ظروف مجسمه‌ای جانورسان کلماکره

لیلا خسروی*، جلال‌الدین رفیع‌فر**

(تاریخ دریافت: 92/12/15 ؛ تاریخ تأیید: 93/3/10)

چکیده

پیشینه تاریخی مناطق تحت نفوذ حکومت ایلام و کشف گنجینه‌های نفیس و ارزشمند ارجان، کلماکره و رامهرمز از دوران ایلام نو در سال‌های اخیر، موضوع مهمی است که می‌بایست مورد توجه ویژه پژوهشگران قرار گیرد. ایلامیان مجموعه اقوامی بودند که از هزاره چهارم تا هزاره اول ق.م، بر بخش بزرگی از مناطق جنوب غربی ایران فرمانروایی داشتند. گستره کشور ایلام شامل خوزستان، لرستان کنونی، پشتکوه ایلام و کوه‌های بختیاری بوده است. کشور ایلام شامل دو بخش کوهستانی و دشت بوده که به شکل فدرال اداره می‌شد و به مرکزیت شهرهای بزرگ آن، حکومت‌های مستقل و خودگردانی تشکیل می‌شد. شاهکان ساماتورا (صاحبان گنجینه کلماکره) نیز یکی از این ایالت‌های مستقل در دوران ایلام نو بودند که گنجینه پادشاهی آنها به طور اتفاقی در غار کلماکره شامل صدها قلم شیء منحصر به فرد نقره و طلا در سال 1368 در پلدختر لرستان کشف و تعداد بسیار زیادی از آنها به صورت قاچاق از کشور خارج شد. تکنیک ساخت و وجود کتیبه‌هایی به خط و زبان ایلام نو روی برخی از اشیاء ارتباط آنها را با افق فرهنگی ایلام نو آشکار می‌کند. ساماتورا نام یکی از حکومت‌های ایلامی مآب، در حوضه رود سیمره در جنوب لرستان بوده که در طول قرن هفتم و اوایل قرن ششم ق.م به وسیله شاهکان محلی ساماتورا اداره می‌شده است. در این مقاله ما به معرفی و تحلیل ظروف جانورسان این گنجینه که شیوه هنری و موضوع اصلی آنها نقوش جانوری است و دارای کارکرد آب پاش برای ریختن مایعات در مراسم آیینی و تشریفاتی بوده، می‌پردازیم. این گونه از اشیاء علاوه بر خصوصیات زیبایی‌شناسانه هنری، از نظر تاریخی دارای اهمیت خاصی هستند. مهم‌ترین اهمیت کشف این اشیاء کمک به مطالعه مناسبات تجاری و فرهنگی با همسایگان خود در این دوره تاریخی است و عدم کشف نمونه‌های مشابه آنها از سایر نقاط دیگر اهمیت مطالعه آنها را دوچندان می‌کند.

واژه‌های کلیدی: ظروف مجسمه‌ای، آب پاش، کلماکره، لرستان، ایلام نو، ساماتورا.

---

*. استادیار پژوهشکده باستان‌شناسی

** استاد گروه انسان شناسی دانشگاه تهران

مقدمه

هنر فلزکاری غرب ایران در هزاره اول ق.م از نظر فناوری و تزئینات، تأثیری شگرف بر هنر فلزکاری دوران بعدی داشته است. شورانگیزترین مکتب فلزکاری ایران در لرستان پا گرفت و طی چند سده شکوفا ماند. مطالعه این اشیاء از این جهت مهم و حیاتی است که شالوده اصلی هنر فلزکاری هخامنشی بر آن بنیان نهاده شده است و عرصه جدیدی را در مطالعات فلزکاری کهن غرب ایران خواهد گشود. این اشیاء تنها آثار هنری ساده نیستند، بلکه در وجود هر کدام از آنها دنیایی از افکار، باورها، صنعت، هنر، شیوه‌های زندگی، و... نهفته است. ویژگی منحصر به فرد آنها، معرفی یک سلسله جدید حکومتی در غرب ایران در هزاره اول ق.م است که نقش بسیار مهمی در پژوهش‌های باستان‌شناسی دوران آغاز تاریخی ایران دارد. در این پژوهش، برای روشن شدن کارکرد واقعی ظروف، به معرفی و مستندسازی ظروف مجسمه‌ای جانورسان موجود در داخل و خارج از کشور، گونه‌شناسی، بررسی فناوری و تکنیک‌های ساخت و تزئینات روی اشیاء و بررسی متون تاریخی مربوط به آنها خواهیم پرداخت.

بشر در سرزمینی می‌تواند چنین به اوج هنر فلزکاری برسد که در آن فلزات و کانی‌های در دسترس وجود داشته باشد. در لرستان از منابع نقره محلی استفاده می‌کردند و آزمایشات نشان می‌دهد که برای ساخت اشیاء از یک منبع نقره استفاده شده است (رحیمی 1377: 11). فلزشناسی و بررسی نحوه ساخت این‌گونه اشیاء، به شناسایی و چگونگی سیر تحول فناوری در هنر و صنعت فلزکاری در ایران باستان کمک می‌کند. کشف این آثار و تحریک روستاییان توسط عوامل محلی و تجار عتیقه، متأسفانه موجب غارت این گنجینه شد. به‌طوری‌که به مدت سه سال همه روزه بیش از صد نفر در گوشه و کنار غار مشغول کندوکاو و تخریب آن بودند تا این که سرانجام در تیرماه 1371 یک تیم باستان‌شناس برای انجام کاوش و بررسی به لرستان اعزام شد (معتمدی، 1372: 10 و 14). ولی بررسی و کاوش در غار بی‌حاصل بود، زیرا دیگر هیچ اثری از گنجینه باقی نمانده بود و بخش عمده اشیاء، در طول این چهار سال به غارت رفته بودند. بیشتر اشیاء به دبی و دیگر کشورها و تعداد کمی از آنها به ترکیه برده شدند که از این تعداد بخش مهمی از آنها توسط دنباز نویسنده ترک در سال 1993 به چاپ رسید (Donbaz, 1993). در خارج از ایران نخستین بار در روزنامه Independent مورخ 06/IIV/1993 و در دیگر روزنامه‌های غربی و رسانه‌ها تحت عنوان « Western Cave Treasure» به این گنجینه اشاره شد و این آثار در سال 1994 در اینترنت ظاهر شدند. بیشتر اشیاء کلماکره به دست هوشنگ محبوبیان عتیقه‌چی معروف در لندن افتاد. او در سال 1995،

هیجده قلم از اشیاء را در کتابی با عنوان Treasures of Mountain در لندن به چاپ رسانید (Mahboubian, 1995). سپس Peter Northover به عنوان متخصص فلزکاری باستان در آزمایشگاه آکسفورد با مطالعه آنها متوجه کتیبه‌های روی لبه‌های اشیاء شد، ولی او هرگز نتایج مطالعاتش را چاپ نکرد، زیرا تأکید داشت که این اشیاء از طریق بازارهای حراج به دست آمده و می‌بایست آزمایشات دقیق‌تری روی آنها انجام شود. بیشتر کتیبه‌های روی این اشیاء را لامبرت[1] قرائت کرده و 22 نام ایلامی را در آنها شناسایی کرده است (Vallat, 1996 :21)، و فرانسوا والا نیز کتیبه روی یک ریتون نقره را مورد بررسی قرار داده است (Vallat, 2000). کتیبه‌های روی اشیاء موجود در ایران را نیز رسول بشاش قرائت و منتشر کرده است (بشاش، 1376و 1378).

دو قلم از اشیاء کلماکره وارد موزه لوور شد که آن کوبه در سال 1995 آنها را منتشر کرد (Cubet, 1995:81). تعداد دیگری از اشیاء وارد موزه میهو ژاپن، حراجی برکت در لندن و (Christies Sothebys) در نیویورک شدند. اکنون حدود 90 قلم از اشیاء در ایران هستند که بخش عمده آنها در موزه فلک‌الافلاک خرم‌آباد، دو قلم در موزه ایلام و تعداد دیگری هم در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود (خسروی، 1381).

پرسش اصلی در این مقاله بررسی و مطالعه فرم، تکنیک ساخت و کاربرد این نوع از اشیاء است، و اینکه این نوع از ظروف، و تزیینات روی آنها با هنر کدام اقوام قابل مقایسه است و مفهوم نمادین و اساطیری آنها چه بوده است؟

ویژگی مهم این اشیاء استفاده از شکل جانوران مختلف در ساخت آنهاست. عده‌ای از محققین مانند پوپ و واندنبرگ تمامی ظروف جانورسان را ریتون می‌نامند (دادور، **1389**: **7**). ولی ما در طبقه‌بندی اشیاء گنجینه کلماکره این نوع از ظروف را جدا از ریتون‌ها و تحت عنوان ظروف جانورسان طبقه‌بندی کردیم، زیرا از نظر تکنیک ساخت و ساختار هنری با ریتون‌ها متفاوتند، گرچه می‌توانند کارکرد مشابه‌ای داشته باشند. نگاه پژوهشگران اغلب توصیفی بوده و شکل و ساختار آنها را که بر کارکرد آنها اثر می‌گذارد، مورد توجه قرار نداده‌اند. رومن گیرشمن باستان‌شناس فرانسوی این نوع از ظروف را ریتون‌های واقعی معرفی می‌کند که علاوه بر دهانه ظرف، سوراخی برای خروج مایع در آنان وجود دارد که در پوزه یا

1. W.G.Lambert

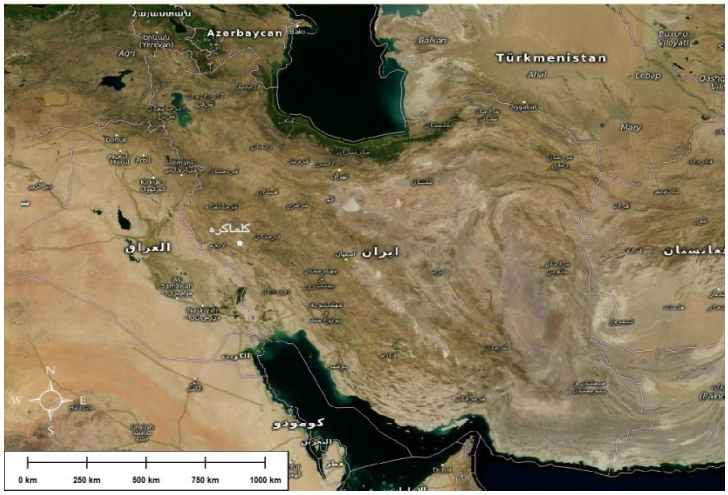
سینه حیوان قرار داده شده است که بر ویژگی خروج تدریجی مایع در ریتون‌ها تأکید دارد (گیرشمن، 1370: 221).

در این پژوهش از روش تحلیلی و استقرایی با تأکید بر فن‌آوری در ساخت اشیاء انجام شده است، همچنین از روش مشاهده و مراجعه به موزه‌های داخل کشور، جستجوی اینترنتی، روش مقایسه‌ای و بررسی اسناد و متون تاریخی استفاده شده است. علاوه بر این، مقاله حاضر تلاش دارد تا با بررسی دقیق این ظروف که در نوع خود کم نظیرند، بپردازد. حدود 26 قلم از این اشیاء در موزه‌های داخل و خارج از ایران موجود است که 9 قلم آن در موزه میهو ژاپن، 13 قلم در موزه فلک الافلاک، 3 قلم در مجموعه محبوبیان و 1 قلم در گالری برکت لندن وجود دارد که در این جا به معرفی بخشی از آنها می‌پردازیم، زیرا برخی از آنها تکراری و مشابه هم هستند. طبقه‌بندی اشیاء گنجینه غار کلماکره بر اساس شکل و کاربرد آنها انجام شده که این نوع طبقه‌بندی، هم جنبه توصیفی دارد و هم تفسیری. از لحاظ کاربردی نیز ظروف فلزی را به دو گروه ظروف تزئینی (تشریفاتی) و مصرفی تقسیم کرده‌ایم.

قبل از دوران امپراطوری هخامنشی ظروف فلزی منحصراً از ورقه‌های فلزی ساخته می‌شد و فقط دسته بعضی از آنها که عموماً به شکل سر حیوانات بود، از طریق قالب‌گیری تهیه و به بدنه ظروف متصل می‌شد. اغلب ظروف تزئینی از فلزات گران قیمت مثل طلا و نقره و ظروف مصرفی از مفرغ و آهن ساخته می‌شدند. ضخامت ظروف مصرفی به علت کاربرد آنها، بیشتر از ظروف تزئینی است. کاربرد ظروف تزئینی را دقیقاً نمی‌توان مشخص کرد و برخلاف ظروف مصرفی تزئینات زیادی روی آنها مشاهده می‌شود. فلزکاران هنرمند، در تزئین این ظروف با استفاده از نقطه‌چین، خط‌های روان برآمده، فرورفته و برجسته، روی بدنه ظرف، نقوش مورد نظر خود را ایجاد می‌کردند (طلایی، 1374: 114). شیوه هنری که در ساخت این آثار به کار رفته و تحلیل این شیوه‌ها، متأثر در شناخت فرهنگ اقوام مختلف و نحوه زندگی آنان است، چرا که برخی از جلوه‌های فرهنگ به صورت طرح‌ها، نقش‌ها، رنگ‌ها و آثار هنری و صنایع دستی متجلی می‌گردد.

موقعیت جغرافیایی غار کلماکره

لرستان یکی از استان‌های غربی کشور، سرزمینی کوهستانی است و غیر از چند دشت محدود، سراسر آن را کوه‌های زاگرس پوشانیده است. غار کلماکره در این استان در ۲۰ کیلومتری شمال‌غرب بخش مرکزی پل‌دختر، در ارتفاع550 متری بالاتر از سطح دشت، در سمت شرقی یکی از آخرین دره‌های صخره‌ای کوه آهکی مله در طول جغرافیایی 47°380/36′ و عرض جغرافیایی 33°13 3/15′ واقع شده و با شماره 13119 در فهرست آثار ملی ثبت شده است. پیشانی غار، یک و نیم‌متر جلوتر از پایین دهانه بوده و همین موضوع علت پنهان ماندن آن از دیدگاه رهگذران احتمالی بوده است.



شکل 1: موقعیت جغرافیایی غار کلماکره در استان لرستان

ما اشیاء کلماکره را بر اساس شکل و کاربرد آنها به صورت زیر طبقه‌بندی کردیم:

- ظروف ساده و بدون نقش
- جام‌ها و زیر جامی‌ها
- لیوان‌ها و سیتول‌ها (آبخوری‌ها)
- ظروف لوله‌دار
- آمفوراها
- ریتون‌ها

- مجسمه‌های انسانی و حیوانی
- ظروف مجسمه‌ای جانورسان ⟵
  - ظروف انسانی
  - ظروف حیوانی
  - ظروف انسانی و حیوانی
  - ظروف با ویژگیهای خاص
  - ظروف متفرقه
- زیورآلات
- ادوات تشریفاتی
- اشیاء تزیینی و نمادین

اکنون در اینجا به معرفی ظروف مجسمه‌ای جانورسان این مجموعه می‌پردازیم:

ـ ظرف شماره (1)

ظرف نقره به شکل مجسمه: یک قهرمان به حالت ایستاده، در حال مبارزه با یک گاو بالدار با صورت انسانی به پهنای 22/2 و ارتفاع 27/5 سانتی‌متر که صورت‌های انسان و حیوان دارای روکش طلاست.

استفاده از این تکنیک اوج هنر فلزکاری آن دوره را نشان می‌دهد که پس از آن هخامنشیان، در سطح وسیعی برای تزیین ظروف فلزی خود به کار گرفتند، اشیاء ریخته‌گری زراندود شده که از دوره هخامنشیان به جای مانده، نشان می‌دهد روش آبکاری به صورت پیشرفته‌ای در ایران باستان به کار برده شده است. در مورد تزیینات طلایی شکل روی ظروف نقره هخامنشی، موری معتقد است این سنت و شیوه تزیین، یک ویژگی صنعت فلزکاری ایرانیان است که احتمالاً از هنر دوران ایلام میانه نشأت گرفته است (Moorey, 1988: 81).

شکل2 : ظرف نقره به شکل پیکره یک قهرمان در حال مبارزه با یک گاو بالدار (http;//www.miho.or.jp)

هر دو مجسمه مجوف هستند که البته بیشتر اشیاء کلماکره با این تکنیک ساخته شدند. ایجاد این حفره‌ها و سوراخ‌ها در اشیاء کلماکره وسیله‌ای برای خروج مایعات درون جام در مراسم رسمی و آئینی، خواه میهمانی یا مراسم مذهبی بوده است. احتمالاً این ظرف به عنوان یک جام ساغرریز مطرح بوده

است. قهرمان به حالت ایستاده با شلاقی در دست راست شبیه به نقش‌برجسته‌های آشوری است، در حالی‌که با دست چپ بال حیوان را گرفته و پای چپ خود را پشت پای گاو قرار داده، و در حال آرام کردن و رام کردن حیوان است. در این شئی مفهوم آیین میتراییسم را در هنر نبرد بین انسان و حیوان می‌توان مشاهده کرد (Bivar, 2005:349).

حفره چشم‌ها به‌طور غیرمتجانسی بزرگ بوده و تناسبی با صورت ندارد. جای خالی چشم-ها نشان می‌دهد که آنها مرصع و سنگ‌نشان بوده‌اند. ابروان کمانی به هم پیوسته قهرمان به صورت شیاری در بالای کاسه چشم‌ها قرار دارد. یک تورفتگی عمیق از گیجگاه شروع شده، به زیر بینی رسیده و تا چانه ادامه پیدا کرده است. همچنین یک سوراخ در بالای سر مرد قهرمان دیده می‌شود. مرد قهرمان دارای یک ریش بلند چهارگوش از نوع آشوری و موهای بلند در پشت سر است. یک لباس مزین با آستین و دامن کوتاه شرابه‌دار به تن دارد. روی سینه، دور گردن، دور آستین، پشت، کمربند، حاشیه دامن و لباس قهرمان دارای تزیینات مربعی از نوع آشوری است. دامن آن به صورت دو تکه بوده که لبه آن روی هم قرارگرفته و به وسیله کمربند تزیینی پهنی نگه داشته شده است. گاو بالدار (گاو مرد) دارای صورت انسانی شبیه به مرد قهرمان، به حالت ایستاده روی دو پا و دم آویزان است. همچنین ریش چهارگوشه، دو شاخ روی سر و بال‌هایی شامل سه لایه پر شمشیری شکل با الگوی استخوان ماهی که به بدنه پرچ شده است و بالاخره یک سوراخ مدور برای ریختن مایعات به درون ظرف، روی سینه حیوان قرار دارد. بر روی پشت گاو بالدار علامت یک ستاره چندپر به نشانه خورشید و مهرپرستی دیده می‌شود.

در سراسر قلمرو سومر باستان، ایزد ورزا به نام انلیل به عنوان خدای طوفان و خدای برتر حاصلخیزی پرستیده می‌شد. به واسطه قدرت او بود که آب به وجود آمد و کشتزاران سرسبز شدند و همه روییدنی‌ها رستند و انسان نیز پدید آمد و از او حیات گرفت. سومری‌ها حدود 3000 ق.م با نیایش‌های جذاب، انلیل را همچون پدر ورزای قدرتمند و بزرگوار خداوندگار حیات و سرکرده قدرتمند ایزدان می‌پرستیدند. نارامسین هنگام نبرد شاخ گاو بر سر می‌نهاد که معرف پادشاهان اسیر در دست انلیل بود و سیطره ایزد ورزا را به رسمیت می‌شناخت. این پیوند نزدیک بین پادشاه و ایزد در سومر نشانه‌های جالب بسیار دارد. ایزد ورزا و پادشاه هر دو عنوان ورزای وحشی داشتند و سارگن نیز چنین نامیده می‌شد و مهر ملازمان او مردی را نشان می‌دهد که در حال آب دادن به یک گاو نر است. پادشاهان دستار شاخدار بر سر می‌نهادند که نماد انتصاب و قدرت آسمانی‌شان بود. پیوند پادشاهان و ایزد ورزا در مصر نیز بسیار نزدیک

بود. به طوری‌که در زمان نارمرمنس[1] که مصر علیا و سفلی را متحد کرد، آپیس گاو مقدس را می‌پرستید و گاو پرستی را در سراسر مصر رواج داد (وارنر، 1386: 506 و 507).

در اسطوره‌های ایرانی ما به اولین مرد، کیومرث و اولین گاو برمی‌خوریم. برخی واژه کیومرث را همان گاو ـ مرد می‌دانند و برخی هم عقیده دارند کیومرث به معنای زنده‌ی میرا است. در نوشته‌های باستانی ایرانی آمده که اهریمن، گاو را می‌کشد و نطفه گاو در ماه نگهداری می‌شود و از کشته شدن گاو 55 نوع غله و12 نوع گیاه دارویی به وجود می‌آید. گاو به ماه مربوط می‌شود. حتی شاخ گاو شبیه هلال ماه تعبیر شده است. ران گاو نر، نقش باروری، قدرت و قطب شمال را دارد. کشتن گاو نر در سال نو مظهر مرگ زمستان و تولد نیروی حیاتی است. در آیین میترا قربانی گاو، نقطه عطف مراسم دینی در این آیین است و مظهر پیروزی بر طبیعت حیوانی انسان و حیات به واسطه مرگ است. در داستان مهرپرستی داریم که گاو از دست مهر فرار می‌کند. مهر به دنبال گاو می‌دود و گاو را به چنگ می‌آورد و سر او را می‌برد تا برکت حاصل شود. کشتن گاو به معنی عمل آفرینش تعبیر شده است. ایلامیان هم در معبد چغازنبیل مجسمه گاو را نگهداری و پرستش می‌کردند (یاحقی، 1386: 30-36).

گاومرد[2]

این جانور تخیلی از نیمه دوم هزاره سوم ق.م در سراسر ایلام و بین‌النهرین عمومیت داشت. این موجود نشانگر قدرت (بدن گاو) و تفکر (سر انسان) است. نقش گاومرد روی مهرهای ایلامی برگرفته از اسطوره گیلگمش و انکیدو (نیمه انسان و نیمه گاو) است. نقش گاومرد در فهرست جانوران نیکوکار و دشمن پلیدی‌ها ذکر شده است، زیرا در باورهای مذهبی سومر وظیفه جلوگیری از نیروهای ویرانگر آسمانی به عهده گاومرد و پهلوان برهنه است (دادور و مبینی 1388: 74). بر اساس مدارک موجود مذهب سرزمین‌های غربی ماد قدیم، بیشتر با دین هوریان و تا اندازه‌ای با آشوریان از یک نوع بوده است. به ویژه تصاویر عجیب‌الخلقه نیمه حیوان، نیمه انسان، ابوالهولان بالدار و حیوانات تخیلی در اساطیر هوری بسیار رایج بوده است. این جانوران عجیب‌الخلقه بعدها در نقوش برجسته هخامنشی مظهر دیوان معرفی شدند (همان: 21).

1. Narmer Menes
2. Bull man

گیلگمش یا هرکول شرق، با قدرت افسانه‌ای و خداوار خود برای نبردهایش با هیولاهای مختلف و دفاع از جنگل مقدس، در مواقع ضروری و نیاز به کمک، با صدا، دوست خود انکیدو را به یاری می‌طلبد. اقوام ساکن در خاورمیانه هریک به نحوی این اسطوره سومری را پذیرفته و متناسب با ذوق، سلیقه، آداب، رسوم و هنر خود در آن تغییراتی داده‌اند (ایزدپناه 1376: 418). پس، این مجسمه حضور گیلگمش در هنر لرستان را به اثبات می‌رساند. گیلگمش یکی از خدایانی است که در لرستان بیشتر از همه مورد پرستش بوده و در بین‌النهرین جزو نیمه خدایان بود. گیلگمش در لرستان عموماً به شکل مردی است که روی سر او دو شاخ دیده می‌شود و باید دانست که شاخ در میان اهالی بین‌النهرین علامت مخصوص خداوندان بوده است. گیلگمش حامی حیوانات و گله‌های بز و گوسفند است که چون بیشتر مردم لرستان گله‌دار بودند، به این رب‌النوع علاقه زیادی داشتند (دادور و مبینی، 1388: 159).

شکل 3: گیلگمش در نقش برجسته‌های آشوری

در نقوش برجسته‌های آشوری، گیلگمش را با شیوه پوششی متداول آن زمان (دوران حکومت سارگن) نشان داده‌اند. او یک تونیک بلند آستین‌دار تا ران به تن دارد که روی آن دامن جلوباز کوتاهی که تا بالای زانو می‌رسد، با یک کمربندِ چندردیفه، محکم نگه داشته شده است. ریش بلند مجعدی که نشانه اهمیت و مرتبه والای اوست، چهره‌اش را آراسته است. پای وی برهنه و بدون پای‌افزار است. در یک دست، داس نمادین و در دست دیگرش بچه شیری را به زیر بازو گرفته است (مجیدزاده، 1376: 126). در ادبیات بین‌النهرین به قدر کافی روشن است که موازلاتی بین سارگن و گیلگمش وجود دارد. احتمالاً آنها دو قهرمان مردمی در ادبیات بودند. شبیه حماسه گیلگمش، در خارج از بین‌النهرین، در ارمنستان و بغازکوی نیز پیدا شده است. بعضی گیلگمش را همان دانیال نبی از بنی‌اسرائیل می‌دانند، اما تاکنون مدرک خاص و مستدلی درباره این موضوع به دست نیامده است. مسلمانان اعتقاد دارند محل دفن او در شوش است (Calmeyer, 1983: 138).

در قدیمی‌ترین افسانه کوهستان‌های لرستان و کردستان افسانه گیلگمش دلپذیرترین داستان است. ایشتار آن زن فتان گوید: بیا گیلگمش محبوب من، نطفه خود را به من ببخش، تو مرد

من باش، من زن تو باشم، من ارابه آماده می‌کنم، ارابه‌ای که از زر و لاجورد و چرخ‌های آن زرین هستند، شاخ‌های آن با جواهر تزیین شده. هر روز باید قوی‌ترین و زیباترین اسب‌ها ارابه تو را بکشد. غرقه در بوی سدر داخل خانه من شو، وقتی در خانه جلیل بودی، همه سلاطین پای تو را می‌بوسیدند و بزرگان زمین به خاک می‌افتادند. از کوه‌ها و دشت‌ها باید آن‌چه قلب تو می‌جوید تو را باج آورند. بزها تو را سه گانه بزایند و گوسفندان دوگانه، استرها باید با بار گنجینه‌ها نزد تو آیند، علی‌الخصوص اسب ارابه جنگی تو بایست در جلال تمام، مثل طوفان بتازد. نریان مغرور تو بایست بی‌همتا باشند. گیلگمش، پهلوان زورمند آشوری در جواب گوید: چیست که کم داری؟ تو را چه بایست بدهم؟ بایست همه کارهای ننگین خود را بشنوی! تموز محبوب خاتون را تو سال به سال به نالهٔ تلخ واداشتی، به چونان بچه‌ای با پرهای رنگارنگ عاشق شدی، او را زدی و بال‌های او را شکستی، او در جنگل ایستاده و فریاد می‌کند، کِپی‌کِپی بال من، با شیر عشق ورزیدی، چرا که لبریز از قدرت بود. هفت و هفت بار او را چاله کندی، تو اسب را دوست داشتی‌که با شوق پیروزی به دشمن می‌تازد، اما تو او را ترکه و تازیانه چسباندی و نیز با گله‌بان زورمندی عشق ورزیدی، وی با همت بسیار هر روز گندم نذر می‌پاشید، بزغاله‌ای روزانه قربانی تو می‌کرد، تو او را با چوبدستی خود نواختی و از وی گرگی ساختی. اینک! عشق را می‌طلبی و می‌خواهی با من چنان کنی که با دیگران کردی (میرنیا، 1378: 339 و 340). این چنین است که افسانه گیلگمش، از هزاران سال پیش تاکنون، هنوز هم در ادبیات شفاهی لرها باقی مانده است.

اسفنکس‌های موجود در هنر ایران قبل از هخامنشی به سبک غربی (شامی و آشوری) است. این نوع اسفنکس‌ها تحت تأثیر هنر بین‌النهرین ساخته شدند. این نقوش از مصر وارد سوریه و از آن‌جا به آشور و سپس وارد ایران شدند (دهه، 1345: 187). اسفنکس‌های سوریه معمولاً در حال حرکت و عبور و یا در حالت ایستاده روی پاهای عقب‌شان نشان داده شده‌اند که همین سبک و شیوه را از ایرانیان، از جمله هنرمندان لرستان اقتباس نمودند. این ظرف با فن ریخته‌گری به روش موم گمشده به صورت دو جداره ساخته شده و قسمت‌های مختلف آن با لحیم و پرچ به هم الصاق شده‌اند و تزیینات و جزییات روی آن به فن قلم‌زنی ایجاد شده است و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

ظرف شماره (2)

ظرف نقره به شکل پیکره شیر به حالت نشسته به عرض 7/4، ارتفاع 9/9 و طول 21/5 سانتی‌متر با دهان نیمه باز و حالت نسبتاً آرام که سوراخی روی سر و دو سوراخ در قسمت بینی آن قرار دارد. ظاهراً مایع را از بالا به داخل ظرف ریخته و از سوراخ‌های بینی آن خارج کرده‌اند. تزیینات هندسی لوزی شکلی روی سر و گردن حیوان دیده می‌شود که به روش قلم‌زنی ایجاد شده‌اند. صنعتگران لرستان در طول قرن هفتم ق.م آن‌چه را که از اقوام نورسیده از قفقاز آموخته و یا تقلید کردند، به زودی با سبک نو و مقبول و با ذکاوت و ظرافت فوق‌العاده، به شکل حیوانات بومی لرستان درآوردند. حیواناتی که نقش آنها روی فلزات مورد علاقه این صنعتگران بود، عبارتند از: گوزن، بزکوهی، اسب، شیر ماده، پلنگ خالدار و... . ترسیم شکل این حیوانات نه تنها به خاطر ارتباط آنها با اقوام شکارگر بوده، بلکه جنبه مذهبی نیز داشته است. بزکوهی که هنوز هم وجود دارد و شیر که در آن هنگام در بین‌النهرین وجود داشته است. پلنگ‌ها که بدون شک در تپه‌ها و کوهستان‌ها به وفور یافت می‌شدند، موضوع این نقوش هستند (کالیکان، 1350: 13). ناحیه زاگرس در تقسیم‌بندی نواحی جانوری ایران به عنوان ناحیه پنجم جانوری ذکر شده و از قدیم‌الایام از نظر حیات وحش بسیار غنی است و با توجه به تنوع اقلیمی و توپوگرافی کاملاً کوهستانی منطقه به فراخور ویژگی‌های زیستی وحوش، دارای زیستگاه‌های مختلفی برای پستانداران بزرگ و کوچک است و یکی از مهم‌ترین زیستگاه‌های بز و کَل در ایران و غرب آسیا شناخته شده است. قوچ، شیر، پلنگ و... از دیگر پستانداران مهم و گونه‌های اصلی زاگرس هستند و پرندگان زیادی مانند عقاب، شاهین و... در فصول مختلف سال در این منطقه دیده می‌شود (علی‌یاری، 1379: 58). بنابراین صنعتگران لرستان در طول قرن هفتم ق.م با توجه به حیواناتی که

شکل 5: نقش گاو مرد در هنر آرامیان سوری

در کوه‌های اطراف آنها زندگی می‌کردند، شکل آنها را روی کارهای هنری خود نقش کرده‌اند. زندگی اقوام بیابانگرد آسیای مرکزی (سکاها و سیمری‌ها) که در طول قرون 8 و7 ق.م عده‌ای از آنها به لرستان مهاجرت کردند، وابسته به چارپایانی بود که تکیه‌گاه اقتصاد آنها به شمار می‌رفت. شاید به همین دلیل آنها اشیاء خود را با تصاویر چارپایان و جانوران می‌آراستند (بهزادی، 1373: 155). احتمالاً لرستان و ایلام یکی از مراکز اصلی تزیینات جانورسان روی اشیاء فلزی بودند و این یکی از ویژگی‌های سنت فلزکاری غرب ایران است که در سایر نقاط به ندرت دیده می‌شود (Moorey, 1969: 136).

شیر از جمله حیواناتی است که به دلیل دارا بودن قدرت زیاد، در اکثر تمدن‌های باستانی مظهر نیرو، قدرت و مبارزه معرفی شده و از نظر اسطوره‌شناسی هر قوم و کشوری نسبت به این حیوان اعتقادات خاصی داشتند (ملک‌زاده، 1348: 87). شیر رب‌النوع جلگه، نماد قدرت و خورشید است. این جانور تقریباً در کلیه تمدن‌های خاور نزدیک به عنوان قدرت و سلطنت به کار رفته و با قدرت خورشید برابری کرده است. شخصیت و صفات برجسته این درنده وحشی به قدری اهمیت داشته که بدون هیچ تردیدی آن را نماینده کامل خدای خورشید و پادشاه به کار بردند (جابز، 1370: 76 و 77). شیر یکی از موضوعات مهم هنر و اساطیر بین‌النهرین بوده است. به‌طوری‌که هرسال پادشاه آشور که نماینده خدای آشور بوده، به صورت تشریفاتی در شکار شیر شرکت می‌کرد که در واقع پیروزی پروردگار بر نیروهای پلید را وارد مرحله عمل می‌نمود (دهه، 1345: 176). شیر در ایران نماد سلطنت، نیروی خورشید، نور و مهر است. شیر با یالش در واقع همان خورشید است. روشن است که شیر سمبل حیوانی میترا است (Bivar, 2005: 347). به جرأت می‌توان گفت که نور عام‌ترین صفت حق در تمامی ادیان و مذاهب از ابتدایی گرفته تا ادیان پیشرفته و حتی فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست. در مذاهب ابتدایی که انسان سعی دارد با استفاده از تجلیات بارز طبیعی، حس پرستش و ستایش خود را پاسخ گوید، خورشید بارزترین نمود خدایی سراسر نور و روشنایی است. در این مذاهب نسبت نور و خورشید ناگسستنی است و خورشید بزرگ‌ترین جلوه نور است (بلخاری، 1384: 451).

شاهان ایران باستان می‌بایستی نیروی مقابله با شیر را می‌داشتند و در واقع شیرکُش می‌بودند. فائق آمدن بر شیر هم شهامت شاه را می‌رسانده و هم عنوان شاه برایش تایید می‌شده است. برتری بر شیر یعنی زندگی مجدد. شاید به همین خاطر است که در ادبیات باستانی داستان‌هایی گاه بر اساس واقعیت، از شکار شیر توسط شاهان در نخجیرگاه‌ها می‌خوانیم. شیر از طرفی دیگر، حیوان محبوب ایرانی‌ها بوده و آنها علاقه خود را به قهرمانان‌شان با لقب

شیرمرد و شیرزن ثابت می‌کردند. روی بسیاری از گورهای منطقه بختیاری، شیری با چهارپا روی قبر ایستاده یا نشسته است. این قبور عموماً متعلق به مردانی است که مردم احترام زیادی برای‌شان قایل بودند. گاهی وجود این شیر یعنی این‌که او حافظ مرده است. شکار شیر در نقوش ایران تسلط و شجاعت شاهان را نشان می‌دهد. سرِ شیر در جام‌های ایرانی مظهر هوشیاری و مراقبت، و اندام پسین شیر با شکل عضلانی‌اش مظهر قدرت است. شیر با نماد خورشید در ایران اشاره به ساکن شدن قدرت خورشید در این حیوان دارد. شیر نشانه خورشید است. ولی اهمیت شیر نه تنها به عنوان دشمن باران، بلکه به مثابه نماد تابستان مطرح می‌شود و حضور ماه و خورشید با هم، گذشت فصول را تداعی می‌کند (دادور و مبینی، 1388: 53). شواهد و متون تاریخی استفاده از ریتون‌ها با سر شیر را از شمال سوریه و آناتولی که متعلق به حکومت آشور در طول قرن هشتم ق.م تا قرن هفتم ق.م بوده، تأیید می‌کند که نمونه آن در نقش برجسته سارگن دوم از خرس‌آباد است که بزرگان آشوری را درحالی‌که ریتون‌هایی با سر شیر در دست دارند، در یک مراسم ضیافت نشان می‌دهد (Alvarez-min, 2008: 135).

معانی سمبلیک شیر عبارت هستند از: آتش، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، شجاعت، قدرت، غرور، سلطنت، روح زندگی، پارسایی و عقل. پیداشدن شیر در هنر مصر، بین‌النهرین و ایران باستان نشان می‌دهد این حیوان روزگاری در آن مناطق می‌زیسته است. شیرها هم نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بودند و تصور می‌شد درنده‌خویی شیر موجب دورکردن نیروهای مضر و زیان آور می‌شود (دادور و مبینی، 1388 :52). در عصر آشورنصیرپال دوم (883–859 ق.م) و شلمانصر سوم (858–824 ق.م) سبکی در بازنمایی شیر رایج بود که در آن، نمایش شمایل واقع‌گرایانه این حیوان فدای تأکید بر هراس-انگیزی و نمایش ابهت آن می‌شد. آرواره‌های باز، نیش‌های بزرگ، بینی چروکیده و پیشانی چین انداخته ابزارهایی هستند که با بهره‌گیری از آنها، القای حس وحشت و هراس محقق شده است. با روی کار آمدن تیگلات پیلسر سوم (745–727 ق.م)، هنرمندان به سبک طبیعت-گرایانه روی آوردند و این سبک در بازنمایی صحنه‌های شکار شیر در عصر آشوربانیپال (668–631 ق.م) که کاملاً واقع‌گرایانه بود به اوج خود می‌رسد (علیون 1390: 21). این ظرف با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و تزیینات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده است و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

ظرف شماره (3)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره شیر و غزال به طول 18و ارتفاع 16 سانتی‌متر که شیر غزال شکار شده را به دهان گرفته و بر پشت خود حمل می‌کند. سر شیر کمی به طرف عقب برگشته و گردن شکار را در اختیار دارد. این نوع ظروف عموماً با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده‌اند که از دو قسمت تشکیل شده؛ یک قسمت دست و پاهای شیر است که به طور جداگانه ساخته شده و به قسمت دیگر ظرف متصل شدند که گویا با استفاده از چسب مخصوصی از موم و غیره که معجونی قابل دوام به وجود می‌آورده، این دو قسمت را به هم متصل کردند. نقش یال و دیگر اعضای حیوان به روش قلم‌زنی با خطوط مختلف هاشوری، نقطه‌ای و ... نشان داده شدند. نمونه مشابه این نقش را می‌توان روی یک ظرف لوله‌دار از مارلیک مشاهده کرد. نقوش روی ورقه نازکی از طلا با ظرافت خاصی قلم‌زنی شده که نقش شیری را در حالی که شکار خود را به دندان گرفته، نشان می‌دهد (Negahban, 1964:16). یک سوراخ مدور روی سر شیر برای ریختن مایعات تعبیه شده و بینی غزال دارای دو سوراخ برای خروج مایع است. همچنین چشمان شیر مرصع بوده که سنگ آن افتاده است. این ظرف با توجه به شکل آن کاربرد آیینی/ تشریفاتی داشته است، و با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و سپس به روش قلم‌زنی جزییات روی آن نقش شده است و اکنون در گنجینهٔ قلعه فلک‌الافلاک خرم‌آباد نگهداری می‌شود.

شکل 6: ظرف نقره به شکل پیکره شیر و غزال (عکس از ل.خسروی)

ظرف شماره (4)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره شیر در حال نبرد با گاو به طول 18 و ارتفاع 16 سانتی‌متر، که دارای سوراخی مربع شکل در بالای سر گاو است که برای ریختن مایع به درون آن، و دو سوراخ در بینی گاو که برای خروج مایعات تعبیه شده است. چشمان شیر و گاو مرصع بوده که سنگ آنها افتاده است. نوک شاخ‌های گاو از جنس طلاست. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

(http;//www.miho.or.jp)

شکل 8: قدیم‌ترین نقش نبرد شیر و گاو روی یک جعبه لوازم آرایش از دوران اور سوم، موزه باستان‌شناسی دانشگاه پنسیلوانیا (http://www.docdesk.com)

صحنه نبرد شیر و گاو نر یکی از انواع بی‌شمار نبرد حیوانات در هنر باستانی سومریان و هیتی‌هاست. این نمونه‌ها از طریق هیتی‌ها، به هنر آشوری و اورارتویی انتقال یافته است. این صحنه تنها نمونه دوام آورده از میان صحنه‌های جنگ حیوانات گوناگون است (هرتسفلد 1381: 257 و 259). نبرد شیر و گاو به عنوان یک نمایش آسمانی از کشمکش نیروهای آسمانی بین صور فلکی برج ثور (گاو) و برج اسد (شیر)، پنجمین صورت فلکی منطقه‌البروج است. این نشانه فلکی شروع فعالیت کشاورزی در پایان فصل سرماست. شیرِ پیروزمند با قرارگرفتن در اوج و سمت‌الرأس، حداکثر قدرت خود را به نمایش می‌گذارد و به گاو که می‌کوشد از زیر افق بگریزد، حمله می‌کند و آن را می‌کشد و طی روزهای بعد در پرتو خورشید تا یک دوره 40 روزه پنهان می‌ماند. آن‌گاه دوباره زاده می‌شود. دوباره برای نخستین بار در اول فروردین طلوع می‌کند، تا اعتدال بهاری را اعلام کند. با توجه به این واقعیت که تعیین اعتدالین و نیز مشاهده ناپدید شدن ستاره پروین ممکن بود چند روز غلط از آب درآید، متوجه می‌شویم نبرد شیر و گاو در نیمه اول هزاره اول ق.م مناسب‌ترین و طبیعی‌ترین نماد برای دلالت بر اعتدال بهاری بوده است (Alvarez-mon, 2003: 23, 24).

پس به همین دلیل بود که داریوش دستور داد، این موضوع را بر پلکان شرقی کاخ آپادانا در تخت‌جمشید نقش کنند. چنان‌که خواهیم دید، این نماد مستقیماً وارد تقویم اوستایی متأخر می‌شود. اما قدیم‌ترین نقش شیر و گاو در بین‌النهرین در هزاره سوم ق.م متعلق به دوران اور

سوم، روی یک جعبه وسایل آرایش میناکاری و مرصع شده از جنس طلا و نقره به ارتفاع 3/5 و قطر 6/4 سانتی‌متر پیدا شده است که اکنون در موزه باستان‌شناسی دانشگاه پنسیلوانیا نگهداری می‌شود. در باورهای مردم درباره جشن تیرگان روایت‌هایی وجود دارد که یک روایت مربوط به فرشته باران یا تیشتر و نبرد همیشگی میان نیکی و بدی است. در اوستا تیشتر یشت، تیشتر فرشته باران است که در ده روز اول ماه به چهره جوانی پانزده ساله در می‌آید، در ده روز دوم به چهره گاوی با شاخ‌های زرین، و در ده روز سوم به چهره اسبی سپید و زیبا با گوش‌های زرین. موتیف حمله شیر و گاو در شاهنامه فردوسی و در ادبیات فارسی در داستان‌های کلیله و دمنه هم دیده می‌شود. این موتیف که پیامی از گذشته ایران باستان دارد، همچنان زنده است (Jamzadeh, 2000:51).

ظرف شماره (6)

ظرف مجوف نقره‌ای است به شکل پیکره دو شیر نیرومند به ارتفاع 24/2 و عرض 21/9 سانتی‌متر که دستهای‌شان روی شانه‌های یکدیگر، به هم گره خورده است. شیرها روی یک گاو درازکش که زبانش بیرون آمده، روی دو پا ایستاده‌اند. شیرها در حالی‌که سرشان را برگردانده‌اند، با حالت خشمگین پاهایشان را روی گاوِ در حال مرگ قرار داده‌اند. یک سوراخ مدور روی سر یکی از شیرها قرار دارد. هر کدام از شیرها از دو قسمت ساخته شده که با یک پشت‌بند به هم متصل شده‌اند. گاو نیز به طور جداگانه ساخته شده و به عنوان پایه‌ای برای شیرهاست. علامت یک ستاره چندپر که نشانه مهر و پرستش خورشید است، روی پشت یکی از شیرها دیده می‌شود. این ظرف به صورت دوجداره و توخالی با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

شکل 9: ظرف نقره با مضمون نبرد شیر

ظرف مجسمه‌ای شماره (7)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره یک گاو کوهاندار ایستاده به ارتفاع 15/9و عرض24/1 سانتی‌متر که دنده‌های آن به طور مشخصی، نمایش داده شده و یک ورقه طلایی جلوی سر آن را تزیین کرده است. همچنین یک ستاره چندپر روی پشت گاو دیده می‌شود. یک حفره درب-دار روی پشت گاو تعبیه شده که محل ریختن مایعات به درون ظرف، در مراسم آیینی بوده است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری به صورت دو قسمت ساخته شده و به هم متصل شده-اند. دم گاو نیز جداگانه ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در گالری برکت لندن نگهداری می‌شود. گاو در هنر ایرانی پاینده و نگهدارنده بوده و از طرفی به ماه، حاصلخیزی و باروری هم مربوط می‌شده است.

شکل 10: ظرف نقره به شکل پیکره گاو (http://www.barakatgallery.com)

شواهد باستان‌شناسی در بسیاری از تمدن‌ها همچون بین‌النهرین، هند و ایران وجود دارد که نقش گاو را به گونه‌های متنوع گاو بالدار، گاومرد و .... به‌کار برده‌اند. ارزش‌های طبیعی و کاربردی این حیوان به خوبی شناخته شده بود و به همین دلیل نزد آنان، آن‌چنان قدر و منزلتی می‌یابد که با اعتقادات و فرهنگ آنان نیز در می‌آمیزد. احترام به گاو از جمله معتقدات مذهبی اقوام آریایی بوده که به وسیله اقوام مهاجر به آسیای صغیر و سپس مصر منتقل شده است (رواسانی، 1370: 238).

شکل 11: خدای اداد به حالت ایستاده روی یک گاو

گاو، نشان میترا است. در آیین مهرپرستی، گاو بر فراز معبد و حضور در برج، به معنی حلول خورشید در برج ثور و گویای فرارسیدن بهار است و به همین دلیل، مراسم قربانی گاو در اول بهار انجام می‌شده است (ورمازرن، 1372: 103). وجود پیکره‌های گاو در معابد بین‌النهرین که از جمله زینت‌های آن معابد بوده، نمادی از وابستگی این حیوان به جهان انسان و وابستگی انسان به نیروهای تکوینی خداوند است (مالووان، 1368: 49). گاو سمبل خدای اداد در بین‌النهرین به شمار می‌رفته که اداد، خدای هوا، نه فقط طوفان بلکه باران زندگی‌بخش را نیز کنترل می‌کرد. نماد او آذرخش و حیوان او گاو بود که مانند تندر ماغ می‌کشید (مک‌کال، 1373: 37). برای این خدا معابدی در بین‌النهرین ساخته شده، به طوری که شلمانصر اقدام به مرمت معابد

زیادی از جمله معبد خدای اداد کرد (صفر، 1960: 7).

معانی سمبلیک گاو عبارت است از: باروری، پایداری، حاصلخیزی، کار، آگاهی، گرما، وفور خلاقیت و قدرت زندگی (جابز، 1370: 109). گاو نماد زمین است و مهر با خنجری که گاو را می‌کشد، خون یا باران جاری می‌شود. خنجر نماد میغ صبحگاهی و فروغ خورشید است. تصویر گاو را از نظر خاستگاه به شمال ایران نسبت دادند تا ایلام، زیرا این حیوان بیشتر در سنت مفرغ‌کاران شمال نشان داده شده است (موری، 1379: 30). در هنر هیتی نیز گاو نماد تشوب خدای طوفان است. طبق عقاید زرتشتی گاو نخستین حیوان در دنیا بوده و در اوستا آمده که سفیدرنگ به روشنی ماه بوده و به وسیله انگرمینو کشته می‌شود و روح شرور، تخمه او را به طرف ماه حمل می‌کند (Curtis, 1996:19). داستان آفرینش آدم در فرهنگ ایرانی براساس آیین گاوکشی است. گاو به تنهایی جان و روح بخشیده شده و در بین حیوانات یک حیوان پرفروغ و قوی بوده است (Carnoy, 1964: 286).

تشتر ایزد باران نیز به صورت گاو تجلی می‌کند. در اساطیر، طوفان به صورت گاوی در می‌آید. در هنر شرق نزدیک، گاوی که در حال نعره زدن بود، علامت آسمان پر رعد و برق محسوب می‌شد. در اساطیر لرستان نیز زمین چون آسمان هفت طبقه است و این طبقات عبارتند از: روی زمین، کوه، دریا و منطقه‌ای که چون زمین است. دریا دیار پریان، دیار موجوداتی چون آدمیان است و هفت طبقه زمین، بر شاخ گاو، کوهی استوار است و گاو بر پشت ماهی و ماهی بر دریاست. هنگامی که گاو خود را تکان دهد، زمین لرزه پدیدار می‌شود. گاوی که زمین بر شاخ اوست، هر هزارسال زمین را از شاخی به شاخ دیگر منتقل می‌کند و زمین‌لرزه شدیدی به وجود می‌آید و وسیله پیش‌بینی زلزله، هیاهو و بیقراری حیوانات و پرندگان است (اسدیان خرم‌آبادی و دیگران 1358: 25 و 26).

ظرف شماره (8)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره یک گاو که دارای تزیینات هندسی به شکل دایره، مربع و خطوط مواج روی سینه است. همچنین یک حفره درب‌دار زیر شکم گاو تعبیه شده که در

شکل 12: ظرف نقره به شکل پیکره گاو
(http://www.miho.or.jp)

مراسم آیینی، محل ریختن مایعات به درون ظرف بوده است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری در دو قسمت ساخته شده و به هم متصل شده‌اند. دم آن نیز جداگانه ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده است و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می-شود.

ظرف شماره (9)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره گاو بالدار ایستاده به ارتفاع 27/5، طول 28 و عرض 11/6 سانتی‌متر. یک حفره روی سر آن تعبیه شده که محل ریختن مایعات به درون ظرف است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری در دو قسمت مجزا ساخته شده و به هم متصل شده‌اند. دم آن نیز جداگانه ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود. در هنر آشوری گاو بالدار دیده نشده و احتمالاً این تأثیرات از هنر اورارتویی بوده است (Razmjou 2005: 287).

ظرف شماره (10)

شکل 13: ظرف نقره به شکل پیکره گاو بالدار (http;//www.miho.or.jp)

شکل 14: ظرف نقره به شکل پیکره گاو (www.Mahboubian.org)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره یک گاو ایستاده. یک حفره روی سر آن تعبیه شده که محل ریختن مایعات به درون ظرف، بوده است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری در دو قسمت به صورت مجزا ساخته شده و به هم متصل شده‌اند. دم آن نیز جداگانه ساخته شده و نقوش تزئینی روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در مجموعه خصوصی هوشنگ محبوبیان در لندن نگهداری می‌شود.

ظرف شماره (11)

ظرف مجوف نقره به شکل پیکره یک قوچ ایستاده به ارتفاع 37/1، طول 38/5 و عرض 15/4 سانتی‌متر که برای ریختن مایعات به درون ظرف، یک حفره روی سرِ آن، تعبیه شده است. یک نوار طلایی مزین به نقوش مواج به دور گردن حیوان است. چشم‌های قوچ مرصع به عاج است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و نقوش تزئینی روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده و اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

شکل 15: ظرف نقره به شکل پیکره گاو (www.Mahboubian.org)

قوچ یا گوسفند وحشی که در کوه‌ها و تپه‌ها زندگی می‌کند، صخره‌نورد ماهری است. بزرگ‌تر از گوسفند بوده و شاخ‌های قطور و پیچ خورده‌ای در دو سوی سر آن قرار دارد. قوچ یک حیوان پرقدرت و اسطوره‌ای است و چون مظهر باروری بوده و در گله زایش به وجود می‌آورد، بنابراین در نظر مردم محترم بوده است. امروزه در صنایع دستی و حتی در سنگ-مزارها نیز، نقش قوچ دیده می‌شود که ظاهراً تعلق خاطر انسان به آن حیوان در امر باروری مورد اعتناست. قوچ به عنوان یکی از حیوانات منسوب به خورشید محسوب می‌شود و شاخ قوچ هم مظهر باروری و حاصلخیزی بوده است (حاتم 1372: 355). در اساطیر، ایزدان قوچ برابر با خدایان گاو نر و یکی از نشانه‌های خدای اِآ بوده است. مردم بابل این حیوان را به عنوان کفاره گناهان ملت در جشن-های سال نو قربانی می‌کردند. نشان امپراطوری ایران، سمبل مردانگی و شاخ آن نشان آفرینش، شعاع نور، جنگ، خشونت و ... است (جابز 1370: 96). تصاویر قوچ از 3500_3000 ق.م در پرستش‌گاه الهه مادر سومری و در گورهای سلطنتی اور در حدود 2500 ق.م یافت شده است. نزد سومریان عصای سلطنتی با دسته سر قوچ، صفت عمده انکی و اآ بود. آمون بالاترین خدای مصری نیز به شکل قوچ است و به وسیله شاخ‌هایی به طرف پایین شناسایی می‌شود.

ظرف شماره (12)

ظرف نقره به شکل پیکره بزکوهی (کَل)، به ارتفاع 31 سانتی‌متر، با شاخ‌های پیچیده که پاهای عقبی و یک شاخ آن شکسته، دارای چشم‌های برآمده و ریش مخروطی که به صورت خطوطی ساده نشان داده شده است. جزییات بدن بز به شکل خطوط کنده و خراش‌هایی نقش شده است. شکل شاخ‌های پیچیده آن بیشتر شبیه به شاخ بزهای سکایی است (Barnet, 1968:50). این ظرف به صورت دو جداره با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و اکنون در گنجینه قلعه فلک‌الافلاک خرم‌آباد نگهداری می‌شود.

نقش بزکوهی و جانوران شاخدار حکایت از نیروی جاودانه‌ای دارد. احتمالاً میان شاخ‌های خمیده و هلال ماه در آغاز رابطه‌ای وجود داشته است. در دوران کهن، ماه با باران، و در مقابل آن خورشید با گرما و خشکی مرتبط بوده است. بنابراین شاخ‌های پیچدار بزکوهی به عقیده مردم دوران باستان، در نزول باران مؤثر بوده است. به طوری‌که این نقوش به تلقین و تأثیر عقاید جادویی و یا مذهبی به صورت مجسمه ساخته شده است. به همین دلیل در طول دوران پیش از تاریخ و تاریخی ایران به ویژه در لرستان نمونه‌های خوب و با ارزشی از آن در دست است. نقش بزکوهی با شاخ‌های بلند و پرپیچ در لرستان شاهکار هنرمندان لرستانی است و تخیلات خود را نیز در آن دخیل کرده‌اند. اگر این اشیاء را با دقت ملاحظه کنیم، احتمال دارد به مرکز الهام هنرمندانی که از میان گله‌داران ماد و سیمری بیرون آمده و در کوه‌های لرستان مستقر شده‌اند، پی ببریم. به‌هرحال این اشکال همه زاییده افکار هنری انسان‌هاست (گیرشمن، 1371: 59).

شکل 16: ظرف نقره به شکل پیکره قوچ(http;//www.miho.or.jp)

مفاهیم سمبلیک بز عبارتند از: چالاکی، گرمازاد، نیروی زادوولد، انس‌گیری و زمستان. اصل مذکر و سمبل قدرت تولید و حرارت خورشید، یکی از حیوانات حاکم بر آسمان‌ها و همین علامت منطقه‌البروج یکی از صور فلکی در آسمان شمالی است که بز شاخدار نیز نامیده می‌شود و با خدای حاصلخیزی سومری به نام تموز[1] و نین‌گیرسو[2] یکی دانسته شده است. هر جا بزکوهی دیده می‌شود، نشان از آب و گیاه است. در بیشتر آثار هنری، آناهیتا در قالب بزکوهی تجسم شده است. این حیوان از

1. Tammuz
2. Ningirsu

دیر باز مرکز قدرت و حیوان ملی ایران بوده است. عموماً پس از فرمانروایی خورشید، بزکوهی حیوان خورشید نام گرفت و علامتی شبیه به گل رزت چندپر دارد (دادور و مبینی 1388: 66 و67). تصاویر حیواناتی که ایرانیان به تصویر کشیدند، مخصوصاً تصویر حیوان ملی ایران یعنی بزکوهی دارای روح، دقت و سادگی است که تاکنون نظیر آن در بین صنایع آسیا دیده نشده است (کریستی، 1317: 82). بزکوهی مظهر فراوانی و حیوان خورشید است و علامت آن شبیه به ستاره چندپری است که دارای برگ‌های بسیار است. از حَفریات چغامیش از لایه ایلامی متعلق به اوایل هزاره دوم ق.م جامی استوانه‌ای از جنس قیر طبیعی، به بلندی 14سانتی‌متر با دسته‌ای به شکل بزکوهی به دست آمد که جانور پشت به جام روی دو پا ایستاده است که باید آن را نیای بزهایی به شمار آورد که در آثار هنری هزاره اول ق.م به ویژه در جام‌های هخامنشی ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد بز چغامیش ابتدایی‌ترین نمونه‌ای است که در قلمرو اصلی ایلام و بین‌النهرین کشف شده است (Kantor, 1977:14).

ظرف شماره (13)

ظرف نقره به شکل پیکره یک بزکوهی به حالت ایستاده، با ریش مخروطی که دنده‌های آن نمایان است. بز به صورت دو قسمت جداگانه ساخته شده و به هم متصل شده‌اند. دور گردن حیوان یک نوار تزیینی و روی سر آن سوراخی برای ریختن مایعات قرار دارد. درب آن دارای یک زنجیر بوده که به گوش بز آویزان است. این ظرف با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و جزییات روی آن به روش قلم‌زنی ایجاد شده است و اکنون در مجموعه محبوبیان نگهداری می‌شود. جام‌هایی که به شکل سر بز هستند، بیشتر در بین سکاها معمول بوده است. شکارچی لرستان با بزکوهی آشنایی بسیار دارد و به همین دلیل هنرمند به طور دقیق سعی کرده تمام حالات بزکوهی را به بهترین نحو مجسم نماید (گیرشمن 1346: 59).

شکل 17: ظرف نقره به شکل پیکره بزکوهی **(عکس از ل.خسروی)**

ظرف شماره (15)

ظرف نقره به شکل پیکره خروس با تاج طلا به ارتفاع 23/5، طول 27/2 و عرض 9 سانتی-متر به حالت ایستاده که با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و نقوش پرها به روش قلم‌زنی بر روی آن ایجاد شده است. اکنون در موزه میهو ژاپن نگهداری می‌شود.

ریشه واژه خروس از مصدر خرئوس[1] در اوستا به معنای خروشیدن است. خروس به معنای خروشنده است که این نام به دلیل بانگ زدن خروس است. در دین مزدیسنا خروس که از مرغان مقدس است، به فرشته بهمن اختصاص دارد. در سپیده دم با بانگ خویش، دیو ظلمت را می‌راند و مردم را به برخاستن برای عبادت و کشت و کار می‌خواند. این حیوان به کمک سگ، در برانداختن دشمنان از همکاران سروش به شمار می‌رود. وظیفه پیک سروش نیز به عهده اوست و از طرفی او در سپیده دم، مژده سپری شدن تاریکی شب و برآمدن فروغ روز را به همراه دارد (دادور و مبینی، 1388: 64).

شکل 18: ظرف نقره به شکل پیکره خروس (http;//www.miho.or.jp)

این مرغ فرشته‌ای است که پاسبانی شب با اوست و نگهداری آفریدگان ایزدی در هنگام تاریکی اهریمنی به عهده اوست. چون خروس نزد ایرانیان مرغ مقدس بوده، مانند عقاب نشان سپاهیان نیز بوده است. ایرانیان در خانه‌های خود این مرغ را نگه می‌داشتند و هرجا که می‌رفتند، آن را با خود می‌بردند. برخی از کشورهای اروپایی و آسیایی در روزگار کشورگشایی ایرانیان با این پرنده حساس و غیرتمند آشنا شدند و آن را مرغ ایرانی نامیدند (همان: 66). مرغ و خروس در مصر باستان ناشناخته بود و تنها پس از فتح آن سرزمین به دست ایرانیان، از آسیا به آن‌جا برده شد (هوار، 1379: 8). تصویر مکرر خروس بیشتر در اطراف گردن بت‌های مفرغی لرستان دیده می‌شود. تا پایان هزاره دوم ق.م، خروس در شمایل‌پردازی بین‌النهرین ظاهر نشده و بعدها کمتر روی اشیاء نمایان شده است (موری، 1379: 96).

خروس در آیین زرتشتی و باورهای مردم لرستان، دوردارنده موجودات وهمی و اهریمنی است (اسدیان خرم‌آبادی و دیگران، 1358: 93) و برخی از مردم لرستان مانند پیروان اهل حق، خروس را محترم می‌شمارند. در آیین اهل حق، در میان پاکان آنها بنیامین که به پیر

1. Khraos

بنیامین معروف است، سر دسته آنها به شمار می‌رود و خروش خروس که در هنگام سپیده بامداد با بانگ خویش دیو تاریکی را می‌راند و مردم را برای برخاستن، پرستش و کشت و کار فرا می‌خواند، مخصوص بنیامین است و برای همین است که برخی از اهل حق‌ها گوشت خروس نمی‌خورند و آن را مایه فزونی و برکت می‌دانند. بنیامین در مسلک یارسان نمودار جبرییل یا سروش است. بنا به نامه سرانجام بنیامین که جزء هفتن است، در خروس تجلی کرده و از این رو خروس جانداری مقدس است و نباید گوشت آن را خورد (صفی زاده، 1361: 22 و 39).

ظرف شماره (16)

ظرف نقره به شکل پیکره عقاب با بال‌های گشوده، درحالی‌که خرگوشی در دهان دارد، به ابعاد فاصله دو بال 30/5 و فاصله نوک تا انتهای دم 22 سانتی‌متر. با تکنیک ریخته‌گری به صورت چند بخش جداگانه ساخته شده و به هم الصاق شده‌اند و اکنون در گنجینه قلعه فلک‌الافلاک خرم‌آباد نگهداری می‌شود.

در بالای سر عقاب سوراخی مربع شکل برای ریختن مایعات به درون ظرف تعبیه شده که از سوراخ‌های بینی خرگوش خارج می‌شده است. تریینات روی ظرف به روش قلم‌زنی ایجاد شده‌اند. نام این پرنده در متون کهن سومری و در واژه‌های هیتی‌ها و نقش برجسته یازیلیکا در محراب C آمده است. همچنین یک ظرف نقره به شکل پرنده، متعلق به قرن دوم ق.م پیدا شده که نمونه-های سفالی و فلزی آن به شکل ریتون در آشور هم به دست آمده است Canby, (2002: 165-168). پاهای عقاب شکسته و چشم‌ها مرصع بوده که سنگ آن افتاده است. علاقه سکاها به نشاندن سنگ‌های رنگین گرانبها روی اشیا، به ویژه در سال‌های نخستین قدرت آنان رواج داشته است. شناخته‌شده‌ترین نمونه از این نوع هنر در بین‌النهرین، استاندارد اور متعلق به دوران سوم سلسله‌های قدیم است که از حفریات قبرستان سلاطین اور به دست آمده است (مجیدزاده، 1370: 69). استفاده از سنگ‌های رنگارنگ، ابتکاری است که به روزگار جلال و عظمت شهر اور باز می‌گردد، ولی در جهان باستان در هیچ‌جا مانند ایرانِ عصر

شکل 19: ظرف نقره به شکل پیکره عقاب و خرگوش (عکس از ل.خسروی)

هخامنشی به صورت باشکوه و افراط‌آمیزی رواج نداشته است. سکاها باید این فن ظریف را از ایرانیان آموخته باشند، زیرا اشیایی که از آنها به دست آمده، مزین به سنگ‌های رنگین هستند، نه مینا (بهزادی، 1383: 120). از این تکنیک برای تزیین بسیاری از اشیاء کلماکره با استفاده از سنگ لاجورد و عاج استفاده شده است. لاجورد یکی از سنگ‌های وارداتی است که ساکنان ایران در غرب مورد استفاده قرار می‌دادند که باید از منطقه بدخشان در شمال افغانستان آمده باشد (Simpson, 2000: 6).

سیمری‌ها و سکاها با هم همدست بوده و حتی بعضی مواقع در سالنامه‌های آشوری یکی دانسته شده‌اند. ورود سیمری‌ها و سکاها به زاگرس باعث شده است که سنن هنری خود را به آن‌جا آورده و در هنر لرستان نفوذ کند. به‌طوری‌که سبک هنری آنها در اشیاء کلماکره شناسایی شده است. اوایل قرن ششم ق.م زمانی است که هنر ایرانی و سکایی رابطه نزدیکی با هم یافته بود. استفاده از سنگ‌های رنگارنگ، ابتکاری بود که آن را به ایلامیان نسبت دادند. سکاها با ورود به این منطقه این فن را از ایرانیان اقتباس کرده و با خود به قفقاز بردند که در هنر سکایی بسیار مورد توجه قرار گرفت. در هنر سکاها کاسه چشم‌ها و سوراخ‌های گوش تندیس گوزن‌ها، با لعاب پر شده که حاکی از نفوذ سبک ایرانی است (رایس، 1370: 158).

سکاها در هنر خود از طبیعت تقلید می‌کردند، ولی موجودات طبیعت را به میل خودشان و بنا به طرز فکرشان به صورت تخیلات عجیب و غریب درمی‌آوردند. تبدیل موجودات طبیعت به شکل‌های مصنوعی در لرستان نیز در هزاره دوم ق.م بسیار معمول بود. زندگی چادرنشینان دره‌های زاگرس به زندگی سکاها شباهت زیادی داشت و این طرز فکر را هم در آنها به وجود آورد که این احتمالاً نتیجه تخیلات آنهاست. مردمی که دائماً در صحرا و بیابان، خانه‌به‌دوش می‌گردند و به موجودات خارق‌العاده و مافوق بشر اعتقاد دارند، با نظر مخصوصی به اشیاء موجود در طبیعت می‌نگرند. برای آنان موجودات طبیعی صورت مرموزی به خود می‌گیرد و این نظر به خصوص است که توجه آنان را به خود جلب می‌کند و به حیوانات اساطیری و افسانه‌ای خود شکل‌های خیالی مخصوص می‌دهند (بهنام، 1346: 6 و5). این توجه خاص به حیوانات و اشیاء پیرامون، امروزه نیز در عشایر لرستان دیده می‌شود.

هنر سکایی اولیه روی هنر بابلی و آشوری نیز تأثیر گذاشته است. هنر آشوری مانند هنر سکایی در آرایش‌ها و تزیینات طبیعت‌گرا بود. در هنر سکایی نقوش جانوری شیوه و اسلوب تزیین هستند. طرح‌های سکایی اغلب به صورت جنگ بین نیروهای متضاد مانند نر و ماده و ماه و خورشید ظاهر شدند (Rej, 2003: 9). ساخت تندیس‌های جانوری منفرد از

شاهکارهای هنر سکایی است (رایس1370: 159) که هنرمندان لرستان به تقلید از آنها اقدام به ساخت چنین ظروف مجسمه‌ای جانورسان خارق‌العاده و باشکوهی کردند. در پیکرنگاری آسیای غربی تا قرن هشتم ق.م شکل پرنده ظاهر نشده است. در هنر لرستان نیز نقش پرنده در هزاره اول ق.م ظاهر می‌شود (Reade, 1978: 151).

عقاب یکی از پرندگانی است که به دلیل نمادین بودن آن، از نقش آن برای تزیین آثار پیش از تاریخ و تاریخی ایران و سایر فرهنگ‌ها، به وفور استفاده شده است. نقوش عقاب در تپه گیان در هزاره چهارم ق.م روی ظروفی به شکل خمره‌های کوچک و ته‌گرد دیده می‌شود. این نقش (عقابی که طعمه‌اش را در چنگ دارد)، طرحی کاملاً شناخته شده و معمول در هنر بین‌النهرین بوده است (گیرشمن، 51:1379). روی ظروف سفالینی که از شوش به دست آمده است، نقش این پرنده که بال‌هایش را در هوا از هم گشوده و پنجه‌هایش را از هم باز کرده، دیده می‌شود (Amiet, 1960: 152). در تصویرنگاری، کاسیت نیز نماد عقاب به پادشاه مربوط می‌شود (پرادا 1383 : 16). طرح عقاب بسیار شبیه به هنر مردم چادرنشین سیبری است و سمبل قدرت همراه با یک مفهوم سحرآمیزی بوده که اکنون مفهومش را برای ما از دست داده است، اما ما می‌دانیم که عقاب پرنده‌ای زیرک، هوشیار و تیزچشم است که خیلی سریع شکار را می‌قاپد (Barnet, 1962: 80).

معانی سمبلیک عقاب عبارتند از: آزادی، امپراطوری، جوانمردی، حاصلخیزی، سرعت، قدرت، فناناپذیری، شیطان و پیروزی (جابز، 1370: 81). نام عقاب یا شاهین در اوستا سئنه آمده و از راسته شکاریان است که چون بال گشاید، به سه متر می‌رسد. عقاب پرنده‌ای است تیزبانگ، بلندآشیان، سبک‌پر، تندنگاه، ستبرنوک و سهمگین‌چنگال که بیش از صد سال زیست می‌کند. عقاب با نام‌هایی از قبیل آله‌دال، باشه، اشکره، شهباز و باز هم نامیده می‌شود. در توانایی سرآمد پرندگان است و به دلیل شکوه و تقدس، به شاه مرغان شهرت دارد. در اساطیر ایرانی عقاب اهمیت ویژه‌ای دارد. در افسانه‌های آفرینش به عنوان پیک خورشید معرفی شده که در کشتن گاو نخستین، با مهر همکاری داشته است (دادور و مبینی، 1388: 58).

از قدیم عقاب زرین نشانه علم ایرانیان بوده است. عقاب در ایران شکلی از خدای طوفان بوده و علامت امپراطوری ایران و سلطان پرندگان است. او یگانه پرنده‌ای است که قادر است به خورشید خیره شود و دشمن مار و ماهی است. این پرنده نشانه اقتدار، توانایی، جلال و عظمت بوده و پرستش آن به فال نیک گرفته می‌شد. در دوران باستان سمبل قدرت و فر شاهی است. گاهی حتی فقط یک جفت بال آن، نمادی از قدرت است (همان: 60). در مصر باستان

عقاب پرنده‌ای مقدس بود که با آسمان و خورشید یکی پنداشته می‌شد. احتمالاً از آن رو که می‌توانست در اوج آسمان‌ها پرواز کند، به خصوص با ایزد هوروس پیوند داشت. چون هوروس را به شکل عقاب یا انسانی با سر عقاب تصویر می‌کردند. عقاب‌های مرده را عموماً در تابوت‌های فوق‌العاده بزرگ می‌نهادند و دفن می‌کردند (وارنر، 1386: 187). روی کنگره‌ها و نقش برجسته‌های کاخ درکاف قلعه‌سی دو جفت عقاب که در منقارشان خرگوش‌هایی را از دم نگه داشته‌اند، نشسته‌اند. این مضمون یگانه در هنر اورارتویی است که از صحنه‌های تحسین‌برانگیز هنری است (برنی، 1386: 256). سرزمین‌های بیشه‌زار کوهستانی ایران، زیستگاه عقاب بوده و هست و دیرگاهی است، توجه ایرانیان به این هوانورد گستاخ کشیده شده است (پورداود، 1326: 296). عقاب رب‌النوع آسمان، و علامت خورشید است و عقاب در حال کشتن خرگوش، نشانه غلبه نور بر تاریکی و یک پیروزی بزرگ بر مغلوب حقیر است (جابز، 1370: 82). عقاب در دوران باستان سمبل فرّ پادشاهی بوده است (حاتم، 1372 :374). نقش عقاب در این آثار نشانه برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی است. در ایلام نقش عقاب کامل‌تر شده و گسترش یافته، به طوری‌که مظهر خدای اینشوشیناک قرار می‌گیرد. عقاب با
بال‌های گشوده، مظهر حمایت الهی است، و خدای حامی، نه تنها انسان‌ها را مدنظر دارد، بلکه حیوانات وحشی و اهلی را در پناه قدرت خویش نگهبانی می‌کند. در نقوشی که عقاب در حال پرواز است، چنین به نظر می‌رسد که تمام موجودات زمینی را تحت نفوذ خود آورده است، لذا این پرنده قوی نشانه تفوق و حمایت بر امور دنیای خاکی است (ملک‌زاده بیانی، 1351: 14).

نقوشی که در تزیین این آثار به کار رفته، شواهدی از طرز اندیشه مردمی است که در این دوران در دره‌های سرسبز زاگرس اقامت داشتند. در بین خدایان و مظاهر آنان، عقاب مقام و منزلت آسمانی و الهی خود را حفظ کرده و از این نقش می‌توان چنین استنتاج کرد که عقاب نزد مردم زاگرس در هزاره دوم ق.م مقام شمش (مظهر خورشید)، خدای بابلی را احراز نموده است که این نقش در اشیاء مارلیک، زیویه، حسنلو و حتی در دوره هخامنشی به اشکال مختلف دیده می‌شود (همان: 17). عقاب یکی دیگر از سمبل‌هایی است که برای مردم بین‌النهرین باستان به لحاظ دلالت بر خدای مورد اعتقادشان دارای تقدس بوده است و نقش این ایزد را روی آثار مذهبی و یادبود خود حجاری می‌کردند. عقاب روی عصا، سمبل خدای سابابا (زابابا) است که از جمله خدایان مورد پرستش در بین‌النهرین بوده که ارزش وی به مراتب پایین‌تر از خدایان عادی است (دادور، 1370 :622). از نقش عقاب در نقش‌برجسته-

های آشوری هم استفاده شده که یا برای حمله به دشمنان بوده، یا این که سمبلی به عنوان حمایت خدایان از لشگریان آشور، یا سمبل قدرت عظمت شاه آشوری بوده است. رب‌النوع هوروس به شکل عقاب روی تخته سنگ نارمر، نخستین پادشاه سلسله اول مصر نیز، دیده شده است (دانیل، 1363: 60). عقاب در گویش امروزی لرها دال[1] گفته می‌شود و در لرستان طوایفی به نام دالوند وجود دارد، و احتمالاً این پرنده روزگاری در میان اقوام باستانی لرستان از تقدس برخوردار بوده است (سهرابی، 1376: 146). در اشیاء به دست آمده از جیرفت نقش عقاب را می‌بینیم که نمونه بسیار جالب آن را می‌توان در یک لگن مفرغی به صورت برجسته مشاهده کرد (مجیدزاده، 1382: 156).

شکل 20: لگن مفرغی با نقش برجسته عقاب از جیرفت (مجیدزاده، 1382: 156)

در جزء دوره هفتوانه، از باز و شهباز یاد شده است. باز بنا به نامه سرانجام پارسان به عارفان کامل که به مقام و پایه بلند می‌رسند، تعبیر شده است و شاهباز که مقصود از آن شاه-بازان است، نمودار باری‌تعالی و خداوندگار است. در واقع شاهباز، تمثیلی از وحدت وجود است که بازان به سوی او می‌روند و پس از رسیدن به مقصود درمی‌یابند که آن شاهباز وجودی جزء خود آنان نیست (صدیقی، 1361: 43 و 44).

بخش اعظم نمادگرایی خرگوش نیز به عنوان حیوان وابسته به ماه است و نماد باروری و از آن‌جا نماد شهوت است. خرگوش مانند روباه دارای عمر طولانی بوده و نماد طول عمر است. در مصر خرگوش نماد خدای ماه است و در دوران متأخر مصر نشان آن را به عنوان یک تعویذ حفاظتی با خود داشتند (هال، 1380: 45 و 46).

1-Dal

بررسی و شناخت فلزات و مواد به کار برده شده برای ساخت اشیاء کلماکره

اشیاء گنجینه کلماکره از سه فلز طلا، نقره و مس ساخته شده‌اند که بیشتر آنها از جنس نقره هستند و ظروف مجسمه‌ای جانورسان این گنجینه از نقره و طلا ساخته شدند.

ـ طلا

طلا فلزی است که مانند نقره و مس، به صورت خالص هم در طبیعت یافت می‌شود. ایران در هزاره سوم ق.م معبر ارتباطی بود که از این طریق، مواد معدنی همچون سرب و لاجورد به دیگر نقاط جهان برده می‌شد و خود دارای ذخایر معدنی، از جمله طلا بود که در سرزمین مادها استخراج می‌شد. در قسمت غربی ایران، شواهد فعالیت‌های روز افزون در فلزکاری مشهود است (دایسون1351 :15). از فلز طلا در ظروف مجسمه‌ای جانورسان بیشتر به صورت ورقه‌های طلاکوبی شده روی آنها استفاده شده است.

ـ نقره

نقره یکی از فلزاتی است که وجود و خواص آن در اواخر هزاره چهارم و اوایل هزاره سوم ق.م شناخته شده و از معادن آن بهره‌برداری گردیده است. از طلا سخت‌تر و از مس نرم‌تر است، خاصیت چکش‌خواری، تورق و مفتول شدن دارد (حائری، 1347 :194) و از قدیم-الایام علاوه بر ساختن ظروف، وسیله‌ای برای مبادله در تجارت بوده که ابتدا به شکل شمش مورد استفاده قرار می‌گرفته است (زاوش، 1375: 275).

این فلز به منظور ساخت وسایل تزیینی، تشریفاتی و آیینی مورد استفاده قرار گرفته است زیرا بسیار نرم و انعطاف‌پذیر بوده و قابلیت پذیرش انواع اشکال پیچیده تزیینی را دارد. از نقره به شکل آلیاژ با سایر عناصر به ویژه مس استفاده شده است. به جزء پدیده کدر شدن سطوح نقره که ناشی از تأثیر ترکیبات سولفیدی در اتمسفر است، آسیب‌های دیگری نیز به دلیل عوامل ساختاری و محیطی متوجه آثار نقره‌ای می‌شود. در مواردی که اثر به شیوه ریخته‌گری ساخته شده باشد، بیشتر مرز دانه‌ها که غنی از مس و سایر فلزات آلیاژی هستند، دچار خوردگی شده و اغلب به شکل خوردگی مس در سطح فلز پدیدار می‌شود. سرعت سرد شدن محلول فلز مذاب در این بین تأثیر بسیاری دارد. فلز نقره در مواردی که اثر دارای تنش‌های ناشی از کار سرد باشد، مورد حمله خوردگی قرار می‌گیرد (قاضیان و قاسمی، 1380: 197 و 198).

بر اساس کتیبه‌های ایلامی به دست آمده از دوران هخامنشی در تخت‌جمشید، واژه معادل Silver نقره lan است. یک هم‌صدا و صوت مشابه مشخص از lan، پیشکش یا هدیه برای

خدایان است و متناظر lani در دوران ایلام میانه است (Arfai, 2008:2). نقره در دوران هیتی‌ها به عنوان وسیله‌ای برای معاملات استفاده می‌شد و در زمان آشوریان توسعه یافت. مانیشتوسو شاه اکد با کمال صراحت اعلام کرد برای دست یافتن به کان‌های نقره و رسیدن به سنگ دیوریت به سرزمین ایلام حمله می‌کند (دورانت، 1378: 112). در اقتصاد بین‌النهرین نقره به صورت معیار به کار می‌رفت. مگر در دو مورد همزمان اما کوتاه مدت، یکی در دوران بابل میانی هنگامی که طلا و نقره ارزشی برابر داشت و دیگری در دوران آشور میانی که دست کم در آشور قلع جای نقره را در معاملات گرفت و به عنوان واحدی برای پرداخت از نقره به صورت شمش در شکل‌ها و اندازه‌های مختلف استفاده می‌شد. از این وسیله تا زمان سلوکیان که سکه را به بین‌النهرین معرفی کردند، بدون وقفه استفاده می‌شد (مجیدزاده، 1379: 144).

در دوران سلسله اولیه در بین‌النهرین پول وجود نداشت و ابتدا از مس استفاده می‌کردند و سپس در هزاره سوم ق.م از نقره برای معاملات پایاپای استفاده می‌کردند (Crawford, 1991:124). در دوران آشور نیز شمش‌های نقره‌ای در نینوا یافت شده که مهر شده‌اند و روی آنها جزییات و وزن آنها نوشته شده است. مهرهای یافت شده، متعلق به دوران سناخریب و آشوربانیپال هستند که معمولاً یک تالان (واحد وزن طلا و نقره در بین یونانی‌های قدیم) هستند (Rander, 2008: 485). گنجینه اشیاء کوچک نقره‌ای مکشوفه از نوشیجان در حومه ملایر نیز یک حقیقت را توضیح می‌دهد و آن این است که این اشیاء، اولین مرحله استفاده از پول در دوران ماد بوده است (Vargyas, 2008: 178). در دوران باستان تولید نقره به این نحو بوده که نقره و احتمالاً طلای موجود در سنگ سرب در فرآیند احیاء در سرب مذاب حل و سپس محلول طلا، نقره و سرب جدا می‌شدند. (توحیدی، 1364: 55). فن تولید نقره از سنگ معدن سرب آسان نیست، ولی این عمل در مراحل اولیه تاریخ فلزکاری و احتمالاً از آغاز تا اواسط هزاره سوم ق.م انجام می‌شد (رحیمی، 1377 :12). برای ایجاد نقوش روی اشیاء کلماکره از دو شیوه خطی و قالبی استفاده شده است. اما بیشتر آنها به شیوه خطی است. نقوش تقریباً به صورت مسطح هستند که به کمک چکش‌کاری برجسته شده‌اند و گاهی از شیوه قالب‌گیری استفاده شده که موجب شده تا این نقوش ارزش مجسمه‌ای پیدا کنند.

برای ایجاد نقوش روی اشیاء، از تکنیک قلم‌زنی استفاده می کردند که ابتدا پشت فلزی را که می‌خواستند حکاکی کنند، با قیر می‌پوشاندند. این کار باعث می‌شود از چین و چروک خوردن و موج برداشتن آن فلز که توسط چکش‌کاری به وجود می‌آید، جلوگیری شود. بعد از انجام قیرپوشی طرحی را که برای آن فلز انتخاب می‌کردند، روی فلز کشیده و به وسیله ابزار

مخصوصی شروع به حکاکی فلز می‌کردند. بدنه برخی از ظروف با فن برجسته‌سازی یا چکش‌کاری از داخل[1] تزیین شده و این تزیین بر زمینه‌ای زراندود نقش برجسته است.

ـ لاجورد

برای ترصیع اشیاء گنجینه کلماکره از سنگ لاجورد و عاج استفاده شده است. سنگ لاجورد یا لپیس لزولی یکی از قدیمی‌ترین سنگ‌هاست که از نام لاتین لپیس[2] به معنای سنگ[3] و عربی ازلی[4] به معنای آسمان یا در ایران باستان[5] لزهووارد به معنای آبی گرفته شده است (Hand Cock, 1912: 256).

بر اساس متون می‌دانیم، تجارت سومریان در زمان انمرکار پادشاه اوروک با پادشاه سرزمین ارت، یک دیپلماسی بوده است. پادشاه برای حمایت الهه اینانا، نیاز به طلا، نقره و لاجورد داشته است که از طریق جاده خراسان بزرگ از بدخشان افغانستان به بین‌النهرین برده می‌شد و این تجارت احتمالاً توسط بازرگانان عبید، اوروک و حکومت‌های اولیه یا دوران اکد، به شمال و جنوب بین‌النهرین انجام می‌شده است (Majidzadeh, 1982: 62). احتمالاً لاجورد در مسیر جاده خراسان بزرگ به مناطق غرب ایران وارد می‌شده است (Crawford, 1991: 141).

لاجورد یکی از سنگ‌های نیمه قیمتی است که از دوران باستان شناخته شده بود. قدیم‌ترین سند تاریخی که در آن به نام لاجورد ایرانی اشاره شده، کتیبه‌های آشوری است. تیگلات پیلسر سوم پادشاه آشور در قرن هفتم ق.م مادها را در نزدیک دماوند شکست داد، و در نتیجه، تعدادی اسب، در حدود 15 تن مفرغ و قریب به ده تن لاجورد به عنوان غرامت از مادها گرفت. این شکست و اخذ غرامت از مادها در کتیبه‌های آشوری نقر شده است. عده‌ای از مورخین یادآوری می‌کنند که در سرزمین ماد لاجورد فراوان بوده و معدن آن در نزدیکی کوه بیکنی قرار داشته است. اما دیاکونف در کتاب تاریخ ماد اشاره می‌کند که سنگ لاجورد در ماد استخراج نمی‌شد و مادها سنگ لاجورد را از بدخشان وارد می‌کردند و لاجورد اصل را از دهکده لاج در بدخشان به دست می‌آوردند (زاوش، 1375: 207 و 208). در دوران

1. Repousse
2. lapis
3. stone
4. azul
5. lazhuward

هخامنشی لاجورد را کبوتکه می‌نامیدند و در کتیبه بنیاد کاخ داریوش در شوش به آن اشاره شده است. هرتسفلد معتقد است واژه "کاسک" در اوستا، همان نام سنگ لاجورد است. لاجورد از دوران هخامنشی به بعد کاربرد فراوانی داشته و گذشته از زینت‌آلات، برای لعاب ظروف و ساخت مجسمه از آن استفاده می‌شده است. در دوران ساسانی استفاده از آن زیادتر شده و ظاهراً سقف تخت طاقدیس از لاجورد ساخته شده بود (همان: 208 و 209)

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به کتیبه‌های منقور روی اشیا که توسط لامبرت، فرانسوا والا و رسول بشاش (بشاش، 1378) از زبان و خط ایلام نو ترجمه و قرائت شده‌اند، شاهکان ساماتورا صاحبان گنجینه کلماکره هستند که احتمالاً آنان از نسل سوارکاران بیابانگرد ایرانی (سیمریان) بوده‌اند که به تدریج تمام منطقه را به تصرف خود درآورده و نام خود را به آن‌جا داده‌اند. آنها خود دارای فرهنگ مکتوب نبودند و به منابع دیگر، به خصوص منابع ایلامی مراجعه می‌کردند. نام اشخاصی که جام‌های نقره را هدیه کرده‌اند، حاکی از به هم آمیختگی سنن مختلف است. آنان از قفقاز به ایران مهاجرت کرده و در بخشی از لرستان (حوضه رود سیمره) که خود بر آن نام ساماتورا نهاده، ساکن شدند و به تدریج در آن‌جا یک حکومت محلی را تشکیل دادند. گرچه سرزمین آنها جزء قلمرو حکومت ایلام محسوب می‌شد، ولی هیچ‌گاه تحت نفوذ مستقیم ایلامیان نبودند و فقط تحت تأثیر هنر و زبان آنها قرار گرفتند و به همین دلیل نام حاکمان بعدی به اسامی ایلامی شباهت دارد.

کتیبه‌های روی اشیاء کلماکره درباری و شاهانه است که نام پادشاهان روی آنها نقر شده است، اما تعدادی اسامی عام هم در میان آنها مشاهده می‌شود (Henkelman, 2003:118). این کتیبه‌ها بیشتر روی کاسه‌ها و بشقاب‌ها دیده می‌شوند (Ibid:111). شیوه ساخت اشیاء و کتیبه روی آنها متعلق به دوران ایلام نو است (Ibid:109). البته یک نمونه خط آرامی هم روی یکی از اشیاء مشاهده می‌شود. آرامی قدیم در کتیبه‌ها از قرن 9 تا 7 ق.م دیده شده است و در دوران آشور تا قرن 7 ق.م هم مورد استفاده قرار می‌گرفته است (Fales, 2000: 7). تابلت-هایی که در تخت جمشید، استحکامات شوش و حتی قندهار یافت شده، اثبات می‌کند در دربار هخامنشی، در کارهای اداری از ایلامیان استفاده می‌کردند. همچنین در این دوره شاهد افزایش استفاده از زبان آرامی هستیم (Henkelman, 2013: 531). برای نشان دادن تعامل هنری بین آشور و ایلام، به شدت بدهکار روابط نظامی و سیاسی بین این دو حوزه در این

دوره تاریخی هستیم. سبک هنری زاگرس در اواخر هزاره دوم ق.م ظهور پیدا کرد، در هزاره اول ق.م به اوج خود رسید (Alvarez-mon, 2013: 2).

هنکلمن به مساله مذهب ایلامی ـ ایرانی در هزاره اول ق.م اشاره می‌کند. در مدارک و اسناد ایلامی که در تخت جمشید به دست آمده، به یک جشن قربانی که برای تقوا و پارسایی پادشاه برگزار می‌شده، اشاره شده است. او آثار سابقه این جشن را در فرهنگ ایلامی، و شواهد وجود آن را در هزاره اول ق.م می‌داند (Alvarez-mon, 2013: 2). ویرانی ایلام غربی آن‌گونه که آشوربانیپال در کتیبه‌هایش می‌گوید، نبوده است. دلیل آن، تابلت‌هایی است که از دوران ایلام نو به دست آمده است. کشف گنجینه‌های اخیر خلاف ادعای او را ثابت می‌کند (Alvarez-mon, 2008:130). مساله مهم این است که در دوره ایلام نو، در سال 640 ق.م در جنگ با آشور حکومت ایلام به طور کامل سقوط نکرده است. بلکه حکومت‌های کوچک محلی همچنان به حیات خود ادامه دادند و با توجه به گنجینه‌های مکشوفه در سال‌های اخیر و شواهد قوی، آنها دارای درجه‌ای از ثبات و رفاه بودند (Alvarez-mon, 2011: 91).

بر اساس متون به دست آمده از شوش، در قرون بین هفتم و ششم ق.م بعد از حمله آشوریان، ارتباطات اقتصادی گسترده‌ای بین حاکمان محلی، قبایل و گروه‌های مختلف قومی وجود داشته است. اما منابع بین‌النهرینی کمتر از حضور ایلامیان پس از حمله آشوریان حمایت می‌کند. حضور حاکمان ایلامی پس از حمله آشوریان در مرزهای بین خوزستان، فارس و لرستان به اثبات رسیده است. ایرانیان کم‌کم در روستاهای ایلامیان مستقر شدند و فرهنگ آنها را جذب کردند (Ibid:75,76,77,79)؛ مانند مقبره ارجان که یک فرهنگ ترکیبی متشکل از آداب و رسوم و سنت‌های بابلی، آشوری، ایلامی، ایرانی و سوری را نشان می‌دهد (Carter, 1994: 76). در اشیاء کلماکره، فرهنگ التقاطی ایرانی ـ ایلامی نیز قابل مشاهده است.

سرانجام ایلام به عنوان یک قدرت بزرگ از میان رفت، اما باورکردنی نیست که حکومت در این سرزمین و نیز سراسر جنوب‌غرب ایران به کلی فرو پاشیده باشد. شاید روزی بتوانیم نام‌های سرکردگان محلی را که صورت ظاهر قدرت را در مناطق خود نگه داشتند و نزد رعایای خود بزرگ می‌نمودند، پیدا کنیم. شاید آینده نیز از نام فرمانروایانی که برای منابع ما ناشناخته مانده‌اند، پرده بردارد. حتی ممکن است، سر برآوردن دوباره ایلام به عنوان قدرتی سیاسی در نتیجه فشار مهاجران تازه بوده باشد. حکومت سَمَتی را بایستی از این فرمانداران محلی و بقایایی از حکومت ایلامیان دانست که از خودمختاری برخوردار بودند. ضمن این‌که

انتساب آنها را به قبایل سیمری که در این ایام حضورشان در این منطقه محسوس بوده است، نباید از نظر دور داشت.

این ظروف، تلفیقی از برخورد و تعاملات فرهنگی ایلامیان و سیمری‌ها در این ناحیه است که حکمرانان محلی با تعلق خاطر به سرزمین خود ساماتورا در آن جا ساکن شدند. حکمرانان سَمَتی در یک مفهوم وسیع جزء سرزمین ماد به حساب می‌آمدند. مادها که در سال 612 ق.م بر آشور تاختند، شهر مهم آشور، نینوا را با خاک یکسان کرده و با غنیمت فراوان به میهن خویش بازگشتند. یقیناً سمتیان نیز با آنها به نینوا رفته و احتمالاً تعدادی از این اشیاء را به عنوان غنیمت از آن‌جا با خود به ایران آورده باشند. بعد از آن که کوروش بر ماد شورید و آن را شکست داد، سران قبایل و شاهان کوچک که بر نواحی کم‌وسعت حکمروا بودند، جزء اتباع و متحدین کوروش پادشاه هخامنشی درآمدند و هنر این اقوام از جمله هنر اقوام ساکن در لرستان را اقتباس نمودند. این اشیاء بسیار شبیه به اشیاء سلطنتی دوران هخامنشی هستند. هخامنشیان هنر اقوام مختلف را اقتباس نموده و یک هنر تجملی و تشریفاتی به وجود آوردند. بنابراین این هخامنشیان بودند که از هنر لرستان تقلید کردند.

بیشتر اشیاء آغشته به قیر هستند که از آن به جای موم استفاده می‌کردند. ظروف مجسمه‌ای جانورسان به صورت دو جداره و مجوف ساخته شدند و روی آنها یک سوراخ برای ریختن مایعات به درون ظرف و یک سوراخ جهت خروج مایع تعبیه شده است و در مراسم آیینی و تشریفاتی مورد استفاده قرار می‌دادند. برای ایجاد نقوش روی اشیاء از دو شیوه خطی و قالبی استفاده شده است. نقوش به صورت تقریباً مسطح هستند که به کمک چکش‌کاری برجسته شده‌اند و گاهی از شیوه قالب‌گیری استفاده شده که موجب شده این نقوش ارزش مجسمه‌ای پیدا کنند. همان طورکه دیدیم، برای ایجاد نقوش روی اشیاء از تکنیک قلم‌زنی استفاده کرده‌اند. شاید این نوع از ظروف مانند ظروف به دست آمده از حسنلو، در آیین باده‌افشانی یا ریختن شراب مقدس در مراسم مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (علیون، 1390: 11).

فلزگران لرستان ظروف را چکش‌کاری کرده و سپس روی آنها عملیات حرارتی انجام می‌دادند و معمولاً ابتدا به صورت یک چکش کاری حرارتی و سپس یک چکش کاری سرد انجام می‌دادند (Oudbashi, 2013: 160). این اشیاء ظروف سلطنتی بوده و قدرت و شکوه پادشاهان سمتی را می‌رساند. آشکار است که بشر در سرزمینی می‌تواند چنین به اوج هنر فلزکاری برسد که در آن فلزات و کانی‌های در دسترس وجود داشته باشد. در لرستان از منابع نقره محلی استفاده می‌کردند و آزمایشات نشان می‌دهد برای ساخت اشیاء از یک معدن نقره

استفاده شده است. این اشیاء تجلی از حکومت اشرافی فئودال از فرهنگ ایرانی است که ایدئولوژی آن سلسله را نمایان می‌کند (Brunner, 1974:109).

اقوام کوچ‌گر همه چیز را به صورت الگو و طرح می‌دیدند و می‌توانستند اشکال گوناگون را به وجود آورند. تکنیک و هنر زاگرس‌نشینان مانند هر هنر دیگری در دوران خود، مراحل ابتدایی و ناپختگی، دوره تکامل و کمال و بالاخره فرود و انحطاط را پیموده است؛ به‌طوری‌که در هزاره اول ق.م به اوج خود می‌رسد. گاهی پژوهشگران از پیدایش ناگهانی و سیر تکامل عجیبش تعجب می‌کنند. صنعتگران لرستان با مهارت شگرفی که در کارهای فلزی داشتند، در مقاطع مختلف برای مشتریان مختلف که در میان آنان شاهان، حکام کوچک، رؤسای قبایل کوچک و بزرگ با فرهنگ‌های قومی گوناگون وجود داشتند، این اشیاء را می‌ساختند.

این نظر امروزه مورد تأیید گروهی از باستان‌شناسان است که هنر و فرهنگ لرستان، فرهنگی ایلامی است. در این آثار هنری، ترکیب فرهنگی و سبک هنری را به خوبی می‌توان دید. نقوش کلماکره علاوه بر تأثیرپذیری از هنر همسایگان خود، از زیست‌بوم خود نیز تأثیر پذیرفتند. بازتاب نقوش روی اشیاء کلماکره شامل نقوش گیاهی و حیوانی تا حد زیادی متأثر از زیست‌بوم منطقه نیز است، به طوری‌که بز هنوز حیوان ملی مناطق زاگرس‌نشین است. هنرمند در ارتباط نزدیک با طبیعت اطرافش، ابتکارات بدیعی از خود نشان داده و اندام انسانی و شکل حیوانات را به بهترین وجه مجسم کرده است. در میان جمعیت زارع و چوپان علاقه خاصی به ساختن ظروف به شکل حیوانات وجود داشت، و ساخت ظروف به شکل حیوانات در ایران تازگی نداشت و در میان‌گله‌داران بسیار معمول بود و در قرون بعد هم مکرر در هنر ایران خودنمایی می‌کند. این اشیاء متعلق به زمانی هستند که بیشترین برهم‌کنش‌های سیاسی بین ساکنان دشت و کوه وجود داشته است و تصور می‌شود جغرافیای زیستی نه تنها بر هنر، بلکه در شکل‌گیری پیچیدگی اجتماعی و سیاسی مردمان این منطقه تأثیر به‌سزایی داشته است. بسیاری از نقوش، علاوه بر سبک بومی خود با تأثیرپذیری از تمدن‌های هم‌جوار (آشور، ایلام، سکایی، سیمری، هیتی و هوری) ایجاد شدند و هر کدام از نقوش دارای مفهوم آیینی و بازتاب اسطوره‌های بین‌النهرینی و ایلامی هستند.

در این پژوهش بر اساس مدارک موجود به شناسایی جزء به جزء نقش‌مایه‌ها، ارتباط ترکیبی آنها و در حالت کلی به تفاسیر روایی آنها تا حد امکان پرداخته شده است. نگارندگان در تحلیل نقش‌نگاری اشیاء از مدارک مکتوب، اطلاعات موجود درباره تنوع گونه‌های گیاهی و جانوری، گونه‌های ظروف و تنوع موضوعات و نقش‌مایه‌هایی روی ظروف، استفاده کرده‌اند.

سبک هنری کلماکره بر نظامی غنی از نمادها تکیه دارد و از نقش‌مایه‌های جانوری زیاد استفاده شده است. با مطالعه این نقش‌مایه‌ها می‌توان از مرتبه اجتماعی و از زوایای ناپیدای تفکرات صاحبان این گنجینه و بخصوص این تمدن پرده برداشت. هنر کلماکره نه ابتدایی است و نه ساده، این اشیاء دارای یک سبک هنری هستند که علاوه بر ریشه آئینی ـ هنری کاملاً ریشه محلی دارند. همچنین این هنر بار نفوذ تأثیرات چندی را به دوش می‌کشد و شاید بتوان سهم هر یک از شیوه‌های بیگانه را در آن روشن کرد که آشور و ایلام بیشترین تأثیر را در هنر کلماکره داشتند.

هنر لرستان نهادی ابتکاری در تناسبات دارد که در آن، عناصر برگرفته از بیگانگان را درهم می‌آمیزد. این آثار تبادلات فرهنگی و داد و ستد بین مناطق مختلف را نشان می‌دهد. کارهای هنری لرستان نتیجه ترکیب قومی و فرهنگی اقوام مهاجر ساکن و ادغام فرهنگ‌ها و ادیان مختلف است. چنان‌که در کنار آثار هنری ترکیبی، نمونه‌های هنر و ادیان اقوام مختلف به صورت نسبتاً مستقل نیز باقی مانده و حفظ شده‌اند. این اشیاء گاهی ساده با یک نقش تزیینی و گاهی به صورت یک اثر هنری بسیار زیبا با نقوش مختلف ساخته شده‌اند. در ابداع این نقوش، طرز فکر، عقاید، اعتقادات و رسوم این قوم تأثیر زیادی داشته است. آنان به خدایان گوناگونی اعتقاد داشتند و هر خدا مظهری از عوامل طبیعت محسوب می‌شد و او را به شکلی روی اشیاء خود نمایان می‌کردند. با این‌که فهم و تفسیر آثار هنری لرستان، خالی از اشکال نیست، ولی در پی بردن به رسوم و آداب قدیمی ایران دارای سهم بزرگی است، زیرا بدون آثار لرستان نمی‌توان آثار تمدن‌های بزرگ دوران‌های تاریخی مانند ماد و هخامنشی را تفسیر کرد.

ویژگی عمده‌ای که در این اشیاء دیده می‌شود، همان استفاده از اشکال حیوانات است. اعتقاد و باور به حیوانات و نیروی متافیزیکی آنها عنصر اصلی و ماده ابتدایی مذاهب بدوی بوده است و در بسیاری از مظاهر آن نیز به صورت دیگری نوعی گرایش به توتمیسم را تداعی می‌کند. این پرستش ناشی از آن است که حیوانات و جانوران را به طور فوق‌العاده‌ای در زندگانی بشر مؤثر می‌دانستند. پیروان اهل حق در لرستان هنوز هم، به انتقال روح از بدن انسان به جسم حیوان و بالعکس یعنی به تناسخ معتقدند و به غول، دیو و امثال آنها که گاهی به صورت حیوان و گاهی به شکل انسان در می‌آیند، اعتقاد دارند.

به نظر چنین می‌رسد که قدرت گرفتن مادها در هنر لرستان بی‌تاثیر نبوده باشد، زیرا قرن‌ها بعد مشاهده می‌کنیم که این هنر ویژگی‌های اصلی خود را از دست داده است. بدون شک نقوش و اشکال مختلف این اشیاء، از یک سلسله آداب و رسوم محلی، افسانه‌ها و اساطیر

متعدد لرستان سرچشمه می‌گیرد. گرچه تاریخ‌گذاری دقیق این اشیاء به دلیل این که از یک حفاری علمی به دست نیامدند، بسیار مشکل است، اما با توجه به مطالعات مقایسه‌ای اشیاء، بررسی متون تاریخی و کتیبه‌های روی اشیاء و تکنیک ساخت اشیاء، این گنجینه متعلق به محدوده زمانی قرن هفتم ق.م تا اوایل قرن ششم ق.م (ایلام نو) است. (Vallat, 1996: 3).

منابع

- اسدیان خرم‌آبادی، م، باجلان. م.ح و کیایی، م. (1358). **"باورها و دانسته‌ها در لرستان و ایلام"**. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی. مرکز مردم‌شناسی ایران.
- ایزد پناه، حمید (1376). **"آثار باستانی و تاریخی لرستان"**، ج3. تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخرفرهنگی.
- برنی، چ و لانگ، م. (1386). **"تاریخ اقوام کوچ‌نشین شمال‌غربی ایران"**. ترجمه هوشنگ صادقی. تهران: انتشارات نگاه.
- بشاش، رسول (1376). "قرائت چهار مورد از کتیبه‌های منسوب به غار کلماکره"، سخنرانی در نخستین گردهمایی استان‌شناسی ایران بعد از انقلاب در شوش، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.
- ـــــــــــ (1378). **"قرائت کتیبه‌های ظروف منسوب به غار کلماکره ـ لرستان"**. تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی.
- بلخاری قهی، حسن (1384). **"مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی"**. تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- بهزادی، رقیه (1373). **"قوم‌های کهن در آسیای‌مرکزی و فلات ایران"**. تهران: نشر وزارت امورخارجه.
- بهنام، عیسی (1346). **"همکاری هنر سکایی با هنر دورانهای مختلف شاهنشاهی ایران"**. مجله هنر و مردم. ش59. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
- پرادا، ایدت (1383). **"هنر ایران باستان"**. ترجمه یوسف مجیدزاده. چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پورداود، ا. (1326). **"فرهنگ ایران باستان"**، تهران: انتشارات انجمن ایران شناسی.
- جابز، گ. (1370). **"سمبلهای حیوانات"**، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: نشر مترجم.
- حاتم، غلامعلی (1372). "نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران"، **فصلنامه هنر**، ش 28، تهران.
- حائری، ی (1347). **"اصول گداز و استخراج فلزات"**، ج 3، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- خسروی، لیلا (1381). **"پژوهشی در اشیاء فلزی منسوب به غار کلماکره- لرستان"**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.
- دادور، ابوالقاسم (1370). **"سمبل‌های‌خدایان بین‌النهرین از دوره اورسوم تا آشور نو و رابطه آن با سمبلهای ایران"**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
- دادور، ابوالقاسم و مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک (1389). **"بررسی شکل و فرم در ریتون‌های ایرانی (هزاره چهارم ق.م تا پایان دوره ساسانی)**. نشریه هنرهای زیبا. هنرهای تجسمی. شماره 41. صص: 5-12.
- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب (1388). **"جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان"**. تهران: انتشارت دانشگاه الزهراء.
- دایسون، رابرت (1351). **"ساختمان حریق زده حصار"**. مجله باستان‌شناسی و هنر ایران. ش10 و 9، تهران: وزارت فرهنگ و هنر ایران.
- دانیل، گلین (1363). **"تمدن‌های اولیه و باستان‌شناسی و خاستگاه آنها"**. ترجمه هایده معیری. تهران: نشر موسسه تحقیقات و مطالعات فرهنگی.
- دورانت، ویل (1378). **"تاریخ تمدن"**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
-دهه، ژان (1345). **"مبدأ و مفهوم نقوش سمبلیک در تخت‌جمشید"**. مجله دانشکده ادبیات. ش2. سال 14. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-راوندی، مرتضی (1341). **"تاریخ اجتماعی ایران از آغاز تا عصر حاضر"**. تهران: نشر امیرکبیر.
- رایس، تامارا تالبوت (1370). **"سکاها"**. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: نشر یزدان.
- رحیمی، فرشته (1377). **"مطالعات علمی انجام شده روی اشیاء کلماکره"**. مجموعه مقالات پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی. تهران: پژوهشکده حفاظت و مرمت.
- رواسانی، شاپور (1370). **"اتحادیه مردم شرق"**. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- زاوش، محمد (1375). **"کانی‌شناسی در ایران"**. تهران: نشر پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سهرابی، محمد (1376). **" لرستان و تاریخ قوم کاسیت"**. خرم‌آباد: انتشارات افلاک.
- صفر، فواد (1960). **"آشور"**. بغداد.
- صفی زاده، صدیق (1361). **"نوشته‌های پراکنده درباره یارسان اهل حق"**. تهران: نشر موسسه مطبوعاتی عطایی.
- طلایی، حسن (1374). **"باستان‌شناسی و هنر ایران در هزاره اول ق.م"**. تهران: انتشارات سمت.

- علیون، صمد و صدرایی، علی (1390). **"مجموعه مقالات اشیاء تاریخی حسنلو"**. تهران: نشر گنجینه هنر.
- علی‌یاری، م.ح (1379). **"جغرافیای استان لرستان"**. تهران: شرکت چاپ و انتشارات کتاب-های درسی.
- فانیان، خسرو (1354). **"هنر لرستان گذرگاهی به قلمرو خدایان"**. مجله تماشا. ش 249. سال 5. تهران.
- قاضیان، مجید و قاسمی، محمود (1380). **"بررسی و اقدامات حفاظتی آثار نقره‌ای مکشوفه از غار قوری قلعه پاوه" در** مجموعه مقالات پنجمین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی/فرهنگی و تزیینات وابسته به معماری 13و14 بهمن ماه 1380، صص 209ـ 197. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- کالیکان، ویلیام (1350). **"مادی‌ها و پارسی‌ها"**. ترجمه گودرز اسعد بختیار. تهران: نشر شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
- کریستی، ویلسن (1317). **"تاریخ صنایع ایران"**. ترجمه عبداله فریار. تهران: وزارت معارف.
- گیرشمن، رومن (1346). **"هنر ایران در دوره ماد و هخامنشی"**. ترجمه عیسی بهنام. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ـــــــــــ (1371). **"هنر ایران در دوره ماد و هخامنشی"**. ترجمه عیسی بهنام.

مالووان، م (1368). **"بین‌النهرین و ایران باستان"**. ترجمه رضامستوفی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- مجیدزاده، یوسف (1370). **"تاریخ و تمدن ایلام"**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ـــــــــــ (1376). **"تاریخ سیاسی بین‌النهرین"**. ج1. هران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ـــــــــــ (1379). **"تاریخ و تمدن بین‌النهرین، هنر و معماری"**. ج3. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ـــــــــــ (1382). **"جیرفت نخستین تمدن شرق"**. تهران: انتشارات میراث فرهنگی کشور.
- معتمدی، نصرت‌اله (1372). **"گزارش حفاری غار کلماکره"**. مجله میراث فرهنگی. سال 4. شماره 10 و 11. تهران: سازمان میراث فرهنگی. صص 15ـ3.
- مک‌کال، هنریتا (1373). **"اسطوره‌های بین‌النهرین"**. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

- ملکزاده، فرخ (1348). **"تأثیر هنر هخامنشی در کاپیسا افغانستان"**. مجله باستان‌شناسی و هنر ایران، سال 2، تهران.
- ملک‌زاده بیانی، ملکه (1351). **"شاهین نشانه فرایزدی"**. مجله بررسی‌های تاریخی. سال 7. تهران.
- موری، پی.آر.اس (1379). **"زیرخاکی‌های مفرغی ایران"**. ترجمه علی داراب‌بیگی. کرمانشاه: انتشارات کرمانشاه.
- میرنیا، علی (1378). **"فرهنگ مردم ایران"**. تهران: نشر پارسا.
- وارنر، رکس (1386). **"دانشنامه اساطیر جهان"**. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: نشر اسطوره.
- ورمازرن، مارتین (1372). **"آئین میترا"**. ترجمه بزرگ نادرزاد. تهران: نشر چشمه.
- هال، جیمز (1380). **"فرهنگ نگاره‌های نمادها در هنر شرق و غرب"**. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- هرتسفلد، ارنست (1381). **"ایران در شرق باستان"**. ترجمه همایون صنعتی‌زاده. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. کرمان: دانشگاه باهنر.
- هوار، کلمان (1379). **"ایران و تمدن ایرانی"**. ترجمه حسن انوشه. تهران: نشر امیر کبیر.
- یاحقی، محمد جعفر (1386)، **"فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی"**. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

- Alvarez-mon. J. (2003). **"Cosmological & Ideological aspects of the Arjan bowl"**. pp:1-35.
- _____ . (2008). **"Give to drink, O cup-Bearer! The Arjan beaker in the context of lion-Headed drinking Vessels in the Ancient near east".** Iranica Antiqua, Vol.XLIII, PP:127-152.
- _____ . (2011). **"Elam and Persia"**. Mark B.Garrison, Includes papers from a meeting of the American Schools of oriental research. hold in Philadelphia, PP: 89-166.
- _____ . (2013). **"Elam and Persia"**, Mark B.Garrison, American Journal of Archaeology, Archaeological Institute of America. Pp: 1-117.
- Amiet 1960 Amiet, P,1960, **Elam**, Auvers-Sur-Oise.
- Arfia. A.M. (2008). **"Tehran-PT10a-Colected Completed"**, ARTA001, pp 1-10.
- Barnet 1962 Barnet, R.D, 1962**,"Median art"**, Iranica Antiqua, vol II, PP 77-95.
- _____ (1968). **"The art of bacteria & treasure of the oxus"**, Iranica antiqua, vol VIII, PP: 34-53.

- Bivar. A.D.H. (2005). **"Mithraism: A religion for the Ancient medes"**. Iranica Antiqua. Vol. XL. pp: 341-358.
- Brunner, C, J. (1974). **"Middle Persian Inscription Sasanian silner war"**. Metropolitan Museum of Art JNL. Vol 9. pp: 109-121.
- Calmeyer. (1983), Calmeyer, P. (1983). "The Persian king in the lions Den". **Iraq**. Vol XLV. Part 1. published by the british school of Archaeology in Iraq. pp 138-139.
- Canby. Jeanny Vorys. (2002). **"Flaconry (Haw king) in Hittite lands".** Journal of Near Eastern Studies. Vol: 61. No: 3. The university of Chicago press. PP: 161-201.
- Carnoy. A.J. (1964). **" Iranian mythology in mythology of Baces".** New York.
- Carter. E & stolper. M. (1984). **"Elam: Survey of political History & Archaeology"**. Universty of California press. Berckely.
- Crawford. H. (1991). **"Sumer & Sumerian".**Cambridge University press.
- Cubet. A. (1995). **"Gobelet pre-Achemenide".** revue du louver. IV.
- Curtis. Vesta. (1996). **"Persian Myths"**. British Museum press.
- Donbaz.V. (1996). **"A Median (?)votive inscription on silver vessel".** Nouvelles Assyriologiues breves et utilitaires. (N.A.B.U).
- Fales. F.M. (2000). **"Old Aramaic".** The Semitic languages and dialects III North-West semitic.
- Handcock. P.S.P. (1912). **"Mesopotamian Archaeology**". G.P.Put Nams sons MDCCCCXII. New York.
- Henkelman. Wouter. F.M. (2003). **"Persians, Medes and Elamites".** Acculturation in the Neo-Elamite period. pp: 73-130.
- _____ (2013). **"Administrative Realities: The perspolis Archives and The Archaeology of the Achaemenid heartland".** chapter 27. The oxford Hand book of Ancient Iran, edited by D.T.Potts. Oxford university press.
- Jamzadeh. Parivash. (2000). **"An Achamenid motif seen in later epic and Art".** Iranica Antiqua. Vol.XXXV. pp:47-56.
- Kantor. H.J. (1977). **"The Elamite cup from choghamish**". IRAN. Vol. XV. No 15. Pp:11-14.
- Lufkin. M & Adam. G. (2004). **"The Illicit Trade in Antiquities-Lebanese Dealers Prosecuted in US & Egypt".** The Art of News paper, No: 149. P: 45.
- Mahboubian. H. (1995). **"Treasures of the mountains, The Art of the Medes".** Mahboubian gallery. London.
- Majidzadeh. Y. (1982). **"Lapis Lazuli & The great khorasan road".** PALEORIENT. Vol 8/1. Pp:59-69.
- Moorey. P.R.S. (1969). **"Pre historic copper and bronze metallurgy in western Iran".** IRAN. Vol VII. Pp: 131-154.
- _____ . (1988**). "Material Aspects of Achaemenid Polychrome Decoration and Jewellery"**. Iranica Antiqua. Vol.XXXIII. Pp: 155-171.

- Negahban. Ezat. (1964). **"A brief report on the excavation of marlik Tepe and Pileh qaleh**. IRAN. Vol II. Pp: 13-20.
- Oudbashi. Omid. (2013). **"Archaeometallurgical Studies on the Bronze vessels from Sangterashan Luristan, W-Iran".** Iranica Antiqua. Vol. XL & VIII. Pp: 147-174.
- Rander, k. (2008). **"The delegation of power:Neo-Assyrian bureau seal**". Persika. No:12. Pp: 481-515.
- Razmjou. Shahrokh. (2005). **"In Search of the lost Median Art".** Iranica Antiqua. Vol. XL. Pp: 271-314.
- Reade, J. 1978, **"Kassites and Assyrians in Iran"**. IRAN. Vol. XVI. Pp: 137-143.
- Rej. A. (2003). "**Scythians and Sarmatians, Migration of the Aryan tibes".** The Royal Norwegian Embassy. Bangkok.
- Simpson. John. (2000). **"Observation on early Iron age beads from luristan"**. BSTN 36. Pp: 6-10.
- Vallat. F. (1996). **"Le royaume Elamite de samati"**. Nouvelles Assyriologiues breves et utilitaires. (N.A.B.U).
- _____.(2000).**"Une inscription Elamite sur rhyton en argent a tete de belier"**. (N.A.B.U).
- Vargyas. P. (2008). **"The silver hoard from Nush-I Jan revisited".** Iranica antique. Vol. XLIII. Pp: 167-183.