Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

Reading the Motifs of Achaemenid Architectural Works Based on Jung's Archetypal Theory

1. Parisa Shahverdy*: Department of Architecture and Urban Planning, Technical and Vocational University (TVU), Tehran, Iran.

***Corresponding Author's Email Address: Pshahverdy@tvu.ac.ir**

How to Cite: Shahverdy, P. (2025). Reading the Motifs of Achaemenid Architectural Works Based on Jung's Archetypal Theory. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(3), 1-21.

Abstract:

Architecture constitutes a prominent part of the history of Iranian art, which has always attracted considerable attention, leaving behind remarkable masterpieces. The architecture of the Achaemenid period represents one of the most brilliant eras in the architectural history of Iran. This architecture is adorned with valuable motifs whose contemplation allows for a deeper understanding of the spirit of art and architecture of that age. It appears that the figures and motifs in the architecture of this period, in addition to their external manifestations, embody deeper meanings and concepts intimately connected with the human psyche. The present study aims to decode these motifs through a psychoanalytic approach, analyzing the architectural representations of the Achaemenid period based on the views of the Swiss psychologist Carl Gustav Jung. According to Jung, the human psyche consists of three levels, the deepest of which is the collective unconscious. Jung referred to the contents of the collective unconscious as archetypes, which are reflected symbolically in literary and artistic works. He conducted extensive studies on symbols and maintained that everything in the world can acquire a symbolic meaning. This research seeks to align Jung's theory concerning the manifestation of archetypes in the form of symbols with the motifs of Achaemenid architecture and attempts to answer the question of how the influence of the collective unconscious can be interpreted in these architectural motifs and in what ways the archetypes are reflected in them. The research method is analytical-comparative, and the data are qualitative in nature, derived from documentary and library sources. The findings indicate that the motifs of Achaemenid architecture, beyond their decorative aspect, contain symbolic meanings rooted in archetypes and the memories of the collective unconscious. These symbols are reflected in architectural design through abstract and composite representations of animals, plants, numbers, and sacred shapes.

Keywords: Achaemenid architecture, collective unconscious, archetype, Jung

Submit Date: 15 August 2025

Revise Date: 19 October 2025

Accept Date: 27 October 2025

Initial Publish: 29 October 2025

Final Publish: 22 November 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

خوانش نگاره‌های آثار معماری هخامنشی بر پایه نظریه کهن‌الگوی یونگ

۱. پریسا شاه وردی*: مربی، گروه معماری و شهرسازی، دانشگاه ملی مهارت، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: Pshahverdy@tvu.ac.ir

نحوه استناددهی: شاه وردی، پریسا. (۱۴۰۴). خوانش نگاره‌های آثار معماری هخامنشی بر پایه نظریه کهن‌الگوی یونگ. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۳)، ۲۱-۱.

چکیده

معماری بخش برجسته‌ای از تاریخ هنر ایران می‌باشد که همواره مورد توجه بوده و شاهکارهای ارزشمندی از این هنر به جای مانده است. معماری هخامنشی از درخشان‌ترین دوره‌های معماری سرزمین ایران است. این معماری با نگاره‌های ارزشمندی آذین یافته است که تامل بر این نگاره‌ها درک عمیق‌تر از روح هنر و معماری آن عصر را میسر می‌سازد. به نظر می‌رسد نقوش و نگاره‌ها در معماری این دوره علاوه بر تظاهرات بیرونی حاوی مفاهیم و معانی عمیق‌تری باشند که با روح و روان انسان پیوند دیرینه دارند. پژوهش حاضر با هدف رمزگشایی از نقوش و با رویکردی روانکاوانه و براساس دیدگاه‌های روانشناس سوئیسی کارل گوستاو یونگ به تحلیل نگاره‌های معماری هخامنشی پرداخته است. به عقیده یونگ روان از سه سطح تشکیل یافته است که عمیق‌ترین سطح روان انسان ناخودآگاه جمعی نام دارد. یونگ محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو نامیده که به‌شکل نماد در آثار ادبی و هنری انعکاس یافته است. یونگ مطالعات و تحقیقات فراوانی پیرامون نمادها انجام داد و معتقد بود که هر چیزی در دنیا می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. تحقیق پیش‌رو در پی تطبیق نظریه یونگ پیرامون بروز کهن‌الگوها در قالب نمادها در نگاره‌های معماری عصر هخامنشیان می‌باشد و سعی در پاسخ به این سوال دارد که تاثیر ناخودآگاه جمعی در نگاره‌های معماری هخامنشی به چه صورت قابل تبیین است و کهن‌الگوها در این آثار چگونه بازتاب یافته‌اند؟ روش پژوهش حاضر تحلیلی تطبیقی بوده و داده‌های پژوهش ماهیتی کیفی دارند که از اسناد و منابع کتابخانه‌ای حاصل گشته است. یافته‌های پژوهش گویای آن است که نگاره‌های معماری هخامنشی ورای جنبه تزئینی، حاوی معانی نمادین بوده و ریشه در کهن‌الگوها و خاطرات ناخودآگاه جمعی دارد. این نمادها در قالب نقوش حیوانات، گیاهان، اعداد و اشکال مقدس به‌صورت تجریدی و ترکیبی در معماری بازتاب یافته‌اند.

کلیدواژگان: *معماری هخامنشی، ناخودآگاه جمعی،کهن‌الگو، یونگ*

تاریخ ارسال: ۲۴ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۷ مهر ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۵ آبان ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۷ آبان ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۱ آذر ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

هنر هخامنشی، یکی از ادوار مهم هنری در فرهنگ ایران باستان است که در طی سالیان دراز و دوره‌های تاریخی مختلف به انحای گوناگون، تعین‌بخش هویت ایرانیان محسوب می‌شده است (1). این هنر از یک‌سو تلفیقی و فراملی و از سوی دیگر نمادگرا و سرشار از کهن‌الگوها و نقش‌مایه‌های نمادین است. بن‌مایه‌های بسیاری در این دوره رایج و مورد بهره هنرمندان بوده که ریشه برخی از آن‌ها در گذر زمان فراموش شده است. از آنجایی که مفهوم نقوش برای مردمان آن دوره آشکار بوده، کتیبه‌های پارسی باستان اشاره‌ای به معنای آن‌ها ندارند (2). از سوی دیگر، آثار معماری بیشتر از منظر گونه‌شناسی تاریخی، روش‌های اجرایی و... مورد نقد واقع شده‌اند. در این میان نقد روان‌کاوانه کمتر مورد توجه قرار گرفته است (3). روانکاوی خود دارای شاخه‌های متعددی است. یکی از این شاخه‌ها روانکاوی کارل گوستاو یونگ است. یونگ در اواخر سده بیستم با تحلیل روانکاوانه ذهن انسان علاوه بر وجود ناخودآگاه که از استاد خود فروید آموخته بود، به وجود لایه‌های مشترک ساختار روانی ذهن افراد پی برد و آن را ناخودآگاه جمعی نامید. یونگ محتویات ناخودآگاه جمعی را مجموعه‌ای عظیم از خاطره‌های قومی، میراث نیاکان، قصه و اسطوره‌های انسان کهن می‌دانست و از این‌رو اثر هنری را به منزله پیام و نمودار ناخودآگاه جمعی قلمداد کرد و نام آن را کهن‌الگو گذاشت. کهن‌الگوها تحت شرایط مختلف به خودآگاه راه می‌یابند و بروز می‌کنند. باتوجه به ماهیت مبهم کهن‌الگوها نمود آن خاص بوده و به‌شکل نماد و رمز ظاهر می‌شوند و خود را نشان می‌دهند. کهن‌الگوها در پی ایجاد یک مفهوم متعالی با زبانی نمادین در اثر هنری سخن می‌گویند (4). روانکاوی یونگی امکان شناخت باورها و ارزش‌های نهادینه جمعی فرهنگی را از طریق آثار هنری و ادبی، مستقل از حضور خالق، فراهم می‌کند. پژوهش حاضر با چنین هدف و رویکردی نگاره‌های بازمانده از معماری دوره هخامنشیان را مورد خوانش قرار داده است و به منظور دستیابی به اهداف خود در پی پاسخ به سوال زیر می‌باشد:

تاثیر ناخودآگاه جمعی در نگاره‌های معماری هخامنشی به چه صورت قابل تبیین است و کهن‌الگوها در این آثار چگونه بازتاب یافته‌اند؟

در ادامه پس از مرور پیشینه پژوهش و تشریح روش و رویکرد تحقیق، به ادبیات تحقیق پرداخته خواهد شد. به‌این ترتیب که ابتدا تعاریفی از مفاهیم ناخودآگاه جمعی و کهن الگو ارائه شده و سپس نقش ناخودآگاه جمعی در آفرینش آثار هنری تبیین می‌گردد. پس از آن بازتاب محتویات ناخودآگاه جمعی یا کهن‌الگوها در نگاره‌های بناهای هخامنشی مورد واکاوی و بحث قرار می‌گیرد. این امر با تامل بر نمادها در ایران باستان و مقایسه تطبیقی نقوش و نگاره‌های بازمانده از آثار معماری هخامنشیان حاصل می‌گردد. در انتها با رجوع مجدد به سوال پژوهش و پاسخ به آن و نیز ارائه پیشنهادات برای پژوهش‌های آتی مقاله به سرانجام می‌رسد.

پیشینه پژوهش

ماهیت میان‌دانشی پژوهش و لزوم بهره‌گیری و ترکیب منابع مختلف جهت تامین معیارهای تفسیر، پیشینه‌ای چندوجهی می‌طلبد. از این رو یکی از وجوه بحث، مربوط به روانکاوی و معماری است. وجه دیگر پژوهش‌هایی است که در رابطه با نقوش و نگاره‌ها در معماری هخامنشی انجام یافته است.

در باب کهن‌الگوها در ادبیات و سینما منابعی غنی موجود است، اما پژوهش‌های معدودی در قلمرو معماری انجام پذیرفته است. بری (۲۰۱۰) در فصلی از کتاب خود، به تعبیر یونگ از معماری به‌عنوان رسانه بازتاب‌دهنده آرکی‌تایپ‌های ناخودآگاه یاد می‌کند. در این کتاب ساختار روانی یونگ از طریق ساختار معماری خانه او و آرکی‌تایپ‌های منعکس در کیفیت فضاها، سازمان‌دهی عملکردها، تزئینات و جزئیات معماری بررسی شده است (5). هروی و همکاران (۱۳۹۸) در پژوهشی نمادهای کهن‌الگوی مادر را در خانه‌های دستکند، گوردخمه‌ها، معابد و سقاتلار یافتند (6). مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی شاخصه‌های کهن‌الگویی معماری

خانه‌های قاجار محله نوبر تبریز» به تحلیل ارتباط مفاهیم کهن‌الگویی در خانه‌های قاجار محله نوبر تبریز و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها پرداخته است (7). پرویزی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله‌ای به این نتیجه دست یافتند که ساختار کالبدی مجموعه شیخ‌صفی براساس مراتب عرفان و همچنین مراحل چهارگانه کهن‌الگوی فردیت شکل گرفته است (8).

در رابطه با نقوش و نمادهای موجود در آثار هخامنشی پژوهش‌های چندی انجام یافته است. نخستین اشاره به موجودات اسطوره‌ای در معماری هخامنشی توسط کرپورتر (۱۸۸۲) و آشر (۱۸۶۵) انجام شده است (9, 10). یکی از پربارترین پژوهش‌ها درباره دوره هخامنشی را بریان (۲۰۰۲) منتشر نموده است (11). محمدی‌فر و همکاران (۱۳۹۳) و سید و همکاران (۱۳۹۳) پژوهش‌هایی درباب سبک‌شناسی معماری هخامنشی انجام داده‌اند (.12ظهوریان و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان »تحلیلی بر دیدگاه جهان‌شناختی مذهبی هخامنشیان بر اساس معناکاوی نقوش به‌جای مانده در معماری هخامنشی« ۸ نقش از سه محوطه پاسارگاد، شوش و تخت‌جمشید شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل معنایی نمودند و پس از تحلیل تطبیقی نظریه هنوتئیست بودن هخامنشیان را مورد تایید قرار دادند {Ẓohūrīyān, 2018 #305629}). طاهری (۱۳۹۸) مفاهیم نمادین بازمانده از معماری هخامنشی را با واکاوی نوشتارهای اساطیری خاور باستان استخراج و با بهره‌گیری از دسته‌بندی شش‌بخشی یاکوبسن در فرآیند انتقال معنا، نشانه‌شناسی نموده است (2). پژوهش حاضر در پی خوانشی روانکاوانه بر تجلی کهن‌الگوهای یونگ در نگاره‌های معماری هخامنشی می‌باشد که وجه تمایز پژوهش با تحقیقات پیشین محسوب می‌گردد.

روش و رویکرد پژوهش

پژوهش حاضر از روش تحلیلی تطبیقی بهره جسته است. داده‌های پژوهش ماهیتی کیفی دارند. ابتدا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، مفاهیم معنایی آرکی‌تایپ‌ها و کهن‌الگوهای یونگ که امکان عینیت‌یافتن در ساختار معماری را دارند تشریح گردیده‌اند. سپس با اتکا بر مفاهیم حاصله، نمادها در ایران باستان مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در ادامه نگاره‌های موجود در آثار معماری هخامنشی مورد واکاوی قرار گرفته و به‌منظور شناخت رابطه میان معنای مستتر در نگاره‌ها و شکل کالبدی آن‌ها، با بهره‌جویی از رویکرد تطبیقی فرآیند خوانش معنایی نگاره‌ها براساس نظریه کهن‌الگویی یونگ صورت پذیرفته است.

ادبیات تحقیق

ناخودآگاه جمعی

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱–۱۸۷۵)، روان‌شناس سوئیسی معتقد است روان از سه سطح مختلف و متعامل شامل خودآگاه، ناخودآگاه شخصی و ناخودآگاه جمعی تشکیل شده است. خودآگاه بخشی از ذهن است که مستقیما در دسترس فرد قرار می‌گیرد و شامل بازخوردهایی است که انسان از طریق آن‌ها با دنیای بیرونی سازگاری می‌یابد. ناخودآگاه شخصی منحصربه خود فرد و حوزه‌ای پویا و گسترده از زندگی روانی اوست که اندیشه‌ها و خاطرات سانسورشده ذهن در آن جای می‌گیرد (13). آخرین و عمیق‌ترین سطح روان انسان ناخودآگاه جمعی نام دارد. این بخش مخزن بقایای تجارب نیاکان و گنجینه‌ای مملو از رسوباتی از ازل است. هریک از سه لایه روان با یکدیگر در پیوندند. ذهن انسان با ویژگی سیال خود در شرایط مختلف یا برحسب نیاز، در میان این لایه‌های روانی مسیری صعودی، نزولی و گاه تعاملی می‌پیماید (14).

کهن‌الگو

کهن‌الگو اصطلاحی است که یونگ برای محتویات ناخودآگاه جمعی بکار می‌برد و به‌معنی تصاویر تکرارشونده است که در ناخودآگاه بشر از گذشته‌های دور باقی مانده و به‌شکل اسطوره، مذهب، خواب و نماد در آثار ادبی و هنری انعکاس یافته است. بدین‌ترتیب از نظر یونگ درون‌مایه‌ها، خیال، الگوها و شخصیت‌های اساطیری نمونه ازلی نام دارند که در ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر وجود داشته و حاصل تجربیات گذشته بشر است و به‌همین دلیل بین اقوام مختلف مشترک و یکسان هستند. از نظر او نمادها و سمبل‌ها نشانه وحدت و یگانگی تمدن‌هاست که ریشه در ضمیر ناخودآگاه انسان دارند و جنبه روحانی برای آن‌ها قائل است. یونگ برای کهن‌الگوها ویژگی‌هایی را مطرح می‌کند که عبارتند از: ۱-کلیت و عمومیت داشتن؛ یعنی همه افراد بشر دارای ناخودآگاه جمعی هستند. ۲-بالقوه بودن مفاهیم؛ یعنی در درون انسان‌ها و عناصر وجود دارند و بسته به تجارب افراد تجلی می‌یابد. ۳-اکتسابی و تجربی بودن؛ یعنی کهن‌الگوها تجارب و معلومات نیاکان ما می‌باشد. ۴-تغییر و تحول‌پذیری؛ یعنی کهن‌الگوها مفاهیم ایستایی ندارند بلکه دارای مفاهیم پویا و فعالی هستند. ۵- نسبی بودن (15).

نقش ناخودآگاه جمعی در آفرینش آثار هنری

اثر هنری در هر سرزمین، معرف تحول شکل زندگی، ساختارهای اجتماعی و باورهای انسان کهن در آن فرهنگ و در آن دوره زمانی است. از این رو بدون دانستن پیشینه یک قوم نمی‌توان اثر هنری آن جامعه را به بوته نقد و تحلیل کشاند (4). به باور یونگ راز آفرینش اثر هنری رسیدن به سرچشمه روح نخستین است و هنرمند منبعی است که خواسته‌های انسانی را که طی اعصار گذشته به لایه‌های زیرین روح او کشیده شده‌اند زنده می‌کند. هر اثر هنری روح‌های کنونی را به یکدیگر و روح نخستین پیوند می‌دهد (16). از نظر یونگ خودآگاه انسان همیشه کهن‌الگوها را به‌صورت نماد می‌شناسد که در جامه تصویر در هنر جوامع آشکار می‌گردد. بنابراین برای دانستن این‌که نقش‌مایه‌ها تا چه حد برگرفته از کهن‌الگوهاست ابتدا باید نمادهای به‌تصویر درآمده در هنر جوامع را بررسی کرد (17).

بحث

ناخودآگاه جمعی در نگاره‌های بناهای هخامنشی

به باور یونگ خودآگاهی انسان همیشه کهن‌الگوها را به‌صورت نماد می‌شناسد؛ یعنی کهن‌الگوها در جامه تصاویر جمعی که میان همه اقوام مشترک است و در اعماق خروشان هر روان در جوشش است، آشکار می‌گردند (4). بنابراین برای دانستن این‌که نگاره‌های هخامنشی تا چه حد حامل نیرو و سنت‌های عظیم پیشینیان و انسان کهن سرزمین خویش هستند، ابتدا باید نمادهای به تصویر درآمده در این هنر را جستجو کرد، چرا که کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی به‌صورت نماد در آثار هنری بروز می‌یابند. هخامنشیان در آثار خود مفاهیمی کلی را مطرح نمودند که بن‌مایه‌های مشترکی با تمامی آیین‌های پیشین خود دارد. این بن‌مایه‌ها در جایی که قصد بیان مفاهیم بزرگ و تجریدی دارند، تبدیل به نمادهای مضمونی و تصویری می‌شوند. از این‌رو لازم است پیش از هر چیز نگاهی به آیین مهر و زرتشت از آیین‌های کهن منطقه، صورت گیرد و در ادامه نمادها در ایران باستان مورد واکاوی قرار گیرد.

آئین مهر

این آیین مربوط به اولین مهاجران آریایی است. آیین مهر آیینی نمادین و رمزی است که هدف از آن نیل به جاودانگی است (18). در آیین مهر خدای یکتا "اهورا مزدا " می‌باشد و "مهر" یا "میترا" ایزد روشنایی و رابطی بین خدا و انسان است. در واقع مهر رابطی بین آسمان و زمین است. همچنین مهر به‌عنوان ایزد

پیمان، راستی، پاکی و روشنی معرفی می‌گردد (19). تولد نمادین مهر را روز بیست‌وپنج دسامبر، از دل صخره و سنگ یا درخت سرو و کاج می‌دانند. در هنگام تولد مهر دو مشعل‌دار حضور دارند. "کاوتس" که مشعلی رو به بالا نگه داشته و نماینده آفتاب فروردین است. "کاوتو پاتس" که مشعلی رو به پایین نگه داشته و نماینده آفتاب مهرگان است. کاوتس را نماد طلوع خورشید یا نماد تولد و کاوتوپاتس را نماد غروب خورشید یا نماد مرگ می‌دانند. این دو در کنار میترا که نماد آفتاب نیمروز و نماد زندگی است، جریان روزگار (تولد-زندگی-مرگ) را به تصویر می‌کشند (20). وجود این مشعل داران و نیز درخت و صخره که از نظر وجودی بر مهر مقدم هستند، نشان می‌دهد که خالقی غیر از مهر وجود داشته و این شبهه را که مهر به عنوان خدا پرستش می‌شد، برطرف می‌سازد. مهر پس از تولد گاوی را قربانی می‌کند و از مرگ گاو موجودات دیگر به وجود می‌آید. در واقع فدیه گاو نماد امر آفرینش است. مرگ گاو حیاتی نو می‌آفریند و این نکته در حکم مرکز و قلب کل اسرار و رموز عقاید باستانی است و اهم این عقاید مسأله حیات، مرگ و رستاخیز است که مثال بارز آن طبیعت است که سال به سال تازه می‌گردد و زندگی از نو آغاز و از مراحل سه‌گانه مزبور عبور می‌کند (21).

در آیین مهر طبقات و تعینات اجتماعی وجود نداشت و همه با هم در آیین مذهبی شرکت می‌کردند ولی زنان حق شرکت در این مراسم را نداشتند. پرستندگان صبح، ظهر و غروب دور هم گرد می‌آمدند و روز هفتم هفته را مقدس می‌شمردند. اغلب در فضای باز یا در غارها عبادت می‌کردند. بعدها معابد مهری را شبیه غارها با سقف گنبدی، بدون پنجره، رو به شرق که طلوع خورشید است، می‌ساختند. در محراب معابد مهری نقش مهر در حال قربانی گاو حک می‌شد. در آیین مهر هفت مرتبه یا درجه تعالی وجود داشت که هرکدام از سوی یکی از سیارات هفت‌گانه حمایت می‌شد (21). سه مرحله اول برای همگان تا پانزده سالگی اجباری بود و شامل خواندن و نوشتن، یادگیری اصول و فروع دین، آموزش راستی و جوانمردی، اسب‌سواری و تیراندازی بود (22). فرمانداران از مرتبه چهارم، استانداران از مرتبه پنجم، اعضای مجلس مهستان که شاه را انتخاب می‌کردند از مرتبه ششم و فرمانروای کل از فارغ‌التحصیلان رتبه ششم بود که دارای فره ایزدی می‌شد. "فره ایزدی" به معنای فروغ و شکوه ایزدی بود که اهورا مزدا آن را به کسی اعطا می‌کرد تا در زمین شهریاری کند (23). فره ایزدی ناظری یزدانی بود و به صاحبش توانایی‌های فوق انسانی می‌داد. شرط فرهیختگی این بود که فرد هیچگاه از اصول عدالت عدول نکند.

آیین مهر در بین آریاییان ظهور کرد و کم‌کم گسترش یافت. توسط دریانوردان سیسیلی به روم منتقل شد و مورد توجه قرار گرفت و در قرن سوم پس از میلاد رقیبی برای مسیحیت به شمار می‌رفت. پس از آنکه پاپ‌های مسیحی قدرت را به‌دست گرفتند انجام مراسم دینی غیرمسیحی را ممنوع کردند. کشمکش بین پیروان مهر و مسیحیان ادامه داشت تا سرانجام در قرن پنجم پس از میلاد مسیحیان پیروز شدند (21). گرچه ظاهراً مسیحیت مهرپرستی را مغلوب کرد ولی خیلی از مراسم خود را از آیین مهر گرفت (جشن کریسمس ۲۵ دسامبر، تزیین کاج، مقام پاپ، شام آخر، غسل تعمید).

آیین زرتشت

زرتشت قبل از رسالت از پیروان آیین مهر بود و حتی ۷ مرحله ریاضت و عبادت را نیز گذرانده بود. بعد از ده سال عبادت، در ۳۰سالگی در غار کوه "اوشیدرنه" (سبلان امروزی) به پیامبری رسید (23). زرتشت آیین مهر را از قوانین الحاقی پاک و دوباره احیا نمود. همچنین زرتشت مراسم قربانی و نوشیدن گیاه هوم را که نوعی حالت خلسه ایجاد می‌کرد، ممنوع کرد. او عزم تحقق‌بخشیدن به یکتاپرستی ناب را داشت. به‌همین‌دلیل از اهمیت ایزد مهر کاست و آن را در حد دیگر ایزدان قرار داد (24). ایزد بانوی آناهیتا (ایزد آب)، ایزد آذر (ایزد آتش)، ایزد سپندارمذ (ایزد خاک)، ایزد باد (ایزد باد) ایزدان عناصر ۴ گانه بودند که در آیین مهر

نیز مقدس شمرده می‌شدند. زرتشت معتقد بود که دو نیروی متقابل در حال کشمکش هستند که از این جدال روزگار جریان می‌یابد. در درون انسان این نیروها به صورت اسپنتامن (اندیشه نیک) و انگرامن یا اهرمن (اندیشه پلید) می‌باشد. انسان برای رسیدن به رستگاری باید برای غلبه کامل نیکی بر بدی تلاش نماید. بنا به نظر زرتشت بهشت و دوزخ امر درونی می‌باشد. بهشت وقتی حاصل می‌شود که اعمال انسان بر اساس خرد باشد، در این صورت تصمیمات بهتری می‌گیرد و می‌تواند زندگی شادمانه داشته باشد و دوزخ هنگامی حاصل می‌شود که اعمال انسان براساس نابخردی باشد. در این صورت تاریکی بر زندگیش غلبه می‌کند (25). زرتشت معتقد بود تمام هستی بر اساس خرد بی‌پایان اهورا مزدا شکل گرفته است. او عبادت را خدمت به مردم و پیروی از سه اصل "اندیشه نیک، گفتار نیک، کردار نیک" می‌دانست. این سه اصل مشخصه اساسی و زیربنایی نهضت او و برافکندن دروغ و برافراشتن راستی و آیین داد، مشخصه رسالت اوست (26). در دین زرتشتی زندگی مادی که در آن هیچ خللی ناشی از حمله اهریمن نباشد همیشه تحسین می‌شود. از هر زرتشتی انتظار می‌رود که از زندگی مادی خود لذت ببرد و هیچ آسیبی به تن مادی خود نرساند (27).

مراسم آیینی و جشن‌های زرتشتیان شامل نمازهای پنجگانه، جشن‌های ماهیانه، نوروز، مهرگان وگاهان بار بود. اعتقاد بر این بود که اهورا مزدا جهان را درهفت مرحله آفرید؛ آسمان (۱۵ اردیبهشت)، آب (۱۵ تیر)، زمین (۳۰ شهریور، گاه درو و دانه)، گیاهان (۳۰ مهر، گاه برداشت خرمن)، جانوران (۴ دی، گاه آسایش)،آتش (۱۰ بهمن)، انسان ۰واپسین روز سال، گاه سرما و گرما).

نمادها در ایران باستان

نمادپردازی هم می‌تواند پرده از حقیقت بردارد و هم می‌تواند ابزاری برای انتقال معانی از جهانی برتر به دنیای مادی باشد (28). استفاده از نقوش و نمادها در هنر ایران جایگاه والایی داشته است (29). بررسی نمادها در ایران باستان در قالب عناصر طبیعی، حیوانات، اعداد و اشکال قابل تامل و بررسی می‌باشد.

عناصر طبیعی

آتش: از پگاه پیدایش انسان، آتش در زندگی همه اقوام بشر نقش سرنوشت‌ساز داشته است. در زندگی آریایی نیز "آثر"، "آذر"، "آترش"، "آتش"، این شعله سوزان و فروزان که سرما، هراس، تاریکی و ترس را می‌زدود و گرمی، آرامش و روشنایی می‌بخشید و درندگان و گزندگان مرگ‌آور را فراری می‌داد، براستی قابل ستودن و پرستیدن بود. "دود" در این فلات گسترده نشان راه، پیام و علامت بود (23). در باور آریایی آتش جلوه‌ای از حقیقت نور و مقدس و یکی از عناصر بسیار لطیف، مفید و زیبا توصیف گردید که جوهر آن فروغ و فر ایزدی است که مزدا آن را به کسی خواهد داد تا در زمین شهریاری کند. زرتشت به آتش جنبه معنوی بخشیده و آن را نشانه پاکی و طهارت دانسته است (30). بدین‌سان آتش و آتشدان سمبل ستایش و پرستش "اهورا مزدا" قرار گرفت و نگهبانی و نیالودن آن از واجبات گردید (23).

آب: در باور ایرانیان باستان آب پس از آتش دومین عنصر مقدس از عناصر چهارگانه طبیعت است. بی‌تردید آب به همان اندازه که منشا حیات انسان، حیوان و گیاه است گاه قهرآلود و خشمگین می‌شود. چنین قدرتی که توانایی حیات و ممات دارد، قابل ستایش بوده است. "ناهید" فرشته نگهبان آب است (31). آب مخلوق نیک و گرامی اهورامزدا می‌باشد. به همین‌دلیل در نقاط مختلف و بیشتر در کنار رودها و چشمه‌ها معابدی ساخته شد (32).

خاک: نزد ایرانیان باستان بسیار مورد احترام بوده و نهایت دقت می‌شده تا به پلیدی آلوده نگردد (ورمازرن،۱۳۸۰: ۱۹۴). تقدیس زمین از ارکان مهم نهضت زرتشت به‌شمار می‌رفت. زمین نماد باروری و حیات بود. در ایران باستان روز پنجم اسفند که به نام "سپندار مذ" بود، جشن گرفته می‌شد و روز مخصوص زنان نام داشت (23).

هوا (باد): هوا منشا حیات همه موجودات، بسیار مقدس بود و بسیار دقت می‌شد تا آلوده نگردد. " ایزد باد (ویه)" نگهبان این عنصر که یکی از عناصر چهارگانه مقدس شمرده می‌شد، بود (23).

کوه: کوه یکی از عناصر اسطوره‌ای با تقدس زیاد و الهام‌بخش برای ایرانیان بوده است. رمزآلود بودن و بلندای کوه برای پیشینیان سبب شد تا کوه راهی برای رسیدن به آسمان تلقی شده و به عنصری مقدس تبدیل شود. به گفته هرودت نیایش کردن پارسیان در دوره هخامنشیان نه در عبادتگاه‌های بزرگ بلکه در فضای باز و بر روی کوه‌ها انجام می‌گرفت (33).

درخت سرو: در آیین مهر از سرو به عنوان "درخت وقف خورشید" نام برده می‌شود. درخت سرو و کاج در ایران باستان مقدس بودند. در آیین مهر به دلیل تولد میترا از آن مقدس شمرده می‌شود. در بسیاری از نقوش، میترا در جنگلی از سرو نشان داده شده است (34). سرو درخت همیشه سبز و نماد سرسبزی و طراوت، زندگی طولانی، جاودانگی و حیات پس از مرگ و نامیرایی می‌باشد (28).

درخت نخل: نخل سمبل حاصلخیزی است. نخل تقریباً تمامی نیازهای زندگی را بر می‌آورد. از هسته نخل نان می‌پختند، از میوه آن شراب، سرکه و عسل می‌ساختند. از برگ آن انواع وسایل خانگی تهیه می‌شد. ذوب‌کنندگان مس از هسته خرما بجای سوخت استفاده می‌کردند. از هسته‌های خیس‌شده آن به عنوان غذای گاو و گوسفند استفاده می‌شد. به گفته استرابون در ترانه‌های ایرانی به ۱۶۰ نوع استفاده‌ای که از نخل می‌شد اشاره شده است. در باور ایرانی نخل به ایزد میترا مربوط بوده است (35).

نیلوفر آبی: نیلوفر یعنی شکفتن معنوی؛ زیرا ریشه‌هایش در لجن است و با این حال به‌سمت بالا و آسمان می‌روید و از آب‌های تیره خارج می‌شود و گل‌هایش زیر نور خورشید و روشنایی آسمان رشد می‌کنند (36). نیلوفر آبی نماد جاودانگی می‌باشد و در بعضی کتب از آن به عنوان نماد صلح و آرامش یاد شده است. همچنین نیلوفر آبی نماد حکومت نیز بوده است. در نقوشی از محراب‌های آلمان و فرانسه زایش میترا از میان گل نیلوفر نشان داده شده است. همچنین گل نیلوفر به ایزد آناهیتا اختصاص دارد (35).

ستاره: ستاره در ایران باستان نماد برکت و باروری می‌باشد. در شرق باستان ستاره نماد الهه ایشتار است که از سوی سیاره زهره حمایت می‌شود. آناهیتا الهه آب نیز از سوی سیاره زهره حمایت می‌شود. به‌همین‌خاطر برخی آناهیتا را معادل الهه ایشتار می‌دانند و معتقدند که ستاره نمادی از الهه آناهیتا می‌باشد که الهه باروری است. در میراث دینی مکتوب آمده است که ستارگان هر کدام یک "فروهرند". فروهرها گاه تمثل می‌یابند و به دفاع از قالب یا صورت مادی خود می‌پردازند. فروهر زرتشت به‌گونه مردی دلیر درآمد و دیوی را که می‌خواست زرتشت را در پی ولادت بکشد، از پای در آورد (23). بر طاق معابد مهری نقوشی از ستارگان طراحی می‌کردند (34).

سنگ: به موجب فرضیه‌ای میترا از دل صخره یا سنگ تولد یافته است. این اعتقاد که ایزد روشنایی (مهر) از دل صخره زاده شده، مبنی بر سنتی قدیمی است. شاید این سنت مترتب بر اکتشاف شگفت‌انگیز بشر اولیه باشد که از اصطکاک دو قطعه سنگ چخماق آتش و روشنایی به دست آورد. مهرپرستان درون غارها به عبادت می‌پرداختند. آن‌ها سنگ و صخره را نماد گنبد آسمان می‌دانستند (21).

حیوانات

شیر: در اجتماعات آریایی، شیر مظهر ایزد مهر بوده است. چون مهر خود سمبل آریائیان کهن بوده است، ملل آن روز جهان هم شیر را شاخص و نشان آریایی‌ها می‌دانسته‌اند که بعدها علامت پادشاهان ایران شد (37). شیر نماد خورشید، تابستان، آتش و حرارت است (35). همچنین نماد قدرت و درایت می‌باشد (38). در برخی تصاویر مهری فدیه گاو به صورت نبردی بین شیر و گاو نمایش داده شده است. چیرگی شیر بر گاو نیز به معنای تجدید حیات است. قرار گرفتن خورشید (شیر) در برج ثور به همین مساله اشاره دارد (34).

گاو: گاو در افسانه‌های آریایی مقدس و نماینده قدرت و نیروست (39). در ایران باستان گاو نماد زندگی، باروری، زایش و آفرینش می‌باشد. در آیین مهر با قربانی گاو توسط میترا سایر موجودات پدید می‌آیند. در نقش برجسته‌ای واقع در بریتانیا از گردن گاو ذبح شده به جای خون، سه خوشه گندم روییده است. در شاهنامه آمده است که اهورا مزدا قبل از تولد کیومرث گاوی را آفرید؛ لشکریان بدی چون خواستند آفرینش را از میان ببرند بر گاو دست یافتند اما با کشتن گاو موجودات دیگر به وجود آمدند. همچنین گاو را نمادی از سردی زمستان می‌دانند (34).

عقاب: عقاب در ایران نماد همه ایزدان آسمان، خورشید نیم‌روزی، معراج، رهایی از بند، پیروزی، درون‌نگری، تجلیل در حد خدایی، سلطنت، اقتدار، قدرت و رفعت است (38). در آیین مهر نماد روان وروح پیراسته انسان است و در افسانه‌های آفرینش به‌عنوان پیک خورشید معرفی شده است (40). عقاب نماد پدر نخستین، نماد جمعی پدر و نماد تمام اشکال پدرانه است (41).

سگ: نماد وفاداری است. در آیین مهر سگ یار وفادار میترا در شکار است و با لیسیدن خون گاو خواص نیکوی آن را جذب می‌کند. ایرانیان سگ را بسیار محترم می‌دانستند (21). در اوستا احترام به سگ واجب است و به گفته وندیدار مقام سگ و انسان یکی بوده است (26).

بز کوهی: سمبل باروری و برکت است. نقش‌مایه بز کوهی همراه با هلال ماه، مظهر باران، فراوانی و خدای روییدنی‌هاست که در شاخ آن قدرتی جادویی پنهان است (42). گاهی فره ایزدی به شکل بز ظاهر می‌شود. در داستان اردشیر بابکان وقتی می‌خواهد به سلطنت برسد، فره مثل قوچی به دنبال او در حرکت است و او را از خطر نجات می‌دهد. از سویی در تمدن‌های مختلف بین شاخ حیوانات و افکار انسان‌ها ارتباط محکمی وجود داشته است. حضور شاخ برای قهرمان اسطوره‌ها دال بر شخصیتی فوق‌العاده و غیرعادی است (43).

کلاغ: در آیین مهر به‌عنوان اولین مرتبه از مراتب تشرف به این آیین مطرح است. کلاغ نماد منادی و مبشر است. در آیین مهر کلاغ مبشر تولد میترا است و در همه نقش‌برجسته‌های مهری این موجود به تصویر درآمده است (44).

خروس: در باور بسیاری از فرهنگ‌ها خروس مظهر طلوع خورشید و معرف زمان است (45). وقتی خروس آواز می‌خواند، شیاطین دور می‌شوند. در آیین مهر غسل تعمید را صبح زود و هنگام خروس‌خوان انجام می‌دادند و متونی در سنگ‌نوشته‌ها وجود دارد که تشرف به اسرار دینی را در سحرگاهان توصیه کرده‌اند

(21). خروس مرغ خورشید است. در میان متصوفه اسلامی نیز خروس جایگاهی محترم دارد. پیامبر(ص) در شب معراج خروسی سپید در آسمان چهارم می‌بیند (34).

دلفین: نقش دلفین در پرستشگاه‌های مهری شرق باستان وجود دارد. همچنین تندیسی از میترای کودک در حالی که سوار بر دلفین است، به دست آمده است. دلفین می‌تواند از میترا در آب نگهداری کند (44). در اسطوره‌های کهن، دلفین پیک آناهیتا نامیده می‌شود و در نقش نماد آب با ایزدبانوی آب‌ها آناهیتا همراه می‌شود و به‌عنوان مظهری از برکت و باروری نقشی مقدس می‌یابد (44).

مورچه، عقرب، مارمولک، وزغ: این حیوانات نماد موجودات اهریمنی هستند. اعتقاد بر این بود که این‌ها فرستادگان اهریمن هستند (21). مغان این حیوانات را جانوران بدکار نامیده و کشتن آن‌ها را ثواب می‌دانستند. در آیین مهر عقرب جانور خبیثی است که سعی دارد از باروری زمین و پیدایش موجودات جلوگیری کند (34).

اعداد

۱۲: در ایران باستان به دوره‌های ۱۲ گانه منطقه‌البروج معتقد بودند. زرتشت جهان را به دوره ۱۲ هزارساله تقسیم نموده و معتقد به ظهور منجی "سوشیانس" در آخرالزمان بود که به پایان جهان مادی و آغاز رستاخیز ایزدی و جهان مینوی می‌انجامید (23). در آیین مهر از مرگ گاو ۱۲ نوع گیاه طبی پدیدار گشت که خاصیت شفابخشی داشت (21).

۷: در ایران باستان عدد ۷ بسیار مقدس بوده است. در آیین مهر معتقد بوده‌اند که در آغاز حیات جهان به ۷ دوره بزرگ تقسیم شده بود. آن‌ها ۷ مرتبه تعالی برای انسان در نظر می‌گرفتند که از سیارات ۷ گانه گرفته می‌شد. روز هفتم هفته (Sunday) برای مهرپرستان مقدس بود (ورمازرن،۱۳۸۰: ۷). در آیین زرتشت ۶ امشاسپند به همراه اهورامزدا ۷ پاک جاوید را تشکیل می‌دادند. آن‌ها آسمان را به ۷ طبقه تقسیم می‌کردند: ابر، سپهر، ستارگان نیامیزنده، ماه، خورشید، جایگاه امشا سپندان، روشنی بیکران. آفرینش مادی را نیز به ۷ مرحله تقسیم می‌کردند: آسمان، آب، زمین، گیاه، حیوانات، انسان و آتش.

۴: اعتقاد به عناصر چهارگانه طبیعت که سرکش هستند ولی به انسان سود می‌رسانند؛ آب، خاک، آتش، باد. نماد چهار جهت اصلی و چهار گوشه جهان است (34).

اشکال

دایره: دایره نمایشگر حرکتی نامتناهی و جاودانه است که آرامش ایجاد می‌کند. دایره نمادی از روح است و افلاطون نیز روح را مانند یک کره وصف کرده است (یونگ، ۱۴۰۲: ۳۹۴). هم چنین نمادی از خورشید و آسمان است. در آیین مهر، میترا هنگام تولد کره‌ای در دست دارد. در ایران باستان فره ایزدی که توسط فروهر (نماد اهورا مزدا) اهدا می‌شود به صورت حلقه می‌باشد. فر به‌شکل خورشید و حلقه نورانی مدوری در اطراف سر قدیسین دیده می‌شود (44).

چلیپا: چلیپا نمادی آریایی است که قبل از پراکندگی و مهاجرت، آریاییان آن را به‌عنوان نماد خورشید به‌کار می‌بردند و دلیل گسترش آن نیز در سرزمین‌هایی که اقوام هند و اروپایی در آن اقامت گزیده‌اند همین است. بر اساس روایتی از ریگ ودا این نقش را گردونه مهر و نمادی از کیش مهر دانسته‌اند که همراه با دیگر نشانه‌های مهر در مهرابه‌های سرزمین‌های مختلف بازنمایی شده است (46).

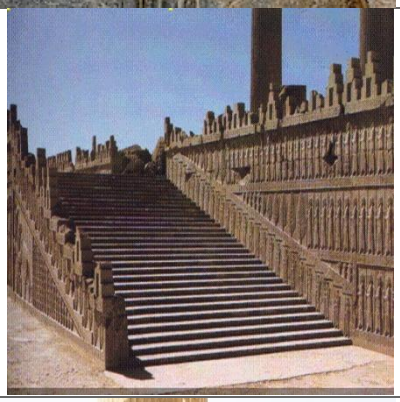
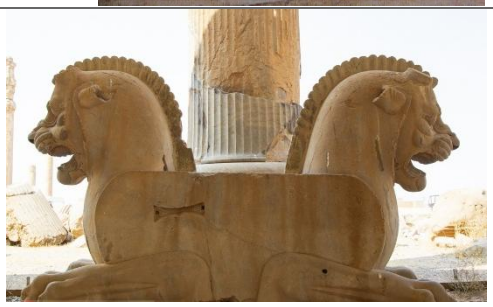
واکاوی بازتاب نمادها در نگاره‌های معماری هخامنشی

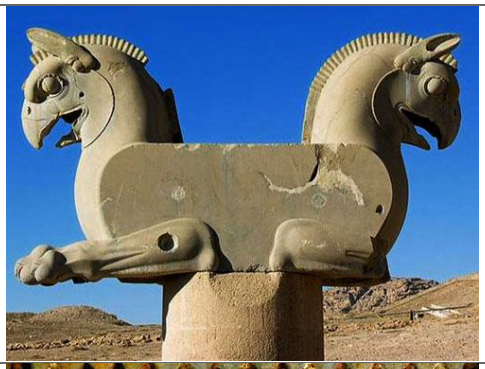
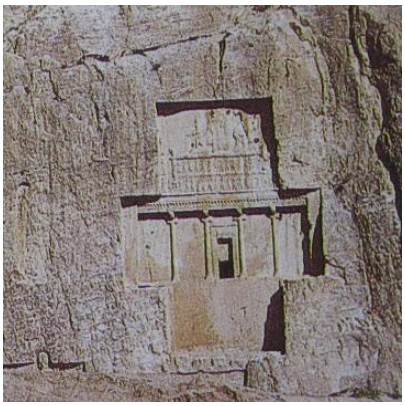
پیشینه ایجاد نقش‌ونگار بر روی سنگ سابقه‌ای به درازای حضور انسان در کره خاکی دارد اما عصر هخامنشی را می‌توان دوران شکوفایی این هنر به‌شمار آورد (47). آثار معماری به‌جای مانده از هخامنشیان گویای آن است که آنان با دقت بسیار داخل و خارج بناهای خود را می‌آراستند. مهم‌ترین شهرها و زیستگاه‌های هخامنشی که از آن‌ها آثاری برجای باقی مانده است، پاسارگاد، شوش و پارسه (تخت‌جمشید) هستند (12). پاسارگاد اولین پایتخت هخامنشی که ساخت آن را به کوروش کبیر نسبت می‌دهند در استان فارس قرار دارد. مجموعه بناهای پاسارگاد یعنی تخت‌گاه کوروش بزرگ در محوطه‌ای به طول دو و نیم کیلومتر برپا گردیده که در ۹۰ کیلومتری شمال‌شرقی شیراز قرار گرفته است (12). شوش شهری است با شش و نیم کیلومترمربع مساحت که در ۲۴ کیلومتری جنوب غربی دزفول و ۱۱۵ کیلومتری شمال‌غربی اهواز واقع شده است. شهر باستانی شوش از مراکز تمدن قدیم، پایتخت چندهزارساله عیلام و پایتخت امپراتوری هخامنشی بود. تخت جمشید در هشتادکیلومتری جنوب‌غربی پاسارگاد، مجتمعی است از تالارهای اجتماعات و پذیرایی، بناهای اداری و تشریفاتی، کاخ‌های مسکونی، ساختمان‌های نگهبانی و خدماتی، حیاط‌ها و ایوان‌های مربوطه. داریوش بنای مجموعه تخت جمشید را شروع کرد و پس از آن خشایارشاه و اردشیر در توسعه و تکمیل آن کوشیدند. این مجموعه بزرگ‌ترین بنای معماری سنگی در ایران است.

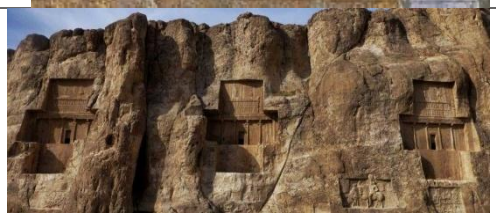
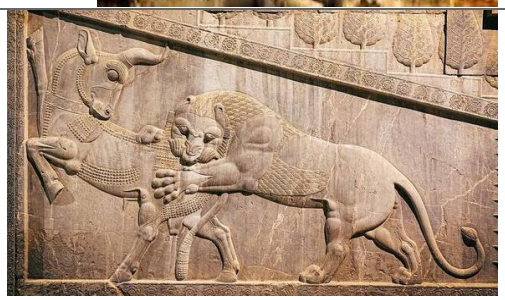
همان‌گونه که پیشتر تشریح گردید ردپای کهن‌الگوها به شکلی نمادین و به‌صورت ظهور عناصر طبیعی، حیوانات، اعداد و اشکال در معماری قابل واکاوی می‌باشد. این عناصر گاه به صورت مجرد و گاه در ترکیب با یکدیگر بیانگر مفاهیم کهن‌الگویی می‌باشند. در ادامه تلاش می‌شود با بازخوانی آثار معماری این دوره و نگاه به بن‌مایه‌های نقوش و نگاره‌ها معنا و دلیل بازنمایی آن‌ها پی‌جویی گردد. جدول ۱ به ارائه نمادها در نگاره‌های معماری عصر هخامنشی به همراه توضیحات پرداخته است.

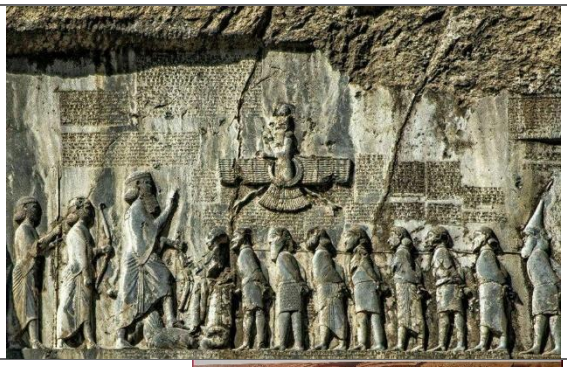
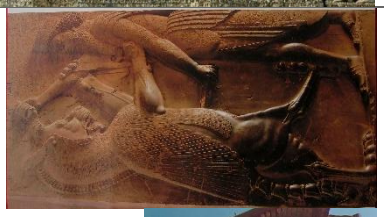
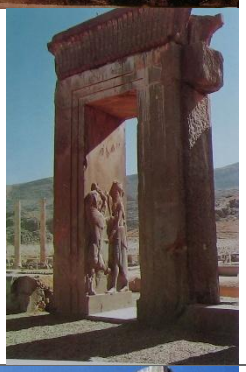
جدول ۱. تحلیلی بر ظهور نمادها در نگاره‌های معماری هخامنشی

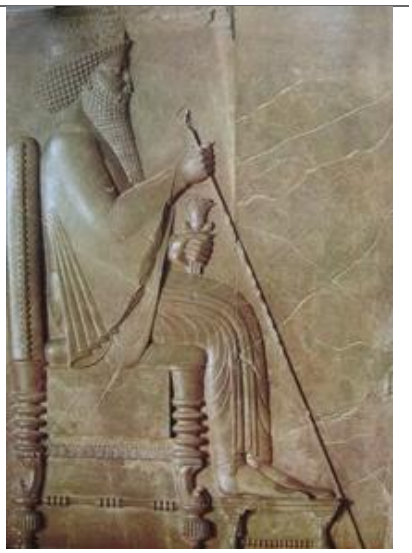
ردیف	نماد		تبلور در آثار معماری	توضیحات
۱	عناصر طبیعی	درخت سرو		نقش سرو در نگاره‌های تخت‌جمشید؛ سرو درخت همیشه سبز و نماد سرسبزی و طراوت، جاودانگی و حیات پس از مرگ است.
۲		درخت نخل		نقش درخت نخل در نگاره‌های تخت‌جمشید؛ نخل سمبل حاصلخیزی است.

۳		نیلوفر آبی		نقش نیلوفر آبی در نگاره‌های تخت‌جمشید؛ نیلوفر آبی نماد جاودانگی، نماد صلح و آرامش و نماد حکومت بوده است.
۴		کوه		کنگره‌های پلکان تخت‌جمشید؛ کنگره نمادی از کوه که در ایران باستان مقدس شمرده می‌شد.
۵	حیوانات	شیر		سرستون‌های تخت‌جمشید به شکل دو شیر؛ شیر نماد خورشید، تابستان، آتش و همچنین نماد قدرت و درایت می‌باشد.
۶		گاو		سرستون‌های تخت‌جمشید به شکل دو گاو؛ گاو در افسانه‌های آریایی مقدس و نماینده قدرت و نیرو، نماد زندگی، باروری، زایش و آفرینش می‌باشد.

۷		عقاب		سرستون‌های تخت‌جمشید به شکل دو عقاب؛ عقاب نماد همه ایزدان آسمان، خورشید نیم‌روزی، معراج، رهایی از بند، پیروزی، درون‌نگری، سلطنت، اقتدار، قدرت و رفعت، نماد جمعی پدر و نماد تمام اشکال پدرانه است.
				سنگ‌نگاره‌ای در تخت‌جمشید و نشان پرچم سپاه هخامنشی به شکل عقاب که نماد قدرت و تیزبینی است.
۸	اعداد	۴		آرامگاه داریوش در کوه مهر یا رحمت؛ پادشاه در برابر سه مظهر مقدس، "فروهر"، "خورشید" و "آتش" در حالی که دست راست خود را به حال نیایش بلند کرده است و در دست دیگرش کمانی دارد، قرار دارد. اریکه پادشاهی بر فراز دست ۲۸ تن از نمایندگان کشورهای تابعه قرار دارد. قسمت پایین نمای آرامگاه، شامل ۴ ستون و دری در وسط است که اطراف این در را ردیفی از گل‌های ۱۲ پر و بالای سرستون‌ها را ردیف شیرهای ایستاده مزین ساخته است. عرض این قسمت ۱۲ متر و ارتفاع آن ۷ متر است.
۹		۷		
۱۰		۱۲		نقش گل‌های ۱۲ پر در تخت‌جمشید؛ نماد ۱۲ ماه سال و نماد صور فلکی و نماد خوشبختی و برکات مداوم می‌باشد.

۱۱	اشکال	دایره		نقش نمادین اهورامزدا با حلقه‌ای دایره شکل که نماد فره ایزدی است.
۱۲		چلیپا		آرامگاه شاهان هخامنشی در کوه مهر یا رحمت با طرح چلیپا؛ خورشید در پس کوه غروب می‌کند. شاه هم نمادی از خورشید است. پس او هم بایستی در دل کوه غروب کند. چلیپا نماد خورشید، چهار عنصر، گردش چهار فصل، چهار گوشه جهان و نماد مهر و صلح و سازش است.
۱۳	ترکیب عناصر نمادین			نگاره بالدار کوروش در کاخ پاسارگاد؛ در کاخ پاسارگاد نگاره‌ای از کوروش به‌صورت بالدار نقش شده است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت است. در تمام سنت‌ها بال به آسانی به‌دست نمی‌آید، بلکه به قیمت تعلیمات باطنی و تزکیه نفس به تصرف در می‌آید. با توجه به مذهب و فرهنگ تمدن‌های پیش از هخامنشی، بال از آن خدایان و موجودات مافوق‌الطبیعه است. به نظر می‌رسد انتساب این نقش‌مایه به کوروش و سلطنتش جنبه مذهبی و الهی اعطا نموده است.
۱۴				پلکان شرقی آپادانا در تخت جمشید؛ نقش شیرگاوشکن که مفهوم آن فرا رسیدن نوروز و سپری شدن زمستان است. شیر یکی از صور فلکی (برج اسد) و نماد خورشید و همچنین نماد تابستان است. گاو نیز یکی دیگر از صورت‌های فلکی (برج ثور) و نماد زمستان است. پیروزی شیر بر گاو حاکی از رسیدن خورشید به منزل گاو است.

۱۵		نگاره داریوش در بیستون؛ نقش داریوش به دلیل اهمیت بزرگ‌تر از بقیه حجاری شده. نقش نمادین اهورا مزدا در بالا نقش شده و در حال اهدای حلقه‌ای است که نمادی از فره ایزدی و صلاحیت حکومت می‌باشد.
۱۶	 	درگاه کاخ داریوش در تخت‌جمشید؛ نبرد پادشاه با موجود افسانه‌ای با تنه شیر و شاخ و بال و دم عقرب که شاه استوار ایستاده و درحال غلبه بر حیوان است. این نگاره نبرد خیر (پادشاه) و شر (اهریمن) را نشان می‌دهد.
۱۷		تالار صد ستون خشایارشاه در تخت‌جمشید؛ شامل ۱۰۰ ستون سنگی به ارتفاع ۱۲ متر است. در دو سوی درگاه ورودی آن (درگاه شمالی) در قسمت بالا پادشاه در مرکز درحالی‌که در یک دست گل نیلوفر و در دست دیگر عصای سلطنتی دارد و رییس تشریفات در مقابل او و خدمتگزاران پشت سر او، حک شده‌اند. در قسمت پایین در پنج ردیف ده‌تایی، گارد شاهی قرار دارند، که در واقع ستون‌ها و گردانندگان حکومت هستند.

۱۸		دروازه ملل در تخت‌جمشید؛ در طرفین درگاه شرقی بارعام، ابوالهول‌هایی با سرانسان، تنه شیر و بال عقاب که نماد یک سرباز هخامنشی است، نگهبانان دروازه هستند. سر انسان نماد خرد، نبوغ و آگاهی، تنه شیر نماد قدرت و استواری و بال عقاب نماد تیزبینی و سرعت است. بر سر هریک از آن‌ها تاج بلندی به‌شکل استوانه دیده می‌شود که بر لبه بالای آن یک ردیف گل نیلوفر و بر بالای آن صفی از درختان وجود دارد و بر لبه پایین سه جفت شاخ به‌طور موازی روییده است.
۱۹		سرستون‌های تالار آپادانا در تخت‌جمشید؛ به شکل دو شیر به‌هم‌پیوسته و گاو می‌باشد. شیر نماد قدرت و استواری و گاو نماد زندگی و آفرینش است. پایه‌ها با گلبرگ‌های نیلوفر و نخل و برگ‌های برافراشته تزیین شده‌اند. نخل سمبل حاصلخیزی و نیلوفرآبی سمبل جاودانگی، صلح و آرامش است.
۲۰	 	سنگ نگاره مجلس "بارعام" شاهی در تخت جمشید؛ در نقطه مرکزی پادشاه بر روی صندلی مجلل نشسته است. در دست چپ او یک گل نیلوفر آبی و در دست راست او یک چوبدستی بلند قرار دارد. پشت سر او شخصی عالی مقام ایستاده (احتمالاً ولیعهد) که در دست راست او نیز یک گل نیلوفر (نشانه صلح و آرامش و نشانه حکومت) قرار دارد. برای نشان دادن برتری این دو نفر نسبت به سایرین، روی سکوی کوتاهی قرار گرفته‌اند. شخصی در جلوی شاه به شکل محترمانه در حال ارائه گزارش امور به پادشاه است. پشت سر ولیعهد، یک فرد با لباس پارسی و پشت سر او یک سرباز با لباس مادی قرار دارند. در بیرون سایبان دو سرباز پارسی ایستاده‌اند. حاشیه‌ها با نقوش شیر و گل‌های ۱۲ پر پوشیده شده و در وسط سطح حاشیه بالا نقش حلقه بالدار که نماد فر ایزدی و نمادی از قدرت الهی است، وجود دارد. پایه‌های تخت شاهی به شکل پاهای شیرکه نماد قدرت است و پایه‌های زیر پای شاه به شکل پای گاو می‌باشد که سمبل حیات است.

نتیجه‌گیری

به عقیده یونگ، تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. مانند اشیای طبیعی (سنگ، گیاه، حیوانات، انسان، کوه، دره، خورشید، باد، ماه، آب، آتش)، آنچه دست‌ساز بشر است ۰خانه، کشتی و غیره)، یا اشکال تجریدی ۰اعداد، سه گوشه، چهار گوشه، دایره). در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است. انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی و هنری بگیرد.

آثار معماری عصر هخامنشی دارای ویژگی‌های مفهومی خاص و مزین به آرایه‌ها، نقوش برجسته و تندیس‌هایی است که هریک به معنایی خاص ارجاع می‌یابند. این نگاره‌ها در عین چشم‌نوازی، ظرافت و زیبایی در نهان خود دارای معانی مستتر هستند که با درک این معانی دلایل و چرایی ایجاد آن‌ها آشکار خواهد گشت. در این معماری ردپای محتویات ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها نمایان است و از طریق نمادهایی همچون عناصر طبیعی، اعداد و اشکال قابلیت تطبیق و تشریح دارد. این عناصر نمادین هم به صورت اشکال مجرد و به‌صورت مستقیم در نگاره‌های معماری این دوره ظهور یافته‌اند و هم در ترکیب با یکدیگر صحنه‌هایی نمادین آفریده‌اند. به‌عنوان مثال عدد ۱۲ که عددی مقدس و نمایانگر ۱۲ ماه سال و صور فلکی می‌باشد در نقش گل‌های ۱۲ پر در نقوش و نگاره‌ها پرتکرار می‌باشد. همچنین تصاویری از حیوانات مانند شیر، گاو و عقاب در نقاط مختلف از حجاری‌ها و سرستون‌ها وجود دارد. سرستون‌های تخت‌جمشید به‌طور کلی شامل بر دو گروه می‌باشند؛ حیوانات واقعی و حیوانات تلفیقی. حیوانات واقعی شامل بر شیر، گاو و عقاب هستند. حیوانات تلفیقی را می‌توان به دو گروه سرستون‌های حیوان–حیوان (مانند سر عقاب با بدن شیر) یا سرستون‌های انسان–حیوان (مانند سر انسان با بدن گاو بالدار) طبقه‌بندی نمود. شیر در نزد ایرانیان باستان جایگاه ویژه داشته و نمادی از شجاعت و دلیری است. نماد شیر در تخت جمشید به سه حالت ظهور یافته است؛ به حالت غالب در حال جهش بر پشت گاو در پلکان شرقی آپادانا، حالت مغلوب در نبرد با پادشاه که خنجری بر سینه او وارد شده است و به حالت تزئینی که از ترکیب دو شیر پشت به‌هم برای سرستون استفاده شده است. گاو در باور ایرانیان موجودی مقدس و نماد زندگی، آفرینش و برکت است. عقاب به‌عنوان پیک خورشید و نمادی از سلطنت و اقتدار شناخته می‌شد. گل نیلوفرآبی یا لوتوس نماد رشد، کمال، قدرت و نجابت است که ریشه در آیین مهر دارند. از نقش این گل در تزئینات به صورت مکرر و به اشکال مختلف استفاده شده است. در تزئینات پلکان آپادانا، در سردر درگاه‌ها و قسمت فوقانی و تحتانی ستون‌ها و پای تخت و مبل‌ها، به صورت غنچه یا شکفته در دست شاه، ولیعهد، فروهر و بزرگان نقش این گل دیده می‌شود. همچنین درخت سرو و نخل که دارای تقدس در ایران باستان بودند در قالب نقوش در تزئینات استقرار یافته‌اند. زبان تصویری هنرمندان عصر هخامنشی سرشار از نمادهاست که برای رمزگشایی آن باید به اسطوره‌ها و کهن‌الگوها پناه جست. به اعتقاد یونگ خاطرات جمعی اقوام پیشین در ناخودآگاه انسان امروزی و به‌صورت کهن‌الگوها یا همان تصاویر آغازین پدیدار گشته و با زبانی نمادین در آثار هنری بازتاب می‌یابند. تکرار نقوش حیوانات، گیاهان و موجودات افسانه‌ای و اثرگذاری آن‌ها پس از سال‌ها بر مخاطب، حاکی از آن است که این عناصر متعلق به گروه خاصی نبوده و همواره بر تمامی افراد یک جامعه تاثرگذارند. با بررسی تطبیقی نظریات یونگ و رمزگشایی آثار معماری هخامنشی دریچه‌ای به گذشته انسان دیروز برای بیننده امروز گشوده می‌شود.

پژوهش حاضر با اتکا به نظریات یونگ و با رویکردی روانکاوانه به تحلیل نگاره‌های آثار معماری عصر هخامنشی و رمزگشایی آن پرداخته است. این دست پژوهش‌ها در معماری سایر دوره‌های تاریخی و در مناطق مختلف جغرافیایی قابلیت تحقیق و تامل دارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

The study entitled *Reading the Motifs of Achaemenid Architectural Works Based on Jung's Archetypal Theory* investigates the symbolic depth of Achaemenid architectural motifs through the lens of analytical psychology. Iranian architecture has long served as a mirror of the nation's cultural and artistic identity, and the Achaemenid era represents one of the most remarkable epochs in this continuum (1). The architectural works of this period are adorned with rich motifs that not only possess aesthetic significance but also carry profound spiritual and psychological connotations. These motifs, which once represented clear cultural messages to contemporary observers, have over time become semantically obscured (2). While extensive studies have been conducted on the typology and technical aspects of Achaemenid architecture, fewer efforts have explored its symbolic and psychological dimensions (3). Building upon the theories of Carl Gustav Jung, this research interprets Achaemenid motifs as manifestations of archetypal imagery—universal forms embedded within the collective unconscious of humankind. Jung's psychoanalytic model divides the psyche into three layers: the conscious mind, the personal unconscious, and the collective unconscious, the last of which contains inherited memories and mythic symbols. The study assumes that these archetypal structures are materialized in artistic and architectural representations as symbolic expressions that transcend temporal and cultural boundaries (4). Accordingly, this paper aims to elucidate how these archetypes manifest in Achaemenid architectural designs and to uncover the ways in which the collective unconscious influences the symbolic formation of these motifs.

The research draws upon an interdisciplinary framework combining art history, psychoanalysis, and comparative symbolism. Its methodological foundation rests on analytical-comparative inquiry with qualitative data derived from documentary and library sources. By juxtaposing Jung's theory of archetypes with the symbolic elements present in Achaemenid art, the study identifies specific motifs whose recurring presence signifies the psychological underpinnings of Iranian spirituality. In this framework, the archetype serves as a bridge between the individual and the collective, mediating unconscious patterns through artistic creation (5). Previous studies on Iranian architecture have mainly highlighted stylistic and structural characteristics (6-8), whereas the present research integrates Jungian psychoanalytic insight to decode the mythic essence of architectural ornamentation. The research acknowledges early references to Achaemenid mythological creatures by Ker Porter and Ussher in the nineteenth century (9, 10), followed by more comprehensive works such as Briant's seminal study of 2002 (11). Nevertheless, the psychological reading of Achaemenid iconography remains underexplored. By applying Jung's conceptual apparatus, particularly his interpretation of symbols as psychic condensations of collective memory (13), the study situates architectural motifs within the broader cultural system of Iranian myth and ritual.

The conceptual foundation of this research rests on two principal Jungian notions: the *collective unconscious* and the *archetype*. The collective unconscious, as the deepest stratum of the psyche, is a repository of ancestral experiences and universal patterns of thought shared among all humanity (14). Archetypes are the primordial images inhabiting this domain—timeless templates of meaning that find expression through symbols, myths, and art (15). Jung asserts that symbols are the language of the unconscious, allowing the intangible to manifest in perceptible form (16). Artistic creation, therefore, represents a dialogue between the conscious and unconscious dimensions of the human spirit (17). In this context, Achaemenid architecture functions as a collective mirror reflecting the archetypal heritage of ancient Iran. Through symbolic figures—such as the winged human, the lion, and the lotus—Achaemenid artists externalized profound metaphysical concepts like rebirth, cosmic order, and divine kingship. This approach aligns with Jung's assertion that all cultural symbols ultimately trace back to psychic prototypes existing within the collective unconscious.

The study's analytical focus extends to specific motifs in Achaemenid art that exemplify the symbolic transference of mythic narratives from earlier Iranian traditions, particularly Mithraism and Zoroastrianism. Mithraic worship emphasized cosmic dualities—light and darkness, life and death—through ritual symbolism (18, 19). Iconographically, the slaying of the bull by Mithra represented the cyclical process of death and regeneration, a theme later echoed in the Achaemenid depiction of the lion attacking the bull (21). Similarly, Zoroastrian theology introduced the moral dichotomy of *Spenta Mainyu* and *Angra Mainyu*, corresponding to good and evil forces shaping the cosmos (25, 26). These religious philosophies collectively informed the symbolic language of Achaemenid architecture, where motifs such as the sun disk, winged figures, and floral emblems encapsulated the interplay between divine order and material creation (27). The recurrence of sacred natural elements—fire, water, air, and earth—reflects the ancient Iranian reverence for cosmic harmony (23, 30, 31). Symbolic depictions of trees, mountains, and celestial objects on Achaemenid reliefs embody not only mythological but also archetypal dimensions, serving as visual mediators between the earthly and the divine (28, 34).

Furthermore, animal figures such as the lion, bull, and eagle constitute archetypal embodiments of power, fertility, and transcendence within the Achaemenid symbolic lexicon. The lion represents solar vitality and royal authority (35, 38), the bull signifies fertility and life-renewal (39), and the eagle conveys divine vision and spiritual ascent (41). These motifs functioned as metaphors for the cyclical nature of existence and the hierarchical order of the cosmos. Other symbolic creatures, such as the dog, goat, and rooster, encapsulated moral and cosmic principles drawn from Indo-Iranian mythic archetypes (26, 42, 45).

The recurrence of these animal symbols across multiple Achaemenid sites demonstrates a deliberate codification of archetypal imagery intended to evoke the universal language of myth. Even numerical and geometric symbols—particularly the numbers four, seven, and twelve—encode metaphysical correspondences relating to the elements, planetary spheres, and zodiacal cycles (23, 34). Circular and cruciform forms, as observed in the Naqsh-e Rustam tombs and royal iconography, signify wholeness, infinity, and cosmic balance (44, 46). Such recurring geometric archetypes affirm Jung's thesis that symbolic structures in art express the psychological need for integration and self-realization.

A comparative reading of Achaemenid architectural sites such as Pasargadae, Persepolis, and Susa reveals a coherent symbolic program uniting the empire's monumental art. The winged figure of Cyrus at Pasargadae, the lion-and-bull motif of the Apadana staircase, and the lotus blossoms adorning the columns and capitals collectively exemplify the projection of archetypal themes onto architectural space (12, 47). These motifs were not merely ornamental but functioned as sacred signs mediating between kingship and divinity. For instance, the twelve-petaled rosette—a recurring pattern across the Achaemenid palatial complex—represents cosmic continuity and eternal prosperity (23). The winged solar disk, emblematic of *Farrah Izadi* (divine glory), denotes the bestowed legitimacy of the king's authority (44). Similarly, the integration of animals and human-animal hybrids, such as the lamassu-like gate guardians with eagle wings and lion bodies, embodies the synthesis of intellect, power, and divine protection. Each symbolic composition corresponds to a specific archetype—be it the Hero, the Father, or the Self—illustrating Jung's proposition that art externalizes internal psychic dynamics. The Achaemenid artists, by translating these archetypes into material form, not only immortalized their theological worldview but also inscribed the collective memory of an entire civilization into stone.

References

1. Āfarīn F. Studying Intertextual Relationship in Shared Artistic Traditions and Motifs of the Elamite and Achaemenid Civilizations. Comparative Art Studies. 2018;8(15):117-33.
2. Ṭāherī S. Political Semiotics of Achaemenid Architecture. Visual and Applied Arts Journal. 2019;12(24):65-84.
3. Zandī Muḥibb Ā. An Analysis of Archetypal Symbols and the Creative Force of the Collective Unconscious in Passageways. Asar Journal. 2021;42(3):282-307.
4. Ṣarrāfzādeh R, Zand M. Interpretation of Manichaean Engravings Based on Jung's Archetype Theory. Dramatic Literature and Visual Arts. 2016;1(4):33-44.
5. Barrie TH. The Sacred In-Between: The Mediating Roles of Architecture. London: Routledge; 2010.
6. Heravī H, Falāmaki MM, Ṭāhā'ī SA. Reflection of the Mother Archetype in Iran's Historical Architecture Based on Jungian Views. Bagh-e Nazar Journal. 2019;16(75):5-14.
7. Pourmokhtār S, Pakdel Fard MR, Sattāri Sārbānqolī H. Rereading the Archetypal Indicators of Qajar Houses Architecture in the Nobar Neighborhood of Tabriz. Bagh-e Nazar Journal. 2023;20(119):23-38.
8. Parvīzī E, Ardastānī ZS. Rereading the Architecture of the Sheikh Safi al-Din Ardabili Complex in Relation to Archetypes. Mysticism Research Journal. 2024;15(30):25-45.
9. Ker Porter R. Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia, &c. during the years 1817, 1818, 1819, and 1820. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown; 1882.
10. Ussher J. A Journey from London to Persepolis; including wanderings in Daghestan, Georgia, Armenia, Kurdistan, Mesopotamia, and Persia. London: Hurst and Blackett; 1865.
11. Briant P. From Cyrus to Alexander: A History of the Persian Empire. Warsaw: Eisenbrauns; 2002.
12. Moḥammadīfar Y, Mīrṣafdarī S. Stylistic Analysis of Achaemenid Architecture. Iranian-Islamic City Studies. 2014(16):19-28.
13. Palmer M. Freud, Jung, and Religion. Translated by M. Dehghānpour and Gh. R. Mahmūdi. 2nd ed. Tehran: Roshd; 2009.
14. Sha'bānī Ja'farūdī M, Ṣalavātiyān SM, Nīkū'ī A, Asadī Majarreh S. Reflection of Jungian Anima and Animus Archetypes in Traditional Houses of the Central Iranian Plateau. Woman in Culture and Art. 2020;12(2):219-49.
15. Jung CG. Man and His Symbols. Translated by M. Soltaniyeh. 2nd ed. Tehran: Jami; 2007.
16. Jung CG. Spirit and Life. Translated by L. Sedqiyāni. 12th ed. Tehran: Jami; 2023.
17. Maḥmūdī M, Sūdayī B. A Comparative Study of the Woman Motif in Mesopotamian Art and Luristan Finials Based on Jung's Archetype. Negareh. 2023(67):229-43.
18. Ṣāremī S, Nūrī A. The Reflection of the Cult of Mithras in the Futuwwa (Chivalry) School. Literary Criticism and Rhetoric Research Journal. 2012;1(2):1-20.

19. Qoreyshī Kryn SH, Estahri H. The Ahl-e Haqq (People of Truth) Ritual and Its Relationship with Mithraism. Shi'a Studies. 2019;5(16):173-96.
20. Hinnells J. Persian Mythology. Translated by Z. Āmūzegār and A. Tafazoli ed. Tehran: Cheshmeh; 2007.
21. Vermaseren M. The Cult of Mithras. Translated by B. Nāderzādeh. 3rd ed. Tehran: Cheshmeh; 2001.
22. Shāhvardī P, editor Jungian Analysis of Symbols in Achaemenid Architecture. 3rd International Conference on Research in Civil Engineering, Architecture, and Urban Planning and Sustainable Environment; 2016; Rome, Italy.
23. Eftekhārzādeh MR. Iran: Ritual and Culture. Tehran: Resālat-e Ghalam; 1998.
24. Kiyānī M. The History of Khanqahs in Iran. Tehran: Ṭahūrī; 1990.
25. Raẓī H. Zoroaster, Prophet of Ancient Iran. Tehran: Behjat Publications; 2004.
26. Dādvar A, Barāzandeh Hosseinī M. A Comparative Study of Zoroastrian Fire Temples and Buddhist Stupas. Naqš Māyeh (Motif). 2010;3(6):7-20.
27. Akhavān Aghdam N. Praising Life as a Zoroastrian Belief Depicted on Sasanian Metal Vessels. Kimia-ye Honar (Alchemy of Art). 2012;1(2):15-30.
28. Ghafūrī A, Aḥmadī M. Investigating the Cypress from the Viewpoint of Form and Content with an Intertextual Semiotics Approach. Asar Journal. 2022;43(2):242-60.
29. Ṣādeghī S, Javānmardzādeh A, Khosravī Z. Iconography and Interpretation of the Eagle Engraving in the Achaemenid Era. Asar Journal. 2021;42(3):260-80.
30. Zawghī S. Investigating the Element of Fire in Ancient Iran and the Manner of Its Reflection in Rumi's Thought. Exegesis and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda). 2022;14(54):342-65.
31. Atash Abparvar H, Yousef Jamali MK, Sangari E, Ārābī Hāshemī SS. Explaining and Analyzing the Role of Sacred Numbers in the Creation of Waters in Ancient Iran (Case Study: Numbers Three and Seven). Iranian Studies Research. 2023;13(3):81-97.
32. Salhšūr M. An Inquiry into the Greatest Goddess of Ancient Iran. Anāhīd. 2005(9).
33. Dārīūsh B, Asgard Ā, Manṣūrī SA. Chārtāqī: The Continuity of the Sacredness of the Mountain in Iranian Rituals, Architecture, and Landscape. Manẓar (Landscape). 2020;12(53):64-73.
34. Chālāk S. Sun Worshippers. Anāhīd. 2005(9).
35. Hosseīnī ZS, Sa'īdī MR, Chāychī Amīrkhīz A. Authenticity Assessment of the Silver Rhyton Ending in a Lioness Head Attributed to the Achaemenid Period in the Hamedan Museum Based on Comparative Study. Asar Journal. 2022;43(3):574-90.
36. Belkhāri Qahī H. The Hidden Secrets of a Flower. Tehran: Hasan Afrā Publishing; 2005.
37. Ghā'em Maqāmī J. The Lion and Its Role in Aryan Beliefs. Historical Studies. 1966;1(3):91-141.
38. Nowrūz 'Alī Z, Khiyālī Khaṭībī A, Ḥalabī AA. Symbolism of Animals in Sa'ādatnāmeh and Sāqīnāmeh with Emphasis on Jung's Archetype. Persian Language and Literature of Shifā-ye Del. 2021;4(7):177-97.
39. Sharīfiyān F, Fikrīpūr K. Symbolism of the Bull Engraving on Sasanian Seals (With the Introduction of Three Seals from the Bu-Ali Hamedan Museum). Asar Journal. 2022;43(4):756-68.
40. Yāḥaqqī MJ. Dictionary of Myths and Story-Motifs in Persian Literature. Tehran: Farhang-e Moaser; 2009.
41. Cooper J. An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols. Translated by M. Karbāsiyān ed. Tehran: Farshad; 2000.
42. Hātam G. Role and Symbol in the Ancient Pottery of Iran. Honar (Art) Quarterly. 1995(47):355-78.
43. Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Translated by R. Behzādī ed. Tehran: Farhang-e Moaser Publications; 2009.
44. Rostam Beygi S. Shared Symbols Between the Cult of Mithras and Christianity. Shabak. 2021;7(4):47-58.
45. Hosseīnī M. The Rooster and Its Role in Seven Painting Works. Kimia-ye Honar (Alchemy of Art). 2012;1(2):7-14.
46. Kāmelī S, Amīnpūr A. A Study of Symbolic Sun Engravings in Mihrabs and Mihrab-Shaped Tombstones of the 4th to 7th Centuries AH. Comparative Art Studies. 2017;7(13):63-77.
47. Mīrzā'ī Mehr A. A Comparative Study of Sasanian and Qajar Reliefs. Comparative Art Studies. 2018;8(15):71-83.