دانشگاه سمنان

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی پردیس هنـــر، دانشگاه سمنان

شماره اول　　بهـــار　　۱۴۰۰

شاپا: ۲۲۵۲-۰۲۶۰

- مطالعه نشـــانه شـــناسی پوشـــاک اقوام لرســـتان در تبیین هویت فرهنگی
  [سهیلا نوراحمدی؛ وحید محمدی؛ مسعود محمدزاده]
- نقوش‌حیـوانی مذکـــور در اوســـتا در تزئینات ظروف سـیمین سـاسـانیان
  [مهدی کاظم پور؛ مریم محمدحسین زاده]
- هنر تصـــویرنگاری‌سکه های گودرز اول بر اساس مستند نگاری سکه های دوران عصر تاریکی اشکانیان
  [خدیجه باصری؛ مجتبی منشی زاده؛ آمنه ظاهری]
- مطالعه خاســـتگاه فرم و نقش صـــراحی و جام دوره قاجار به عنوان مرجع طراحی فرمی محصول مشابه برای کاربر امروز
  [بهاره تیموری]
- تحلیل کاربردهندسه فراکتال در نشـــــــــــانهای فرهنگی ایرانی (مطالعه ی موردی نشان دانشگاه های ایران)
  [صالحه السادات هدایتی؛ بهنام زنگی؛ هانیه شیخی]
- بررسی همگرایی ملی‌در امپراتوری هخامنشـــی براساس مطالعه ی نقوش برجسته، کتیبه ها و معماری تخت جمشید
  [ابراهیم رایگانی؛ حسن باصفا]

۱- هدف نشریه هنرهای کاربردی انتشار نتیجه پژوهش ها و تجربه های علمی در زمینه های کاربردی هنرو نظریه های هنری است.

۲- مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله ها به عهده نویسنده یا نویسندگان است.

۳- نشریه در ویرایش شکلی مقاله ها از شیوه نامه مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی پیروی می کند.

۴- مقاله های ارسالی نباید قبلا در نشریه دیگری چاپ، یا همزمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشد.چنانچه در هریک از مراحل داوری و بررسی مقاله مشخص شود که مقاله همزمان برای نشریه دیگری ارسال شده است، نشریه می تواند مقاله مذکور را ازروند بررسی و داوری خارج نماید.

۵- مقاله ها باید حاصل کارپژوهشی نویسندگان(Research Papers) یا نتیجه مطالعات علمی- تحلیلی نویسندگان باشند.نشریه از پذیرش مقاله های مروری، ترجمه، گزارش، یادداشت، نقد کتاب و مانند آن معذور است

۶- ارسال نامه درخواست چاپ خطاب به سردبیرنشریه همراه با مقاله الزامی است. نامه درخواست (قابل دسترسی از سایت)باید توسط تمامی نویسندگان مقاله امضا و تایید شود.

۷- کلیه مکاتبات نشریه با نویسنده اول مقاله انجام می شود. در غیر این صورت نویسندگان باید یک نفر را کتبا به عنوان مسئول مکاتبات به دفتر نشریه معرفی نمایند.

۸- مقاله هاباید‌داری ۸ بند ساختارعلمی ـ پژوهشی و به ترتیب دارای بخش های زیر باشند:

صفحه مشخصات: این صفحه بدون شماره صفحه، شامل عنوان کامل مقاله، نام و نام خانوادگی نویسندگان، رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن و پست الکترونیکی معتبر باشد. همچنین چنانچه مقاله مستخرج از طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله نیز باید در صفحه اول درج گردد.

نویسنده مسئول مکاتبات: بایستی درصفحه مشخصات و هنگام ذکر مشخصات نویسندگان مقاله ذکرگردد.

چکیده فارسی: حداقل ۲۵۰ کلمه و حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. چکیده باید بیان کننده تمام مقاله و شامل بیان مساله، فرضیه، هدف وروش تحقیق، مهم ترین یافته ها و نتیجه گیری باشد. چکیده فارسی همراه با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه ها دریک صفحه جداگانه تنظیم گردد.

کلید واژه ها: شامل ۴ تا ۶ واژه.

مقدمه: شامل بیان مساله، فرضیه، اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش باشد.

پیشینه پژوهش: شامل مروری بر مهم ترین مطالعات انجام شده در زمینه موضوع مورد مقاله است. وجوه تمایز و نوآورانه مقاله در این بخش مشخص می شود.

روش پژوهش: شامل شیوه های به کاررفته درگردآوری اطلاعات مورد استفاده، روش های انتخاب جامعه آماری(درصورت استفاده) و همچنین روش مورد استفاده درمقاله باشد.

متن مقاله: شامل مبانی نظری، مطالعات، بررسی و تحلیل ها، یافته ها و نتیجه گیری باشد.

نتیجه تحقیق: باید به شکلی مستدل، به همراه جمع بندی شامل پاسخ به سئوال کلیدی پژوهش و در قالب بیان یافته های تحقیق باشد.

سپاسگذاری: (درصورت تمایل) تشکر و قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی که درتدوین مقاله نقش داشته اند. سپاسگذاری پس از پایان نتیجه گیری و پیش از پی نوشت قرار می گیرد.

پی نوشت: شامل برابر نهاد واژه ها، اصطلاحات، توضیحات و غیره است که بایستی در متن به ترتیب شماره گذاری شده و در پایان مقاله و قبل از فهرست منابع ، تحت عنوان پی نوشت ها گنجانده شوند.

فهرست منابع: شامل منابع فارسی و لاتین است که به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده تنظیم می شود.

بخش انگلیسی: دو صفحه که درپایان مقاله و پس از تمامی بخش های مقاله می آید. شامل صفحه مشخصات نویسندگان(کاملا مطابق با بخش فارسی) و صفحه چکیده انگلیسی می باشد.

عنوان انگلیسی: بایستی برگردان صحیحی با استفاده از برابرنهادهای تخصصی واژه های به کار رفته در عنوان فارسی و کاملا منطبق با عنوان فارسی باشد.

چکیده انگلیسی: بایستی ۳۰۰-۲۵۰ کلمه و شامل چکیده روشنی از بخش های مختلف مقاله ، روش پژوهش ، نتایج و دستاوردهای مقاله است.

واژگان کلیدی انگلیسی: ۴ تا ۶ واژه که برگردان علمی و تخصصی از واژگان کلیدی فارسی هستند.

۹- **شیوه درج منابع:**

در متن مقاله: (نام خانوادگی نویسنده،سال: صفحه)

در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب ــ نام خانوادگی نویسنده،نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کتاب، نام مترجم یا مصحح،محل انتشار: ناشر.

مقاله ــ نام خانوادگی نویسنده،نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان مقاله، عنوان مجله، دوره یا سال(شماره مجله در سال مورد نظر)، شماره صفحه های مقاله.

سند اینترنتی ــ نام خانوادگی نویسنده،نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان سند، آدرس اینترنتی به طور کامل، بازیابی شده در تاریخ.

۱۰- متن مقاله در حداکثر۱۲ صفحه یک رو(با احتساب تمام بخش ها: عکس، متن، نقشه، تصویر)، در هرصفحه ۳۲ سطر، با قلم B Nazanin 12 و Times New Roman 11 تنظیم گردد.

۱۱- تصاویر با دقت dpi ۳۰۰ و با فرمت jpg. باشد.

شماره و عنوان جدول در بالاو تصاویر در پایین آنها نوشته شود. اشاره به منبع مورد استفاده شامل (نام خانوادگی نویسنده،سال: صفحه) در مورد تصاویر و جدول ها ضروری است.

۱۲- مقاله های فاقد شرایط مذکورازفرآیند بررسی خارج خواهندشد.

إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره اول، شماره‌ی ۱، بهار ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۰۲۶۰-۲۲۵۲
مدیر مسئول: دکتر سید ابوتراب احمدپناه
سردبیر: دکتر محمد خزایی
قائم مقام سردبیر: دکتر بیتا مصباح

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر یعقوب آژند	استاد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر محمد خزایی	استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر ابوالقاسم دادور	استاد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء تهران
دکتر سید محمد فدوی	استاد پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر علیرضا هژبری نوبری	استاد، دانشکده علوم انسانیف دانشگاه تربیت مدرس
دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر سید ابوتراب احمدپناه	استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سمیه باصری	استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: مهندس هادی رحمتی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران این شماره: مهسا دادخواه، شاداب شاکرین، فریده صمیمی

ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

مطالعۀ نشانه‌شناسی پوشاک اقوام لرستان در تبیین هویت فرهنگی ۵

سهیلا نوراحمدی[۱] ، وحید محمدی[۲]، مسعود محمدزاده[۳]

[۱] کارشناسی ارشد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] استادیار، گروه مهندسی نساجی و پوشاک، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران

[۳] دکتری پژوهش هنر، گروه هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

هنر تصویر نگاری سکه‌های گودرز اول بر اساس مستندنگاری سکه‌های دوران عصر تاریکی اشکانیان ۲۵

خدیجه باصری[۱]، مجتبی منشی‌زاده[۲]، آمنه ظاهری[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه آموزشی زبان وادبیات فارسی، عربی و باستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

[۲] استادیار، گروه زبانشناسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی(نویسنده مسئول)

[۳] استادیار، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، عربی و باستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

بررسی همگرایی ملی در امپراتوری هخامنشی براساس مطالعه‌ی نقوشب‌رجسته، کتیبه‌ها و معماری تخت‌جمشید ۵۷

ابراهیم رایگانی[۱] ، حسن باصفا[۲]

[۱] استادیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] دانشیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران

مطالعۀ تطبیقی تأثیرپذیری حیوانات ذکرشده در اوستا بر تزیینات ظروف فلزی ساسانی ۷۷

مهدی کاظم‌پور[۱]، مریم محمدحسین‌زاده[۲]

[۱] استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

تحلیل کاربرد هندسۀ فراکتال در نشان‌های فرهنگی ایرانی (مطالعۀ موردی نشان دانشگاه‌های ایران) ۹۲

صالحه‌السادات هدایتی[۱] ، بهنام زنگی[۲]، هانیه شیخی[۳]

[۱] کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، تهران

[۲] دکتری، استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، تهران (نویسندۀ مسئول)

[۳] دکتری، استادیار دانشکدۀ هنر دانشگاه رسام، کرج، تهران

مطالعه خاستگاه فرم و نقش صراحی و جام دوره قاجار به عنوان مرجع طراحی فرمی محصول مشابه برای کاربر امروز ۱۰۸

هدیه جهانگیری[۱]، بهاره تیموری[۲]

[۱] کارشناسی طراحی صنعتی، گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

[۲] مربی، گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)

The Semilogical Study of Lorestan Tribal Clothing and its Efficiency on Cultural Identity

Soheila Nourahmadi[1], Vahid Mohammadi[2], Masoud Mohammadzadeh[3]

[1] M.A. Department of Fabric, Textile and Cloth Design, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Qaemshahr, Iran
[2] Assistant Professor, Department of Textile & Cloth, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Qaemshahr, Iran
[3] Phd Student, Department of art and architecture, IAU, Tehran, Iran
(Received: 24.01.2021, Revised: 24.04.2021, Accepted: 17.05.2021)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.18791.1087)

Abstract:
Clothing is one of the most significant tools in formation and development of a culture. After the age of structuralism and modernism, the researchers in postmodernism era, have paid a peculiar attention to the past traditions, religion and the art of tribes. Accordingly, a wide range of studies have been done on patterns, symbols and art of ethnic groups. The semiotic approach was presented by Saussure and pierce's view in the first half of 20th century and was used in many applied researchers in order to read the structural and semantic system of signs and symbols in artworks. Analytical reading of tribal clothing with a semiotic approach, will face us with deep cultural layers and acquaints us with understanding the ideology and the native culture within the civilizations. In the research process, we will study the used elements in clothes (men's and women's) such as shape, color and motifs. Understanding symbolic signs, icons and hyper-icons in clothes, acquaints us with a set of valued systems and aesthetic, individual, social and cultural functions of ethnic groups. This research was done on 13 samples from some clothes and accessories of Lorestan ethnic groups in order to identify the signs and symbols in determining their culture, customs and clothing. The research is a qualitative- applied and its analysis is inferential-Descriptive. Collecting data was library and field method through Cultural Heritage library, museum of anthropology and traditional markets. The result of the studies show that in forming Lorestan tribes' clothing, some factors such as national and religious beliefs, customs, religion and climate are effective. The influence of these factors in the shape, design, color, fabric and utilizing the combination of cultural-economic instruments in a piece of clothing indicates the complete Coverage, authenticity, beauty and respect of these ethnic groups on individuals and society.

Keywords: Races'clothing, Lorestan, Emblem and symbol, Culture, Semiotic

[1] Email: Banoo.soheil @gmail.com
[2] Email: Dr.vahid.mohammadi705@gmail.com
[3] Email: mtypedesign@gmail.com

مطالعۀ نشانه‌شناسی پوشاک اقوام لرستان در تبیین هویت فرهنگی*

سهیلا نوراحمدی[۱] ، وحید محمدی[۲]، مسعود محمدزاده [۳]

[۱] کارشناسی ارشد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] استادیار، گروه مهندسی نساجی و پوشاک، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران
[۳] دکتری پژوهش هنر، گروه هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۲/۰۴ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۲/۲۷)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.18791.1087)

چکیده

پوشاک، یکی از مهم‌ترین ابزار شکل‌گیری و توسعۀ فرهنگ است. پژوهشگران با عبور از دورۀ ساختارگرایی و عصر مدرنیسم و رسیدن به دورۀ پست‌مدرنیسم، توجه ویژه‌ای به سنن گذشته، آیین و هنر اقوام نشان داده و به مطالعۀ کهن‌الگوها، نمادها و هنرهای اقوام پرداخته‌اند. رویکرد نشانه‌شناسی، با دیدگاه‌های سوسور و پیرس در ابتدای نیمۀ اول قرن بیستم مطرح شده و در بسیاری از پژوهش‌ها برای خوانش نظام ساختاری و معنایی نشانه و نمادها در آثار هنری به کار رفته است. خوانش تحلیلی پوشاک اقوام با رویکرد نشانه‌شناسی، گونه‌ای از این کاربرد است که ما را با لایه‌های عمیق فرهنگی روبه‌رو می‌کند و با جهان‌بینی و فرهنگ بومی درون تمدّن‌ها آشنا می‌سازد. در پژوهش حاضر، به مطالعۀ عناصر به‌کاررفته در دوازده نمونه پوشاک مردانه و زنانه می‌پردازیم. برای این کار، مؤلّفه‌های شکل، رنگ، بافت، اندازه و نقش‌مایه‌ها را واکاوی می‌کنیم. شناخت نشانه‌های نمادین، آیکون و هایپرآیکون به‌کاررفته در پوشاک، ما را با مجموعه‌ای از نظام ارزشی، کارکردهای زیبایی‌شناختی، فردی، اجتماعی و فرهنگی اقوام آشنا می‌کند. مسئلۀ اصلی پژوهش، آن است که ماهیت نظام ساختاری و نظام معنایی نشانه و نمادها را در تعامل با هویت فرهنگی متأثّر از پوشاک اقوام لرستان، مورد خوانش قرار گیرد. پژوهش، اهداف کاربردی و از نوع کیفی دارد که با روش پژوهش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و میدانی از طریق مراجعه به کتابخانۀ میراث فرهنگی، موزۀ مردم‌شناسی و بازارچه‌های سنّتی انجام گرفته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری پوشاک اقوام لرستان عبارت‌اند از: اعتقادات ملّی-آیینی، همچون سنّت، آداب و رسوم، مذهب و شرایط اقلیمی. تأثیر این عوامل در شکل، طرح، رنگ و جنس پارچه و بهره‌گیری از ابزارهای فرهنگی-اقتصادی در یک لباس، بیانگر پوشیدگی، اصالت، زیبایی و ارزش‌گذاری این اقوام بر فرد و اجتماع است.

واژه‌های کلیدی: پوشاک اقوام، لرستان، نماد و نشانه، فرهنگ، نشانه‌شناسی.

---

* مقاله مستخرج شده از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان" مطالعه تحلیلی پوشاک اقوام لرستان در تبیین هویت فرهنگی به روش نشانه شناسی" در رشته طراحی پارچه و لباس با راهنمایی آقای دکتر وحید محمدی است که در شهریورماه ۱۳۹۶ در دانشگاه آزاد قائمشهر دفاع شده است.

[1] Email: Banoo.soheil @gmail.com
[2] Email: Dr.vahid.mohammadi705@gmail.com
[3] Email: mtypedesign@gmail.com

مقدّمه

در آغاز زندگی بشر و در جوامع نخستین، پوشاک جنبه و نقش حفاظتی داشته و برای مصون نگه داشتن بدن انسان از تهدید تهاجمات طبیعی و اقلیمی و آسیب‌های ناشی از شرایط آب‌وهوایی به کار می‌رفته است. با ورود انسان به زندگی اجتماعی و توسعهٔ فعالیت‌های جمعی و فرهنگی و شکل‌گیری عقاید دینی-مذهبی در ذهن مردم، پوشاک، نوع، رنگ، جنس، شکل و سبک دوخت زمینهٔ آن، نقش فرهنگی یافت و کارکرد اجتماعی و فرهنگی نمادینش برجسته‌تر شد (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۷).

یکی از ویژگی‌های اقوام در ایران، پوشاک آنان است. اجزای پوشاک زنان و مردان لرستان، هرکدام عناصر نشانه‌ای برای شناخت هویّتی آنان محسوب می‌شود. پوشاک زنان و مردان لُر، هر دو، بخشی از نظام فرهنگی است که مراحل تولید تا مرگ را در مدار زندگی و اختلاف جنسی، منزلت دینی و پیوندهای مردم با نیروی فراطبیعی مشخّص می‌کند. شناخت نشانه‌ها در پوشاک اقوام لرستان، براساس رابطهٔ بین نشانهٔ دیداری صورت می‌پذیرد. بنابراین باید گفت نشانه‌ها در پوشاک اقوام، عناصر بسیار قدرتمندی هستند و به‌راحتی ما را متوجّه جایگاه اقوام می‌کنند. تمام اجزای پوشاک مردان و زنان لُر، زبان نشانه‌ای گویای اقوامی هستند که دارای چنان قدرت و نیرویی‌اند که سرپیچی مفهومی از آن اجتناب‌ناپذیر است (شمسی، ۱۳۹۴: ۲).

انسان، معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به وجود می‌آورد. نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، اصوات، تصاویر، بوها، حرکات و اشیا ظاهر می‌شوند؛ امّا این چیزها بالذّات معنادار نیستند و با انتساب معنا، به نشانه تبدیل می‌گردند. از نظر پیرس، هیچ‌چیز نشانه نیست، مگر آنکه به‌عنوان نشانه تفسیرش کنیم. در واقع هر چیزی که به‌عنوان دلالتگر، اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقّی شود، می‌تواند نشانه باشد. استفادهٔ معنادار از نشانه‌ها در کانون اهمیت نشانه‌شناسی قرار دارد (چندلر، ۱۳۹۴: ۴۱). پوشاک، عمری به‌اندازهٔ فرهنگ بشر دارد و به‌مثابهٔ همراه همیشگی انسان، دارای اهمیت فراوانی است. انسان بنابر مقتضیات اقلیمی، آداب، رسوم، فرهنگ و تمدّن خود، به آفرینش لباس‌های گوناگون پرداخته و در طراحی، دوخت و تزیین البسه، ابتکارات گوناگونی به کار برده است که به نوعی می‌توان آن را بازتاب زیبایی‌شناختی و هنر اقوام مختلف برشمرد. نشانه‌شناسی، یکی از روش‌های تحلیل متن است که در آن، هر متنی می‌تواند به‌مثابهٔ دال‌هایی برای تولید معنا به کار گرفته شود. این رویکرد، روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنا به‌واسطهٔ بازنمایی‌های حسّی و ادراکی است (کارکن جلال، ۱۳۹۱: ۲).

تکّه‌ای از پوشاک، پیش از اینکه نشانه تلقّی شود، ممکن است در یک نگاه بسیار معمولی، محافظ ما در برابر اوضاع مختلف آب‌وهوایی و... باشد؛ امّا رویکرد نشانه‌شناسانه، به این مسئله می‌پردازد که تکّه‌های پارچه و لباس، چگونه به نشانه تبدیل می‌شوند و در یک فرهنگ، ارزش دلالتی می‌یابند (سجودی، ۱۳۸۹: ۱۳). پوشاک می‌تواند حاوی ارزش‌های فرهنگی و معنایی باشد و مفاهیمی را نمایان سازد که از طریق نشانه و نمادها به مخاطب منتقل می‌شود. با توجه به کاربرد پوشاک به‌عنوان یکی از نشانه‌های هویت‌بخش فردی و اجتماعی در هر جامعه، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه با استفاده از علم نشانه‌شناسی می‌توان موقعیت اجتماعی، مذهبی، اعتقادی و باورهای اقوام گذشته را شناخت؟ ارتباط میان مضامین نشانه و

نمادهای به‌کاررفته در پوشاک اقوام، با فرهنگ بومی آنان چیست؟ چگونه با تحلیل متن می‌توان در لایه‌های ساختاری و معنایی برخی از آثار رمزگشایی داشت؟

آنچه ضرورت توجه به مطالعهٔ پوشاک اقوام در لرستان را آشکار می‌سازد، شناساندن فرهنگ ایرانی و نشانه‌های بارز در پوشاک اقوام لرستان با علم نشانه‌شناسی و عوامل تأثیرگذار بر نوع پوشش این اقوام است. پوشاک اقوام لرستان، نشانه‌ای از ضمیر درونی و معرّف اصالت و هویت مردم این دیار است. شناخت نشانه و نمادهای پوشاک اقوام و نیز تحلیل نشانه‌معناشناسی آن‌ها، از جمله اهدافی است که نگارندگان مقاله در پیش گرفته‌اند که با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی و طرح دیدگاه‌های سوسور، پیرس و بارت مطرح می‌شود تا از طریق آن بتوان دریافت که لباس به چه مؤلّفه‌هایی دلالت دارد. در این مقاله سعی خواهد شد از مطالعهٔ طرح نقش و نقش‌مایه‌ها در تحلیل پوشاک اقوام لرستان استفاده کرد، از طریق شناسایی نشانه‌ها، به افکار، عقاید و شیوهٔ زندگی این نژاد اصیل ایرانی پی برد، آنچه را در پس افکار و اعتقادات گذشتگان بوده است، واکاوی کرد و درنهایت، با گشودن رمز این نشانه‌ها، به مطالعه و شناخت فرهنگ غنی ایرانی در پوشاک پرداخت.

روش پژوهش

این پژوهش با دیدگاه تحلیلی و با استناد به رویکرد نشانه‌شناسی، سعی دارد از این علم برای خوانش پوشاک اقوام لرستان بهره بگیرد. روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. در ابتدا با روش توصیفی میان نظریات، ارتباط برقرار کرده‌ایم تا بتوانیم به کمک این روش، ساختار و معنا را در پوشاک اقوام لرستان بررسی کنیم. نوع تحلیل‌ها کیفی است. جامعهٔ آماری پژوهش، برگرفته از پوشاک اقوام زیست‌بوم لرستان است. پیکرهٔ مطالعاتی پژوهش، به‌صورت هدفمند، دوازده نمونه از البسه و ملزومات اقوام لرستان را در سه بخش پوشاک زنان، مردان و ابزار فرهنگی دربر گرفته که برای شناسایی نشانه و نمادها در تبیین فرهنگ، آداب و پوشش این اقوام انتخاب شده‌اند. معیار انتخاب نمونه‌های موردی، تنوّع‌پذیری است تا حدّی که اشباع اطلاعات صورت بگیرد. در تحلیل نمونه‌های موردی، از دو منظر ساختارگرایی و پساساختارگرایی، به رویکرد نشانه‌شناسی پوشاک پرداخته شده است. از دیدگاه ساختارگرایی سوسور، نشانه همواره از فرایند دلالتگری میان دال و مدلول شکل می‌گیرد و همواره مفهوم مشخّصی را به مخاطب منتقل می‌کند. این نگاه شناختی، منطقی و استدلالی است. به‌واسطهٔ دیدگاه پساساختارگرایی، در خوانش نشانه و نمادهای پوشاک می‌توانیم با نگاهی غیرتعیّنی، وجودگرا و پدیداری، به بررسی لایه‌های عمیق معنایی نشانه‌ها در متن هنری بپردازیم. عملیات جمع‌آوری پیکرهٔ مطالعاتی به‌صورت میدانی و براساس عکّاسی از نمونه‌های پوشاک اقوام لرستان انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی از طریق مراجعه به کتابخانهٔ میراث فرهنگی و موزهٔ مردم‌شناسی و بازارچه‌های سنّتی و منابعی همچون کتاب‌ها و مقاله‌های معتبر پژوهشی صورت گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

صرف‌نظر از کتاب‌هایی که بر مبنای نظریه‌های نشانه‌شناسی اقتباس‌شده از اندیشمندان مختلف، در خوانش متون نوشته شده است، در ایرانِ سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی در زمینهٔ زبان‌شناسی،

نشانه‌شناسی، معرفی، کاربرد و ارتباط آن با سایر حوزه‌ها صورت گرفته، امّا رویکرد نشانه‌شناختی به پوشاک، اوّلین بار توسط رولان بارت بر روی تعداد زیادی از مجلات پوشاک و مد در زمان خود انجام شده است (حسینی،۱۳۹۱: ۲۹). کتاب *اتاق روشن* رولان بارت (۱۳۹۴) و کتاب *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تألیف بابک احمدی (۱۳۹۴)، منابعی هستند که بیشتر به نشانه‌شناسی فیلم می‌پردازند. کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر*، از مرضیه صفری‌نژاد (۱۳۹۲) نقش لباس و طراح لباس را به‌منزلهٔ گزینشگر، سازمان‌دهنده، ترکیب‌کننده و وحدت‌دهندهٔ نشانه‌های دیداری بررسی می‌کند. تنها کتاب موجود دربارهٔ مباحث مشترک نشانه‌شناسی و پوشاک در ایران، *نشانه‌شناسی پوشاک زنان ترک و کرد*، تألیف معصومه سیف محمّدی (۱۳۹۵) است که نویسنده در آن به معرفی پوشاک زنان و سپس مقایسهٔ آن‌ها می‌پردازد. در پایان‌نامه‌ها نیز تحقیقاتی انجام شده است. راضیه کارکن جلال و همکاران (۱۳۹۱) با نشانه‌شناسی پوشاک ایرانیان در دورهٔ قاجار دریافتند که بررسی پوشاک در چارچوب نظریه‌های نشانه‌شناسی امکان‌پذیر است و تکّه‌های مختلف پوشاک، مانند نشانه، حاوی معانی متفاوت و چندگانه‌ای هستند که بیانگر سن، جنسیت، مذهب، فرهنگ و تعلّق فرد به طبقه‌ای خاص است. ناهید محمّدعلی‌نژاد (۱۳۸۹) با بررسی نشانه‌شناختی پوشاک اقوام بلوچ، دریافت که پوشاک این اقوام با دین، مذهب، اقلیم و موقعیت جغرافیایی، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. شمسی کاکاوند و همکاران (۱۳۹۴) نیز با مطالعهٔ موردی پوشاک معاصر زنان قوم کرد کرمانشاه، به این نتیجه رسیدند که پوشاک زنان کرد، پوششی است که ضامن عفّت و مصونیت آنان است و ارزش‌هایی چون تقدّم و تقدّس خانواده، ارتباطی نزدیک با مفاهیم عفّت، مصونیت و حجاب دارد. ناهید حسینی (۱۳۹۱) طی بررسی نقوش البسهٔ حاکمان در ایران، با رویکرد نشانه‌شناسی گفتمان، بیان کرد که نقش‌مایه‌های لباس شاه، وسیله‌ای برای مشروعیت بخشیدن به مسند قدرت است و در ادامه، به موضوع نشانه‌شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی را پرداخت. غزاله شریفی (۱۳۸۶) با موضوع بررسی نشانه‌شناسی لباس در فیلم‌های سینمایی و نوشین پاینده (۱۳۹۳) با موضوع تحلیل عکّاسی مد با رویکرد نشانه‌شناسی، چگونگی استفاده از عکّاسی مد را در صنعت پوشاک و طراحی لباس و مد مطرح کردند. طی بررسی‌های انجام‌شده، منابع موجود صرفاً گردآوری و ارائهٔ داده‌ها و نظریات تئوری هستند که تنها بخشی از موضوع را مدّ نظر قرار می‌دهند و به معرفی نشانه‌شناسی، تعاریف و دیدگاه‌ها می‌پردازند. تاکنون در هیچ‌یک از آثار، به‌طور تخصّصی، پژوهشی درخصوص نشانه‌شناسی با تحلیل عناصر بصری برپایهٔ ساختار، فرم، معناشناسی، شناخت و معرفی آیکون و هایپرآیکون‌ها و جایگاه ارزشی و نمادین بر روی پوشاک سنّتی اقوام ایرانی، صورت نگرفته است.

بدنهٔ تحقیق

تعاریف کلّی نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، نظامی ارتباطی است که با بررسی دلالت‌ها می‌توان آن را شاخه‌ای محوری از دانش نظام‌یافتهٔ ارتباطات دانست. در دانش ارتباطات، بحث از پیام، محوریت دارد. پیام، نشانه‌ای است که از یک منبع تولید نشانه‌ها به یک دریافت‌کنندهٔ نشانه یا مقصدی خاص انتقال داده می‌شود. هر منبع یا دریافت‌کننده، ممکن است موجودی زنده یا

دست‌ساختهٔ بشر باشد؛ بنابراین، پوشاک، به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای و ساختهٔ بشر، می‌تواند حامل اطلاعاتی در ارتباط با فرهنگ، آداب و رسوم، مذهب، تفکّرات و اقتصاد باشد (قائم‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۱). به گفتهٔ اکو، فرهنگ در بنیان خود، ارتباط است (عباس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۲۱). نشانه‌ها به دو دستهٔ کلّی تقسیم می‌شوند: نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های مصنوعی. نشانهٔ طبیعی، پدیده‌ای است که یا به‌طور طبیعی در محیط زندگی و طبیعت اتفاق می‌افتد، مانند موقعیت خورشید، شکوفه‌ها در فصل بهار یا توسط عامل انسانی به‌صورت غیرارادی ایجاد می‌شود، مانند کنش‌های ضمیر ناخودآگاه و شاخص‌های نژادی که ناانگیخته هستند.

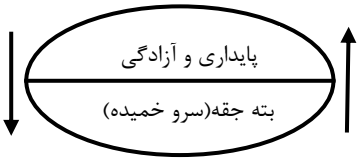
نشانهٔ مصنوعی، به‌صورت انگیخته و قراردادی برای تولید معنا صورت می‌پذیرد یا برای یک کارکرد خاص زبانی و فرهنگی تولید می‌شود. نشانهٔ مصنوعی سه گونه است: نشانه با مفهوم اولیه که لباس را پوششی برای محافظت می‌داند. نشانه با مفهوم ثانویه که فرایند معنادهی وابسته به ویژگی‌های نشانه‌شناختی شیء موردنظر است؛ نمایش نقشِ مایه بته جقه روی لباس، به‌عنوان نشانهٔ نمادین از درخت سرو یا ماهیِ نگهبان درخت زندگی که در فرهنگ ایرانی جایگاه ارزشی دارد و سرو نیز نماد پایداری و ایستادگی است. نشانهٔ ترکیبی هم مفهوم پوشش و هم کارکرد اجتماعی دارد و موجب تمایز لباس مشاغل از یکدیگر می شود، مانند لباس پلیس. با این توضیحات می‌توان گفت «نشانه، امری قراردادی است که از رابطهٔ دلالتگری میان دال و مدلول به وجود می‌آید» (Guillemette, 2006)؛ امّا آنچه امروزه به‌عنوان علم نشانه‌شناسی مطرح است، ریشه در آرای زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو سوسور[۱] و منطق‌دان آمریکایی، چارلز سندرس پیرس[۲] دارد که هرکدام، تعریفی از نشانه ارائه داده‌اند و از بنیان‌گذاران دانش نشانه‌شناسی هستند (قائم‌نیا، ۱۳۸۵: ۶). نشانه‌شناسی، حرکت عمدهٔ خود را در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به‌سمت مطالعات فرهنگی آغاز کرد که تا حدّی، نتیجهٔ آثار نظریه‌پرداز فرهنگی پساساختارگرا، رولان بارت، بوده است (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۷). در این بخش، با ایجاز و اختصار، نشانه‌شناسی از دیدگاه این محقّقان بیان می‌شود.

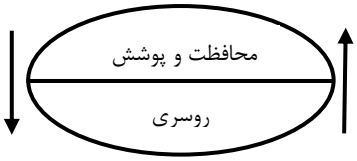
نشانه‌شناسی سوسور[۳]

فردینان دوسوسور (۱۹۱۰ م)، نشانه‌شناس ساختارگرا و بنیانگذار زبان‌شناسی نوین، معتقد است این علم، بخشی از روان‌شناسی اجتماعی است و می‌توان آن را شاخه‌ای از روان‌شناسی همگانی برشمرد. در این نظام، زبان، بخشی از نشانه‌شناسی است و از مهم‌ترین نظام‌ها محسوب می‌شود. با توجه به دیدگاه ساختارگراها در تحلیل آثار هنری، نمی‌توانیم نقد هرمونتیک داشته باشیم و یک متن هرچه باشد، می‌تواند یک معنا داشته باشد؛ بنابراین، از نظر سوسور، نشانه چیزی است که جای چیز دیگر می‌نشیند و به اصل آن ارجاع می‌دهد. سوسور، الگویی دووجهی از نشانه ارائه می‌دهد. از دیدگاه او، نشانه بر سه مؤلّفه دلالت دارد: دال (تصوّر صوتی) و شکلی که نشانه به خود می‌گیرد، مدلول (مفهوم ذهنی) و رابطهٔ بین این دو که به دلالتگری می رسد و نشانه را به آن ارجاع می‌دهند. آنچه میان دال و مدلول اهمیت بسیار دارد، قراردادی یا دل‌بخواهی بودن رابطه میان این دو است. به‌عنوان مثال، اگر روسری، دال باشد و مدلول آن را محافظت و پوشش در نظر بگیریم، بازنمود ذهنی پوشیدن را تداعی می‌کند. دوگانه‌های سوسور که پایه‌های روش او در تبیین نشانه‌ها قلمداد می‌شوند، عبارت‌اند از: دال و مدلول، هم‌زمانی و درزمانی، لانگ و

پارول و نظام همنشینی و جانشینی (عباس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱۴-۱۱۷). در پوشاک، روسری دال و پوشش، مدلول آن است که از منظر نشانه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در فرهنگ‌های مختلف، متغیّر است. مطالعهٔ درزمانی پوشاک، به سیر شکل‌گیری، تغییر و تحوّل لباس در یک اقلیم می‌پردازد و هم‌زمانی، مطالعهٔ خویش را در زمان حال، بدون رجوع به گذشته انجام می‌دهد. لانگ را می‌توان نظام پوشاک جهان و پارول را پوشاک اقوام قلمداد کرد. کفش و کلاه و روسری با یکدیگر نظام همنشینی دارند. جایگزینی روسری با کلاه، جانشینی است.

نمودار ۱- الگوی سوسور از نشانه (چندلر، ۱۳۹۴: ۴۲)





نشانه‌شناسی پیرس[۴]

به عقیدهٔ پیرس (۱۹۱۴ م)، نشانه‌شناسی، دانش بررسی پدیده‌های فرهنگی است که به نظام‌های نشانه‌شناسی تعلّق دارند. پیرس به‌عنوان نشانه‌شناس مشهوری که از نظریاتش در مطالعات فرهنگی و مردم‌شناسی بسیار استفاده شده، الگوی سه‌وجهی را معرفی می‌کند و این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند. از نظر پیرس، نشانه، چیزی است که تحت عنوانی برای شخصی، چیزی را بازنمون می‌سازد. در این دیدگاه، شخصی که نظاره‌گر است، در خوانش متن دخالت دارد و نشانه، تعیین بخشی از معنای خود را به عهدهٔ تفسیرکننده می‌گذارد. در نشانه‌شناسی پیرس، ارتباط دال و مدلول، قراردادی نیست (عباس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۲۱). به نظر پیرس، سه نوع نشانه وجود دارد: ۱. نشانهٔ آیکونیک[۵]، در این نشانه، مدلول به‌خاطر شباهت به دال یا اینکه تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود. تشخیص مدلول با دیدن، شنیدن، لمس کردن یا بوییدن انجام می‌شود. دال به‌علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول، شبیه آن است؛ مثل نقاشی چهره، ماکت و نام‌آوا. ۲. نشانه نمایه‌ای[۶]، در این نشانه، دال اختیاری نیست، بلکه به‌طور مستقیم به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود؛ مثل انواع ضبط (عکس، فیلم) و نشانه‌های طبیعی (رعد، جای پا، انعکاس صدا). در نمایه رابطهٔ علت و معلولی میان دال و مدلول برقرار است. ۳. نشانه نمادین[۷]، در این نشانه، دال شباهتی به مدلول ندارد؛ امّا براساس قراردادی اختیاری، به آن مرتبط است. رابطهٔ میان دال و مدلول باید آموخته شود؛ مثل زبان (زبان‌های خاص، حروف الفبا)، چراغ راهنمایی و پرچم‌ها (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۶).

جدول ۱- مؤلّفه‌های الگوی سه‌وجهی پیرس (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۸)

موضوع (ابژه)	که نشانه به آن ارجاع می‌دهد
نمود	صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (الزاماً مادّی نیست)
تفسیر	نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل و تفسیر می‌شود

نشانه‌شناسی بارت

رولان بارت، شاخص‌ترین چهرهٔ نشانه‌شناسی دلالت است. از مهم‌ترین دستاوردهایش، طرح و بسط دو مفهوم اساسی دلالت صریح و دلالت ضمنی است (فهیمی‌فر،۱۳۹۴: ۳۰). او معتقد است نظام پوشش، مجموعه‌ای نظام‌یافته از نشانه‌ها و قواعد است که یک زبان در حالت محض و صرف دارد. نوع خاصّی از پوشاک یا مبلمان در ظاهر، چیزهایی نامتجانس هستند؛ امّا بارت میان آن‌ها وجه مشترکی می‌بیند و همهٔ آن‌ها را نشانه می‌داند. نوع لباس، بیانگر وضعیت مالی و موقعیت اجتماعی شخصی است که آن را پوشیده است (محمّدی سیف، ۱۳۹۵: ۴۶). از نظر رولان بارت، نشانه‌شناسی، شاخه‌ای از زبان‌شناسی است و هر چیز، یک امر نشانه‌ای است که در خوانش این نشانه‌ها، اسطوره‌ها، فرهنگ‌ها، آیین‌ها و نمادها مورد توجه قرار می‌گیرند (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۳). آداب و رسوم و نظام‌های قراردادی، مثل لباس و پوشیدن نوع خاص و خرید آن، همواره مورد توجه نشانه‌شناسان بوده است. در این مقاله، نگارندگان از لحاظ آشکارسازی معنایی، به شناسایی مؤلّفه‌هایی از ابعاد فرهنگی و اجتماعی لباس و عناصر تزیینی و نشانه‌های نمادین در پوشاک اقوام می‌پردازند. البته از آنجا که حوزهٔ بسیار وسیعی از تحقیقات را می‌توان به نشانه‌شناسی نسبت داد، نشانه‌شناسی دانشی است که می‌تواند بیشتر رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را دربرگیرد و همهٔ حوزه‌های فعالیت آدمی، از جمله شعر و موسیقی، معماری، آداب و رسوم، مد و تبلیغات را تا حدودی توجیه کند (کالر، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

معنایی نشانه و نماد

انسان، معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به وجود می‌آورد. نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، اصوات، تصاویر، بوها، حرکات و اشیا ظاهر می‌شوند؛ امّا این چیزها ذاتاً معنادار نیستند و فقط وقتی که معنایی را به آن‌ها منتسب می‌کنیم، تبدیل به نشانه می‌شوند. در نظر پیرس، هیچ چیز نشانه نیست، مگر آنکه به‌عنوان نشانه تفسیرش کنیم. در واقع هر چیزی که به‌عنوان دلالتگر، اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقّی شود، می‌تواند نشانه باشد. این استفادهٔ معنادار از نشانه‌هاست که در کانون اهمیت نشانه‌شناسی قرار دارد (چندلر، ۱۳۹۴: ۴۱).

آیکون: نشانه‌ای است که در خود چیزی دارد که سبب شباهت آن با ابژه می‌شود. بسیاری از تصاویر، نام‌آواها، مفاهیم ذهنی و نشانه‌های قراردادی، به‌محض اینکه به نوعی با ابژه خود مرتبط گردند، آیکون محسوب می‌شوند. پیرس، اوّلین کسی است که آیکون را یکی از خصوصیات ذهن می‌داند. آیکون، نشانه‌ای است که ویژگی‌های معنادار شدن را دارد؛ زیرا می‌تواند متحوّل شود و راه توسعه را در پیش بگیرد. پس آیکون به‌دلیل حضور گفته‌پردازی و طی فرایندی حسّی-ادراکی که در شکل‌گیری آن دخیل است، قدرت تحوّل و توسعهٔ نشانه-معنایی دارد؛ همین امر، سبب بروز آیکون ناب می‌شود.

هایپرآیکون: پیشوند هایپر به معانی فرا، بالا و افراط است. هایپرآیکون، نشانهٔ آیکونیکی است که از آیکون بودن عبور کرده، تا مرز استعاره پیش می‌رود؛ امّا در بسیاری از موارد، وجهی از آیکونیک بودن خود را حفظ می‌کند. در این حالت، نشانه بسط می‌یابد و از ابژهٔ بیرونی و درونی فاصله می‌گیرد و تا مرز استعاره پیش می‌رود. هایپرآیکون، نشانه‌ای است که اصالت

دارد و به مرحل، اثبات رسیده است (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۰). برای مثال، سکّه بر روی لباس، به‌عنوان آیکونی است که در مبادلات اقتصادی، کاربرد و جایگاه ارزشی دارد. با قرار گرفتن این آیکون در نقش تزیین بر روی لباس که مفهوم اولیهٔ آن محافظت و پوشش است، جایگاه و ارزش این ابژه بالاتر می‌رود و نظامی ارزشی را ایجاد می‌کند. در این حالت است که آیکون به هایپرآیکون تبدیل می‌شود؛ یعنی یک ژانر سکّه و یک ژانر لباس با هم ادغام می‌شوند تا یک لباس ارزش پیدا کند. این‌ها نه‌تنها دلالت بر فرهنگ و آداب و رسوم دارند، بلکه شخص را از یک ارزش فردی، به ارزشی اجتماعی می‌رسانند و طبقهٔ اجتماعی خاصّی را ایجاد می‌کنند. آیکون می‌تواند در لحظه و براساس رابطه‌ای حسّی-ادراکی شکل بگیرد؛ یعنی قبل از اینکه ذهن بتواند ابژه‌ای را که علت شکل‌گیری حسّی است، تشخیص بدهد، آیکون براساس رابطه یا قضاوتی حسّی-ادراکی شکل می‌گیرد (همان: ۲۰۵). لباس‌های زنانه که بر روی آن‌ها سکه‌ها و گُوه‌هایی دوخته می‌شود، صدایی زیبا و دلنشین در هنگام حرکت شخص ایجاد می‌کنند. این صدا در لحظه، یکی از حواس ما را تحریک می‌کند. قبل از اینکه در جست‌وجوی منبع صدا باشیم، این صدا فخر و ابّهتی را برای شخص به همراه دارد.

تحلیل توصیفی پوشاک اقوام لرستان و نشانه‌های آن

تزیینات، یکی از مظاهر تمدّن و فرهنگ هر ملّتی است. وقتی از پوشاک قوم یا گروهی سخن به میان می‌آوریم، فرهنگ، تمدّن و زبان پوشاک آن‌ها مورد توجه است؛ زیرا پیام‌ها، نشانه‌ها و سمبل‌هایی از فرهنگ و تمدّن و همچنین باورهای آن‌ها را دربر دارد. هر قوم و ملّتی، مظاهر تمدّن و باورها و اعتقادات خود را به‌صورت سمبل‌هایی در پوشاک به نمایش می‌گذارند (غیبی، ۱۳۹۱: ۳۸۵) با این مقدّمه، به معرفی پوشاک سنّتی اقوام لرستان در سه بخش پوشاک مردان، زنان و ابزار فرهنگی می‌پردازیم تا نشانه‌های فرهنگی این اقوام مورد تحلیل قرار گیرد.

پوشاک زنان: گُلوَنی[۸] یکی از اجزای اصلی پوشاک زنان است. همراه با عرقچِن[۹]، کُلنجه[۱۰]، جِلیزقه[۱۱]، سَرداری[۱۲] و بالْ کل[۱۳] انواعی از تن‌پوش هستند که در فصول سرد و جشن‌ها استفاده می‌شوند و به‌عنوان پوشش زنان لُر و لَک شناخته شده‌اند. لَچک[۱۴]، مِی نا[۱۵]، تُنبان[۱۶] و جُوا[۱۷] به‌عنوان پوشش زنان منطقهٔ بختیاری مطرح است.

پوشش مردان: کِلو[۱۸]، دَستار[۱۹]، کَپِنَک[۲۰]، چُوقا[۲۱]، شال و سِتْره[۲۲]، سرداری و آژیه[۲۳] است (پهلوان، ۱۳۹۲: ۵۶-۷۸).

ابزار فرهنگی: شامل گُل کیف[۲۴]، ژیر ژِنق[۲۵]، بُن سَری[۲۶]، بُن سیزِن[۲۷]، تول بند[۲۸]، بازووَن[۲۹]، لالَرزونه[۳۰]، مِلیانَک[۳۱]، گُوِه[۳۲] و پاوینَک[۳۳] است. زنجیر زُلف[۳۴]، تریکِه اناران[۳۵] و لیرِه[۳۶] فقط نامی از آن‌ها باقی مانده است (رضی، ۱۳۹۲: ۳۲-۴۵).

کارکردهای پوشاک اقوام

کارکرد اجتماعی: لباس می‌تواند جدا از نشانهٔ فرهنگی، نشانهٔ اجتماعی باشد که در اجتماع، انسان‌ها را از هم تفکیک می‌کند. الگوهای مختلف پوشش، با تبیین جایگاه فردی و اجتماعی، بیانگر سنّت‌ها، ارزش‌ها و نوع فرهنگ در جامعه هستند. به‌عنوان مثال، نوع کلاه، با موقعیت، شغل، مذهب و نژاد افراد در ارتباط است.

کارکرد عملکردی: لباس علاوه بر کارکرد پوششی، نقش حفاظتی داشته، برای مصون نگه داشتن بدن در برابر عوامل طبیعی به کار می‌رود (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۷).

کارکرد معنایی: اقوام با پوشش‌های مختلف، در نظام معنایی قرار می‌گیرند. سکّه به‌عنوان آیکونی که ارزش اقتصادی دارد، با قرار گرفتن بر روی لباس، ارزش و جایگاه فردی و اجتماعی خاصّی برای سوژه ایجاد می‌کند، هایپرآیکون، معنای ابژهٔ لباس را استعلا می‌بخشد.

کارکرد زیباشناختی: استفاده از تزیینات بر روی ابژه با کارکرد زیبایی‌شناختی، ابژه را به اثری تزیینی و امری زیبا تبدیل می‌کند که در طول ادوار گذشته تا امروز، خصوصاً در پوشاک سنّتی همواره یکی از مسائل مهم و مطرح بوده است.

کارکرد نشانه‌ای نمادین: تعدادی از نمادهای آیکونیک با گذر زمان، حضور و کارکرد در فرهنگ اقوام، تبدیل به نشانه‌های نمادین می‌شوند و فرهنگ منطقه را بیان می‌کنند.

نمودار ۲- مدل تحلیلی از کارکرد مختلف پوشاک اقوام لرستان (منبع: نگارنده)

تحلیل ساختاری

پوشاک زنان

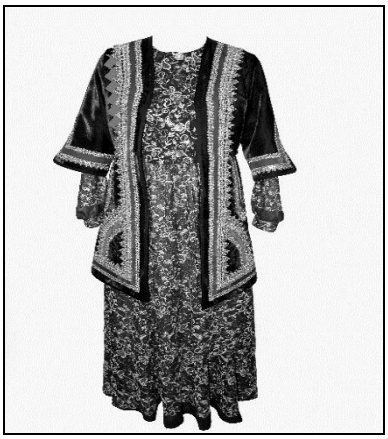
(۱) کُلنجه: کتی مخملی بدون یقه، با آستین بلند، آستردوزی و جلوباز است. تزیینات سکّه‌دوزی جلوی لباس را ندارد و فقط با یراق و نوار برودری دوزی طلایی‌رنگ تزیین شده است (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۴۶) (نشانهٔ دیداری). جوهر اصلی فرم این ابژه، دو خط افقی و دو خط عمودی است که همدیگر را قطع می‌کنند و از قسمت طول و عرض برابر هستند. مربع، سمبل مادّیت و دارای سنگینی و سختی فراوان و نماد زمینی و قدرت است. خصوصیاتی دارد که می‌توان آن را با رنگ قرمز موافق دانست. بافت مخمل نخی با پرزهای لطیف با شرایط جغرافیایی و کوهستانی و وزن بصری و درخشش قرمز با بعد مادّی و سختی مربع هماهنگی دارد که در پوشش سنّتی به‌شدّت می‌درخشد.

تصویر ۱- کُلنجه (منبع: نگارنده)

(۲) بال کُل: لباس رسمی زنانه، پیراهنی کمرچین، جلوباز که با پارچهٔ ضخیم، دوخته و آستردوزی می‌شود. آن را در فصول سرد و مراسم عروسی

می‌پوشند. آستینش تا حدود آرنج است (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۴۵) (نشانهٔ دیداری). از مشتقّات مثلث، لوزی، ذوزنقه و زیگزاگ است. تزیینات این ابژه به شکل زیگزاگ و هفت و هشتی، اشاره به کوه و وابستگی به طبیعت دارد. این اشکال دارای وزن و سنگینی خاص بوده، می‌توانند سمبل اندیشه و تفکّر باشند و روشنی آن‌ها به‌اندازهٔ رنگ زرد است (ایتن، ۱۳۹۱: ۱۴۹). نارنجی و قرمز، معنی گرما در فصل زمستان و خاصیت جذب حرارت محیط و نگهداری آن می‌دهد (پورحسینی، ۱۳۸۴: ۶۸).

(۳) مِی نا: روسری زنان بختیاری است. پارچه‌ای مستطیل‌شکل که یک طرف آن را روی سر انداخته، دور سر می‌چرخانند و با سنجاق در یک طرف صورت ثابت می‌کنند. این روسری از رنگ‌های شاد و پارچه‌های حریر و تور است که در بعضی مواقع با سنجاقی در زیر گلو می‌بندند (پهلوانی، ۱۳۹۲: ۸۲) (نشانهٔ دیداری، حسّی-ادراکی). ساختار این ابژه، از شکل مستطیل و دارای خصوصیات مربع است. روسری، یک آیکون است. حضور سکّه بر روی آن، آیکون را به هایپرآیکون ارتقا داده است. رنگ‌های گرم، آرامش نهفته در تابش خورشید را با خود دارند.



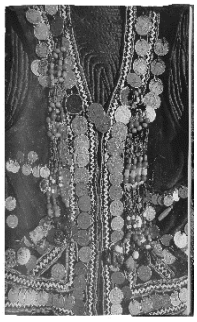
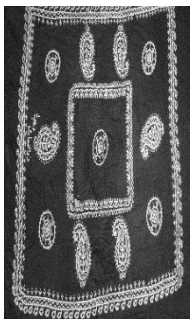
تصویر ۲- بال کُل (منبع: نگارنده)

تصویر ۳- می نا (منبع: نگارنده)

(۴) جِلیقه: این کت همانند کُلنجه، امّا کوتاه‌تر و بدون آستین است. در قسمت جلوی لباس، سکّه‌هایی با تراکم زیاد، همراه با رشته‌ای از آویزه‌های مهره‌ای دیده می‌شود. جلیقه، سرداری، کلنجه، یل جزء لباس‌های ضخیم هستند که از پارچهٔ مخمل دوخته می‌شوند. لباس‌ها برای ضخیم شدن، آستردوزی و پنبه‌دوزی (آجیده‌دوزی) می‌شوند (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۴۸).

(۵) گُلونی: این روسری اغلب از جنس ابریشم است که علاوه بر پوشیده بودن، با زیبایی خاصّی به دور سر پیچیده و گوشه‌های آن در پشت سر آویزان می‌شود. در ابعاد متفاوت از یک تا دو متر مورد استفاده قرار می گیرد. بزرگی آن تحت تأثیر موقعیت اجتماعی و سن است. در مراسم عروسی از سرون‌های رنگین که گاهی اوقات بلندی آن‌ها تا پشت زانوست، استفاده می‌کنند (پهلوانی، ۱۳۹۲: ۵۸).

جدول ۲- توصیف و تفسیر نشانه‌ها در لباس و عناصر تزیینی و نمادین در پوشاک اقوام لرستان (منبع: نگارنده)

اسم	تصویر موردنظر	نشانه	اسم نشانه	کارکرد	تفسیر
تصویر ۴- جلیقه با سکّه‌دوزی (فرزین، ۱۳۸۶: ۱۴۶)			سکّه	* اجتماعی * فرهنگی *زیبایی- شناختی * معنایی * هایپرآیکون	فرم کلّی لباس، با برش خطوط زاویه‌دار، گل میخک (گل خوشبو) و استفاده از تزیینات با تکنیک سوزن‌دوزی به شکل مستطیل است. قرمز تیره، رنگی گرم و نشان حرکت، زندگی و جلوه‌ای از زیبایی است. تکرارپذیری سکّه‌ها از نشانه‌های بارز کارکرد مصرف در زنان این اقوام و از شاخص‌ترین تزیینات سنّتی بر روی لباس است.
تصویر ۵- روسری رسمی، گلوئی (منبع: نگارنده)		 	بته جقه چلیپا	* اجتماعی * فرهنگی *زیبایی- شناختی * عملکردی *نشانهٔ نمادین	مربع با عدد چهار و ارزش مؤنّث، با چلیپا و عنصر خاک در ارتباط است. چلیپا با اشاره به خورشید، از تأثیرگذارترین پدیده‌ها در زندگی است (عابددوست، ۱۳۹۵: ۴۷). بته جقه، زیباترین تقسیم مساوی دایره است و اشاره به درخت دارد و نشانه‌ای از باروری و آفرینش است که به یکی بودن دعوت می‌کند (ذویار، ۱۳۹۴: ۱۰۵). وحدت در کثرت نقوش هندسی، با مفهوم برکت و باروری آمیخته است (عابددوست، ۱۳۹۵: ۴۳). چارچوب مربع و تقارن در رسم نقوش، با تأکید بر نقش زن با نشانهٔ کارکردی (پوشش)، نشان از استحکام خانواده دارد.

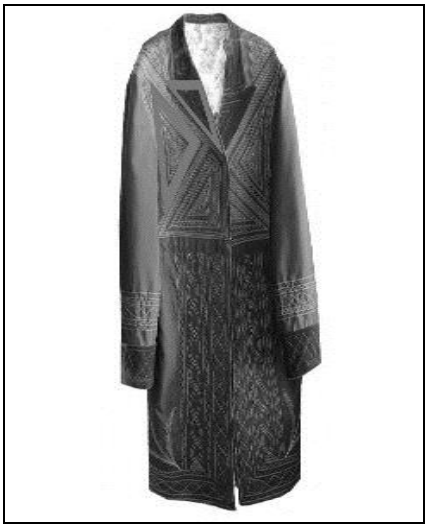
پوشش مردان

(۶) چوقا: بالاپوشی بلند و بدون آستین است. قدّ آن تا سر زانوهاست و از پشم طبیعی بافته می‌شود. زمینه‌ای سفید یا شیری‌رنگ با خطوط راه‌راه عمودی دارد که خطوط به رنگ آبی تیره یا مشکی هستند. در گذشته این لباس، خاصّ مردم لرستان بوده، امّا بعدها میان بختیاری‌ها رایج شده است (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۰۰) (نشانهٔ دیداری). ساختار این ابژه با کارکردی اجتماعی، به شکل مستطیل است. خط افقی در مرکز، دو مربع را ایجاد می‌کند و نمادی از استحکام و صلابت است. کنتراست تیرگی با روشنی، دو سطح تقابلی هستند که مفاهیم ابتدا و انتها، خوبی و بدی را تداعی می‌کنند. خطوط عمودی راه‌راه و لکّهٔ بصری رنگ سیاه در بالا و رنگ زرد طلایی در فضاهای منفی و پاساژ میان سطح و خطوط سیاه، جسارت، شجاعت و دلیری را بازنمون می‌سازد. بافت طبیعی و زبر پشم، مقاومت را منعکس می‌کند.

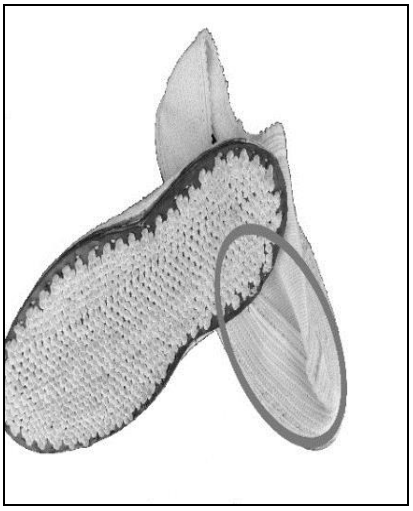
تصویر ۶- چوقا (منبع: نگارنده)

(۷) سِتره: قبای مخصوص مردان عشایر، بالاپوشی است که در قسمت پشت کمر، تعدادی چین دارد و بلندای آن تا زانوهاست. معمولاً با طرح‌های گل‌دار (نقش‌دار) و رنگ‌های شاد دیده می‌شود. گل‌دار بودن لباس مردانه، فقط ویژۀ اقوام لر نیست، بلکه دارای ریشۀ تاریخی است. این لباس، دو نوع یقه‌دار و بدون یقه دارد. برای ایستایی لباس، قسمت‌هایی از آن چرخ‌دوزی می‌شود (قائد رحمت،۱۳۹۳: ۷۵) (نشانه دیداری). ساختار این ابژه با کارکرد اجتماعی و فرهنگی به شکل مثلث که از تقاطع سه خط مورّب به وجود آمده، حالتی از جنگجویی و حمله را نشان می‌دهد و با رنگ زرد برابر و هم‌خاصیت است. مثلث با رأس به‌سمت بالا، نمادی از آتش و جنس مذکّر است (عابددوست، ۱۳۹۵: ۴۴). رنگ آبی لاجوردی، از دیرباز در فرهنگ ایرانی کارکرد داشته است. بافت نخی با سطح یکدست و آستین به‌صورت عمودی و کشیده، نشانی از استحکام و صلابت است.

(۸) گیوه: کفش سنّتی مردان که رویۀ آن با نخ پنبه‌ای و پشمی بافته می‌شود. تنوّع گیوه به‌دلیل جنس زیرۀ آن است و مرغوب‌ترین آن‌ها گیوه‌ای است که زیرۀ آن از تکّه‌های کرباس به هم پرس شده باشد. اگر سطح آن با نخ ضخیم پنبه‌ای دوخته شود، به آن آژیه گویند (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۶۳). این ابژه با کارکرد اجتماعی و عملکردی از شکل دایره پدیدار شده است. شکل‌های منحنی، بیضی و امواج دارای شخصیت دایره هستند. حرکت و پایداری، روانی دایره روی سطح را نشان می‌دهد. سمبل خورشید، به معنای روح و روان به کار می‌رود. با مفهوم زمان حرکت پیوسته و مدوّر آسمان که با الوهیت نیز در ارتباط است (عابددوست، ۱۳۹۵: ۴۳) رنگ آبی، دایره را تداعی می‌کند و ویژگی‌های دایره را دارد و نماد ایمان، اعتقادات مذهبی و آرامش است (افشار مهاجر، ۱۳۸۲: ۶۵). نشانۀ دیداری و لمسی (ارتباطی) در بافت طبیعی پنبه‌ای و پشمی استفاده شده که با راحتی و سبکی (سهولت در پوشیدن) همراه است.



تصویر ۷- ستره، (منبع: نگارنده)



تصویر ۸- گیوه، (منبع: نگارنده)

ابزارهای فرهنگی

(۹) پاوینک: تزیین دم‌پای شلوار زنانه که از پارچهٔ مخمل ضخیم و آستردوزی‌شده با عرض ۴ الی ۸ سانتی‌متر و طول دَم‌پا شلوار دوخته می‌شود. آن را به دَم‌پا می‌دوزند یا با دکمه وصل می‌کنند. روی آن با منجوق، سکّه و مهره تزیین می‌شود (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۵۱) (نشانه دیداری). رنگ و خط در جهت افقی، با احساسی از آرامش و اعتدال، رابطهٔ مناسبی را از منظر دیداری و زیبایی‌شناسی با سایر خطوط و عناصر یک ترکیب‌بندی به نمایش می‌گذارد. اگر رنگ در جهت مورّب، با خط افقی و عمودی، زاویهٔ ۴۵ درجه بسازد؛ یعنی در حدّ میانه، افقی و عمودی باشد، خنثی خواهد بود. سبز و قرمز معتدل، رنگ مناسب برای جهت مورّب است (افشار مهاجر، ۱۳۸۲: ۲۱) شکل مثلث اشاره به کوه، درختان و طبیعت دارد و قرار گرفتن رنگ‌های سرد و گرم در کنار هم، به نوعی حالتی متعادل را ایجاد می‌کند.

(۱۰) مِلونه: گردن‌بند پارچه‌ای به شکل یقه لباس که از پارچهٔ مخمل ضخیم دوخته و آستردوزی شده است. با استفاده از نوارهای رنگی و سکّه تزیین و با دکمه در زیر گلو بسته می‌شود (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۴۹) (نشانهٔ شنیداری و حرکتی). حضور سکّه بر روی این آیکون، آن را به هایپرآیکون توسعه داده و نشان‌دهندهٔ شأن و جایگاه اجتماعی افراد است. در عین حال، صدا، معنا و مفهوم را همراه با کارکرد زیبایی‌شناختی ایجاد می‌کند. همهٔ این ابژه‌ها که به‌عنوان ابزار فرهنگی در پیوند با لباس قرار می‌گیرند، ارزش فرهنگی، انسانی و اجتماعی به شخص می‌دهند و نظام ارزشی خاصّ فردی و اجتماعی ایجاد می‌کنند.

تصویر ۹- پاوینَک (منبع: نگارنده)

تصویر ۱۰- مِلونه (قائد رحمت، ۱۳۹۳: ۵۰)

(۱۱) مِلون: مِلیانک یا گردن‌بند، انواع مختلفی دارد. نوعی گردنبند لوله‌ای که کاربرد اعتقادی آن قرار دادن آیات قران بوده است. نوع دیگر آن، گل میخک است. به‌دلیل دارا بودن خاصیت پزشکی و خوشبو بودن، کاربرد داشته و رایج‌ترین گردن‌آویز بوده است (رضی، ۱۳۹۲: ۳۳).

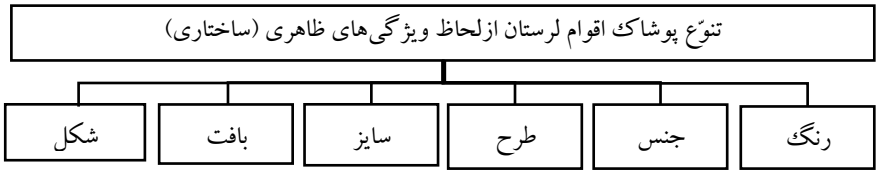
(۱۲) لالَرزونه: نوعی سرآویز که به‌وسیلهٔ زنجیری، دو قطعه فلز را با اشکال مختلف، در دو طرف صورت در کنار گوش آویزان نگه می‌دارد که روی سربند قابل استفاده است. تزییناتی که کنار گوش قرار می‌گیرند، از گوشواره‌های معمولی، بسیار بزرگ‌تر و سنگین‌تر هستند. علت استفاده از چنین زیورآلاتی، تمایل به نمود بیشتر فرد از نظر موقعیت اجتماعی بوده است (همان: ۴۴).

جدول ۳- توصیف و تفسیر نشانه‌ها در ابزارهای فرهنگی در پوشاک اقوام لرستان (منبع: نگارنده)

اسم	تصویر موردنظر	نشانه	اسم نشانه	کارکرد	تفسیر
تصویر ۱۱- مِلوَن (منبع: نگارنده)			سنگ مهره‌های اعتقادی	اجتماعی فرهنگی معنایی عملکردی	استفاده از رنگ، جنس و مواد مختلف در هر مهره‌ای، کاربردی متفاوت دارد. مهرهٔ سفید: مایهٔ خیر و برکت. مهرهٔ آبی گژک: جنبهٔ اعتقادی، دفع انرژی منفی و چشم‌زخم، کارکرد عملکردی دارد. مهرهٔ زرد: جنبهٔ درمانی، برای دوری از بیماری، کارکرد معنایی. مهرهٔ سیاه: باعث آرامش می‌شود.
تصویر ۱۲- لاَرزونه، زن عشایر با تزیینات سکّه‌دوزی و آویزهای سکّه‌ای (فرزین، ۱۳۸۶: ۱۴۷)			شکل هندسی مثلث	اجتماعی فرهنگی زیبایی‌شناختی نشانهٔ نمادین	مثلث با عدد سه، سطح و عنصر آتش در ارتباط است و با سه رأس خود، نشانی از طبیعت سه‌گانه دارد. این مثلث با رأس رو به بالا، نماد مذکّر در کنار دایره، به‌عنوان نماد آب و دارای اصل مادرانهٔ مؤنّث قرار گرفته است (عابددوست، ۱۳۹۵: ۴۴). این گونه تزیینات بزرگ، با نگینی در وسط، با تصویر انتزاعی از چشم یا خورشید و کاربرد اعتقادی به‌منظور نشان دادن جایگاه اجتماعی افراد است.

با توجه به مطالعات کتابخانه‌ای و یافته‌های محقّقان، یک مدل تحلیلی از تنوّع پوشاک این اقوام و عوامل مؤثّر در آن ارائه شد.

نمودار ۳- مدل تحلیلی از عوامل مؤثّر در ویژگی‌های ظاهری پوشاک اقوام لرستان، (منبع: نگارنده)



نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی دانشی است که می‌توان از آن برای خوانش نظام ساختاری و معنایی پوشاک بهره گرفت. این پژوهش براساس نشانه‌شناسی پوشاک اقوام لرستان انجام شده و نقش‌مایه‌ها را در ارتباط با لایه‌های معنایی مورد بررسی قرار داده است. با عبور از نشانه‌شناسی کلاسیک و براساس نشانه‌معناشناسی پساساختارگرا می‌توان عوامل جنبی نظیر: بافت اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی را در زیست‌بوم لرستان مورد واکاوی قرار داد و ارتباط این مؤلّفه را با ساحت زیبایی‌شناختی پوشاک اقوام بررسی کرد. پس از مطالعه بر روی نمونه‌های موردی، این نتیجه حاصل شده است که میان نظام معنایی مستتر در پوشاک با فرهنگ بومی اقوام، ارتباطی معنادار وجود دارد و

مضامین نشانه‌های نمادین، همسو با کهن‌الگوها و فرهنگ و آیین، متجلّی شده است. نشانه‌شناسی همواره زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که با تفسیر و تأویل لایه‌های متنی، به خوانش رمزگان‌های نقش بسته در متن هنری بپردازیم. در این مقاله، با تحلیل‌های صورت‌گرفته، به دلالتگری میان دال و مدلول در اندیشهٔ ساختارگرایی سوسور و همچنین به تقسیم‌بندی نشانه‌های صریح و ضمنی رولان بارت در پوشاک بومی اقوام لرستان و درنهایت، با تمرکز بر اندیشه‌های چارلز سندرس پیرس دربارهٔ آیکون‌ها، به نظام ارزشی نشانه و نمادها پرداختیم. نظام معنایی که در لایه‌های ساختاری لباس نهفته است، از عناصر بصری فرم، نظیر: اشکال ظاهری، خطوط، رنگ، بافت، اندازه و... پدیدار می‌شود و نشان می‌دهد که شرایط اقلیمی، فرهنگی و مذهبی، آداب و رسوم و اعتقادات و باورهای آیینی به‌عنوان عوامل مؤثّر در شکل‌گیری فرم منحصربه‌فرد پوشاک اقوام لرستان، نقش بسزایی دارند. بر این اساس، پوشاک اقوام لرستان، وجه تشابهاتی با سایر اقوام هم‌جوار کرد و بختیاری نیز داشته است. البته پیام‌های ارتباطی در تصاویر، دارای نشانه‌های خاصّی است که این پوشاک را از پوشاک اقوام دیگر متمایز می‌کند. از این وجوه تمایز، می‌توان به اسلوب رنگ، جنس، طرح، بافت و نام‌های بومی و محلّی اشاره کرد. یکی از نشانه‌های بارز در پوشاک زنان، تزیین لباس با سکّه و تراکم زیاد بر روی تعدادی از لباس‌ها و عناصر است که علاوه بر کارکرد زیباشناختی، حکایت از موقعیت اجتماعی و اقتصادی افراد دارد. چیدمان سکّه‌ها بر روی لباس، با توجه به ارزش آن‌ها، از بالا به پایین نیز تأثیرگذار بوده است. این آیکون با حضور خود، ارزش لباس را ارتقا می‌دهد. نشانه‌های به‌کاررفته در پوشاک، در گذر زمان و کارکرد در فرهنگ بومی، به نشانه‌های نمادین و هایپرآیکون استعلا یافته‌اند تا ضمن این دگرگونی، نمایانگر آیین و فرهنگ این منطقه باشند. شناخت حسّی-ادراکی نشانه و نمادها با نشانه‌های دیداری، شنیداری و حرکتی که در مجموعه پوشاک اقوام صورت پذیرفته، حاوی کارکرد اجتماعی، فرهنگی، همراه با کارکرد زیباشناختی است. این مهم همواره از اصول تعیّنی در شکل‌گیری و گسترش فرهنگ و هنر سنّتی بومی است. در تمامی نمونه‌ها، کارکرد زیباشناختی، محور اصلی استفاده بوده است. البته تعدای محدودی از مهره‌ها با اسامی و رنگ‌های مختلف، جنبهٔ اعتقادی و درمانی داشته‌اند و به نوعی خاصیت کاربردی (عملکردی و معنایی) آن‌ها مدّ نظر بوده است تا جنبهٔ زیبایی. این دسته، از سایر موارد کمترند، امّا دارای اهمیت هستند. نکتهٔ مهم در پوشاک مردان، کارکرد عملکردی آن‌هاست. استفاده از الیاف (پشم و پنبه) که نقش حفاظتی در برابر عوامل طبیعی دارد و دارای مقاوت زیادی است، با توجه به بوم منطقه، اهمیت دارد. رنگ لباس که از الیاف طبیعی است، با توجه به محلّ زندگی و در دسترس بودن مواد اولیه، فرق دارد. از لحاظ مشخّصات ظاهری، لباس مردان و زنان، از اسلوب سادهٔ هندسی، گشاد (راحت) و بلند برخوردارند و در طراحی نقوش این البسه، از اشکال دوبعدی استفاده گردیده است. پالت رنگی خاصّی که از طبیعت و نشانه‌های طبیعی منطقه الگوبرداری شده، در طراحی پوشاک اقوام استفاده شده است. با توجه به اهمیت هنر بومی اقوام در دورهٔ پست‌مدرن و چالش‌های فرهنگی-هویتی انسان معاصر، لازم است برای اعتلای فرهنگ اقوام و لباس مناطق مختلف ایران، همچون اقوام لُر که بخشی از هویت ملّی، قومی و فرهنگی کشور است، گام برداریم و نمادها و

پوشش‌های سنّتی اقوام را حفظ کنیم و نسل به نسل به آیندگان برسانیم. به نظر می‌رسد می‌توانیم با مطالعه و تحلیل نشانه‌ها در پوشاک سنّتی این اقوام و با نوآوری طراحان و شناخت بازار هدف، زمینه‌ساز عرضه و ترویج تولیدات فرهنگی در بستر پوشاک اصیل ایرانی باشیم.

پی‌نوشت:

1. Ferdinand Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Semiology
4. Semiotics
5. Icon
6. Index
7. Symbol
8. Golvani
9. Araghchan
10. Kolenja
11. Jelizqa
12. Serdari
13. Balkol
14. Lachak
15. Mi na
16. Tonban
17. Gua
18. Kelao
19. Dastar
20. Kapenak
21. Choqa
22. Setra
23. Azie
24. Golkif
25. Zir zanaq
26. Bonsari
27. Ban sizen
28. Tolvan
29. Bazuvan
30. Lalar zona
31. Melvanak
32. Gu
33. Pavinak
34. Zangir zolf
35. Terika anaran
36. Lir

فهرست منابع

- آهنگر، عباسعلی، ناهید محمّدعلی‌نژاد، پاکزارد یوسفیان و موسی محمودزهی (۱۳۸۹)، بررسی نشانه‌شناختی پوشاک و خوراک بلوچی، مجلهٔ مطالعات اجتماعی اقوام، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹-۳۲.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۲)، رنگ‌شناسی، چاپ اول، تهران: شقایق روستا.
- ایتن، یوهانس (۱۳۹۱)، هنر رنگ، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ نهم، تهران: یساولی.
- احمدی، بابک (۱۳۹۴)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۴)، اتاق روشن: اندیشه‌هایی دربارهٔ عکّاسی، ترجمهٔ نیلوفر معترف، تهران: چشمه.
- پهلوانی، لیلا (۱۳۹۲)، مستندنگاری البسهٔ محلّی لرستان، اداره کلّ میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی استان لرستان.
- پورحسینی، مژده (۱۳۸۴)، معنای رنگ رویکردی جدید به دنیای رنگ‌ها، چاپ اول، تهران: هنر آبی.
- پاینده، نوشین (۱۳۹۳)، تحلیل عکّاسی مد با رویکرد نشانه‌شناسی (بررسی عکس‌های ریچارد اودون براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت)، دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر، زهرا حسین‌نژاد و مجتبی آقایی، طراحی پارچه و لباس.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ پنجم، تهران: سورهٔ مهر.
- حسینی، ناهید، محمّدحسین همافر و فرزان سجودی (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی، فصلنامه هنرهای تجسّمی نقش‌مایه، سال پنجم، شمارهٔ ۱۴، صص ۲۹-۴۰.
- ذویاور، حامد، مهنوش وحدتی و مهدی مکّی‌نژاد (۱۳۹۴)، معانی نمادین نقش‌مایه بته جقه، فصلنامهٔ کیمیای هنر، سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، صص ۹۹-۱۱۳.
- رضی، مهدی (۱۳۹۲)، مستندنگاری زیورآلات سنّتی استان لرستان ، اداره کلّ میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان لرستان.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۱)، نشانه و نشانه‌شناسی، بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو، مجلهٔ زیباشناخت، شمارهٔ ۶، صص ۸۳-۱۰۰.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۹)، لباس به‌مثابهٔ هویت، فصلنامهٔ مطالعات ملّی، سال یازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۳-۳۰.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، نشانه‌معناشناسی دیداری، تهران: سخن.
- شریفی، غزاله (۱۳۸۶)، بررسی نشانه‌شناسی لباس در فیلم‌های سینمایی، شیرین بزرگمهر، دانشگاه الزهرا، ارتباط تصویری.
- عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور (۱۳۹۵)، تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دورهٔ اسلامی در هنر کهن ایرانی، فصلنامهٔ نگارینه هنر اسلامی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۱-۵۸.
- عباس‌پور، ابراهیم (۱۳۹۰)، درآمدی بر نشانه‌شناسی، فصلنامهٔ اسلام و علوم اجتماعی، سال سوم، شمارهٔ ۵، صص ۱۰۹-۱۳۸.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۱)، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، چاپ چهارم، تهران: هیرمند.
- فرزین، علی‌رضا (۱۳۸۶)، سیمای طبیعی تاریخی لرستان، چاپ اول، اداره کلّ میراث فرهنگی و گردشگری استان لرستان.
- قائم‌نیا، علی‌رضا (۱۳۸۵)، نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان، فصلنامه ذهن، شمارهٔ ۲۷، صص ۳-۲۴.
- قائد رحمت، عیسی (۱۳۹۳)، لباس لرهای فیلی در استان‌های لرستان، ایلام و کرمانشاه، چاپ اول، قم: مطیع.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۳)، فردینان دوسوسور، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران: هرمس.
- کارکن جلال، راضیه (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی پوشاک ایرانیان در دورهٔ قاجار، مرتضی بابک معین، دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌ها اصفهان، پژوهش هنر.

- کاکاوند، شمسی (۱۳۹۴)، نشانه‌شناسی پوشاک زنان قوم کرد کرمانشاه (مطالعه موردی پوشاک معاصر زنان کرد کرمانشاه)، علی اصغر فهیمی‌فر، دانشگاه هنر، پژوهش هنر.

- گیلمت، لوسی و ژوسین کوزت (۱۳۸۵)، فرایند نشانه‌شناختی و طبقه‌بندی نشانه‌ها بنابر نشانه‌معناشناسی امبرتو اکو، ترجمهٔ مطهّره مرادیان سرخی.

- محمّدی سیف، معصومه (۱۳۹۵)، نشانه‌شناسی در پوشاک زنان ترک و کرد در ایران، چاپ اول، تهران: جامعه‌شناسان.

-یارشاطر، احسان (۱۳۸۳)، پوشاک در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامهٔ ایرنیکا، ترجمهٔ پیمان متین، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

-Afshar mohajer, Kamran (2003), Colorology, (1nd ed), Tehran: Shaghayegh Rosta .

-Ahmadi, Babak (2015), from pictorial signs to the text: toward the semiotics of visual communication, Tehran: markaz .

-Abed-doust, Hossein and Ziba Kazempour (1395/2016), Analysis of the Roots and Concepts of Geometric Patterns of Islamic Architecture in Ancient Iranian Art. *Negarineh Islamic Art* (Scientific and Promotional Journal), Vol. 3, (10), 43-44-47-48.

-Abbas pour, Ebrahim . (2011). An Introduction to Semantics, Islam and Social Sciences, No: 5. (vol: 3), PP: 114 - 117-121 .

-Barthes, Roland. (2015). Camera Lucida: reflection on photography , Tehran: cheshmeh .

-Chandler, Daniel. (1952). The basics semiotics, M. Parsa, 2015, Tehran: Sooremehr.

-Culler, Jonathan D. (1944). Ferdinand de Saussure, K. Safavi, 2014, Tehran: Hermes .

-Eaton, Johannes (1391 Hj./2012). The Art of Colors. translated by Arabali Sherveh, 9th edition, Tehran: Yasavi.

-Farzin, Ali-Reza . (2007). Lorestan Natural and Historical Stance, Directorate of Cultural Heritage, Tourism of Lorestan Province .

-Gheibi, Mehrassa . (2012). Eight thousand years of Iranian ethnic clothing, Tehran: Hirmand .

-Ghaedrahmat, Esa. (2014). Lori - Fili Clothing in Lorestan ,Ilam and Kermanshah Provinces, (1nd ed), -Ghom: Motee .

-Hosseini, Nahid (2012). Discourse semiotics in phoenix and eagle motifs on Sassanid king costumes; Mohammad Hossein Homafar and Farzan Sojudi. *Naghsh Mayeh* (Scientific and Research Journal of Visual Arts), Year 5, Issue 14.

-Karkan jalal, Razieh. (2012). Semiology of Iranian clothing in the Qajar period, m , Babak moein, Master's thesis. Isfahan Art University, Faculty of Arts, Religions and Civilizations.

-Kakavand, Shamsi. (2015). Semiotics of Kurdish Women's Clothing in Kermanshah *(Case Study of Contemporary Kurdish Women's Clothing in Kermanshah)*. Ali Asghar Fahimifar, University of Arts, Art Research.

-Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Le processus sémiotique et la classification des signes », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec).
Le processus sémiotique et la classification des signes, http://www.signosemio.com/eco/processussemiotique-et-classification-des-signes.asp.

-Mohammad Ali Nejad, Nahid . (2010), semiotic study of Baluchi clothing and food, ahangar, abbas ali, Sistan and Baluchestan University , General Linguistics.

-Mohammadi seif, Masoumeh . (2016). The sign of identification for Turkish and Kurdish feminine clothings ,(1 nd ed) , Tehran: Jameeshenasan.

-Pahlavani, Leila. (2013). Documentation of Lorestan local clothing, Directorate of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts of Lorestan Province .

-Pour Hosseini, Mozhdeh (2005). The meaning of color, A new approach to the world of colors. 1st ed., Tehran: Honar-e Aabi (Blue Art).

-Payandeh, Nooshin (2014). Analysis of fashion photography with a semiotic approach (a study of Richard O'Donoghue's photographs based on Roland Barthes's theory of semiotics). University of Science and Culture, Faculty of Arts, Zahra Hosseinnejad and Mojtaba Aghaei, textile and clothing design.
-Qaeminia, Ali-Reza. (2006). Semiotics and Language Philosophy, *Zehn,* No:27 , PP:11
-Razi, Mehdi. (2013). Lorestan Province Traditional Jewelry Documentation, Directorate of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts of Lorestan Province .
-Sojoodi, Farzan. (2002). Sing And Semiotic - A comparative Study of Saussure's, Peirce and Eco Views, *NoorMags*, No: 6. (first half of the year). PP:88.
-Sojudi, Farzan. (2010). Clothing as Identity. *National Studies Quarterly,* 42, Year 11, Issue 2, 13.
-Shaeri, Hamid- Reza . (2013). Sign of Visual Semantics, Tehran: Sokhan .
-Sharifi, Ghazaleh (2007). Investigation of clothing semiotics in movies. Shirin Bozorgmehr, Al-Zahra University, video communication.
-Yar Shater, Ehsan (2004). Clothing in Iran. From the series of articles in Iranica encyclopedia, translated by Peyman Matin, 2nd ed., Tehran: Amir Kabir.
-Zo-yavar, Hamed; Vahdati, Mahnoosh, & Makinejad, Mehdi (2015). Symbolic meanings of the motif of Bote-jogheh (Persian pickles). *Kimya-ye Honar* (Scientific and Research Journal), 4th year, (15), 105.

Iconography of Goodarz I Coins Based on the Coins Documentary of the Parthian Dark Era

Khadijeh Baseri[1], Mojtaba Monshizadeh[2], Ameneh Zaheri[3]

[1] Ph.D Student, Departments of Persian & Arab Languages Ancient, Faculty of Literature, Humanities and Social Sciences, IAU, Tehran, Iran
[2] Assistant Professor, Departments of Linguistics, Faculty of Persian literature and foreign languages, Allameh Tabatabai University, (Corresponding Author), Tehran, Iran
[3] Assistant Professor, Departments of Persian & Arab Languages Ancient, ,Faculty of Literature, Humanities and Social Sciences , IAU, Tehran, Iran

(Received: 28.02.2021, Revised: 01.05.2021, Accepted: 17.05.2021)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.22435.1100)

Abstract:
The Dark Age (which lasted from Goodarz I to Farhad III) According to sources, the Parthians are ethnically related to the Dāhe tribe, a nomadic tribe in the Transoxiana region and the southern plains of Sabiri. The effect of the yellow tribes' pressure on the other tribes of the region caused the tribes of the region to turn to the west. Among these tribes are the Dāhe tribe, the Dāhe tribe mixed with the Yellow tribes in the area due to migration. This tribe is one of the white Sakāī tribes who came into contact with the yellow tribes. Immigrant skin of the region was influenced by their customs and beliefs. Numismatics and symbolism of this study indicate the conscious use of Greek symbols by the Parthians, changing these symbols in order to establish indigenous traditions and use these symbols in the legitimacy of the Parthian government. We do not have general and original information and due to being vague and with the disappearance of a lot of available evidence We will examine the role of icons on and on the back of coins and their classification and typology. The purpose is to compare coins with each other, which has helped the historical and numismatics section of this period. It is a tool to classify and compare coins with each other. The research method is classification and typology. Recognition of images of coins has been done through the approach of calligraphy and iconography.

Keywords: Parthian coins, Typology, Semiotics, Goodarz I, Farhad III.

[1] Email: Banoo.soheil @gmail.com
[2] Email: Dr.vahid.mohammadi705@gmail.com
[3] Email: mtypedesign@gmail.com

هنر تصویر نگاری سکه‌های گودرز اول بر اساس مستندنگاری سکه‌های دوران عصر تاریکی اشکانیان

خدیجه باصری[۱]، مجتبی منشی‌زاده[۲]، آمنه ظاهری [۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه آموزشی زبان وادبیات فارسی، عربی و باستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

[۲] استادیار، گروه زبانشناسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی(نویسنده مسئول)

[۳] استادیار، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، عربی و باستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۲/۲۷)

(Doi: 10.22075/AAJ.2021.22435.1100)

چکیده

دوران عصر تاریکی (Dark Age) از زمان گودرز اوّل تا فرهاد سوم بوده است. با توجه به منابع به‌دست‌آمده، اشکانیان از لحاظ نژادی به قبیلهٔ داهه (Dāhe) یکی از اقوام کوچ‌روی منطقهٔ ماوراءالنهر و دشت‌های جنوب سیبری بازمی‌گردد. بر اثر فشار اقوام زردپوست به سایر اقوام منطقه، این اقوام به‌طرف غرب روی آوردند. اقوام یوئوچی (Yūùčì) به‌دلیل فشار هون‌ها (Hōnha) به سایر اقوام منطقه فشار وارد کردند و این اقوام را به‌سوی جنوب و جنوب غربی، یعنی ایران و هند کوچ دادند. از جملهٔ این اقوام، قوم داهه است. داهه در اثر کوچ، با قبایل زردپوست منطقه اختلاط پیدا کرد. این قوم، یکی از اقوام سفیدپوست سکایی(Sakāī) بوده که در اثر برخورد با قبایل زردپوست مهاجر منطقه، تحت تأثیر آداب و رسوم و اعتقادات آن‌ها قرار گرفت. سکّه‌شناسی و نمادشناسی حاصل از این پژوهش، حاکی از استفادهٔ آگاهانهٔ اشکانیان از نمادهای یونانی، تغییر دادن این نمادها در جهت تثبیت سنن بومی و استفاده از این نمادها در مشروعیت حکومت اشکانیان است. اطلاعات کلّی و اصلی در اختیار ما نیست و به‌علت گنگ بودن یا از بین رفتن بسیاری از شواهد موجود می‌خواهیم به بررسی نقش شمایل‌ها بر رو و پشت سکّه‌ها و طبقه‌بندی و تیپ‌شناسی آن‌ها بپردازیم. هدف، مقایسهٔ سکّه‌ها با یکدیگر بوده که به بخش تاریخی و سکّه‌شناسی این دوره کمک شده است. روش کار به شکل میدانی و کتابخانه‌ای است. ابزار کار، طبقه‌بندی و مقایسهٔ سکّه‌ها با یکدیگر است. روش تحقیق به‌صورت طبقه‌بندی و تیپولوژی است. شناخت تصاویر سکّه‌ها از طریق رویکرد خط‌شناسی و آیکونوگرافی انجام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: سکّه‌های اشکانی، تیپ‌شناسی، نشانه‌شناسی، گودرز اوّل، فرهاد سوم.

[1] Email: zohreh.baseri@gmail.com
[2] Email: monshizadeh30@yahoo.com
[3] Email: zaheriamenh723@gmail.com

مقدّمه

سکّه‌شناسی، بخش مهمّی از علم باستان‌شناسی است که اهمیت فراوانی دارد. با مطالعه و تحقیق بر روی سکّه‌ها وقایع تاریک و مبهم گذشته آشکار می‌شود. سکّه تنها سند تاریخی است که از زمان ایجاد آن، دخل و تصرّفی در آن به وجود نمی‌آید. سکّه‌شناسی، در شناخت ادیان و مذاهب و اساطیر باستانی نقش بسزایی دارد و تاریخ بسیاری از وقایع مذهبی را روشن می‌کند. با مطالعهٔ شهرهایی که سکّه در آن‌ها ضرب شده، می‌توان جغرافیای تاریخی آن مناطق را با دقّت بیشتر تدوین و ترسیم کرد. سکّه، معیاری سودمند برای شناخت مقیاس‌ها و اوزان در ادوار گذشته به شمار می‌رود. همچنین تاریخ مصوّر آداب و رسوم، البسه، تزیینات، جنگ‌افزارها و گاه معماری ملّت‌هاست. با مطالعه بر روی سکّه‌هایی که دارای نوشته هستند، می‌توان تا حدودی سیر و تحوّل خطوط آن دوران را بازشناخت و موضوعات زبان‌شناسی آن زمان را تحلیل کرد. یکی از امتیازات مهم سکّه در مقایسه با سایر اشیا و یافته‌های باستانی، صحیح و سالم ماندن آن‌هاست.

داریوش اوّل هخامنشی، نخستین کسی بود که در ایران به ضرب سکّه اقدام کرد. پس از هخامنشیان، اشکانیان نیز به ضرب سکّه پرداختند. سکّه‌های این دوران، از اسناد و مدارک گران‌بهای تاریخ فرهنگ و هنر ایران به شمار می‌آید. سکّه‌های اشکانی که ضربشان از نیمهٔ دوم سدهٔ سوم پیش از میلاد آغاز شد، نقوش بسیار متنوّعی دارند و هر پادشاه با چهرهٔ خاص خود و با تمام جزئیاتی که برای چهره در نظر گرفته شده، به‌راحتی از دیگری متمایز شده، حتّی نمایانگر تغییرات چهرهٔ پادشاهان در سالیان متمادی سلطنتشان از جوانی تا میان‌سالی و پیری نیز هست.

بر پشت برخی از سکّه‌های این دوران، مظاهر و نشانه‌های مذهبی ایران و یونان به چشم می‌خورد که به‌دلیل آزاداندیشی پارتیان، آثاری از عقاید و باورهای مذهبی رایج در حکومت اشکانیان بر آن‌ها انعکاس یافته است. ساسانیان هم از آغاز فرمانروایی، ماهیتی مذهبی برای حکومت خود قایل شدند؛ بنابراین با تکوین حکومت مرکزی و آیین رسمی، تغییرات بزرگی در اوضاع اجتماعی، فرهنگی و هنری این دوره ایجاد کردند، به‌طوری که در تمامی مضامین هنری این دوره، به‌ویژه سکّه‌ها احترام و تعلّق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زرتشت کاملاً مشهود است. سکّه‌های این دوره نیز از لحاظ نقوش، بسیار متنوّع هستند و با مطالعهٔ دقیق آن‌ها می‌توان اطلاعات مفیدی به‌ویژه در زمینهٔ خط و اوضاع فرهنگی این دوره کسب کرد.

این سکّه‌ها امروزه زینت‌بخش بسیاری از موزه‌های داخل و خارج از کشور هستند. در موزه‌های دنیا سکّه‌های اشکانی موجود است که برخی از آن‌ها در مخازن نگهداری می‌شود و برخی دیگر در درون ویترین‌ها به نمایش گذاشته شده است. مطالعه و تحلیل نقوش این سکّه‌ها می‌تواند برخی از ابهامات آن دوران را برطرف کند و از این طریق، دریچه‌ای هرچند کوچک به این دنیای باستان گشوده شود.

اهداف پژوهش

سکّه‌های دوران عصر تاریکی تاکنون از دسته‌بندی و طبقه‌بندی مناسبی برخوردار نبوده‌اند؛ از این رو نیازمند مطالعه و بررسی دقیق هستند تا پژوهشگران با نظم و توالی بهتری، این آثار باارزش فرهنگی را مطالعه کنند.

در این مقاله، مسائل زیر مورد توجه بوده است:

۱. مطالعه و بررسی سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی؛
۲. پادشاهان دوران عصر تاریکی دارای چه نوع سکّه‌هایی اشکانی هستند؛
۳. نقوش و کتیبه‌های سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی؛
۴. بررسی نقوش و نوشته‌ها و طبقه‌بندی و تیپ‌شناسی سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی.

مطالعه، شناسایی و بررسی نقوش سکّه‌های اشکانی، از اهداف اوّلیهٔ این تحقیق به شمار می‌آید. معرفی مجموعه‌های جدید از سکّه‌های این دوران می‌تواند کمکی در راستای تکمیل داده‌های سکّه‌شناسی این دوران به شمار آید و انتظار می‌رود با دسته‌بندی مناسب این سکّه‌ها و تطبیق آن‌ها با سایر منابع سکّه‌شناسی بتوان اطلاعاتی مفید در زمینهٔ تحوّلات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی اشکانیان ارائه داد و نیز سایر علاقه‌مندان به مبحث سکّه‌شناسی بتوانند از این پژوهش بهره‌مند شوند. هدف دیگر، تأکید بر اهمیت و نقش مطالعات آثار موزه‌ها به‌ویژه سکه‌هاست. از این رو این پژوهش درصدد است تا به دسته‌بندی مجدّد و تاریخ‌گذاری صحیح سکّه‌های اشکانی موزه‌ها که دارای طبقه‌بندی مناسبی برای استفادهٔ بازدیدکنندگان، دانشجویان و محقّقان نیست، کمک کند. در این خصوص، به بررسی نقوش، علایم و نوشته‌های این سکّه‌ها پرداخته می‌شود.

طرح موضوع پژوهش

ویژگی‌هایی سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی طبقه‌بندی می‌شود .

۱. سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی مربوط به کدام پادشاهان این سلسله هستند .
۲. اطلاعاتی دربارهٔ نقوش و کتیبه‌های سکّه‌های اشکانی موزه‌ها به دست می‌آید.
۳. اطلاعاتی دربارهٔ اوضاع مذهبی و فرهنگی و بررسی سکّه‌های اشکانی به ما می‌دهد.

فرضیه‌های پژوهش

۱. سکّه‌های اشکانی دارای ویژگی‌های متعدّدی از قبیل تصویر پادشاهان، علایم و نوشته مربوط به اسامی پادشاهان، ضراب‌خانه‌ها و همچنین نمادهای اساطیری هستند .
۲. چهرهٔ پادشاهان اشکانی و مونوگرام محلّ ضرب، مهم‌ترین نقوش این سکّه‌ها هستند. القاب این پادشاهان به خط و زبان یونانی و پهلوی اشکانی، پشت سکّه‌ها نوشته شده است .
۳. با بررسی نقوش سکّه‌های اشکانی می‌توانیم وقایع دینی دورهٔ اشکانی و جایگاه آن را درک کنیم.

روش پژوهش

با توجه به کمبود اطلاعات باستان‌شناختی و زبان‌شناختی ما از وضعیت فرهنگی دورهٔ اشکانی و نیز برای سامان بخشیدن به اطلاعات فرهنگی، این پژوهش با به‌کارگیری یکی از فرهنگی‌ترین و ارزشمندترین داده‌های باستان‌شناختی این دوران، در پی افزایش و تکمیل دانسته‌های مربوط به عصر یادشده است. برگزیدن این پژوهش و انتخاب سکّه‌های اشکانی، در حالی که تاکنون به آن توجه شایان نشده است، پاسخگوی سؤالات متعدّد برای روشن شدن پیام‌های فراوان سکّه‌های عصر اشکانی با محوریت سکّه‌های دوران عصر تاریکی موردنظر است که از لحاظ اهمیت تاریخی، اسطوره‌شناسی و زبان‌شناسی،

قابلیت به نمایش درآمدن در این موزه‌ها را دارد. کوشش شده است تا آنجا که وضوح خطوط و نقوش سکّه‌ها اجازه می‌دهد، موارد مبهم دربارهٔ هریک از سکّه‌ها روشن شده، اطلاعات موردنیاز، با مطالعه روی مسکوکات فراهم گردد.

ابتدا، اطلاعات مربوط به شناخت جنس و وزن و واحد هریک از سکّه‌های موزه‌ها گردآوری شد. سپس مطالعهٔ نقوش و تشخیص چهرهٔ پادشاهان (با در نظر داشتن فرم کلاه، سربند یا تاج مخصوص هر پادشاه) صورت گرفت. گام بعدی، شناخت ضراب‌خانه‌های اشکانی براساس علایم، حرف یا حروف اول اختصاری ضراب‌خانه‌ها و تشخیص نام و عناوین پادشاهان این دوران برپایهٔ مطالعه و بازخوانی نقوش و نوشتهٔ سکه‌ها بود.

این پژوهش به مطالعه و بررسی نقوش سکّه‌های اشکانی می‌پردازد، با این تفاوت که مطالعات اصلی ما بر روی سکّه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی موزه‌ها متمرکز است. در این مطالعه، با تکیه بر تحقیقات کتابخانه‌ای، اینترنتی و استفاده از کتاب‌ها و مقالات معتبر در زمینهٔ تاریخ و سکّه‌شناسی اشکانی، ابتدا کلیات کار را فراهم کرده، سپس با استفاده از تعدادی سکّهٔ شناسایی‌شده در موزه‌ها و کلکسیون‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با نمونه سکّه‌های موزه‌ها، به معرفی این سکّه‌ها پرداخته شد.

بدین ترتیب، بازدید از موزه‌ها و مسکوکات باستانی ایران در دوران اشکانیان، مطالعهٔ سکّه‌ها، نوشته و نقوش متنوّع آن‌ها و نیز مقایسهٔ تطبیقی با نمونه‌های مشابه در سایر موزه‌ها، در این پژوهش، مبنای کار بوده است.

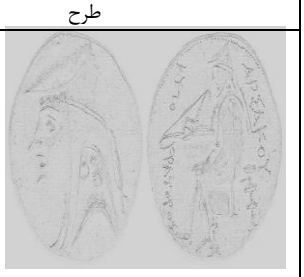
ابتدا سکّه‌ها به روش مطالعات سکّه‌شناختی انتخاب و سپس با تکیه بر مطالعات اسطوره‌شناختی و نشانه‌شناختی تحلیل می‌شوند. نشانهٔ شمایلی، براساس تصویر حکمرانان اشکانی بر روی سکّه شناخته می‌شود؛ مانند: ۱. تصویر اومفالوس Amphalus یا صندلی اورنگ یا تخت شاهی است. King's Throne بر سکّه‌های اشکانی، نخستین تصویر نقش‌بسته بر پشت سکّه‌های اشکانی، تصویر اشک اوّل با کمانی در دست و نشسته بر اورنگ است. تصویر اشک با لباس خاص اشکانیان، به‌ویژه کلاه آنان، باشلق که تا پایان دورهٔ اشکانی بر پشت بیشتر سکّه‌ها به چشم می‌خورد، تأکید اشکانیان را بر پیشینهٔ قومی و پایبندی بر سنن بومی نشان می‌دهد. همراهی واژهٔ خودمختار یا مستقل در نخستین سکّه‌های اشکانی با این تصویر، مبیّن پیام اعلام استقلال و خودمختاری اشکانیان و تقابل با سلوکیان است. کمانی که در دست اشک اوّل قرار دارد و نقش کماندار، از قدرت نظامی و خاستگاه آن‌ها حکایت می‌کند. کمان و نیروی کمانداران، قدرتی بود که اشکانیان همواره به آن مشهور بودند و موجب شکست و هراس نیروهای سلوکی و رومی می‌شد (برومند، ۱۳۹۳: ۳). ۲. کلاه‌های دورهٔ اشکانی که بر دو نوع است: تیارا یا دیهیم. نخستین پادشاهی ایرانی که در میان آن‌ها نوارهای سلطنتی به چشم می‌خورد، مادها هستند. مسلّماً بزرگان و پادشاهان مادی نیز مانند هخامنشیان، از انواع تاج و دیهیم استفاده می‌کردند. می‌توان در نقوش تخت جمشید، انواع کلاه را بر سر آن‌ها مشاهده کرد. کلاه نزد مادها علاوه بر پوشش، جنبهٔ آرایشی و نمایشی نیز داشته است. آن‌ها برای نمایش خصوصیات مذهبی، صنفی یا قومی و نژادی خود، از کلاه پارس‌ها به تقلید از مادها، تیارا استفاده می‌کردند. مهم‌ترین آن‌ها تیار یا میتر و باشلق بود. کلاه نمدی نرمی بر سر و ردایی آراسته با روکش شلوار داشت (Chrissanthos, 2008: 22). تیار یا

تیارا کلاهی نمدی است که به شکل تاج مخروطی بلند و در جلو برآمده است که دنبالهٔ آن به‌صورت نواری در پشت گردن آویزان است. نگهبانان و خدمتگزاران و نیز رئیس نمایندگان خراج‌گزار چنین کلاهی بر سر دارند (غیبی، ۱۳۸۵: ۸۸). نوع دوم کلاه، باشلق مادی است که انواع مختلف آن در بین مادها، ارامنه، پارت‌ها و مردم قفقاز رایج بود و هنوز هم نوع پوستی آن در سرمای سخت زمستان مورد استفادهٔ تاتارها، ترکمن‌ها و قزّاق‌ها قرار می‌گیرد. باشلق از نمد یا کتان بود و قسمت بالایی آن معمولاً نوک تیز، بلند و به شکل کیسهٔ مخروطی به عقب یا جلو برگشته بود و در قسمت پشت، دنبالهٔ کوتاهی داشت و در دو طرف نیز دو تکّهٔ اضافی، گوش‌ها را می‌پوشاند که در زمان گفت‌وگو با شاه برای جلوگیری از دمیده شدن نفس به صورت شاه به کار برده می‌شد و بعدها به تقلید از مادها در میان پارس‌ها و پارت‌ها نیز رواج یافت (همان: ۸۹-۹۲). سرفرازو فیروزمندی نیز کلاه‌های مادی نقوش تخت جمشید را به پنج دسته تقسیم می‌کنند که چهار دسته از آن‌ها دنباله‌ای نوارمانند دارند. آنان همگی را متعلّق به دربار مادی یا ایل و تبار مادیان درباری می‌دانند (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۸۶). با توجه به اینکه تمام کلاه‌های نواردار مادها خاصّ درباریان است و در بیشتر موارد این نوارها جزئی نمادین از کلاه محسوب می‌شوند، می‌توان این نوارها را به‌عنوان نمادی برای دربار در نظر گرفت. در دانشنامهٔ ایرانیکا نیز به تاج، کرون، دیهیم یا دیادم اشاره شده است. رشته‌ای بود که اطراف سر پیچیده می‌شد و می‌توانست با تاج کنگره‌دار یا دیهیم تیار پوشیده شود. پادشاهان آشورنو قرون ۷– ۹ ق.م دیهیم را در ترکیب با یک کلاه بلند، مثل کلاه فس کلاه قرمز منگوله‌دار می‌پوشیدند، در حالی که شاهزادگان دیهیم را به‌تنهایی به کار می‌بردند(Calmeyer, 2011: 45-95).

فرهنگ اشکانیان، تلفیقی از فرهنگ شرق و غرب بود، چنان‌که در آغاز برای تسلّط یافتن بر یونانیان، آداب و سنن یونانی را رعایت کردند و این در سکّه‌هایشان نیز کاملاً مشهود است، ولی در پوشش تن و سر هرگز از آن‌ها تقلید نکردند (غیبی، ۱۳۸۵: ۷۲). بیشتر شاهان اشکانی دارای نوار سرهایی بودند که بر روی پیشانی بسته می‌شد و دنبالهٔ آن در پشت سر رها بود. این نوارها که اغلب نوارهای باریکی است، بر مچ پای آن‌ها نیز به چشم می‌خورد که نمونه‌هایی از آن را در مجسّمه‌های کشف‌شده در شهر هترا واقع در عراق امروزی می‌توان دید (سفر و مصطفی، ۱۳۷۶: ۱۰۳). در آغاز، شاهان اشکانی دارای کلاه ساده‌ای بودند که به کلاه باشلقی معروف است. شبیه این کلاه را قبلاً بزرگان ماد و ساتراپ‌های هخامنشی بر سر می‌گذاشتند. این کلاه از پارچهٔ ضخیم یا نمد ساخته می‌شد و دارای زبانه‌هایی بود که روی گوش و پشت سر را می‌پوشاند و نواری که زینت‌بخش کلاه بود، در پشت سر گره می‌خورد و دو سر آن آزاد و آویزان بود و اغلب حاشیهٔ کلاه، مخصوصاً در جلو با دانه‌های درشت مروارید تزیین می‌شد. اشکال مختلف این کلاه بر سکّه‌های اشک اوّل، تیرداد اوّل و فرهاد اوّل دیده می‌شود. از زمان مهرداد اوّل، شکل شاه بدون کلاه بر سکّه‌ها نقش گردیده و تاج فقط به‌صورت نواری به چشم می‌خورد که در پشت سر گره خورده است. این نوار یا سربند را می‌توان نیم‌تاج نامید که احتمالاً زرّین نیز بوده است. نیم‌تاج به‌صورت یک یا چند خط بر روی سکّه‌ها دیده می‌شود و از بالا نیز به‌صورت حلقه‌ای به نظر می‌رسد. این حلقه بدون شک همان نشان شهریاری است (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۷۳: ۳۲-

۳۴). در نقش برجسته‌ای واقع در تنگ سروک، شاه المیایی که تابع پارت است، حلقهٔ فرمانروایی را به دو تن از حکّام خود می‌دهد. با استفاده از این نقش می‌توان چنین نتیجه گرفت که نه‌تنها تفویض قدرت به ساتراپ‌ها از طرف شهریاران پارت معمول بوده، بلکه پادشاهان تابع نیز به حکّام تحت نفوذ خود اختیارات کافی می‌دادند (بیانی،۱۳۷۰: ۱۸؛ ملک‌زاده بیانی، ۱۳۸۱: ۱۸). جالب توجه است که بر روی بسیاری از سکّه‌های اشکانی مراسم دیهیم‌ستانی به چشم می‌خورد. در این سکّه‌ها، خدایان یونانی با هیبتی یونانی در حال تقدیم تاج گل، تاج شهریاری یا نماد شاهی به شاه اشکانی در هیئت پادشاهان هخامنشی هستند. در بیشتر این مراسم، نیکه ایزد بخت و اقبال یونانی، تاج پیروزی را که نزد ایرانیان، نماد فره شاهی است، تقدیم می‌کند. معنای نمادین این صحنه، همیشه به قدرت رسیدن شاه است که از مضامین بسیار رایج هنر ساسانی است. اصل این‌گونه مضامین هنری از یونان است که در دورهٔ ساسانیان نیز در ایران رواج می‌یابد (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۰۱-۳۰۴). نوارهای سلطنتی در ایران، هم‌زمان با حاکمیت مادها، جزئی از باشلق یا کلاه درباریان بود. باشلق‌های مادی به پارتیان و حاکمان پارس، الیماییان و پادشاهان خرسن رسید، ولی به‌سرعت چیزی جز نواری ساده از آن باقی نماند که به شکل سربند بر پیشانی بیشتر شاهان اشکانی قابل مشاهده است و به نام دیهیم معمول شد. ۳. تیر و کمان؛ براساس تصویر، اشک اوّل با کمانی در دست برتخت نشسته است. تصویر اشک با لباس خاص اشکانیان، به‌ویژه کلاه مخصوص که تا پایان دورهٔ اشکانی بر پشت بیشتر سکّه‌ها به چشم می‌خورد، تأکید اشکانیان بر پیشینهٔ قومی و پایبندی بر سنن بومی را نشان می‌دهد. همراهی واژهٔ خودمختار یا مستقل در نخستین سکه‌های اشکانی با این تصویر نیز مبیّن پیام اعلام استقلال و خودمختاری اشکانیان و تقابل با سلوکیان است. کمانی که در دست اشک اوّل قرار دارد و نقش کماندار، از قدرت نظامی و خاستگاه آن‌ها حکایت می‌کند. کمان و نیروی کمانداران قدرتی بود که اشکانیان همواره به آن مشهور بودند و موجب شکست و هراس نیروهای سلوکی بود. نقش کماندار بر پشت درهم‌های دوره اشکانی به‌جز دوران ونن اول (۱۲-۸ م) به‌سمت راست است. نمای کلّی این طرح به سکّهٔ تارکامووا شهرب ساتراپ هخامنشیان درتارسوس وکاپادوکیه شباهت دارد که در قرن چهارم ق.م ضرب شده است. طرح کلاه، شال روی شانه و طرح اورنگ و کمان کاملاً یکسان است. بنابراین برخی محقّقان، این شباهت را تصادفی نمی‌دانند و معتقدند طرح سکّه‌های ارشک احتمالاً اقتباسی از سکّه‌های تارکامووا است (برومند، ۱۳۹۳: ۳-۴) تارکموا آخرین ساتراپ هخامنشی در کلیکیه بوده است. تصاویر A-C منبع عکس A (Jaroslaw Bodzek, 2011,12) و منبع عکس B (Hopkins,www.parthia.com).

	طرح	پشت سکّه	روی سکّه
تصویر ۱- سکهٔ تارکموا (Bodzek, 2011, 12)			
	سکّهٔ تارکموا، داتام تارسوس، (مأخذ: نگارنده) 378-372 BC وزن: 10.58 g - 23 mm	تارکموا نشسته به‌سمت راست بر چهارپایه به خطّ آرامی	خدای بعل نشسته به‌سمت راست به خطّ آرامی

	طرح	پشت سکّه	روی سکّه
تصویر ۲- سکّهٔ ارشک یکم (Hopkins,www.parthia.com)			
	سکّهٔ ارشک یکم سلوود۲۴۷-۲۱۱ ق.م سلود تیپ ۲ (مأخذ: نگارنده) وزن 4.18g -(Photo by Chris Hopkins www.parthia.com - Number: PDC 23626)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست ΑΡΣΑΚΟΥ-ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ	تصویر ارشک به‌سمت چپ بدون ریش ساعت

	سکّهٔ تارکامووا	سکّهٔ اشکانی
تصویر ۳- مقایسهٔ سکّهٔ تارکاموا و سکّهٔ ارشک اوّل (Bodzek,2011,12, www.parthia.com)		
	تارکوموا نشسته به‌سمت راست بر چهارپایه به خطّ آرامی (Jaroslaw Bodzek,2011,12)	سکّهٔ ارشک یکم ایران ۲۴۷-۲۱۱ ق.م- سلود تیپ ۴ Aramaic legend ΑΡΣΑΚΟΥ - Photo by Chris Hopkins) - وزن 4.04g www.parthia.com - Number: PDC 42569

سکّهٔ تارکاموا را به داتامس منسوب می‌دانستند. در دوران حکمرانی بعضی پادشاهان نیز طرح اشک اوّل با کمانی در دست بر پشت سکّه‌ها نقش بسته است؛ امّا اینک اشک اوّل یا کماندار به‌جای تخت یا صندلی یا چهارپایه، نشسته بر اومفالوس مجسّم شده که طرحی برگرفته از سکّه‌های سلوکی است. طبق اساطیر یونانی، اومفالوس سنگی است که نشان‌دهندهٔ مرکز جهان و محلّی است که ایزد یونانی، آپولو، ایزد عقل، نور، حقیقت و پیشگویی، پیتون، اژدهای دلفی را از بین برد و معبد خود را بر آن بنا نهاد (برومند، ۱۳۹۳: ۴-۵). بنابراین، تصویر اشک اول یا کماندار نشسته بر اومفالوس در سکّه‌های اشکانی، زمان پیشرفت‌های نظامی و سیاسی وی در رویارویی با سلوکیان مدّ نظر قرار می‌گیرد. تصویر اشک اوّل یا کماندار نشسته بر اومفالوس در سکّه‌های چند حکمران متوالی اشکانی نیز به چشم می‌خورد. از اینکه اومفالوس نقطهٔ مشترک تشابه سکّه‌های اشکانی با برخی حکّام سلوکی است، نمای کلّی دو تصویر نیز از عناصر مشترک برخوردار است. در واقع تصویر اشک اوّل به‌صورت کماندار و آپولو با تیر و کمانی در دست، طراحی شده است، با این تفاوت که آپولو کمابیش به کمان در دست چپ خود تکیه کرده و تیر را در دست راست گرفته است که از فراغت وی از رویارویی با پیتون اژدهای دلفی و آرامش او می‌گوید، در حالی که کماندار اشکانی اگرچه حالتی آرام دارد، کمان را به نشانهٔ قدرت پارت‌ها در دست گرفته است. امّا در چهار درهمی‌های متعلّق به فرهاد دوم، تصویر آپولو نشسته بر اومفالوس، جایگزین تصویر ارشک کماندار می‌شود. گاهی این نقش به طرح

سکّه‌های سلوکی شباهت دارد. ضرب این سکّه‌ها را می‌توان به دورانی نسبت داد که فرهاد دوم برای رویارویی با آنتیوخوس هفتم درصدد جلب حمایت مهاجرنشین‌های یونانی ایالت ماد بود. نکتهٔ قابل توجه این است که در سکّه‌های دیگر اشکانی، تصویر اومفالوس از سکّه‌ها حذف و نقش اورنگ یا تخت سلطنت، مشابه طرح سکّه‌های آغازین ارشک اوّل، جایگزین آن می‌شود. در این سکّه، شاه علاوه بر کمان، یک تیر هم در دست دارد. در واقع مهرداد دوم، تقریباً یک دهه پس از به قدرت رسیدن، موفق شد مرزهای غربی ایران را تا رود فرات گسترش دهد. حذف اومفالوس و افزودن اورنگ یا تخت شاهی در سکّه‌ها را می‌توان به این دوران نسبت داد. در مرحلهٔ بعد، تغییر دیگری در طرح این سکّه‌ها اعمال شده، لقب شاه شاهان بازیلیوس بازیلیون به متن نوشتاری این سکّه‌ها افزوده می‌گردد که لقب پادشاهان هخامنشی را تداعی می‌کند. مهرداد دوم در الواح میخی بابلی که به سال ۱۱۱ ق.م تا حدود نیمه سال ۹۱ ق.م مربوط است نیز با معادل بابلی چنین لقبی، یعنی شر شرّانی معرفی شده است (Le Rider, Georges, 1965: 389-390).

به هر حال، تصویر اشک نشسته بر اومفالوس، تداعی‌کنندهٔ مرکز جهان در دوران رویارویی با سلوکیان، از مفهوم تبلیغی خاص برخوردار بود، مبنی بر اینکه اشکانیان منطبق بر دیدگاه اساطیری سلوکیان، بر مرکز جهان تکیه زده‌اند. امّا پس از شکست سلوکیان از مهرداد دوم، طرحی منطبق بر نمادهای ایرانی جایگزین می‌شود؛ طرح تخت که به تخت سلطنت حکمرانان هخامنشی و ساتراپ‌های آن‌ها شباهت دارد. تصویر حکمرانان اشکانی تا دوران اضمحلال این سلسله، همواره نشسته بر همین تخت بر سکّه‌ها مجسّم شده است. یکی از اهداف فرمانروایان روم نیز دستیابی به این تخت بود. به مرور با ادامهٔ رویارویی اشکانیان با سلوکیان، گاهی در حالت نشسته بر اومفالوس مجسّم شده است. گاهی کماندار اشکانی به‌عنوان نمادی از قدرت، بر اومفالوس، یعنی مرکز جهان مسلّط بود. از نظر نشانه‌شناسی، دلالت ضمنی کماندار اشکانی نشسته بر اومفالوس، مبیّن غلبه بر سلوکیان است. با گسترش متصرّفات اشکانیان در دورهٔ مهرداد دوم و آن هنگام که با فتح بخش قابل‌توجهی از بین‌النهرین و اخراج سلوکیان از منطقه، خاطرهٔ اوج قدرت هخامنشیان زنده شد، طرح کماندار نشسته بر اورنگ ایرانی بر سکّه‌ها نقش بست. ترکیب این نشانهٔ شمایلی و نمادین با نشانهٔ نوشتاری شاه شاهان، از توجه اشکانیان به سنّت‌های بومی و ایرانی حکایت دارد. از این پس، تصویر اورنگ یا تختی که حکمرانان اشکانی بر آن یا نماد معروف قدرت اشکانیان، تخت زرّین نشسته‌اند، یکسان باقی ماند. این تخت است که رومی‌ها درصدد تملّک آن بودند. بدین ترتیب، حذف اومفالوس، استفاده از طرح در دوران مهرداد دوم، شاه شاهان، تخت و پس از آن کاربرد لقب کهن و باستانی تأکیدی بود بر سنن ایرانی تکیه بر تخت پادشاهی که بازگشت به دوران شکوه هخامنشی را تداعی می‌کرد (برومند، ۱۳۹۳: ۱-۱۴).

تصویر ۴- سنگ اومفالوس در گورستان دلفی (برومند، ۱۳۹۳: ۱-۱۴)

تصویر ۵- نمونهٔ رومی اومفالوس در موزهٔ دلفی (همان)

پیشینهٔ پژوهش

نخستین پژوهش دربارهٔ سکّه‌شناسی دوران اشکانی را سکّه‌شناس برجستهٔ فرانسوی ژان فوا-وایان در سال ۱۷۲۵ میلادی انجام داد. کتاب وی با عنوان *امپراتوری اشکانی یا تاریخ شاهان پارت برای سکّه‌ها* به زبان لاتین نگاشته شده است. در این کتاب که ۲۹ فصل دارد، نگارنده به شرح تاریخ سیاسی هریک از فرمانروایان اشکانی پرداخته، سپس سکّه‌های آن فرمانروا را مورد مطالعه و بررسی قرار داده است. حدود یک قرن بعد، جان لیندسی (۱۸۵۲)، کتاب *تاریخ و سکّه‌های پارت* را چاپ کرد. وی در کتاب خود، تصاویر طراحی‌شدهٔ سکّه‌های اشکانی را به نمایش گذاشت و سپس به بررسی آن‌ها پرداخت. بعدها دو سکّه‌شناس دیگر، دومارکوف فرانسوی (۱۸۷۷) و گاردنر، باستان‌شناس انگلیسی (۱۸۷۷) به‌طور هم‌زمان دو کتاب در زمینهٔ سکّه‌های اشکانی منتشر کردند. کتاب دومارکوف با عنوان *سکّه‌های شاهان پارتی* در پاریس و کتاب گاردنر با عنوان *مسکوکات پارتی (اشکانی)* در لندن منتشر شد. در حدود ده سال بعد، فون گوتشمید (۱۸۸۸) کتابی دربارهٔ تاریخ سلوکی و اشکانی نگاشت. وی در این کتاب، به توضیح تاریخ دوره‌های اشکانی و سلوکی پرداخت. سه سال بعد، نخستین کتاب به زبان فارسی دربارهٔ سکّه‌های اشکانی در ایران منتشر شد. این کتاب در زمان قاجار با عنوان *درر التیجان فی تاریخ بنی‌اشکان* توسط اعتمادالسلطنه (۱۳۰۹-۱۳۱۱ ه. ق)، در دار الطباعه دولتی طهران به چاپ رسید. این کتاب به‌طور کامل دربارهٔ تاریخ اشکانیان است. در اوایل قرن نوزدهم میلادی، وارویک روث، کاتالوگ سکّه‌های اشکانی در موزهٔ بریتانیا را به زبان انگلیسی و پتروویچ (۱۹۰۹) کاتالوگ مجموعهٔ شخصی خود را منتشر کردند. دمرگان، باستان‌شناس فرانسوی (۱۹۲۳) کتاب *راهنمای سکّه‌های شرقی* را به چاپ رساند که بخشی از آن، به سکّه‌های اشکانی و ویژگی‌های آن اختصاص داشت.

اواخر دههٔ هفتاد میلادی، به نوعی سال‌های درخشان در زمینه مطالعات سکّه‌های اشکانی به شمار می‌رود. در سال (۱۹۷۸) خانم ملک‌زاده بیانی، دومین کتاب دربارهٔ سکّه‌های اشکانی را با عنوان *تاریخ سکّهٔ دورهٔ پارتی* به زبان فارسی به چاپ رساند. سپس در همان سال و کمی بعد از آن، میچینر (۱۹۷۸) کتاب *سکّه‌های شرقی و ارزش‌های آن* را منتشر کرد که این کتاب دربارهٔ سکّه‌های کلاسیک و باستانی است و در بخشی از آن به سکّه‌های اشکانی اشاره می‌شود. سیِر (۱۹۷۹) در کتاب خود با عنوان *سکّه‌های یونانی و ارزش آن‌ها* به سکّه‌های اشکانی پرداخت. سپس، سلوود (۱۹۸۰) کتاب *درآمدی بر سکّه‌های اشکانی* را به چاپ رساند. اثر ارزشمند سلوود، همچنان مورد توجه پژوهشگران و مجموعه‌داران سراسر جهان است. شور (۱۹۹۳) کتاب *تاریخ و سکّهٔ اشکانی* را در سال ۱۹۹۳ به رشتهٔ تحریر درآورد و سلوود (۱۹۸۳)، آلرام (۱۹۹۸)، سرخوش کورتیس (۲۰۰۷) و سینیسی (۲۰۱۱) هرکدام فصلی از یک کتاب را به بحثی خلاصه در این موضوع آراستند که در این پژوهش،

بخش‌هایی از این منابع مورد استفاده قرار گرفته است. اخیراً سینیسی (۲۰۱۲) در مجموعه کتاب‌هایی که دربارهٔ سکّه‌های اشکانی در نُه جلد چاپ خواهد شد، بیش از ۲۷۰۰ سکّهٔ به‌دست‌آمده از دورهٔ اشکانی را مورد بررسی قرار داده است. در سال‌های اخیر، کتاب‌های متعدّدی در ایران دربارهٔ سکّه‌شناسی اشکانی تألیف شده است.

در کتاب *سکّه‌های ایران از آغاز تا زندیه*، نوشتهٔ فریدون آورزمانی و علی‌اکبر سرفراز که در سال ۱۳۸۵منتشر شد، در بخشی مجزّا به معرفی ویژگی‌های سکّه‌های اشکانی پرداخته شده است. در دههٔ ۱۳۹۰ کتاب *سکّه‌های اشکانی، بازنگری تاریخ و سکّه‌شناسی اشکانیان* (غلامی، ۱۳۹۲)، *تاریخ اشکانیان به روایت سکّه‌ها* (دیلمقانی، ۱۳۹۵)، *نمادشناسی سکّه‌های اشکانی* (افتخاری و جمشیدی، ۱۳۹۶) و نیز آخرین کتاب در این زمینه که به بررسی گونه‌های مختلف سکّه‌های اشکانی پرداخته، یعنی *گونه‌شناسی سکّه‌های اشکانی* (افتخاری، ۱۳۹۶) به چاپ رسید.

دربارهٔ سکّه‌شناسی اشکانی، چند پایان‌نامه و رسالهٔ دکتری وجود دارد که هرکدام از آن‌ها از منظر خاصّی به این سکّه‌ها پرداخته‌اند، از جمله پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه، شناسایی و طبقه‌بندی سکّه‌های اشکانی موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی» نوشتهٔ سید مهدی میرقاسمی (۱۳۹۲) از گروه باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس به راهنمایی فرهنگ خادمی ندوشن، رسالهٔ دکتری با عنوان «تحلیل باستان‌شناختی تحوّلات تاریخی و اقتصادی پارت‌ها براساس مسکوکات در دورهٔ زمانی ۲۴۷-۵۰ قبل از میلاد» نوشتهٔ بیتا سودایی (۱۳۸۹) به راهنمایی فرهنگ خادمی ندوشن و رسالهٔ دکتری باعنوان «تحلیل اوضاع اقتصادی و سیاسی دورهٔ اشکانی در قرن دون میلادی براساس آنالیز شیمیایی مسکوکات ضرب‌شده در ضراب‌خانهٔ ماد» نوشتهٔ مهناز صالحی گروس (۱۳۹۳) در دانشگاه تربیت مدرّس. اخیراً مقالات پراکنده و گوناگونی نیز درباره سکّه‌شناسی اشکانی منتشر شده که هریک به بررسی ویژگی‌های خاصّ سکّه‌ها، بیشتر از جنبهٔ انتساب یا تاریخ‌گذاری پرداخته‌اند.

امّا از آنجا که تاکنون مطالعهٔ جدّی روی سکّه‌های اشکانی صورت نگرفته است، در پژوهش حاضر تلاش شده با بهره‌گیری از مطالعات سکّه‌شناختی، طبقه‌بندی و تیپ‌شناسی این سکّه‌ها مورد بررسی قرار گرفته، برخی از نقوش و کتیبه‌های این دوران از طریق این سکّه‌ها شناسایی شود.

مبانی نظری

سکّه‌های نخستین شاهان اشکانیان این امکان را نمی‌دهند که یکایک شاهان را در میان سکّه‌ها شناسایی کرد. با این حال، ترقّی قدرت اشکانیان در سجع سکّه‌ها بروز می‌یابد. سجع سکّه‌ها به‌ترتیب از ارشک (ΑΡΣΑΚΗΣ) شروع می‌شود و پس از تاج‌گذاری به شاه ارشک ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΡΣΑΚΟΥ تبدیل می‌شود. هر دو عنوان به نخستین شهریار اشکانی نسبت داده می‌شود. بعد، شاه بزرگ ارشک به دنبال آن می‌آید. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ آیا ارشک اوّل خود را این‌گونه می‌نامیده است یا پس از پیروزی بر سلوکوس دوم و برپایی جشن پیروزی، این نام را بر خود گذاشته است؟

مهم‌ترین موضوع این است که پادشاهان اشکانی همواره می‌خواستند خود را کوچ‌رو تلقّی کنند و سکّه‌ها نمایانگر باشلیق، کلاه‌خود و قزن‌قفلی‌دار، پیراهن آستین‌دار و شلوار است و روی همهٔ آن‌ها با

شنل سواری نشان داده می‌شود. آن‌ها بدون ریش و سبیل بودند. از زمان مهرداد اوّل بنابر تقلید از هخامنشیان، ریش پرپشت بدون سبیل مرسوم شده بود (فرانس التهایم، ۱۳۸۸: ۲۶). اشکانیان، تمام زندگی‌شان را روی اسب می‌گذراندند و سواره یا پیاده بودن، فرقی است که میان بردگان و آزادگان وجود دارد. سواری اسب، پرندگان و سگ‌ها دارای اهمیت بود و اجساد مردگان را با آن‌ها دفن می‌کردند. زندگی کردن و اندیشیدن با جانوران، اصل شاخص کوچ‌روان است. وجود سبک جانوری در دورهٔ اشکانیان مختصّ آن‌ها بوده است. در شواهد به‌دست‌آمده از دوراوروپوس اشکانی، چیدمان جانوران روی برنزها و سگک‌های برنز سکّه‌های ارد دیده می‌شود. اهمیت پارتیان به گوزن در آثار آن‌ها مشهود است و در کلاه‌خودهای آن‌ها در سکّه‌ها دیده می‌شود. در سکّه‌های اردوان اوّل، مهرداد دوم و فرهاد دوم، وجود شاخ گاو نر در دو طرف کلاه‌خود و پیکرک‌های گوزن و غزال بر روی سکّه‌ها بسیار قابل مقایسه با هنر فلزکاری جنوب روسیه است. دیادم یا دیهیم سرمتی از نووچرکاسک روسیه، مانند آن وجود دارد. ارد اوّل هم نقش گوزن را در پشت سکّه‌های خود ضرب می‌کرد. شکار گراز، گورخر، گوزن، بزکوهی، شیر و خرس در تنگ سروک و سولک در دیوارنگاره‌ها و دیوارنبشته‌های دوراوروپوس وجود دارد. شکارچیان همیشه بر روی اسب قرار دارند. سکّه‌ها نیز الگویی از سلوکیان نقش اسب و فیل را دارند؛ امّا اسب دارای بیشترین اهمیت در میان اشکانیان بود. آن‌ها تازه زین خود را یافته و همواره سوار بر اسب بودند؛ هم در رزم هم در بزم، حتّی هر کار خصوصی و عمومی را سواره انجام می‌دادند. همواره در جابه‌جایی‌ها در مراسم بزم و رزم، شادمانی‌ها، دادوستدها، تجارت، در میان بردگان و آزادگان تمایزی وجود داشت. آنان سواره و بردگان پیاده حرکت می‌کردند (فرانتس التهایم، ۱۳۸۸: ۲۵-۳۶).

از مشخّصات کلّی نقوش و نماد سکّه‌های عصر تاریکی، انواع پوشاک و پوشش سر است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: کلاه، تاج، گردن‌بند و بعضی از نشانه‌ها که در پشت یا جلوی تصویر شاه دیده می‌شود (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۵: ۳۲). القاب پادشاهان، مهم‌ترین نوشتهٔ سکّه‌هاست. برای مثال، نوشته‌های سکّهٔ گودرز اوّل به یونانی ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ به معنای شاه بزرگ ارشک دوستدار پدر پیروز یا فاتح است که بیشتر به تقلید از رسم آن زمانه، یونانی بود؛ امّا برخی سنّت‌های ایرانی نیز در آن به چشم می‌خورد. القاب شاهانهٔ یونانی که گمان می‌رود در آغاز برای جلوگیری از تنش با دولت‌های پیشین سلوکی و جلب نظر طرفداران یونانی به کار می‌رفت و از سویی بخشی از تبلیغات سیاسی شاهان اشکانی برای استحکام جایگاه خود بود، اندکی بعد تبدیل به یک الگو شد و مفهوم نخستین خود را از دست داد (ویسهوفر،۱۳۸۰: ۱۶۵). برخی از این القاب با اهداف تبلیغاتی نوین به کار می‌رفت؛ مثلاً لقب ΝΙΚΑΤΟΡΟ به معنی پیروز در سکّه‌های گودرز اوّل، گوشه‌ای از تلاش تبلیغاتی بود که خود را پیروز در برابر یورش استپ‌نشینان در سال‌های ۱۱۹-۱۲۱ پیش از میلاد می‌دانست (Olbrycht, 2010b: 153-154).

هم زمان با مهرداد دوم، سکّه‌هایی از گودرز اوّل و ارد اوّل و پس از او، سکّه‌هایی از ارد، دو پادشاه ناشناخته، سیناتروک و داریوش را می‌بینیم. گودرز اوّل، نهمین پادشاه پارت بود. سلود سکّه‌های بعد از مهرداد دوم را متعلّق به گودرز می‌داند و عنوان فاتح، تنها در

سکّه‌های گودرز اوّل دیده می‌شود و عنوان شاهنشاه نیز در این سکّه‌ها حذف شده است

تاج شاهان اشکانی به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: ۱. تاج سادهٔ شاهان اوّلیهٔ پارت، نوعی کلاه باشلقی از جنس نمد، معروف به کلاه پارسی است که بزرگان و نجبای مادی، پارسی و پارتی به سر می‌گذاشتند؛ ۲. از دوران شهریاری مهرداد اوّل، تاج به‌صورت نوار ساده و دارای خطوط زرّین است که در پشت سر گره خورده، تا پشت شانه آویزان است (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۸۲: ۲-۱۲)؛ ۳. تهیهٔ تاج‌های مجلّل و جواهرنشان که نمونهٔ بارز هنر طلاسازی و جواهرسازی پارت‌هاست، از دورهٔ مهرداد دوم مرسوم شد و در کنار نوع دوم (نوار زرّین) تا انتهای دوران اشکانی ادامه پیدا کرد (دادور و مکوندی ۱۳۹۱: ۵۳). در این دوره، در زمینهٔ بعضی از سکّه‌ها نشانه‌ای از مذهب ایزدان، پرندگان یا علایم مختلف، نقر است. برای مثال در پشت تصویر فرهاد چهارم، پاکور اوّل، فرهاد پنجم، فرشتهٔ بال‌دار، حلقهٔ شهریاری را که دو نوار از آن آویزان است، به‌سوی سر او می‌برد (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۸۱: ۴۰).

به‌طور کلّی در نقوش روی سکّه‌های اشکانی، چهره یا نیم‌تنهٔ شاه آمده است. بر پشت سکّه‌ها کمان‌دار، کمان در دست بر چهارپایه نشسته است که با اندک تغییراتی، نشان اصلی در همهٔ درهم‌ها باقی می‌ماند (Sellwood, 1976: 3).

پشت سکّه‌های برنزی که اغلب در بین طبقات مختلف مردم کاربرد داشته، نشانه‌های مذهبی ایران و یونان به چشم می‌خورد که به‌علّت آزاداندیشی دورهٔ اشکانیان، آثاری از عقاید و باورهای مذهبی رایج در آن زمان و سرزمین اشکانیان در آن‌ها انعکاس یافته است. همچنین القاب و عناوین شاهان به‌صورت عادل، نیکوکار و دوستدار پدر و غیره دیده می‌شود که اغلب از دورهٔ سلوکیان تقلید شده است.

نقش کمان‌دار نشسته با کمان در دست، از نخستین سکّه‌های ضرب‌شده، همواره یکی از عناصر اساسی درهم‌هاست. گمان می‌رود بازنمایی ارشک اوّل، بنیان‌گذار سلسله است که برای بزرگداشت نام و خاطرهٔ وی، تا پایان دوره باقی می‌ماند (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۵: ۲۸). نقش کمان‌دار بر پشت درهم‌های دورهٔ اشکانی به‌جز دوران ونن اوّل (۸-۱۲ م) به‌سمت راست است. نمای کلّی این طرح به سکّه تارکامووا شهرب ساتراپ هخامنشیان در تارسوس و کاپادوکیه شباهت دارد که در قرن چهارم ق.م ضرب شده است. طرح کلاه، شال روی شانه و طرح اورنگ و کمان کاملاً یکسان است؛ بنابراین برخی محقّقان، این شباهت را تصادفی نمی‌دانند و معتقدند طرح سکّه‌های ارشک احتمالاً اقتباسی از سکّه‌های تارکامووا است (برومند، ۱۳۹۳: ۳-۴). تحقیقات پیشین، این سکّه را به داتامس منسوب می‌دانست. در دوران حکمرانی بعضی پادشاهان نیز طرح اشک اوّل با کمانی در دست بر پشت سکّه‌ها نقش بسته است؛ امّا اشک اوّل یا کمان‌دار به‌جای تخت یا صندلی یا چهارپایه، نشسته بر اومفالوس مجسّم شده که طرحی برگرفته از سکّه‌های سلوکی است. طبق اساطیر یونانی، اومفالوس سنگی است که نشان‌دهندهٔ مرکز جهان و محلّی است که ایزد یونانی، آپولو، ایزد عق ، نور، حقیقت و پیشگویی، پیتون، اژدهای دلفی را از بین برد و معبد خود را بر آن بنا نهاد (همان: ۴-۵).

بر روی سکّه‌های هخامنشی، نقش کمان‌دار پارسی آمده است و اساساً کمان، یکی از نشانه‌های شاهی و نماد شاهنشاهی در ایران باستان به شمار می‌آمده است (ویسهوفر، ۱۳۸۸: ۱۰۳). از اشارهٔ منابع باستانی

دربارهٔ مراسم تاج‌گذاری با دیهیم و اعطای آن به‌منزلهٔ اعطای قدرت و همچنین تصویر تیشه (ایزد یونانی) در سکّه‌ها که دیهیم به شاه می‌دهد، چنین برمی‌آید که گویا دیهیم علاوه بر نشان پادشاهی، نمادی از فرّه بوده است (Olbrycht, 1997: 53-54).

نقش شاهین/پرنده که حلقهٔ پادشاهی را به منقار گـرفته، به‌سوی شاه می‌برد یا در دست شاه است، بارها در سکّه‌های فرهاد چهارم و سوم دیده می‌شود یا در بـرخی دیگر از تزیینات روی لباس شاه است (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۸۱: ۹۳-۹۴). نمونهٔ آن برخی چهار درهمی‌های فرهاد سوم (۵۷-۷۰ ق.م) است که بر تخت نشسته است و در یک دست عصای قدرت و در دست دیگر شاهین، نشانهٔ پیروزی دارد (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۷۰). پرنده، نمادی از خورنه (Xvarənah) فره است که یک تجلّی‌اش مرغ وارغنه (Vāreǧna) است و در اوستا نیز آمده یا نمادی از ایزد ورثرغنه (Vərəθrarna)، ایزد پیروزی است (Curtis, 2007: 423-424). این ایزد، گاهی به شکل عقاب یا شاهین و گاهی به شکل باز شکاری و سیمرغ پدیدار شده است (شهبازی، ۱۳۹۰: ۸۵).

تکمیل شدن تزییناتی چون گوزن و غزال در سکّه‌ها که متأثّر از سبک جانوری هنر سکایی بود، از فاصله گرفتن پادشاهان اشکانی از سبک‌های یونانی حکایت می‌کرد (Assar, 2006-b: 56).

مطالعات تحقیق

ضراب‌خانه‌های اشکانی دوران عصر تاریکی

اغلب سکّه‌های اشکانی دارای علایمی هستند که این نشانه‌ها متعلّق به شهرهایی است که سکّه‌های اشکانی در آن ضرب شده است. گاهی حکّاکان هنرمند ضراب‌خانه‌های اشکانی به ابتکار هنری جالبی دست می‌زدند؛ بدین ترتیب که به‌جای نوشتن نام کامل شهر یا مخفّف آن از ترکیب و تلفیق حرف اوّل شهر با یک یا چند حرف دیگر از حروف آن علامتی می‌ساختند که از آن پس، عنوان و علامت ضراب‌خانهٔ آن شهر شناخته می‌شد. محلّ قرار گرفتن این علامت در پشت سکّه‌ها و در زیر تصویر کمان ارشک بود. مهم‌ترین این ضراب‌خانه‌ها عبارت‌اند از: نسا، شهری در اشک‌آباد عشق‌آباد، تامبراکس ساری، آپامئه، محل آن خوار در حوالی ری، آریا هرات، مارگیان مرو، تراگزیان نزدیک مشهد، کاتازتراتیا دربار رکاب ضراب‌خانه سیّار زمان جنگ در طول راه، هگمتانه همدان، رگا ری، میترادات کرت دژنیسا، سلوکیه شهری نزدیک شوش، لائودیسه نهاوند،کنگوبارکنگاور، تیسفون، سوسا شوش، سیرنیکس شهری در نزدیکی ساری کنونی، خاراکس که امروزه شهری در خوزستان نزدیک خلیج فارس است و در گذشته به اشتباه فکر می‌کردند شهری است نزدیک دروازه خزر، حدود شهرستانک واقع در دره البرز شمال تهران، آرته میتا دستگرد، ابرشهر نیشابور. مهم‌ترین نشانه‌ها بر روی سکّه‌ها عبارت‌اند از: لنگر علامت کشتی‌بانان بابلی فرات، لنگر رو به پایین، لنگر رو به بالا، سر پیکان، کمان، تیر و کمان، الههٔ آرتیمس، الههٔ آتنا (دختر زئوس الههٔ عقل و دانش و مشوّق کشاورزی و حامی مردان شجاع در جنگ که اغلب کلاه‌خود بر شمشیر و نیزه و سپر در دست دارد)، تیرکش تیردان، مرد کمان‌دار، شاخهٔ گندم، شاخهٔ خرما، گاو، سر گاو، گاو کوهان‌دار، کادوسه (علامتی که بعدها سمبل طب شناخته شد)، ستاره، هلال ماه، شاخ (سمبل فراوانی شامل محصولات کشاورزی و میوه‌های گوناگون)، گرز، انار، کوزه، پرنده، عقاب، سر عقاب، اسب، سر اسب، اسب در حال حرکت، اسب بال‌دار، فیل، سر فیل، خرطوم فیل، گوزن، قوچ نشسته، سر

شیر، گریفون، صاعقه، رعد و برق، نیزهٔ سه‌شاخه، سه‌پایه، خوشهٔ انگور، قلعه، دژ نظامی، دروازه، الهه تیشه (الهه و سمبل شهر سلوکیه به شکل بانویی با تاج کنگره‌دار، او بال ندارد و شاخهٔ خرما یا حلقه قدرت در دست دارد که در حال هدیه دادن به شاه است)، الهه نیکه (الهه پیروزی، در یک دست شاخهٔ خرما و در دست دیگر نشانهٔ سلطنت را دارد و با بال دیده می‌شود)، اروس (الهه عشق که دارای بال بوده، به‌صورت کودک عریان است و اغلب دستش بر روی سکّویی شبیه آتشدان قرار دارد)، الهه آپولو (خدای خورشید، فرزند زئوس که الههٔ ثروت، موسیقی و هنر محسوب می‌شود و حافظ و نگهبان گلّه‌ها و رمه‌هاست)، هرکول، گلدان، حلقهٔ پیروزی مزیّن به گل، تاج گل مزیّن به روبان، آرم اشکانی و نقش مرد سوارکار (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۳۹: ۱-۵۰؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰: ۲۳-۵۸).

پارتیان با توجه به سبک منحصربه‌فرد زندگی‌شان علاقه‌ای به ماندن طولانی در یک شهر و بنای شهرهای جدید نداشتند و دائم در حال تغییر جا و مسافرت‌های جنگی بودند. آن‌ها بانی شهرهای زیادی نبودند و بیشتر از شهرهای آباد دوران هخامنشی و سلوکی استفاده کرده و توانسته بودند کنترل تمام شهرها و ضراب‌خانه‌های سلوکیان در ایران را به دست آورند. در دورهٔ اشکانیان برای اوّلین بار در ایران شاهد حک کردن نام ضراب‌خانه بر روی مسکوکات هستیم که می‌تواند راهگشای مسائل اقتصادی، سیاسی و حتّی شناسایی معادن آن‌ها باشد. اشکانیان عمدتاً علامت ضراب‌خانهٔ شهری را که سکّه در آن ضرب می‌شد، بر پشت سکّه درج می‌کردند. این علامت در درهم‌ها معمولاً در زیر کمان ارشک دیده می‌شود (خادمی ندوشن، ۱۳۸۵: ۵۹). سکّه‌های اشکانی دارای علایم و نشانه‌هایی است (مونوگرام) که برخی از آن‌ها متعلّق به شهرهایی هستند که سکّه در آنجا ضرب شده است. نخستین سکّه‌ای که به‌طور یقین دارای علامت ضراب‌خانه است، به دوران فرمانروایی مهرداد اوّل تعلّق دارد.

مهم‌ترین شهری که تا اواخر دوران اشکانیان به ضرب سکّه‌های درهم اقدام می‌کرد، شهر اکباتان هگمتانه (همدان) است (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۵: ۴۴). همدان یا اکباتان، مقرّ تابستانی شاهان پارت و ضراب‌خانهٔ سلطنتی بوده است.

از میانهٔ دورهٔ شاهنشاهی اشکانی و قرون پس از میلاد مسیح، ضراب‌خانه‌ها شمارشان محدود شد و نظم بیشتری گرفت؛ بدین معنا که سکّه‌های چهار درهمی و سه درهمی سیمین در سلوکیهٔ دجله و درهم‌های سیمین، بیشتر در اکباتان ضرب می‌شد (افتخاری، ۱۳۹۶: ۵).

از زمان فرهاد سوم، ضراب‌خانه‌ها روی سکّه و در پشت سر ارشک یا در کنار کمان حک شده است. مهم‌ترین این ضراب‌خانه‌ها عبارت‌اند از: نیسا، تامبروکس، سیرینیک، آپامئه آ و آریا (هرات) (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵).

هگمتانه یا اکباتان، مهم‌ترین و فعال‌ترین ضراب‌خانهٔ اشکانیان بود. ضرب سکّه‌های این ضراب‌خانه از اواخر دوران حکومت مهرداد اوّل آغاز شده، تا پایان امپراتوری اشکانی ادامه می‌یابد. اوّلین گروه از سکّه‌های ضرب‌شده در این ضراب‌خانه، یک درهم‌ها، ابولی‌ها و چالکوهایی هستند که بعد از فتح هگمتانه در سال ۱۴۸ ق.م ضرب شده‌اند (غلامی، ۱۳۹۲: ۵۷). این سکّه‌ها دارای علامتی با عنوان مونوگرام هستند. مونوگرام‌های سکّه‌های اشکانی ترکیبی از چند حرف یونانی و نشانه‌هایی برای ضراب‌خانه، بازرسی

ضراب‌خانه، واحد پولی، سال ضرب و مفاهیم دیگر بودند که از ترکیب و ادغام چند حرف ساخته می‌شدند (افتخاری، ۱۳۹۶: ۲).

جنس سکّه‌های اشکانی، نقره و مفرغ است. سکّهٔ نقره درهم نامیده می‌شد که واحد بزرگ‌تر آن چهار درهم و واحدهای کوچک‌تر اُبولی بود. رایج‌ترین پول این دوره، درهم بود که در ضراب‌خانه‌های سراسر کشور ضرب می‌شد. اشکانیان سکّهٔ زرّین نداشتند (De Morgan, 1933: 137؛ جعفری دهقی، ۱۳۹۱: ۲۴؛ گوبل، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

سکّه‌های سیمین اشکانی شامل چهار درهمی، سه درهمی، نیم درهمی، دو ابولی و ابولی می‌شد. رایج‌ترین سکّه آن‌ها درهم سیمین بود که حدود ۴ گرم وزن داشت. درهم از واژهٔ دراخمای یونانی گرفته شده بود که پول رایج دنیای باستان شد. سکّه‌های مفرغی نیز کالکوی نام داشتند که شامل یک کالکوی، دو کالکوی، چهار کالکوی بود. وزن کالکوها در آغاز حدود دو گرم بود که چون ارزش مادّی بسیار کمتری نسبت به سکّه‌های نقره داشتند، وزنشان خیلی دقیق نبود (افتخاری، ۱۳۹۶: ۱-۲).

وزن سکّه‌های اشکانیان در سرزمین‌های مرکزی قلمرو آن‌ها برمبنای وزن سکّه‌های یونانی بود. یک درهمی در ضراب‌خانه‌های ماد، شوش و سکّه‌های چهار درهمی در سلوکیه ضرب می‌شد (Sellwood, 1980: 93).

سلطهٔ اسکندر (الکساندر) مقدونی و سپس سلوکی‌ها بر ایران، موجب رواج زبان و خطّ یونانی شد. درنتیجه، استفاده از زبان و خطّ یونانی که دستگاه اداری و تجاری برپایهٔ آن استوار بود، در میان ساکنان شهرها رواج یافت (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۸۱: ۲-۴۴). همچنین تا میانهٔ سدهٔ اوّل میلادی، از خط و زبان یونانی برای نوشتن روی سکّه‌های اشکانی استفاده می‌شد (ولسکی، ۱۳۸۴: ۸۲). با توجه به ناخوانایی و اشتباهات آشکار در نوشتهٔ یونانی سکّه‌ها می‌توان چنین برداشت کرد که در گذر زمان، یونانی‌نویسی تنها جنبهٔ پیام‌رسانی داشت و القاب شاهی و نوشته‌ها که به‌صورت قالبی درآمده بود، فقط تکرار می‌شد؛ از این رو خوانش از یونانی‌مآبی با روی آوردن به نگارش به خطّ ایرانی و انتخاب لقب (شاهنشاه) انجام گرفت (شکوری‌فر و نصرالله‌زاده، ۱۳۹۵: ۴۰).

بررسی و تحلیل‌های تحقیق

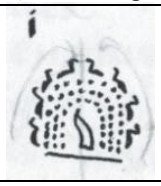
تیپ‌بندی سکّه‌های گودرز اوّل، نهمین پادشاه پارت است که سکّه‌های بعد از مهرداد دوم را به او نسبت می‌دهند. سلود، لقب فاتح یا نیکاتور در این سکّه‌ها دیده می‌شود و عنوان شاه شاهان بر روی این سکّه حذف شده است (Sellwod, 1980 :93).

۱. گروه اوّل روی سکّه‌های گودرز اوّل براساس جنس به دو تیپ تقسیم می‌شوند که هریک نیز به سه دسته تقسیم می‌گردد.

I. درهم‌ها: طبقه‌بندی نقش روی درهم‌هایی که شمایل شاه دارای کلاه یا تاج قپه‌ای به اسم باشلق مادی یا تیارا است که بر روی این تاج سمبل‌هایی به‌عنوان نشانه و نماد مخصوص شاه گودرز است؛ مانند گوزن‌هایی تزیینی که بدون شاخ یا شاخ‌دار در یک جهت (جهت عقربه‌های ساعت یا خلاف عقربه‌های ساعت) یا دو جهت روبه‌روی هم به دور این کلاه می‌چرخند که جهت این چرخش و شاخ گوزن‌ها هریک نشانه هستند.

تصویر ۶- سکّه‌های درهم گودرز اوّل (مأخذ: نگارنده)

جدول ۱- طرح روی سکّهٔ تیپ I (مأخذ: نگارنده)

طرح روی سکّهٔ تیپ I	پشت سکّهٔ تیپ Ia.α1	روی سکّهٔ تیپ I
		
کلاه‌هایی که دارای گوزن بدون شاخ در دو جهت در حال حرکت هستند. منبع طرح: Sellwod, 1980 : (type i sellwood-godrz I.87)	پشت سکه ارشک نشسته بر چهارپایـه، کمـان در دستان صاف و کشیده به‌سمت راست. نوشتهٔ پشت سکه: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	روی سکه نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش ساعت سکّه ۱۲-تیاراتیپ I

جدول ۲- طرح روی سکّهٔ تیپ II (مأخذ: نگارنده)

طرح روی سکّهٔ تیپ II	پشت سکّهٔ تیپ Ia.α2	روی سکّهٔ تیپ II
کلاه‌هایی که دارای گوزن شاخ‌دار در دو جهت در حال حرکت هستند. منبع طرح: Sellwood, 1980 (type ii sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست تیپ Ia.α2 ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

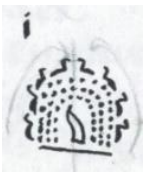
جدول ۳- طرح روی سکّهٔ تیپIII (مأخذ: نگارنده)

طرح روی سکّهٔ تیپIII	پشت سکّهٔ تیپ Ia.α3	روی سکّهٔ تیپIII
کلاه‌هایی که دارای گوزن شاخ‌دار یا بی‌شاخ در یک جهت در حال حرکت هستند. منبع طرح: Sellwood, 1980 (Type iii sellwood-godrz.:I P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست تیپ Ia.α3 ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

II. برنزها: طبقه‌بندی نقش روی برنزهایی که شمایل شاه دارای کلاه یا تاج قپه‌ای به اسم باشلق مادی یا تیارا است که بر روی این تاج سمبل‌هایی به‌عنوان نشانه و نماد مخصوص شاه گودرز است؛ مانند گوزن‌هایی تزیینی که بدون شاخ یا شاخ‌دار در جهت عقربه‌های ساعت یا خلاف عقربه‌های ساعت یا دو جهت روبه‌روی هم به دور این کلاه می‌چرخند که جهت این چرخش و شاخ گوزن‌ها هریک نشانه هستند.

تصویر ۷- سکّه‌های برنز گودرز اوّل (مآخذ: نگارنده)

جدول ۴- طرح روی سکّهٔ تیپ IIa (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح روی سکّهٔ تیپIIa	پشت سکّهٔ تیپIIb.b1	روی سکّهٔ تیپIIa
		
کلاه‌هایی که دارای گوزن بدون شاخ در دو جهت در حال حرکت هستند. منبع طرح: Sellwood, 1980) (Type ii sellwood-godrz I.P88)	اسب بال‌دار به‌سمت راست در حال پرواز، ضرب اکباتان ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۵- طرح روی سکّهٔ تیپ IIb (Chris Hopkins,www.parthia.com)

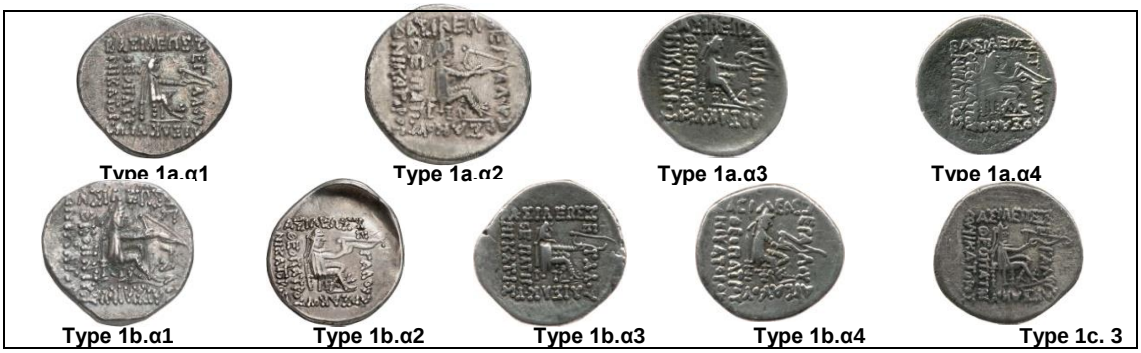
طرح **روی** سکّهٔ تیپ IIb	پشت سکّهٔ IIb.α1	روی سکّهٔ IIb
کلاه‌هایی که دارای گوزن شاخ‌دار در دو جهت در حال حرکت هستند منبع طرح: (Sellwod, 1980) (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ایزد نیکه در حال قدم زدن حلقه قدرت در دست، ضرب اکباتان ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنهٔ گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۶- طرح روی سکّهٔ تیپ IIIc (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح روی سکّهٔ تیپ IIIc	پشت سکّهٔ IIb.b1	روی سکّه
کلاه‌هایی که دارای گوزن شاخ‌دار یا گوزن بی‌شاخ در یک جهت در حال حرکت هستند یا کلاه‌هایی که نقش گوزن ندارند (معمولاً دیده نشده است). این تیپ در سکّه‌های مهرداد دوم مشاهده شده است. منبع طرح (Sellwood, 1980:) (Type i sellwood-godrz I.P82).	اسب بال‌دار به‌سمت راست در حال پرواز ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنهٔ مهرداد دوم به‌سمت چپ با ریش

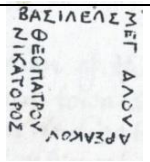
گروه پشت سکّه‌های **گودرز اوّل** براساس جنس به **دو تیپ** تقسیم می‌شود که هریک نیز به سه‌دسته تقسیم می‌گردد.

I. درهم‌ها: طبقه‌بندی تصویر پشت سکّه‌های گودرز اوّل براساس نقش اشک اوّل یا کمان‌دار تقسیم می‌شود. طبقه‌بندی نقش پشت درهم‌هایی که شمایل نقش ارشک دارند، براساس نگه داشتن کمان در دست طبقه‌بندی می‌گردد که با نشانهٔ حروف یونانی کلمات ΜΕΓΑΛΟΥ که قبل یا بعد از کمان قرار می‌گیرد، تقسیم می‌شود.

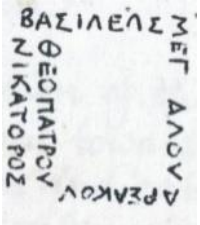


تصویر ۸- پشت سکّه‌های درهم گودرز اوّل (Chris Hopkins,www.parthia.com)

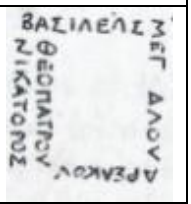
جدول ۷- طرح پشت سکّه تیپ.I. Iaα (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپI.aα	پشت سکّه تیپ I.aα	روی سکّه تیپI
		
کمان‌دار با کلمه ΜΕΓ که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان صاف، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن بدون شاخ تیپ یک در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

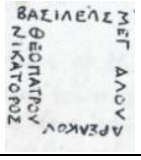
جدول ۸- طرح پشت سکّه تیپ Ia.α2 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپIa.α2	پشت سکّه تیپIa.α2	روی سکّهI
		
کمان‌دار با کلمه ΜΕΓ کـه قبـل از کمـان قـرار می‌گیرد و کمان‌دار با دسـتان خمیـده یـا کـج، کمان را در دست گرفته است. روی سـکّه کـلاه گودرز با تیارای گوزن بدون شاخ تیـپ یـک در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

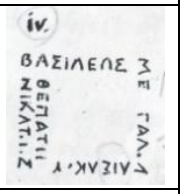
جدول ۹- طرح پشت سکّه تیپ Ia.α3 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ Ia.α3	پشت سکّه تیپIa.α3	روی سکّه تیپII
		
کمان‌دار با کلمه ΜΕΓ که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان صاف، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) . (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

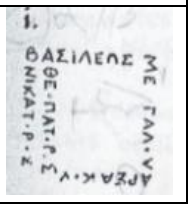
جدول۱۰- طرح پشت سکّه تیپ Ia.α4 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ Ia.α4	پشت سکّه تیپ Ia.α4	روی سکّه تیپII
		
کمان‌دار با کلمه ΜΕΓ که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان خمیده یا کج، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۱۱- طرح پشت سکّه تیپ Ib.α1 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ Ib.α1	پشت سکّه تیپIb.α1	روی سکّه تیپ I
		
کمان‌دار با کلمه ME که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان صاف، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن بدون شاخ تیپ یک در دو جهت است. .منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

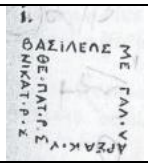
جدول ۱۲- طرح سکّه تیپ Ib.α2 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح سکّه تیپIb.α2	پشت سکّه تیپIb.α2	روی سکّه تیپI
		
کمان‌دار با کلمه ME که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان خمیده یا کج، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن بدون شاخ تیپ یک در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

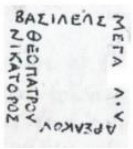
جدول ۱۳- طرح پشت سکه Ib.α3 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه Ib.α3	پشت سکّهIb.α3	روی سکّه II
کمان‌دار با کلمه ME که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان صاف، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۱۴- طرح پشت سکّه تیپ Ib.α4 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ Ib.α4	پشت سکّه تیپ Ib.α4	روی سکّه تیپII
		
کمان‌دار با کلمه ME که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان خمیده یا کج، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۱۵- طرح سکّه تیپIC (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح سکّه تیپIC	پشت سکّه تیپIC	روی سکّه تیپIII
		
کمان‌دار با کلمه ΜΕΓΑ که قبل از کمان قرار می‌گیرد و کمان‌دار با دستان مایل رو به پایین، کمان را در دست گرفته است. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن بدون شاخ تیپ سه در یک جهت است. تنها یک مورد مشاهده شده که در کتاب سلود اشاره به آن نشده است. در طبقه‌بندی کتاب سلود نیامده است، ولی در مجموعه سکّه‌های سلود وجود دارد. منبع طرح Sellwood, D. 1980) (Type i sellwood-godrz I.P87)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

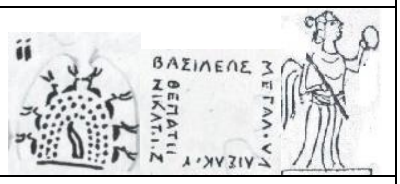
II برنزها: طبقه‌بندی تصویر پشت سکّه‌های گودرز اوّل براساس نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، تزیینی یا اشیا تقسیم می‌شود.

تصویر ۹- تصویر پشت سکّه‌های گودرز اوّل (Chris Hopkins,www.parthia.com)

جدول ۱۶- طرح پشت سکّه تیپ IIa.α1 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ IIa.α1	پشت سکّه تیپIIa.α1	روی سکّه تیپII
نقوش انسانی شامل ایزد نیکه حلقه در دست دارد. روی سکّه کلاه گودرز در ظاهر با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ایزد نیکه در حال قدم زدن، حلقه قدرت در دست ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش ساعت سکه ۱۲ تیارا تیپ II

جدول ۱۷- طرح پشت سکّه تیپ IIa.α2 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ IIa.α2	پشت سکّه تیپ IIa.α2	روی سکّه تیپII
		
نقوش انسانی شامل ایزد نیکه حلقه در دست دارد. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ایزد نیکه در حال قدم زدن، حلقه قدرت در دست ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۱۸- طرح پشت سکّه تیپ IIa.α3 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپIIa.α3	پشت سکّه تیپIIa.α 3	روی سکّه تیپII
نقوش انسانی شامل ایزد نیکه حلقه روبان‌دار در دست دارد. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ایزد نیکه در حال قدم زدن، حلقه قدرت روبان‌دار در دست ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۱۹- طرح پشت سکّه تیپ IIa.α4 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپ IIa.α4	پشت سکّه تیپ IIa.α4	روی سکّه تیپII
نقوش انسانی شامل ایزد تیشه گیاه در دست دارد. روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ایزد تیشه در حال قدم زدن، گیاه در دست ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

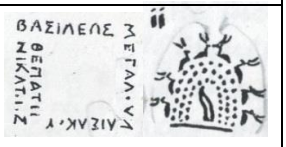
۲-تیپ .IIb حیوانی شامل نقوش حیوانی نیز خود بر چند دسته تقسیم می‌شود.

جدول۲۰- طرح پشت سکّه تیپIIb.α1 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپIIb.α1	پشت سکّه تیپIIb.α1	روی سکّه تیپII
نقوش حیوانی شامل پگاسوس (اسب بال‌دار) روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	ارشک نشسته بر چهارپایه، کمان در دست به‌سمت راست ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

۳-تیپ .IIc گیاهی، تزیینی یا اشیا هستند.

جدول ۲۱- طرح پشت سکّه تیپIIc.α1 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

طرح پشت سکّه تیپIIc.α1	پشت سکّه تیپIIc.α1	روی سکّه تیپII
		
نقوش اشیایی مانند لنگر، سلاح، کمان، چماق (باتوم) روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	نقش چماق ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جدول ۲۲- طرح پشت سکّه تیپ IIc.α2 (Chris Hopkins,www.parthia.com)

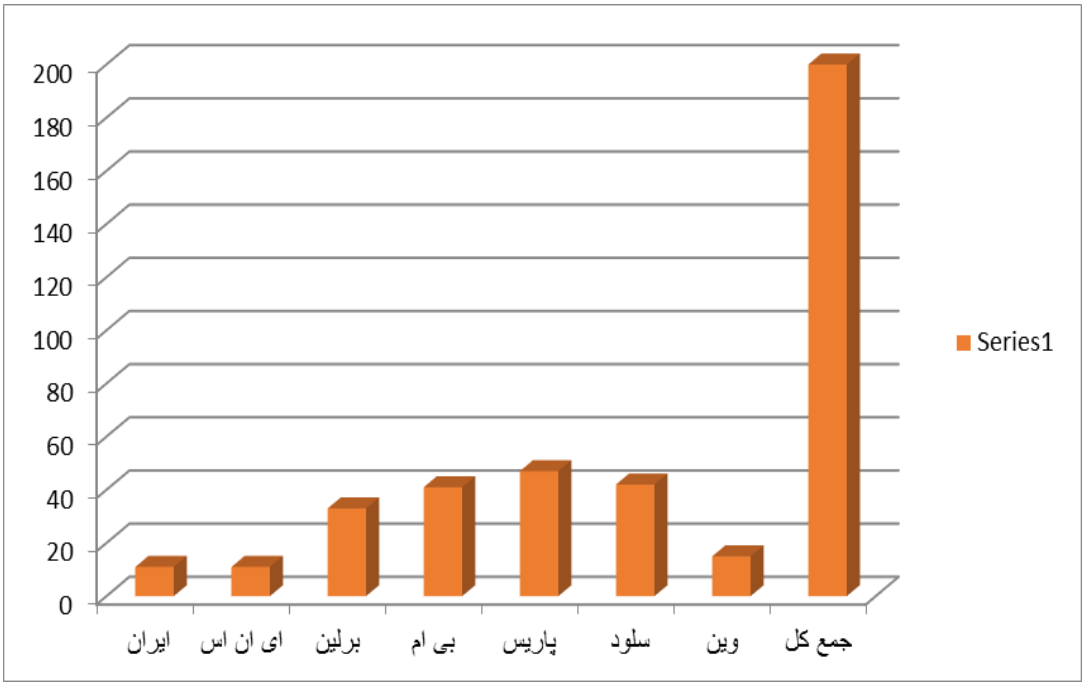
طرح پشت سکّه تیپIIc.α2	پشت سکّه تیپ IIc.α2	روی سکّه تیپII
نقوش گیاهی ، نخل، روی سکّه کلاه گودرز با تیارای گوزن شاخ‌دار تیپ دو در دو جهت است. منبع طرح Sellwood, D. (1980). (Type ii sellwood-godrz I.P88)	نقش نخل یا گیاهی ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نیم‌تنه گودرز اوّل به‌سمت چپ با ریش

جمع‌بندی و طبقه‌بندی جداول براساس یافته‌ها

شایان ذکر است مجموعهٔ ۴۷۱ عدد سکّه مورد بررسی قرار گرفته است. در موزهٔ ملّی ایران تعداد ۲۴ عدد سکّهٔ اشکانی مربوط به دوران عصر تاریکی و در حدود بیش از هزار سکّه منتسب به دوره‌های پادشاهان دیگر اشکانی موجود است. تمام این سکّه‌ها مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت، امّا دربارهٔ سکّه‌های اشکانی به‌دلیل مشاهدهٔ تعداد زیادی سکّه در بین آن‌ها و نبودِ گنجایش در این مقاله، تنها به تعداد ۲۴ عدد از موزهٔ ملی و بقیه از پنج موزهٔ دیگر دنیا پرداخته شد که متعلّق به دو پادشاه مختلف عصر تاریکی است. در بررسی و مطالعه این سکّه‌ها، نمونه‌هایی از این دو پادشاه صاحب سکّهٔ دورهٔ اشکانی، از موزه‌های دنیا برای قیاس و تطبیق آمده است. همچنین در موزهٔ ملّی ۱۱ عدد سکّهٔ اشکانی مربوط به پادشاه گودرز و ۱۳ عدد سکّهٔ اشکانی مربوط به پادشاه فرهاد سوم وجود دارد که تمامی این سکّه‌ها معرفی و بررسی شده است. سکّه‌های اشکانی مربوط به این دو پادشاه از موزه‌های دیگر دنیا نیز هست که بررسی، توصیف و تحلیل نقوش آن‌ها براساس ترتیب و توالی حکومت دو پادشاه این دوران انجام شد.

جدول ۲۳- مجموع سکّه‌های گودرز اوّل (مأخذ: نگارنده)

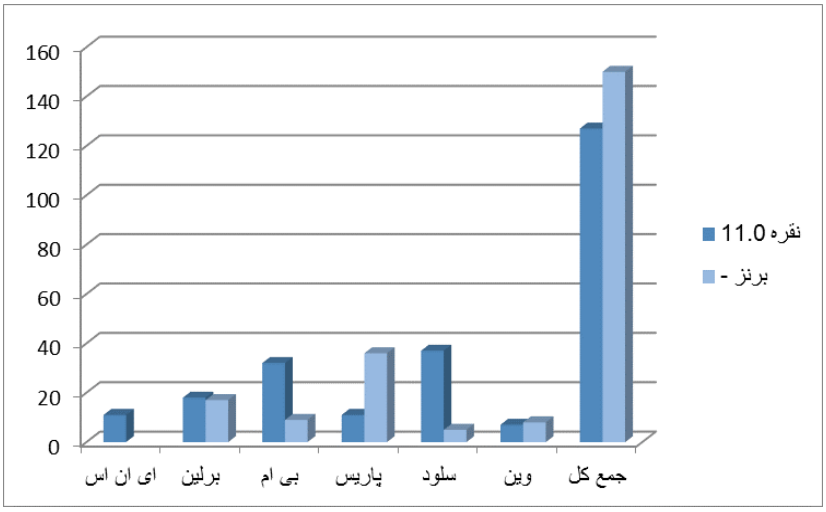
مجموعه / گودرز اول	ایران	ای ان اس	برلین	بی ام	پاریس	سلود	وین	جمع کل
	۱۱	۱۱	۳۳	۴۱	۴۷	۴۲	۱۵	۲۰۰



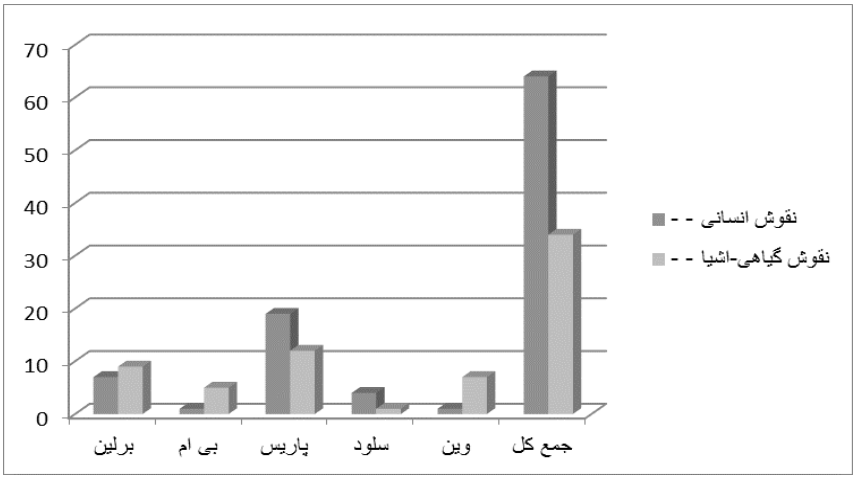
نمودار ۱- فراوانی سکّه‌های گودرز اوّل موجود در مجموعه‌ها (مأخذ: نگارنده)

جدول ۲۴- مجموعه‌داران سکّه‌های گودرز اوّل (مأخذ: نگارنده)

مجموعه / نام	تعداد	پادشاه	نقره	برنز	نقوش انسانی	نقوش حیوانی	نقوش گیاهی، اشیا	تترا چالکولی	دی چالکولی	چالکولی
ایران	۱۱	گودرز اوّل	۱۱	–	–	–	–	–	–	–
ای ان اس	۱۱	گودرز اوّل	۱۱	-	–	–	–	–	–	–
برلین	۳۳	گودرز اوّل	۱۸	۱۷	۷	۹	۱	۹	۷	۱
بی ام	۴۱	گودرز اوّل	۳۲	۹	۱	۵	-	۵	۱	-
پاریس	۴۷	گودرز اوّل	۱۱	۳۶	۱۹	۱۲	۵	۱۲	۱۹	۵
سلود	۴۲	گودرز اوّل	۳۷	۵	۴	۱	-	۱	۴	-
وین	۱۵	گودرز اوّل	۷	۸	۱	۷	-	۷	۱	-
جمع کل	۲۰۰	گودرز اوّل	۱۲۷	۱۵۰	۶۴	۳۴	۶	۳۴	۳۲	۶



نمودار ۲- فراوانی سکّه‌های نقره و برنز موجود در مجموعه‌ها (مأخذ: نگارنده)



نمودار ۳- فراوانی نقوش گیاهی، اشیا و انسانی موجود در مجموعه‌ها (مأخذ: نگارنده)

نمودار ۴– فراوانی تترا چالکولی و دی چالکولی در مجموعه‌ها (مأخذ: نگارنده)

جدول ۲۵- سکّه‌های گودرز اوّل (مأخذ: نگارنده)

ردیف	مجموعه	تیپ روی سکّه	تیپ پشت سکّه	خطوط	جنس سکّه	نام پادشاه
۱	Iran	I	Ia.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ	نقره	گودرز اوّل
۲	iran	II	1a.α2	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۳	iran	III	1a.α3	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۴	berline	II.a	IIb.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۵	sellwood	IIb	1αIIa.	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۶	wien	III.c	IIb.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ, ΒΑΣΙΛΕΩΝ, ΜΕΓΑΛΟΥ,ΑΡΣΑΚΟΥ,ΕΠΙΦΑΝΟΥ	برنز	گودرز اوّل
۷	berlin	I	1a.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۸	berlin	I	1a.α2	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۹	iran	II	1b.α3	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۰	iran	II	1b.α4	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۱	berlin	I	1b.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۲	berlin	I	1b.α2	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۳	sellwood	II	1b.α3	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۴	BM	II	1b.α4	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل

۱۵	sellwood	III	1c. 3	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	نقره	گودرز اوّل
۱۶	berlin	II	-1αIIa.	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۱۷	BM	II	-2αIIa.	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۱۸	berlin	II	IIa.α3	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۱۹	paris	II	IIa.α4	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۲۰	berlin	II	IIb.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۲۱	berlin	II	IIc.α1	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل
۲۲	paris	II	IIc.α2	ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΘΕΟΠΑΤΟΡΟΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ	برنز	گودرز اوّل

نتیجه‌گیری

امپراتوری اشکانی، دورهٔ جذّاب تاریخ پارس است که از نزدیک با یونان و روم ارتباط دارد. در ایران باستان (ایران)، اشکانیان، جانشین اسکندر کبیر، سلوکیان را شکست دادند، بیشتر خاورمیانه و جنوب غربی آسیا را فتح کردند و کنترل جادهٔ ابریشم پارتیا را به یک ابرقدرت شرقی تبدیل کردند. این دوره، سردرگم‌ترین دورهٔ تاریخ اشکانیان از سال‌های پایانی در زمان سلطنت مهرداد دوم ۸۸ ق.م تا پادشاهی ارد دوم ۵۷ ق.م است. در حالی که مهرداد دوم هنوز در قدرت بود، ما سکّه‌هایی از گودرز اوّل حدود ۹۵-۹۰ ق.م، همچنین ارد اوّل حدود ۹۰-۸۰ ق.م داریم و در دوره‌ای بلافاصله پس از سلطنت مهرداد دوم، می‌بینیم که سکّه‌های ارد اوّل حدود ۹۰-۸۰ ق.م، با شاهزاده ناشناس اوّل ۸۰ ق.م و شاهزاده ناشناس دوم حدود ۸۰-۷۰ ق.م و سناتروک ۷۷-۷۰ ق.م و داریوش مادی از آترو پاتن ۷۰ ق.م هم‌پوشانی دارند. در این زمان بین سال‌های ۵۰ تا ۷۰ ق.م به نظر می‌رسد فرهاد سوم در سال‌های پیرامون ۷۰ ق.م و به دنبال آن، ارد دوم ۵۷ ق.م کنترل کامل را در دست گرفتند. بحث گستردهٔ این دوره، بسیار گیج‌کننده است و نظرهای متفاوتی وجود دارد. با مقایسهٔ سکّه‌ها با یکدیگر و متون ادبی و لوح‌های میخی می‌توان این شناسایی را انجام داد. شواهد کتبی در این دوره بسیار گنگ و مبهم است و با اینکه نسبت دادن سکّه‌ها به حاکمان مختلف بر حدس و گمان استوار است، هنوز هم قابل‌اطمینان‌ترین اسناد، سکه‌ها هستند. هم‌زمان با مهرداد دوم، گودرز و ارد اوّل با هم سکّه ضرب کردند

و بعد از ارد اوّل، ارد دوم و دو پادشاه ناشناخته و سناتروک و داریوش را داریم. به‌دلیل از قلم افتادن ۳۵ سال تاریخ‌نگاری توسّط یوستنیوس، میان پادشاهی مهرداد دوم و ارد دوم، موجب شده از اخبار پیوسته از دوران عصر تاریکی دور بمانیم. در نتیجه‌گیری، شباهت سکّه‌های گودرز اوّل و فرهاد سوم را مشاهده می‌کنیم و تفاوت بین سکّه‌ها، در خطوط و آیکونوگرافی آن‌هاست. شباهت سکّه‌های این دو شاه با سکّه‌های دیگر شاهان، در تاج آن‌هاست که باز هم تفاوت آن‌ها در جزئیات و نقش تاج‌هاست. در ظاهر شاید تاج‌ها شبیه یکدیگر باشند، ولی نقش کنگره‌ها ستاره‌ها، نقطه‌ها، روبان‌ها و گوزن‌ها آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند و نشان می‌دهد هریک از سکّه‌ها به کدام شاه تعلق دارد. بعد از طبقه‌بندی و تیپ‌شناسی سکّه‌ها می‌توانیم نتیجه‌گیری را در جداول زیر مشاهده کنیم که به ویژگی‌های انواع ضراب‌خانه‌ها، جنس، وزن، خطوط و نقوش سکّه‌ها پی می‌بریم. این نوع تیپ‌بندی را در دیگر سکّه‌های اشکانی هم می‌توان طبقه‌بندی کرد. می‌توان هر پادشاه را با توجه به نوع نقش و فرم و شکل تاج و کمان‌دار و خطوط دسته‌بندی و انواع تیپ آن را مشخّص کرد.

فهرست منابع

- افتخاری، یوسف (۱۳۹۶)، گونه‌شناسی سکّه‌های اشکانی، بیرجند: قهستان.
- افتخاری، یوسف و محمود جمشیدی درمنی (۱۳۹۶)، فرهنگ نمادها بر سکّه‌های اشکانی، تهران: دایره دانش.
- اولبریخت، مارک (۱۳۹۲)، فرهنگ مناطق استپی و روابط میان جمعیت کوچک و یک‌جانشین در امپراتوری اشکانی و اسناد و منابع آن، ترجمهٔ هوشنگ صادقی و همکاران، تهران: فرزان روز.
- برومند، صفورا (۱۳۹۳)، کمان‌دار، اومفالوس و اورنگ: بازشناسی دلالت ضمنی سه نماد بر سکّه‌های اشکانی، مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی، شمارهٔ ۲۰، صص ۱-۱۴.
- جعفری دهقی، محمود (۱۳۹۱)، نقش سکّه‌شناسی در بازشناسی تاریخ و فرهنگ ایران، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شمارهٔ ۵۸، صص ۲۰-۲۵.
- خادمی ندوشن، فرهنگ (۱۳۸۵)، بررسی سیستم اقتصادی پارتیان با استفاده از روش تجزیه طیف‌سنجی یک مطالعه موردی، مجله پژوهش‌های تاریخی، شمارهٔ ۱، صص ۵۸- ۶۸.
- دادور، ابوالقاسم و لیلا مکوندی (۱۳۹۱)، بررسی طرح تاج شاهان در سکهّای ایران از دورهٔ هخامنشی تا ساسانی، هنرهای زیبا- هنرهای تجسّمی، شمارهٔ ۵۰، صص ۲۳-۳۲.
- سرفراز، علی‌اکبر و فریدون آورزمانی (۱۳۸۵)، سکّه‌های ایران از آغاز تا زندیه، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- سفر، فؤاد و محمّدعلی مصطفی (۱۳۷۶)، هترا شهر خورشید (گزارش کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی و بازسازی آثار معماری شهر حضر)، ترجمهٔ نادر کریمیان سردشتی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- سلوود، دیوید (۱۳۸۷)، دولت‌های کوچک جنوب ایران، تاریخ ایران کمبریج از سلوکیه تا فروپاشی دولت ساسانیان، ترجمهٔ حسن انوشه. جلد ۳، بخش ۱، تهران: امیرکبیر.
- غلامی، کیارش (۱۳۹۲)، سکّه‌های اشکانی، تهران: پازینه.
- گوبل، روبرت (۱۳۸۷)، سکّه‌های ساسانی، تاریخ ایران کمبریج: ازسلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.
- ملک‌زاده بیانی، ملکه (۱۳۸۱)، تاریخ سکّه از قدیمی‌ترین ازمنه تا دورهٔ ساسانیان، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- ولسکی، یوزف (۱۳۸۴)، شاهنشاهی اشکانی، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- ویسهوفر، یوزف (۱۳۸۰)، ایران باستان از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.

- Assar, G. R. F .(2005), The Genealogy of the Parthian King Sinatruces, the journal of the Classical and Medieval Numismatic Society.
- Assar, G. R. F.(2006b), A Revised Parthian Choronology of the period 91- 55 BC, Partica, Vol 8.
- De Markoff, A. (1877). Les monnaies des roisParthes, Paris: A la LibrairieNumismatique de C. Van Peteghem .
- De Morgan, J. (1933), Numismatique de la Pers antique: dynastie Sassanide, Paris.
- Foy-Vaillant, J. (1725), Arsacidarum imperium, siveregumParthorumhistoria, Ad fidemnumismatumaccommodata, Paris: C. Moette.

- Jaroslaw Bodzek(2011). Ta Satpaiika Nomismata.Mennictwo satrapow w okresie panowania Achemenidow (Ta Satrapika Nomismata: The Satrapov Mint During the Rule of Achaemenid,) Krakow: Ksiegarnia Akademicka.
- Khademi Nadooshan, F,T Aizipoor, B Ganbari(2006)" Parthian Forgeries: The Numismatic Evidence", Celator, pp: 34-36.
- Lindsay, J.(1852). History and coinage of the Parthians, John Crowe.
- Mitchiner, M.(1978).Oriental Coins and Their Values: The Ancient and Classical World, 600 B. C. - A. D. 650, London, Hawkins Publications.
- Olbrycht, M. J. (1997), "Parthian King's Tiara: Numismatic Evidence and some Aspects of Arsacid Political Ideology", Notat Numismaticae,Vol. 2.
- Olbrycht, M. J. (2010b), "The Early Reign of Mithradates II the Great in Parthia" Anabasis Vol. 1.
- Olbrycht, M. J. (2011), "The Titulature of the First Arsacids and Its Religious Connotations",[Tytulatura pierwszych Arsakidòw i jej polityczno- religijine konotacje] Published in L. Mrozewicz /K. Balbuza (eds). The World of Antiquity, its poblish Researchers and the Cult of the ruler, [Pod redakcja Leszka Mrozewicza i Katarzyny Balbuzy, Poznan].
- Olbrychyt, M. J. (2014), " Parthians, Greek Culture, and Beyond", in: Within the Circle of Ancient Ideas and Virtues. Studies in Honour of Professor Maria Dzielska, Kraków, pp. 129-142.
- Sear, D.(1979) Greek Coins and Their Values: Asia Minor, Africa, and the Hellenistic empires, London, B. A. Seaby Ltd. vol. 2.
- Sellwood, D. (1976)," The drachms of the parthian 'Dark Age ", JRAS 108.
- Sellwood, D. (1980), "An Introduction to the Coinage of Parthia", London, Pardy& son.
- Shore, F. B. (1993).Parthian Coins & History - Ten Dragons against Rome, Quarryville, PA, Classical Numismatic Group.
- Von Gutschmid,A.(1888). Geschichte Irans und seiner Nachbarländer, Tübingen

Website: parthia,
https://www.parthia.com/ Accessed at 15/05/2019

Review of National Convergence in the Achaemenid Empire Based on the Study of Relieves, Inscriptions and Architecture of Persepolis

Ebrahim Raygani[1], Hasan Basafa[2]

[1] Assistant Professor, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran (corresponding Author)
[2] Associate Professor, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran
(Received: 09.04.2021, Revised: 09.06.2021, Accepted: 13.06.2021)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.23549.1104)

Abstract:
Persepolis is from the relics of the Achaemenid era in southern Iran, where the elements of architecture, decorative, and written texts are studied from various angles. The purpose of this research is to identify and identify the elements of the element of collective identity as well as the symbols of the national integrity in the elements mentioned above. The motifs used in the construction of Persepolis, alongside the great structure, have been directly and implicitly indicative of the communist spirit or the convergence of the builder kings. The question that the present paper tries to answer is that, despite the fact that in the Achaemenid world of different nations, the Persian rulers have elements and components in Persepolis (including structures, motifs and Inscriptions), which made the nations a subsidiary part of the political sovereignty of the empire towards the establishment of a global state? It seems that the Achaemenids in the use and adaptation of the artistic and technical elements of the nations in the Persepolis, in addition to the aspect of aesthetics, have also considered their cultural-political dimension. All of these elements and artistic elements have, in a way, expressed the notion of collective identity in a whole and in the sense of the empire. In general, all elements were served in such a way that their visitor was considered in a perfect agreement with other nations and equal, and considered for himself and his nation a single identity. This issue was very influential in the coherence of the empire, and the Achaemenid kings also knew about it. The method of this research is based on library studies, walking surveys of relives and descriptive-historical analysis.

Keywords: Persepolis, Collective Identity, Achaemenid, Nation Affiliates, Convergence.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: hbasafa@gmail.com

بررسی همگرایی ملی در امپراتوری هخامنشی براساس مطالعه‌ی نقوش‌برجسته، کتیبه‌ها و معماری تخت‌جمشید

ابراهیم رایگانی[1]، حسن باصفا[2]

[1] استادیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول)
[2] دانشیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۳/۱۹ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.23549.1104)

چکیده

تخت‌جمشید از یادگارهای دوران هخامنشی در جنوب ایران است که عناصر معماری، تزئینی و متون نوشتاری موجود در آن از زوایای گوناگون مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته‌اند. هدف از انجام این تحقیق بررسی و شناسایی نمودهای عنصر هویتِ جمعی و همچنین نمادهای انسجام‌بخش ملی در عناصر یاد شده فوق است. نقوش به کار گرفته شده در بنای تخت‌جمشید در کنار سازه‌ی معظم، به صورت مستقیم و تلویحی بیانگر روح جمع‌گرا و یا همگرای شاهان بانی آن بوده است. پرسشی که مقاله پیش‌رو می‌کوشد تا به آن پاسخ دهد چنین مطرح می‌شود که با وجود این که در کشور جهانی هخامنشیان اقوام و ملل گوناگونی حضور داشتند، حاکمان پارسی چه مؤلفه‌ها و عناصری را در تخت‌جمشید (اعم از سازه، نقوش و کتیبه‌ها) به کار بردند که باعث گردن نهادن ملل تابعه به حاکمیت سیاسی امپراتوری در راستای ایجاد کشوری جهانی شده است؟ به نظر می‌رسد هخامنشیان در استفاده و اقتباس از عناصر هنری و فنی ملل‌تابعه در تخت‌جمشید، علاوه بر جنبه‌ی زیبایی‌شناسی، به بعد فرهنگی- سیاسی آن نیز عنایت داشته‌اند. تمامی این عناصر و مؤلفه‌های هنری به نوعی بیان کننده اندیشه‌ی هویت‌جمعی در یک کلیّت و به مفهوم امپراتوری بوده است. به طور کلی تمامی عناصر، به گونه‌ای به خدمت گرفته شدند تا بازدید کننده خود را در توافق کامل با دیگر ملل و برابر بداند و برای خود و ملّتش یک هویت واحد را در نظر گیرد. این مسأله در انسجام امپراتوری تأثیر به سزایی داشت و پادشاهان هخامنشی نیز از این امر آگاهی داشتند. روش این تحقیق نیز بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی‌های پیمایشی نقوش‌برجسته و تحلیل توصیفی-تاریخی است.

واژه‌های کلیدی: تخت‌جمشید، هویت جمعی، هخامنشیان، ملل تابعه، همگرایی.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: hbasafa@gmail.com

مقدمه

آنچه در دوره هخامنشی جهت وفاق ملی مورد استفاده واقع می‌گردید، به طور خردمندانه‌ای مدیریت، برنامه‌ریزی و به اجرا درآمده بود. این مسأله احتمالاً ناشی از اندیشه‌مندی سیاسی شاهان هخامنشی در سایه انتخاب مذهب زرتشتی بوده است. جالب است در این بین مجموعه تخت‌جمشید (تصویر۱) گویای تمامی موارد فوق است. یعنی به نوعی تخت‌جمشید تابلو گویایی از اندیشه سازندگان خود بود که در سر، اندیشه حکومت برجهانی پهناور تحت عنوان کشوری یکپارچه و متحد داشتند؛ هر چند عناوین نامفهومی برای اشاره به این امپراتوری به کار بردند. حال پرسش این است که با وجود این که در کشور جهانی هخامنشیان اقوام و ملل گوناگونی حضور داشتند، بزرگان و حاکمان پارسی چه مؤلفه‌ها و عناصری را در تخت‌جمشید و نقوش‌برجسته به کار بردند که باعث گردن نهادن ملل تابعه به حاکمیت سیاسی امپراتوری در راستای ایجاد کشوری جهانی شده است؟ در این مقاله به بررسی آن دسته از علائم، نمادها و نشانه‌های هویت‌بخش و همچنین همگرا در تخت‌جمشید پرداخته می‌شود. این مؤلفه‌ها بیشتر در نقش‌برجسته-ها، ساختار برخی از بناها و همچنین برخی از کتیبه-های نقر شده در این مجموعه به چشم می‌خورد.

پیشینه پژوهش

پیشینه این مبحث به سال‌های نه چندان دور بر می‌گردد. به طور خلاصه باید گفت سرآمد همه افرادی که در این زمینه به پژوهش پرداختند؛ گراردو نیولی است که مهم‌ترین نتایج پژوش‌های خویش در مورد ایده یا آرمان ایران را در کتابی با همین عنوان منتشر کرده است. وی بر این باور است که آنچه هویت ملی ایرانی نامیده می‌شود؛ در عصر ساسانی و از روزگار اردشیر اول به صورت فریبنده‌ای ظاهر شده است و به نوعی آغاز این اندیشه را توسط مغان و به نفع آنان دانسته است (نیولی،۱۳۸۷: ۲۳۰-۲۲۹). علیرضاشاپور شهبازی طی مقاله‌ای به طور کلی با ارائه دلایل و شواهد متقن و منطقی به نقد نظرات نیولی پرداخته است و ایده ایران را به نوعی اندیشه اوستایی و حتی پیشاهخامنشی به شمار آورده است (Shahbazi, 2005:100-112). حمید احمدی با تجمیع نظرات احمد اشرف، نیولی و شاپور شهبازی، در ادامه به بررسی مفهوم جدای هویت ایرانی و هویت ملی از دوران باستان تا روزگار معاصر پرداخته است. وی به صراحت در نظرات خویش از بابت وجود مفهومی به نام هویت ملی در دوران اوستایی و هخامنشی (احمدی،۱۳۹۵: ۱۸-۱۷)؛ به نوعی باعث گردید تا از پشتوانه‌ی نظری خویش در مورد وجود دو مفهوم هویت ملی و هویت ایرانی خاطری آسوده داشته باشیم. البته احمدی پیش از این نیز به بررسی وضعیت هویت ایرانی در گستره تاریخی آن پرداخته است و در این زمینه به بررسی تمامی نظرات مرتبط با هویت‌ملی، هویت ایرانی و همچنین موضوع مهم ناسیونالیسم مدرن پرداخته است (احمدی،۱۳۸۲: ۴۵-۹). هرچند در ادامه به طور مختصر هریک از مفاهیم یاد شده را توضیح می‌دهیم لیکن؛ نوشتار حاضر صرفاً به آن دسته از شواهد و مدارک موجود در تخت‌جمشید که مرتبط با موضوع هویت ملی جمعی و یا هویت ایرانی کلیه بخش‌های شاهنشاهی هخامنشی باشند می‌پردازد.

روش پژوهش

با توجه به مطالب ذکر شده بالا، هریک از شواهد موجود در مجموعه تخت‌جمشید به عنوان داده‌ی موردی در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. به این ترتیب در این مقاله نمادهای هویتی و انسجام-بخش به کار گرفته شدهِ در بنای تخت‌جمشید را مورد بررسی قرار گرفته است. بدیهی است تا بر خلاف محققین ذکر شده در بالا، به دنبال پیگیری نام ایران در شواهد و متون کهن نباشیم و صرفاً به بررسی آن دسته از مدارکی پرداخته می‌شود که موجب ایجاد احساس هویت یگانه و در نتیجه انسجام بیشتر در میان اکثریت مردمان شاهنشاهی هخامنشی می‌گردید. به این ترتیب پژوهش پیش‌رو مبتنی بر دو نوع داده است که بخشی از آنها از طریق مطالعات استنادی گردآوری شده و بخشی دیگر حاصل مطالعات پیماشی نگارندگان است که به روش تحلیل توصیف تاریخی ارائه شده است.

بدنه تحقیق

هویت‌بخشی و انسجام‌دهی

هویت ملی را احساس تعلق به گروهی از انسان‌ها به واسطه داشتن اشتراک در برخی عناصر فرهنگی و شبه فرهنگی تعریف نموده‌اند یا به عبارت دیگر؛ نوعی احساس یا آگاهی تعلق به گروهی است که همواره با توسل به عناصر فرهنگی مختلف باز تولید می‌گردد؛ از این دیدگاه؛ می‌توان در تخت‌جمشید و مؤلفه‌های هنری و ساختاری موجود در آن به دنبال نشانه‌هایی از عناصر مشترک هویتی باشیم. هویت ایرانی تقریباً همان هویت ملی است که صرفاً در مورد ایرانیان صدق می‌نماید و علاوه بر مفاهیم تاریخی؛ معنای جغرافیایی نیز از آن برداشت می‌شود (جهانشاهی‌افشار و رحیمی-صادق،۱۳۹۳: ۹۴).

جدا از مفاهیم هویت ملی و هویت ایرانی، قدرت‌های حاکم در طول تاریخ برای ایجاد وحدت و همبستگی ملی از دو راهکار بهره می‌بردند:

همانندسازی: در این الگو برای تحکیم همبستگی ملی، ویژگی‌ها، عادات و رسوم فرهنگی گروههای اقلیت در فرهنگ حاکم اکثریت حل می‌شود. در جوامعی که این الگو اجرا شود، خطوط تمایز فرهنگی و اجتماعی تقلیل می‌یابند و اعضای جامعه یکسان می‌شوند. در سیاست‌های همانندساز، دولت برای استحاله ارزش‌ها و ممیزه‌های هویتی گروههای قومی مختلف در جریان اصلی ارزشها و خصایصی که در انحصار یک گروه قومی است، تلاش می‌کند. در این الگو اقلیت‌های قومی در برابر مشابه‌سازی و ادغام در جریان اصلی فرهنگ، از خود مقاومت نشان می‌دهند؛ به همین دلیل جامعه همواره دستخوش ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی است. رویه‌های همچون جداسازی، نسل‌کشی، اخراج، کوچ اجباری و درهم‌آمیزی از جمله روش‌های اعمال سیاست همانندسازی هستند (قاسمی و ابراهیم‌آبادی،۱۳۹۰: ۱۱۳-۱۱۲).

همگرایی: در این الگو حکومت موظف به رعایت حقوق همه اقلیت‌های قومی و حفظ و پرورش ممیزه-های هویتی آنان (نظیر زبان، سنت‌ها و مناسک) است و می‌باید از تحمیل قوانین و مقررات مغایر با علایق فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی گروه‌های اقلیت اجتناب کند (همان).

شواهد مادی و نوشتاری حاکی از آن است که در عصر هخامنشی رویه همگرایی (راهکار دوم) برای ساخت ملت مد نظر بود. در این پژوهش می‌کوشیم تا نمودهای مادی مبتنی بر ایجاد هویت ایرانی و ملی از

طریق همگرایی ملی را از مجموعه تخت‌جمشید مورد دقت و موشکافی قرار دهیم. بدیهی است که به پژوهش‌های محققین در این زمینه نیز رجوع نموده و از آنها در تفسیر داده‌ها بهره خواهیم گرفت. بسیاری از محققین هویت ملی را پدیده‌ای نوین و حاصل ابداع طبقات حاکم اجتماع در قرون هیجدهم و نوزدهم میلادی می‌دانند (Habsbawm,1990:137-140). لیکن طی سال‌های پایانی قرن بیستم و ابتدای قرن بیست و یکم، دیدگاههای تاریخی‌نگر در مورد هویت ملی، نشان دهنده‌ی وجود چنین مفهومی از دوران باستان در ایران بوده است (اشرف،۱۳۹۵: ۳۳). آنتونی اسمیت نیز مورد ایران را مانند هند، چین و یونان مستثنی دانسته و معتقد است پیش از شروع مفهومی به نام ناسیونالیست در عصر جدید، مفهومی به نام هویت ملی در ایران رایج بوده است. حتی طرح جلد کتاب معروف خود در این زمینه به نام "ریشه قومی ملل (Ethnic Origins of Nations)"، را از نقوش دیواره‌ی شرقی کاخ آپادانا در تخت‌جمشید اقتباس نموده است (Smith,1991). ظاهراً دوره استفاده و شکل‌گیری چنین مفهومی، از نیمه دوم قرن ششم ق.م بود. پارس‌ها در طول و عرض گسترش زیادی به قلمرو خود داده و در بسیاری از سرزمین‌های غیر-آریایی ساکن شدند. بنابراین گسترش، امپراتوری از سغد تا اتیوپی و از سند تا سارد ایجاد نمودند. اکثر ساکنان این حکومت غیر ایرانی بودند. این امپراتوری *"دهیونام ویسپزه‌نام"* یا *"سرزمین همه ملل"* بود. تخت‌جمشید یا پرسپولیس، این مفهوم را به روشنی نشان می‌دهد (شاپورشهبازی،۱۳۹۵: ۶۸). نام‌واژه‌ی ایران احتمالاً نسبت نزدیکی با هندوآریایی دارد که به طور مستقیمی به لحاظ جغرافیایی و سیاسی، *"آریانام خشتره"* اشاره‌ای به نام امپراتوری آریایی‌ها دارد و این جریان هویت‌بخش به دوران هخامنشی برمی‌گردد (Hertzfeld,1941:192). استفاده از واژه‌گان مبهمی چون "آسیا" یا "این امپراتوری" نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که پارسیان برای اشاره به حکومت جهانی خود، مفهوم "پادشاهی متحد" را مدنظر داشتند (شاپورشهبازی،۱۳۹۵: ۷۰). به این ترتیب، روشن است که وجود مفاهیم هویت‌بخش، پدیده‌ای نو و مرتبط با دوران جدید نیست؛ بلکه به منظور اتحاد بخشیدن به اقوام گوناگون تحت لوای حکومت، از مفاهیم دقیق و هوشمندانه‌ای استفاده نمودند.

تصویر ۱- مجموعه تخت‌جمشید (نگارندگان).

هخامنشیان تمامی مؤلفه‌هایی را که یک واحد سیاسی به نام کشور به آن نیازمند بود ایجاد نمودند و از آن پس به این نظام متمرکز سامان بخشیدند. از جمله این مؤلفه‌ها ایجاد یک جایگاه برای گردهمایی نمایندگان تمامی مردم جهت تجدید میثاق با شاه بزرگ بوده است. در این زمینه، هخامنشیان به زیرکی دریافتند حکومت بر یک امپراتوری گسترده به عنوان یک واحد سیاسی یکپارچه نیاز به گردهمایی سالانه داشته است که جهت تحقق این امر بنایی چون تخت-جمشید با کاخ‌هایی چون آپادانا، صدستون و همچنین یک ورودی به نام دروازه ملل ایجاد گردید.

از مؤلفه‌های ایجاد شده جهت انجام امر فوق، توسعه راه‌ها، خیابان‌ها و شاهراه‌های ارتباطی در مسیر امپراتوری بوده است؛ تا نمایندگان و پیک‌ها و همچنین کاروان‌های تجاری و نظامی بتوانند به درستی و صحت، به سرمنزل مقصود برسند (بروسیوس،۱۳۹۲: ۶۰). این عوامل در کنار هم موجب گردیده تا نمایندگانی که از طرف اقوام مختلف به پایتخت گسیل می‌شوند خود را در فضایی آشنا ببینند و یک هویت جمعی برای خود متصور شوند که نگارنده‌گان به پیروی از والتر هینتس آن را "هویت ملیِ واحد کشور جهانی" (هینتس،۴۰:۱۳۸۵-۴۱) هخامنشی می‌داند. از دیگر عناصر هویت ملی، سه عنصر زبان، تاریخ سرزمینی و فرهنگ مشترک (داوری‌اردکانی،۱۳۸۳: ۳۲) هستند که در ادامه مطلب به آن‌ها اشاره خواهد شد. علاوه بر موارد فوق توجه به این نکته ضروری است که استمرار اعتقادات در طول تاریخ نشان دهنده اهمیت اجتماعی و سیاسی مذهب در زندگی ایرانیان است که بخش مهمی از هویت آنان را در طول تاریخ تا به امروز تشکیل داده است. به گونه‌ای که در دوره ایران باستان بعد از آیین زرتشت و در مقاطع بعدی تحت تأثیر این آیین، مذهب مانوی و مزدک در قلمرو فرهنگی ایران شکل گرفت. بنابراین ملاحظه می‌شود که مذهب و باورهای دینی در طول تاریخ به همراه قلمرو جغرافیایی و فرّ شاهی و ایرانشهری، یکی از پایه‌های هویت ایرانی را شکل داده است (کبیری،۱۳۸۹: ۷۶). همان‌طور که اشاره شد دین و مذهب نیز در دوره تاریخی به خصوص دوره هخامنشی از عوامل وحدت بخش بوده‌اند. با این که برخی از محققین بر زرتشتی بودن هخامنشیان اصرار ورزیده‌اند (shahbazi,1994: 85-90)، ولی سیاست رواداری، مدارا و احترام به عقاید ملل دیگر در این دوره زبانزد است. به گونه‌ای که داریوش شاه هخامنشی حفاظت از عقاید مردمان در خارج از قلمرو کنونی ایران را از وظایف خود می‌دانست و این مسأله تنها به علت زیرکی سیاستمدارانه وی نبود، بلکه به علت اعتقاد او به نظامی راستین بود (هینتس،۱۳۸۵: ۲۶۳-۲۶۲).

نه تنها داریوش بلکه اکثریت قریب به اتفاق شاهان هخامنشی (با چشم‌پوشی از برخی تندروی‌های عصر خشایارشا)، به تمامی باورداشت‌ها و خدایان ملل تابعه و زیردست به عنوان جزیی از کل و به عنوان بخشی از هویت کلی آن قوم نظر داشته؛ که این امر در سایه توجه به هویت جمعی، حکومت جهانی هخامنشی و پایا بودن حاکمیت سیاسی آن‌ها تأثیر داشته است. شاهان هخامنشی بر این باور بودند که مسائل اعتقادی به نحو مستقیمی در نگرش آن قوم در مورد اربابان پارسی خود تأثیر به سزایی دارد و این مسأله مهمی بود که اقوام دیگر بتوانند در سایه حکومت هخامنشی به اعتقادات خود پایبند باشند. چنین پایبندی به مذهب؛ وفاق ملی را بیش از پیش تقویت می‌نمود. البته در خصوص هویت ملی و مؤلفه‌های آن باید ذکر نماییم در هر دوره‌ای مجموعه‌ای از چند عامل اهمیت می‌یابند و حوادث و مشی وقایع تاریخی، این عوامل و نوع آن‌ها را دگرگون می‌کند (کبیری،۱۳۸۹: ۶۱). موارد فوق تقریباً مؤلفه‌هایی بودند که در عصر هخامنشی به آن‌ها به طور ضمنی جهت امورات وفاق ملی نیم نگاهی افکنده شد. حال به بررسی سازه تخت‌جمشید، نقوش‌برجسته و در ادامه به واکاوی کتیبه‌ها می‌پردازیم.

همگرایی ملی در تخت‌جمشید

پیش از بررسی نقوش و کتیبه‌ها، لازم است از سازه‌ی تخت‌جمشید به عنوان یک پدیده هویت‌بخش و یا نماد هویتی در طول تاریخ ایران یاد نماییم. بدیهی است که تخت‌جمشید بنایی است از دوران هخامنشیان و آنگونه که منابع یونانی ما را آگاه نموده‌اند، این سازه مهمترین مکان برای داریوش بزرگ به شمار می‌رفت و علاقه زیادی نسبت به این مکان از خود نشان می‌داد و ظاهراً کتیبه داریوش در کانال سوئز به این موضوع اشاره دارد (هینتس، ۱۳۹۲: ۲۱۳). این ساختار پس از انقراض سلسله هخامنشی توسط حملات ویرانگر اسکندر مقدونی در سال ۳۳۱ ق.م، هنوز جایگاه و عظمت سلسله هخامنشی را برای پارسیان و حتی دیگر اقوام و مللی که روزگاری تحت سرپرستی پارسیان بوده‌اند؛ به شمار می‌رفته است. به نوعی می‌توان این بنا را حلقه‌ی اتصال اقوام شاهنشاهی پارس به شمار آورد. همین امر موجب گردید تا اسکندر در اقدامی متهورانه به نابودی آن کمر همت ببندد تا شاید مقاومت‌های مبتنی بر هویت و ملیت را در نطفه خاموش نماید (Briant, 2002: 733-737). مقدونیان با یورش منظم و تخریب تخت-جمشید که در میان چهار تختگاه هخامنشی از همه برجسته‌تر بود، در واقع پایه‌های هویتی شاهنشاهی را سست و لرزان نمودند (آلن،۱۳۹۰: ۲۴۹). با اینکه تقدم ساخت و ساز در سازه‌ی تخت‌جمشید پیش از شوش (در عصر داریوش اول) اثبات شده است (Imanpour,2004:1-9)، لیکن در مقایسه با شوش و هگمتانه کمتر برای ساکنان حاشیه امپراتوری (از جمله یهودیان، یونانیان و گاهی مصریان) شناخته شده بود (ایمان‌پور، نصراله‌زاده و علی‌زاده،۱۳۹۴: ۹-۸)؛ اما در میان تخت‌گاههای هخامنشی، بیشترین پیوند را با هویت آن خاندان داشت. زیرا ایالت پارس هم سرزمین اولیه پارسیان بود و هم محل پایتخت‌های بزرگ کورش (انشان و پاسارگاد). با چپاول این بنای معظم و وحدت‌بخش توسط اسکندر، تختگاه یاد شده از جایگاه برین خود به عنوان کانون اقتصادی و ایدئولوژیکی شاهی سقوط نمود. در واقع به آتش کشیدن تخت‌جمشید توسط اسکندر یک تاکتیک کوتاه مدت بود که توانست رشته یک نبرد خشن و ده ساله را پاره نماید (همان،۲۵۱). این تاکتیک مزورانه و در عین حال هوشمندانه، باعث گردید بسیاری از مقاومت‌ها و همچنین امید به بازگشت در امپراتوری پارسی به یأس مبدل گردد. زیرا اگر تخت‌جمشید با همان شکوه و آراستگی درونی و بیرونی برجای می-ماند، امکان داشت یکی دیگر از خویشان شاه هخامنشی بر آن سرسرای آماده گام نهاده و خود را وارث تاج و تخت امپراتوری وسیع هخامنشی معرفی نماید و از این بابت سرزمین‌های تصرف شده توسط اسکندر را دوباره دستخوش چالش جدی نماید (Sancisi-Weerdenburg,1993: 177-188). به این ترتیب با به آتش کشیدن کاخ‌ها، خاطره عینی شکوه امپراتوری و همچنین حلقه اتصال گروههای معاند اسکندر از هم گسست. این اوضاع در دوران پس از اسکندر برقرار نماند. ویرانه‌های تخت‌جمشید مکانی گردید برای ابراز حس میهن‌پرستی و رجوع به گذشته‌ی پرافتخار. در دوره سلوکیان و همچنین شاهنشاهی قدرتمند اشکانی، از وجود شاهک‌نشینی محلی در نزدیکی صفه تخت‌جمشید به نام "فرته-داران"، آگاهی داریم (Herzfeld,1941:276). این سلسله در نهایت با تکیه بر چنین جایگاهی و همچنین بهره‌برادری از معبد آناهیتا و مذهب زرتشت، در نهایت قلوبِ بخش وسیعی از مردمان شاهنشاهی

هخامنشی را به خود جلب نمود و در نهایت سکان حکومت سرزمین‌های وسیعی از میراث شاهان تخت-جمشید را یکبار دیگر به دست گرفت. در خودآگاهی شاهان ساسانی نسبت به حقیقت تخت‌جمشید اطلاعی نداریم؛ لیکن حضور مداوم و استقرار در این ویرانه، حاکی از بهره‌برداری شاهان نامبرده از گذشته این تختگاه دارد (هوف،۱۳۹۳: ۵۵). لشکرکشی‌های شاپور و برادرش اردشیر (فرزندان پاپگ؟) از صفه تخت‌جمشید صورت گرفته است. حتی برخی مرگ شاپور برادر بزرگ اردشیر را در ویرانه تخت‌جمشید دانسته‌اند (همان). ساسانیان حتی به ایجاد نگاره‌های مسطح بر دیواره‌ی بناهای تخت‌جمشید نیز روی آورده‌اند تا به نوعی همبستگی هویتی خود با گذشته-ای که احتمالاً از واقعیت آن اطلاع درستی نداشتند را نشان دهند (Harper,2008:75). نگاه هویتی به تخت‌جمشید از دوران متأخر باستان به سده‌های اسلامی نفوذ کرده و دوران آل‌بویه به عنوان سرآمد این جریان فکری و فرهنگی به شمار می‌رود. عضدالدوله دیلمی اقدام به نقر کتیبه‌هایی در کنار کتیبه شاپور دوم ساسانی در تخت‌جمشید نمود (Donohue,1973:77-78). وی به نوعی در این مکان با قید عنوان شاهنشاه و همچنین توجه به مکان نگارش کتیبه، که از طرفی بر درگاه کاخ تخت‌جمشید بود و از طرف دیگر در کنار کتیبه شاپور دوم نیز به شمار می‌رفته است، توجه خویش به تخت‌جمشید به عنوان میراث نیاکانی خویش را نشان داده است (Curtis,2005:252). پیش از این نیز در دوران خلفای بنی‌امیه و بنی‌عباس نهضت‌هایی چون شعوبیه موجبات توجه به بنای هویت‌بخش تخت‌جمشید را قوت بخشید (بازورث،۱۳۹۳: ۴۰). برخی از دانشمندان تلویحاً اشاره نمودند که در دوران اسلامی، بنای تخت‌جمشید به شاه اسطوره‌ای ایران یعنی جمشید، منسوب گشته و حتی قرابت خویشکاری میان سلیمان نبی(ع) و جمشید در دوره‌های بعدی، موجب گردید که تخت‌جمشید به تخت‌سلیمان تغییر نام یابد (گرابار،۱۳۹۳: ۴۸). در ادامه این روند در نوشته‌های فارسی و عربی، تخت‌جمشید به عنوان شاهکاری در زمینه معماری در نظر گرفته می‌شد که در آن نگاهبانان دروازه‌ها ویژگی اسطوره‌ای داشتند و نسیمی که از کنار مزار شاهان در حال گذر بود به عنوان نسیمی سحرآمیز تلقی می‌گردید. حضور اروپاییان در ایرانِ عصر صفوی، موجب آگاهی بیشتر "جهان ایرانی" در مورد بنای تخت‌جمشید گردید. در عصر قاجار نیز هنرمندان، روشنفکران و سیاستمداران ایرانی به تخت‌جمشید و سایر بناهای باستانی به عنوان کانون هویت ملی و هسته‌ی تاریخ محلی و ملی خود می-نگریستند (آلن،۱۳۹۰: ۳۲۶). در اواخر سده نوزدهم میلادی، نخبگان برای ابراز هویت و جایگاه تاریخی خود از عناصر دیداری مهمی چون تصاویر و انگاره‌های عصر هخامنشی بهره جستند که نمونه‌ی بارز آن باغ عفیف‌آباد شیراز و همچنین نارنجستان قوام بود که بهترین تصاویر تخت‌جمشید را گلچین نموده و طبق یک ایده و طرح جدید آنها را به کار گرفتند (همان،۳۲۳). همین روند رجوع به گذشته در قرن حاضر موجب گردید که قدرت حاکمه از تخت‌جمشید به عنوان یک بنای هویتی و در نهایت کانون ناسیونالیستی سلطه‌طلب‌ها بهره‌برداری نماید و این امر منجر به برگزاری جشن‌های موسوم به ۲۵۰۰ ساله در کنار بنای تخت‌جمشید در سال ۱۳۵۰ه.ش گردید (عامری،۱۳۹۵: ۶۹-۴۷).

نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید

در بنای تخت‌جمشید، نمایشگاهی از آثار هنر و معماری مللی است که تحت سرپرستی قوم هخامنشی هستند. محققان بسیاری در زمینه نقوش‌برجسته تخت‌جمشید دست به کنکاش و مطالعات علمی زده‌اند. به طورکلی می‌توان این نقوش را رژه اقوامی به حساب آورد که در روزی که برخی از محققین آن را جشن نوروز می‌دانند (Erdmann,1960:21-47 & Ghirshman,1957:265-287)، در این مکان گرد هم آمده و برای ولی‌نعمت خود که شاهنشاه بزرگ هخامنشی باشد، سوغات یا هدیه (و نه باج) آورده‌اند. این نقوش برخلاف نقوش آشوری، علاوه براینکه نمایشگر شکوه و بزرگی است، همکاری و هماهنگی صلح‌جویانه‌ای را در میان اقوام امپراتوری نمایش می‌دهد و ... در اینجا شأن و حرمت هریک از آنها به عنوان اقوام تحت حمایت و پشتیبانی شاهنشاه هخامنشی حفظ گردیده است (پوپ،۱۳۵۵: ۲۲۳). به گونه‌ای که مجلس حجاری دیواره‌های شرقی و شمالی آپادانا به طول ۹۰ متر که نقوش هر دو دیواره یکسان است، گویای حضور مللی است که به طور دوستانه در کنار هم به دیدار شاه خود می‌روند و در این بین باید احساس یگانگی و افتخار به آن وجود داشته باشد که چنین با آرامش و طمأنینه به بار شاهی می‌روند. در تخت‌جمشید حدود ۲۳ گروه به نمایش در آمده‌اند که هر کدام براساس چهره و لباسی که پوشیده‌اند به نوعی نمایانگر یک قوم و ملتی خاص هستند. یکی از مهمترین نکاتی که از این نقوش می‌توان برداشت کرد همین تفاوت در وضعیت ظاهری و لباس آن‌ها و عدم تلاش هخامنشیان در متحدالشکل کردن البسه این افراد جهت حضور در مراسم بار شاهی است که در ادامه به این مسئله پرداخته می‌شود. به طورکلی این گروه‌ها شامل اقوام زیر هستند:

۱- مادها ۲- خوزیان ۳- ارمنی‌ها ۴- هراتی‌ها ۵- بابلی‌ها ۶- لودیه‌ای‌ها ۷- رخجی‌های افغانستان ۸- آشوری‌ها ۹- کاپادوکیه‌ها ۱۰- مصری‌ها ۱۱- سکاهای تیزخود ۱۲- ایونیه‌ها ۱۳- بلخیان ۱۴- گنداریان ۱۵- پارثوی‌ها ۱۶- اسه‌گراتیه‌ای‌ها ۱۷- سکاهای هوم‌پرست ۱۸- هندوان ۱۹- سکایان-تراکیه‌ای ۲۰- تازیان ۲۱- زرنگیان ۲۲- لیبی‌ها ۲۳- حبشیان (شاپورشهبازی،۱۳۷۹، ۵۹-۶۱) (تصویر۳).

در نقوش دیگری که در مسیر کاخ سه دروازه (کاخ مرکزی) نقر شده‌اند، حضور افرادی با لباس مادی و پارسی شایان توجه است.

دیگر موضوعات نقر شده در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید عبارتند از نقش فروهر که نقشی مذهبی است، صحنه‌ی نبرد شاه با حیوانات افسانه‌ای در درگاه‌های ورودی و خروجی تالار صد ستون، کاخ‌های هدیش و تچر و هم چنین نقش شیر گاوشکن که نقشی اسطوره‌ای و نجومی است (Hanter,1965:1-16). دو صحنه ذکر شده تنها نقوش خشن و قهرآمیز موجود در تخت‌جمشید به شمار می‌روند که به نوعی مبارزه دائمی شاه با شر و بدی را نشان می‌دهد (هینتس،۱۳۹۲: ۲۱۸). تصویر حمله شیر به گاو نیز، نگاره‌ای اسطوره‌ای-نجومی و مأخوذ از فرهنگ ایلامی و راه یافته به باورهای هخامنشی است که پایان زمستان و آغاز بهار را گوشزد می‌نماید (همان،۴۰۴). علاوه بر نقوش ذکرشده نقش‌هایی از قبیل گل‌های رزت، لوتوس و درخت سرو نیز خودنمایی می‌کنند. از دیگر مهم‌ترین نقش‌های موجود در تخت جمشید، صحنه‌ی بار عام داریوش اول در کنار ولیعدش و هم-

چنین نقش حاملان تخت سلطنتی بر درگاه‌های جنوبی تالار صدستون و کاخ سه‌دروازه هستند و به طور کلی بیش از سه هزار نقش در تخت جمشید نقر شده است (Roaf,1983:2). هر کدام از نقوش یاد شده بنا به دلایلی و درجای مناسب خود به کار رفته است. به نظر می‌رسد هر یک از نقوش مذکور به گونه‌ای سنجیده به عنوان نمادی جهت وحدت و همبستگی اقوام حاضر در این بنای معظم به خدمت گرفته شدند. از آنجا که هنر نقش‌برجسته‌سازی هخامنشی به نوعی مبّین شکوه و قدرت شاهنشاهی است؛ این شکوه و قدرت می‌بایست در هماهنگی کامل با اراده و نظر لطف پروردگار یعنی اهورامزدا و دقت‌نظر شخص شاه در انتخاب نوع نقوش مذکور بوده است (اسلامی‌ندوشن،۱۳۷۰: ۳۷). این دقت‌نظر به لحاظ مفهوم القایی و محتوای درونی، در تمامی نقوش مذکور حتی نقوش ناتمام یا دارای نقایص فنی قابل ملاحظه است.

سازه‌ها و نقوش‌برجسته

آن‌گونه که در مطالب پیش گفته شد: نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید تصاویری جهت همسان‌انگاری و ایجاد احساس مشترک بین اقوام مختلف و پراکنده ارائه می‌دهد که زیر سایه امپراتوری هخامنشی تحت عنوان یک کشور گرد آمده بودند. نقوش مزبور و شیوه ایجاد و طراحی ساختمان‌ها به نوعی در این راستا ایفای نقش می‌نمودند. در ادامه به نمونه‌های ملموس این رویه در تخت‌جمشید پرداخته می‌شود.

دروازه همه ملل

دروازه همه ملل، یکی از مظاهر هویت همگانی و اشتراکی کشور جهانی هخامنشی بوده که توسط خشایارشا ساخته شد و طبق کتیبه‌ای که در بالای آن به زبان‌های پارسی باستان، ایلامی و بابلی نقر شده است، دروازه مزبور را " *دوورثیم ویسه دهیوم*" نامیده که معنی کلی آن دروازه همه ملت‌ها است. زیرا هخامنشیان به هنگام جشن نوروز (به تعبیر Erdmann,1960: 21-47 & Ghirshman, 1957: 265-285) تمامی نمایندگان ملل تابعه را از این درب به درون مجموعه هدایت می‌نمودند و این مسأله و همچنین کتیبه ذکر شده، به نوعی ایجاد احساس مشترک در مورد یکی بودن را تداعی می‌کند. برخی از محققین وجود این دروازه در مسیر ورودی کاخ‌های تخت‌جمشید را حاکی از سیاست تساهل سیستم حکومتی هخامنشیان می‌دانند و به نوعی این جریان را به نفع وفاق ملل زیر پرچم هخامنشیان قلمداد نموده‌اند (شاپورشهبازی،۱۳۹۵: ۶۹).

نقش‌برجسته‌های پلکان‌های شمالی و شرقی کاخ آپادانا

این نقوش شامل رژه اقوام تحت حکومت شاهنشاهی هخامنشی هستند که در کنار همدیگر، تابلویی تشکیل داده‌اند که می‌توان آن را "گردهمایی ملل متحد" نامید. نقوش مزبور به تنهایی می‌توانست این احساس را در افراد بازدید کننده به وجود آورد که در واقع تصویری از قوم و ملت هر نماینده را با احترام و حفظ شأن و در لباس بومی ایجاد نماید و هیچ‌گونه تحمیلی در متحدالشکل نمودن لباس وجود ندارد. بنابراین می‌توان ادعا نمود نظام سیاسی پارس‌های هخامنشی تنها خواستار وحدت و تمرکز سیاسی بود و از جهت و جنبه‌های مهم دیگر در صدد تحمیل یک فرهنگ واحد پارسی در سراسر قلمرو گسترده و جهانی نظام مزبور نبوده است (بریان،۱۳۸۵: ۱۳۶-۷).

پارسیان هیچ علاقه نداشتند زبان، فرهنگ و دین خود را بر اتباعشان تحمیل کنند، بلکه به هر قوم و تبار اجازه دادند بر هویت و میراث‌فرهنگی خود باقی بمانند. علت چنین نگرشی مصلحت‌اندیشی سیاسی بود. با این روش به اقوام گوناگون وحدت و همگرایی می‌بخشیدند و هویت هر قوم را ارج می‌نهادند، بی‌آنکه به زور و سرکوبی متوسل شوند. این عمل موجب فروکش نمودن عصیان‌های محلی علیه شخص شاه و حکومت یکپارچه وی می‌گردید (بروسیوس،۱۳۹۵: ۷۸). چنین رویه‌ای در باور ملت‌های تابعه ایجاد شده بود که در سایه یک نظام سیاسی واحد می‌توان به عقاید، لباس، و بسیاری از مؤلفه‌های دیگر خود نیز پایبند بود و باز می‌توان در کنار تمامی تفاوت‌های قومی و اعتقادی احساس یگانگی نمود. بنابراین شاهنشاهی هخامنشی نخستین بار در تاریخ تمدن‌های بشری، اندیشه همزیستی به نسبت مسالمت‌آمیز در میان اقوام و تمدن‌های گوناگون را محقق ساخت. به این ترتیب، نخستین بار قومی فاتح برای جان، مال، باورداشت‌ها آداب و رسوم و در کل فرهنگ اقوام دیگر ارزش و احترام قایل شد (اومستد،۱۳۸۱: ۶۴۰). فرهنگ فرمانروایان هخامنشی در بیشتر موارد شامل مجموع جامعی از عادات و روش‌هایی بوده؛ اما در تمام سطوح اجتماعی به وسیله‌ی همه اتباع مراعات نمی‌شده است (آلن،۱۳۹۰: ۱۶۰). این امر به خوبی در شیوه ارائه نقوش‌برجسته پلکان‌های شمالی و شرقی کاخ آپادانا مشهود است. نقوش کاخ‌های مذکور به طور سنجیده‌ای از سنت خاور نزدیک فاصله گرفته و شاه را همچون فرمانروایی صلح‌دوست به تصویر می‌کشد (بروسیوس،۱۳۹۵: ۶۰). برخی از محققین نقوش مذکور را گروه باج‌پردازان توصیف نموده‌اند. این موضوعی جالب توجه و در عین حال چالش‌برانگیز است. اگر به دقت به نقوش یاد شده نظر افکنیم؛ در میان این افراد گروهی معروف به خوزی‌ها (ایلامیان)، یک ماده شیر و دو عدد توله شیر به همراه دارند (تصویر۲). بعید به نظر می‌رسد در فرهنگ دنیای باستان آسیای غربی شیر درنده به عنوان باج یا خراج سالیانه به پادشاه هخامنشی تحویل داده شود. از طرفی باید به این نکته ظریف دقت شود که نمایندگان مللی که برای ملاقات پادشاه و شرکت در یک مراسم ملی و وحدت‌بخش به صفه‌ی تخت‌جمشید حاضر می‌شدند، به هیچ عنوان مراسم باج‌پردازی را به صورت مستند برنمی‌تابیده (تحمل نمی‌کردند) و در بازگشت به سرزمین اصلی خود، واکنش‌های تند و چالش‌برانگیز بر علیه چنین توهین و انقیادی از خود نشان می‌دادند. حال آنکه نقوش چنان با دقت و هوشمندانه انتخاب شده و هدایا چنان با ظرافت نقش گردیده بود، که نمایندگان را با احساس شعف و خرسندی از شرکت در تشکیل یک امپراتوری جهانی روبرو می‌ساخت (فتوحی‌قیام، ۱۳۷۴: ۱۵۹).

تصویر۲. حمل یک قلاده شیر به همراه دو توله‌اش(منبع:Schmidt,1953).

حضور افسران یا بزرگ‌زادگان پارسی و مادی در رأس نمایندگان دیگر اقوام به عنوان راهنما و یا مُعَرِف به حضور شاهنشاه، از دیگر علائم دقت در طراحی و اجرای نقوش‌برجسته در راستای تحکیم وحدت ملل امپراتوری به شمار می‌رود. می‌دانیم که پارسیان در امور نظامی برجسته بودند و در تشریفات درباری و اداری، صرفاً مشاغل افتخاری به آنها داده می‌شد (شاپورشهبازی، ۱۳۹۵: ۷۱). بنابراین حضور آنها در کنار هیئت‌های نمایندگی، به عنوان نماد همبستگی (و لزوماً نه برابری) میان اقوام و مللی است که به عنوان اعلام همکاری مستمر و پایدار، در نقوش تخت‌جمشید ظاهر گردیدند. در این نقوش، آرامش‌خاطر نجیب-زادگانِ پارسی و ظاهرِ مؤدبانه اما آرام هیئت‌های نمایندگی، بخشی از تصویر یک شاهنشاهی در حال صلح و آرامش را به نمایش می‌گذارد (بروسیوس،۱۳۹۵: ۱۰۶). با توجه به مطالب فوق باید گفت نقوش‌برجسته موجود در کاخ‌های تخت‌جمشید در خدمت هدفی بود که به خاطر آن ابداع شده بود (کوک،۱۳۹۴: ۲۸۶). این هدف تلاش برای ارتباط بصری نمایندگان ملل‌تابعه به هنگام حضور واقعی در مجموعه پارسه بوده است تا از این طریق آنها را در یک کلیت متحد نشان دهد. بنابراین چندان مهم نیست که تصاویر و نقوش مذکور یک موقعیت واقعی را بازنمایی کرده باشند یا صرفاً به بازنمایی یک وضعیت آرمانی پرادخته باشند؛ آنچه این تصاویر و نقوش امروزه حکایت می‌کنند؛ جایگاه صفه‌ی تخت-جمشید به عنوان محلی برای پذیرایی، همدلی و دیدار شاه با اتباع تحت حاکمیت خود بوده است (بروسیوس،۱۳۹۲: ۱۰۸). این نقوش ممکن است ارزش نمادین داشته باشند و شاید رویدادهای واقعی را بازنمایی نکنند. لیکن هدف والایی دارند و آن هدف، بازنمایی گروههای قومی و افرادی از ملل مختلف صرفاً جهت گنجانیدن تصویر همه‌ی اقوام و ملل‌تابعه امپراتوری در نمای کاخ بوده است. داریوش با این عمل؛ نیت خود برای نمایش کلیه اتباع قلمرو شاهنشاهی خویش را به نمایش گذاشته است (آلن،۱۳۹۰: ۱۴۲-۱۴۱). می‌دانیم داریوش خود به طور طبیعی از هنر ساخت نگاره‌های مسطح حمایت می‌کرده و قصدش از این کار فقط ارضای حس زیبایی‌شناختی نبوده، بلکه قصد دیگری هم داشته است. داریوش این هنر را وسیله‌ی فرمانروایی و ابزاری برای بیان جهان‌بینی خود قرار داده بود (هینتس،۱۳۹۲: ۴۰۵). گرچه این رویه پس از داریوش نیز ادامه یافت؛ لیکن هیچگاه به پای آرمان‌های عصر داریوش نرسید، اما همیشه در مسیر آن گام برمی-داشت. هخامنشیان در اوج قدرت در مسیر همگرایی ملی گام برداشته و همین امر نیز موجب کامیابی آنها در مواجهه با چالش‌هایی چون گوناگونی اقوام و همچنین گستردگی وسیع قلمرو گردید (بروسیوس،۱۳۹۵: ۱۸).

تصویر۳- بخشی از هدیه‌آوران در کاخ آپادانا تخت‌جمشید
(نگارندگان)

نقش‌برجسته محافظان سلطنتی

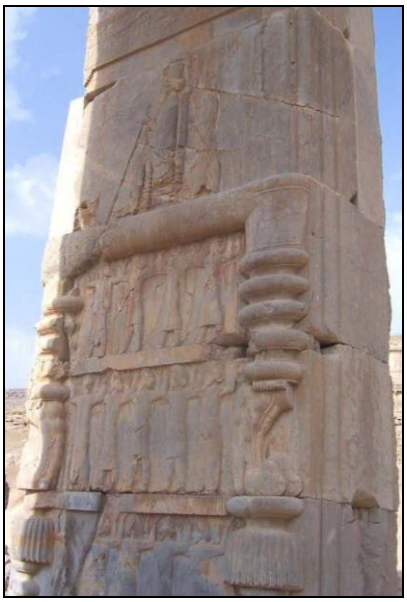
این نقوش که شامل نیزه‌داران، کمانداران و محافظان شوشی یا ایلامی است به نوعی بیانگر ایجاد احساس امنیت و آرامش در نمایندگانی می‌گردید که به دربار هخامنشی به عنوان پایتخت کشور جهانی راه پیدا می‌نمودند. تصاویر سربازان و افسران گارد شاهنشاهی علاوه بر نمایش شکوه و اقتدار، احساس امنیت را نیز تداعی می‌کردند. حضور اقوامی چون مادها و ایلامیان در میان این گروه، به خودی خود گویای اشتراک مساعی در زمینه مسایل امنیتی و حفاظت از جان پادشاهی بود که هدف نهایی نمایندگان بوده است. اقوام ایرانی در این زمینه موفق عمل کرده‌اند و برای نخستین بار در تاریخ، یک امپراتوری راستین پدید آوردند که هرچند به رهبری قوم پارسی بود، ولی در سپاه آن‌ها اقوام گوناگونی از کشور جهانی هخامنشی حضور داشتند و تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف جهان آنروز فراتر از قالب‌های فرهنگی بومی و منطقه‌ای، تحت اقتدار یک نظام سیاسی واحد و فراگیر در یک پهنه جهانی، روابط متقابل صلح‌آمیزی با یکدیگر برقرار نمودند(ثلاثی،۱۳۸۰: ۲۰۸).

نقوش‌برجسته حاملان تخت شاهی

بار دیگر خلاقیت و نبوغ هخامنشیان در به تصویر کشیدن ۲۸ نماینده از ملل تابعه در درگاه‌های جنوبی تالار صدستون و همچنین دیواره‌های کاخ سه‌دروازه یا مرکزی تخت‌جمشید نمودار گردیده است (شاپورشهبازی، ۱۳۷۹: ۱۵۷). در این نقوش در دو ردیف و هر ردیف ۱۴ نماینده از ملل تابعه، تخت پادشاه را بر دوش دارند(تصویر۴). به این ترتیب تصویر مذکور بیانگر پایه‌های امپراتوری هخامنشی و همچنین حامیان شاه است از طرفی نقش یک نفر مادی و یک نفر پارسی در میان حاملان تخت شاه در تخت‌جمشید و حتی نقش‌رستم برای ایجاد حس اشتراک و مساوات در بین ملل تابعه ایجاد شده است(فتوحی‌قیام،۱۳۷۴: ۱۵۹). اگر هر یک از نمایندگان بخشی از تخت را که بردوش دارند رها نمایند، تخت به سرانجام نخواهد رسید. بنابراین شاهان هخامنشی جهت ایجاد همبستگی بین ملل تابعه و همچنین ایجاد احساس اشتراک بین این ملت‌ها و امپراتوری، دست به نقر چنین صحنه‌ای زدند و به طور غیر مستقیم از آنها جهت همراهی و همکاری در اداره شاهنشاهی گسترده تشکر نموده‌اند. تصویر نمایندگانی که تخت شاه را حمل می‌کنند به عنوان نماد شاهنشاهی پارس شناخته شده است (بروسیوس،۱۳۹۵: ۶۰). این تصویر به طور نمادین حمایت اقوام زیر نگین شاهنشاهی را از شخص پادشاه و وضعیت موجود نشان می‌دهد و به گونه‌ای نمادین بیانگر این است که شهریاری روی دوش این اقوام و ملل استوار است. چنین نشانه‌ای را می‌توان همان صلح پارسی (Pax Persica) در نظر گرفت (Root,1979:309).

به نظر می‌رسد علائم و نقوش اقتباس شده از ملل تابعه نیز هوشمندانه و مرتبط با فضای فیزیکی و روحی هر ملت انتخاب شده بود. گیاهان از جمله نقوش هدف‌دار مذکور به شمار می‌روند. شواهد حاکی از آن است هنرمندان هخامنشی به دستور مستقیم پادشاهان این سلسله، نقوش گرافیکی به صورت گیاهان (به صورت تزئینی یا ملموس)، از قبیل روزت، لوتوس و درخت سرو را نقر کرده‌اند. برخی از محققین معتقدند که حضور این درختان تزئینی و مقدس همچنین گل‌ها صرفاً نمادی از خوشبویی مکان با عظمت بنای تخت‌جمشید بوده است (شاپورشهبازی،

۱۳۵۷: ۳۵-۳۴)، ولی به نظر می‌رسد بیشتر این نقوش هوشیارانه و در ارتباط با ملل تابعه‌ی نقش شده در دیوارهای آپادانا بوده است. زیرا اگر بنایی چون آپادانا به خوشبویی نیاز داشت، پس کم‌تعداد شدن چنین عناصری در بنای مهمی چون تالار صدستون را چگونه می‌توان توضیح داد؟ بنابراین باید گفت نقش سرو در میان هیئت‌های نمایندگی نشان می‌دهد که جز فاصله‌ی جغرافیایی و در واقع درختان (آن‌هم از نوع مقدس)، حائل و مانعی میان اقوام شاهنشاهی وجود ندارد. روزت نیز یک نقش اسطوره‌ای- تزیینی است و برای اکثر اقوام نقش شده در تخت‌جمشید از جمله آشوری‌ها، بابلی‌ها، مصریان و حاکم‌نشین‌های ایونیه و تراکیه، آشنا بوده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که روزت، نقشمایه‌ای اقتباسی است و به نوعی همکاری بین این افراد را تشریح می‌کند (رایگانی،۱۳۹۲). نمایندگانی که با این نقشمایه آشنا هستند خود را در فضایی آشنا ملاحظه می‌نمودند. برخی از محققین روزت‌های نقش شده در تخت‌جمشید را اقتباس از نقوش روزت آشوری می‌دانند (غفوری،۱۳۸۱: ۱۵۷). برخی دیگر نیز این نقشمایه را حاصل ارتباط هخامنشیان با سرزمین‌های یونانی نشین آسیای صغیر در نظر گرفته‌اند (Nylander,1970:139). البته حضور هنرمندان ملل تابعه در ایجاد نقوش مذکور نیز در این زمینه تأثیر مستقیمی بر نوع و کیفیت نقوش یاد شده داشته است. بنابراین نقوش نمادین گیاهی، به عنوان میان‌پرده‌های هوشمندانه و ظریف در میان هیئت‌های نمایندگی در تحکیم وحدت روحی- روانی و همچنین همبستگی بصری میان اعضای هیئت‌های نمایندگی اعزامی به تخت‌جمشید، ایفای نقش می‌نمودند.



تصویر۴- ملل تابعه به عنوان حاملان تخت شاهی(نگارندگان).

جنبه‌های همگرایی در کتیبه‌های شاهان هخامنشی

کتیبه‌های داریوش و خشایارشا که در آنها از استان‌های گوناگون امپراتوری هخامنشی ذکر نمودند، به روشنی بیانگر این حقیقت است که هخامنشیان در فاصله بین قرون ششم و اواسط قرن پنجم ق.م به اینکه به آریا (Ariya) یا ملت ایرانی تعلق دارند، آگاهی کامل داشتند (اشرف،۱۳۹۵: ۴۸)، لیکن این موضوع مانع از آن نشد که آنها به دنبال سیاستی تسامح‌گرا و تساهل گونه نباشند. داریوش بزرگ پس از نظام دادن شاهنشاهی و یکپارچه‌سازی آن به منشی‌های بابلی و ایلامی دربار خود دستور داد خط جدیدی کشف نماید که هینتس از آن با نام خط آریایی یاد می‌کند (هینتس،۱۳۸۵: ۱۸۸). این موضوع از اندیشه‌ی بازسازی و همچنین ایجاد یک هویت مشخص برای کشور جهانی ایران توسط داریوش بزرگ خبر می‌دهد. وی در ادامه و پس از ایجاد این خط در مورد مردم امپراتوری خود سخن می‌گوید و کارهای انجام داده جهت انسجام آن را برمی‌شمارد. داریوش در کتیبه

نقش‌رستم تعمداً چنین آورده است:" *شاه بزرگ، شاه شاهان، شاه سرزمینهای گوناگون، شاه سراسر این زمین، پسر ویشتاسپ، یک هخامنشی، پسر یک پارسی، یک ایرانی، از نسل ایرانیان*". بدون تردید در اینجا روح ملت‌گرایی است که به عنوان یک پارسی بین اقوام ایرانی ظاهر می‌شود. سپس در ادامه از ۲۸ ملت یاد می‌کند که نام پارس بین آنها نیست و همچنین در ردیف حاملان تخت پادشاه هیچ فرد پارسی دیده نمی‌شود (همان، ۲۴۶). این مسئله نشان می‌دهد که داریوش علاوه بر یک جمع کلی و هویت جهانی امپراتوری، برای پارس به عنوان قوم و هویت خود، نظر دیگری داشته است. در ادامه، دلیل برگزیده شدن خویش به پادشاهی را اینگونه شرح می‌دهد:"*در زمانی که اهورامزدا این زمین را مشوش یافت، آنگاه به من سپرد*". دوباره داریوش مفهوم هویت خود را به کل زمین تعمیم داد. هم‌چنین وی دوباره ادامه می‌دهد: "*هرگاه پیش خود می‌اندیشی بر چه تعداد سرزمین شاه داریوش سلطنت می‌کرد؟، آنگاه تصویر کسانی را بنگر که تخت را بدوش دارند. آنگاه درخواهی یافت که نیزه مردان پارسی به غایت پیش رفته است. آنگاه برتو روشن خواهد شد که مرد پارسی دور از پارس در دوردست‌ها جنگیده است.*" در این متن داریوش علاوه بر اینکه خود را پارسی می‌نامد و هویت ملی‌اش پارسی است، ولی از سرزمین‌های دیگری که به قول خودش متعلق به پارس بودند یاد می‌کند و آنها را نیز جزو این سرزمین می‌داند. داریوش مردم کشور جهانی خود را خطاب قرار می‌دهد:" *تو مردک[1] از فرمان سر مپیچ. هیچ کس نباید بهانه در پیش نهد که قادر نیست. فرمان نابرداری نباید گسترش یابد، فرمان نابردار از این پس در کشور مجاز به ماندن نخواهد بود*"(به نقل از هینتس،۱۳۸۵: ۲۵۳). داریوش زیرکانه به کشوری جهانی می‌رسد که خیانت‌کار و کسی که فرمان پادشاه را در هرجای این کشور پهناور اجرا نمی‌کند، باید از کشور خارج گردد. این نکته نشان می‌دهد که آنها (پادشاهان هخامنشی) برای کل امپراتوری تحت حکومت خود واژه‌ای چون کشور یا دهیو متصور بوده و ملل تابعه تحت فرمان نیز این امر را پذیرفته بودند. جالب است که خشایارشا همین متن را فقط با تغییر نام خویش بر لوح سنگی موسوم به لوح دیوان در تخت‌جمشید آورده است (مرادی‌غیاث‌آبادی،۱۳۸۰: ۲۱۹). چنین عملی تداوم عمل هوشمندانه شاهان متوالی هخامنشیان برای دقت در انتخاب واژگان به کار رفته در کتیبه‌ها جهت انسجام اقوام گوناگون در سایه وحدت را به خوبی بیان می‌نماید. داریوش در کتیبه نقر شده بر دیواره جنوبی تخت‌جمشید وحدت گستره‌ی وسیع شاهنشاهی را در حفظ بنیاد آن یعنی "پارس" اینچنین به گوش تابعین می‌رساند: "اگر این کشور پارس پاس داشته شود، اهورامزدا شادی بیکران براین کشور ارزانی خواهد داشت" (همان،۲۰۸). چنین اگاهی و بینشی نیاز است تا شاهنشاهی گسترده هخامنشی را مدیریت کند. داریوش با چنین بینشی، سعی در حفظ حلقه یاران خویش که مستقر در پارس هستند می‌نمود؛ در عین اینکه حفظ "کشور" را نیز منوط به حفظ تختگاه پارس نموده بود. القاب به کار رفته در کتیبه‌ها نیز به نوعی حاکی از بینش دقیق سیاسی شاهان هخامنشی بر جامع و یا فراگیر بودن القاب بکارگیری شده دارد. با اینکه می‌دانیم پیش از این نیز در کتیبه‌های آشوری، بابلی، مصری و اورارتویی از اصطلاحاتی چون شاه چارگوشه‌ی جهان، شاه کشورها، شاه قدرتمند و ... ذکر گردیده است (نیولی،۱۳۸۷: ۳۴)؛ لیکن استفاده از این القاب در فضای بسته‌ی سیاسی هر یک از قدرت‌های نامبرده،

صرفاً جهت ایجاد رعب و وحشت در جوّ سیاسی و اجتماعی آنها بود. حال آنکه می‌دانیم وقتی داریوش یا خشایارشا از اصطلاحاتی چون "شاه بزرگ"، "شاه شاهان"، "شاه کشورهای دارای همه‌گونه مردم" و "شاه در این زمین دور و پهناور"، استفاده می‌نمایند؛ از طرفی در کتیبه ساخت بناهایی چون آپادانا نیز به قصد حرمت نهادن و سهیم نمودن همین مردمانی که شاهان هخامنشی خود را شاه آنها می‌نامند، به ذکر فهرست بلند بالایی از آنها همت گماردند. بنابراین باید به جرأت گفت تأکید بر هنر اقوام جداگانه (در کتیبه-های ساخت بنا: مثلاً کتیبه کاخ شوش)، در مقایسه با کتیبه‌های کهنتر (آشوری، بابلی، اورارتویی و یا مصری)، ویژگی نسبتاً جدیدی به شمار می‌رفت. هدف از اینکار تنها جلوه دادن اقتدار شاه نبود؛ بلکه برانگیختن غرور گروههای نژادی و قومی بوده است که در ساخت بنا همکاری می‌نمودند (آلن،۱۳۹۰: ۱۲۴). بنابراین ذکر القاب قدرت‌نمایانه در کتیبه‌های شاهان هخامنشی، ارتباط مستقیمی با مردم ملت‌هایی داشت که با آنها در یک کلیت منسجم همکاری می‌نمودند. به عنوان نمونه داریوش در کتیبه خود از خدایان ایلامی و بابلی یاد می‌کند. این موضوع اعتقاد راسخ به همگرایی و وحدت را از یک شاه در موضع قدرت نشان می‌دهد (بروسیوس،۱۳۹۲: ۱۷۱).

تحلیل

براساس تعاریف امروزی، دولت- ملت‌سازی، روندی است که طی آن، یک جامعه‌ی سیاسی تلاش می‌کند تا از طریق انباشت قدرت و توسعه‌ی ظرفیت نهادی، حاکمیت و استقلال خود را کسب و آن را حفظ کند و ارتقا بخشد؛ چنین هدفی کاملاً وابسته به افزایش همبستگی و یکپارچگی اجتماعی – ملی و ثبات سیاسی است. مقصد چنین روندی، تکامل هر چه بیشتر دولت (به عنوان سازه‌ی نیرومند) و ملت (به عنوان یک سازه‌ی اجتماعی یکپارچه و دارای هویت واحد) و پیوند و نزدیکی هر چه بیشتر این دو است؛ به گونه‌ای که نهایتاً در نگاه بین‌المللی، دولت و ملت، ساختی در هم تنیده و تجزیه ناپذیر تصور شود یعنی ملت، دولت را از خود و مال خود بداند (زرگر، ۴۸:۱۳۸۶). بنابراین، در بُعد ملت‌سازانه‌ی فرایند دولت- ملت‌سازی، اصلی‌ترین مفهومی که می‌بایست نمود عینی و درونی شده پیدا کند، هویت ملی است که از آن به عنوان چتری برای گردهمایی خرده هویت‌های تثبیت شده‌ی درون گروهی نام برده می-شود (امینیان و مشهدی،۹۱-۱۳۹۰: ۳۵). وحدت ملی به معنای هماهنگی و همبستگی میان اجزای تشکیل دهنده یک نظام سیاسی و اجتماعی، یکی از مولفه‌های اقتدار و امنیت ملی است. افزایش ضریب وحدت و همبستگی ملی باعث کاهش تهدیدات داخلی و خارجی می‌شود و زمینه‌های مناسبی برای توسعه و پیشرفت کشور فراهم می‌سازد. به همین دلیل، یکی از اساسی‌ترین عناصر و پیش‌شرط‌های ضروری دستیابی به وحدت و همبستگی ملی، هویت ملی است. هویت ملی نوعی احساس تعلق و تعهد اعضای یک جامعه به رموز و نمادهای فرهنگی شامل هنجارها، ارزش‌ها، زبان، دین، ادبیات و تاریخ مشترک است که موجب تمایز آن جامعه از دیگر جوامع و تقویت انسجام ملی می‌شود (قاسمی و ابراهیم آبادی، ۱۰۸:۱۳۹۰).

نظام حکومتی که هخامنشیان به وجود آوردند، نخستین حکومت فدراتیو در تاریخ بشر شمرده می-شود. پارس‌ها نوعی دولت آزادمنش با نوعی مدیریت مبتنی بر اصول تمرکز و عدم تمرکز شکل دادند. دولت

هخامنشی از طریق تأسیس و تعبیه مکانیسم‌ها و نهادهای مختلف و شکل‌دهی ارتباط آن‌ها با دولت مرکزی و خشترپاون‌نشین‌ها، از یک سو سعی بر حفظ یکپارچگی قلمرو هخامنشی نمودند و از سوی دیگر استقلال داخلی نسبی خشترپاون‌نشین‌ها در امور اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را تامین می‌کردند (هژبری‌نوبری و همکاران، ۱۳۹۰:۲۲۳). در این زمان تحولی بسیار جدی در تاریخ جهان آغاز شد و آن چه هویت ایرانی خوانده می‌شود، زاده شد. هخامنشی‌ها نخستین صورت‌بندی شناخته شده از نژاد ایرانی (آریایی)، زبان ایرانی (پارسی)، خط ایرانی (پارسی باستان) و دین ایرانی (اهورامزدا و ایزدانی چون مهر و آناهیتا در دوران‌های بعدتر) را به دست دادند. نگاره-های تخت‌جمشید نشان می‌دهد که پادشاهان هخامنشی برعکس دولت‌های یکسان‌سازی که در طول تاریخ نمونه‌های فراوانی از آنها دیده می‌شود، به حفظ تکثر فرهنگی و تشویق هویت‌یابی محلی شهروندانشان تمایل داشته‌اند، چنان که استفاده از لباس، زبان، سلاح، دین و رسوم ویژه اقوام گوناگون را تشویق و از آن پشتیبانی می‌کردند. همین ویژگی‌های هخامنشیان، برخی از همان گرانیگاه‌هایی است که ساختار هویت ملی ایرانی را شکل داد. ویژگی‌هایی که باعث شد هویت ملی ایرانی از همان ابتدا بر مبنای احترام به کثرت و تنوع فرهنگی و قومی و در عین حال فرمانبرداری و تبعیت از یک واحد سیاسی **یگانه** شکل گرفته و تجلی بخش نوعی وحدت در عین کثرت باشد (قاسمی و ابراهیم آبادی، ۱۳۹۰: ۱۲۱-۱۱۹). طبق آنچه ذکر گردید می‌توان چنین استنباط نمود که در عصر هخامنشی نوعی هویت‌جمعی، تصورِ ایرانی بودن در معنای یکپارچه‌ی سیاسی، قومی، و مکانی ساخته و پرداخته گردید (مکی ساندرا،۱۳۸۰: ۳۸-۳۴). این مسأله در بنای میهنی تخت‌جمشید اعم از شیوه طراحی بناها در سازه تخت‌جمشید و نقوش-برجسته تا تفسیر آن‌ها و همچنین مفاهیم موجود در کتیبه‌های نقر شده بر در و دیوار این بنای سترگ به نمایش گذاشته شد. این بنا علاوه بر پایتخت دولت هخامنشی، به نوعی بنای ملی- میهنی و ماهوی عصر هخامنشی به شمار می‌رفته است. علاوه بر این، از آثار مکشوفه در نواحی تابعه هخامنشیان (همانند انواع نقش‌برجسته‌های درباری آسیای صغیر و یا کاخ‌های مکشوفه در قفقاز جنوبی و آثار بسیار دیگر) که الگوبرداری کاملی از تخت‌جمشید به شمار می‌روند؛ نیز دلیل دیگری برای پذیرش روح هویتی ملی تحت عنوان هویت ملتِ پارس در سراسر قلمرو پهناور هخامنشیان است.

نتیجه‌گیری

ساخت و استفاده از بنای تخت‌جمشید در دوره هخامنشی علاوه بر دلایل آیینی و مذهبی، دلایل سیاسی عدیده‌ای داشته است که از جمله آنها تأکید بر همکاری و همیاری ملت‌ها نه تنها در ساخت این بنا بلکه در ایجاد معماری سیاسی- نظامی کل پیکره امپراتوری هخامنشی بوده است. هخامنشیان هوشمندانه دریافتند تقویت عناصر وفاق ملی و هم-چنین ایجاد مولفه‌های مصنوعی در زمینه هویت ملیِ گسترده در سطح امپراتوری، نیاز به استفاده از حضور نمادها و اندیشه‌های تمام ملل تابعه دارد. از این رو در استفاده از عناصر غیر بومی و بومی، همچنین کاربرد آنها توسط هنرمندان اقوام مختلف در بنای تخت-جمشید، گامی دیگر در این راستا برداشتند. کتیبه‌ها نیز در این بین به کمک آمده‌اند و راه را هموارتر نموده‌اند. آن‌گونه که امروزه ما شاهنشاهی گسترده‌ای

چون هخامنشی با وسعت جهانی می‌شناسیم و ملل تابعه‌ای که تعداد آن‌ها تا ۳۳ نیز پیش رفته، لیکن زیر سایه یک پرچم و یک حکومت واحد به نام کشور ایران گذران زندگی می‌نمودند. تسامح دینی و فرهنگی در کنار عینیت بخشی به گفتار در کردار، موجب اعتماد کامل رعایا گردید و همین امر نیز گردن نهادن ملل گوناگون با یک مرکز فرماندهی واحد را موجب گردید. اگرچه برخی عیوب و نواقص در بدنه امپراتوری بعد از مرگ داریوش ظهور پیدا نمود؛ ولی به خوبی روشن است که عدم رعایت مفاد موسوم به "صلح پارسی" می‌توانست نشانه‌ی خوبی برای محک زدن افراد نافرمان در زمینه وفاداری به شاه و همچنین سلسله‌ی هخامنشی در نظر گرفته شود. مفهوم وطن به خوبی شناخته شد و این مفهوم در سایه استفاده از اصطلاحات قدرت‌نمایانه بیان می‌گردید. شاید این وضعیت را در ایران امروزی ولی با وسعتی در حدود یک دهم امپراتوری هخامنشی بتوان دوباره مشاهده نمود. آن‌گونه که اقوام مختلفی با رنگ پوست، نژاد، لباس و حتی فرهنگ و آیین متفاوت تحت یک حکومت واحد سیاسی با ادعای داشتن بیشترین مولفه‌های هویت ملی در جهان گذران عمر می‌کنند.

پی نوشت

۱. داریوش مردم کشور جهانی خود را با لفظ "مریکه" (Maryaka)، مورد خطاب قرار می‌دهد. هینتس این لفظ را "پسرک" ترجمه نموده است. برخی دیگر نیز از اصطلاح "ای بشر"، برای توضیح این واژه استفاده نمودند.

فهرست منابع

- احمدی، حمید (۱۳۹۵)، هویت ایرانی از دوران باستان تا پایان پهلوی، ترجمه و تدوین: حمید احمدی، نشر نی، چاپ اول، تهران.
- احمدی، حمید(۱۳۸۲)، هویت ملی ایرانی در گستره تاریخ، فصلنامه مطالعات ملی ۱۵، سال چهارم، شماره ۱، صص: ۴۵-۹.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی(۱۳۷۰)، ایران لوک پیر، چ اول. تهران: انتشارات پرواز
- اشرف، احمد (۱۳۹۵)، هویت ایرانی، به کوشش: حمید احمدی، نشر نی، چاپ سوم، تهران.
- امینیان، بهادر و مشهدی، سارا (۹۱-۱۳۹۰). نقش اسطوره‌ها در هویت ملی و ملت سازی: مورد ایران.نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال سوم. شماره ششم.
- اومستد، ا.ت(۱۳۸۶). تاریخ شاهنشاهی هخامنشی. ترجمه محمد مقدم. چ هفتم. تهران:امیرکبیر.
- ایمان‌پور، محمدتقی؛ نصراله‌زاده، سیروس و علی‌زاده، کیومرث (۱۳۹۴)، شوش در دوران هخامنشی؛ بررسی جایگاه و اهمیت شوش در دوره‌ی هخامنشی در مقایسه با تخت‌جمشید، فصل‌نامه پژوهش‌های تاریخی دانشگاه اصفهان، سال پنجاه و یکم، دوره‌ی جدید، سال هفتم، شماره دوم (پیاپی)، تابستان، صص: ۱۲-۱.
- آلن، لیندزی (۱۳۹۰)، تاریخ امپراتوری ایران، ترجمه: عیسی عبدی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران.
- بازورث، سی. ادموند (۱۳۹۳)، تداوم میراث کهن در سرزمین‌های ایرانیِ سده‌های میانه، در برآمدن اسلام، ویراسته: وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، ترجمه: کاظم فیروزمند، نشر مرکز، چاپ اول، تهران.
- بروسیوس، ماریا (۱۳۹۲)، شاهنشاهی هخامنشی، ترجمه: هایده مشایخ، نشر ماهی، چاپ دوم، تهران.

- بروسیوس، ماریا (۱۳۹۵)، ایران باستان؛ هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان، ترجمه: عیسی عبدی، نشر ماهی، چاپ سوم، تهران.
- بریان، پیر(۱۳۸۵). امپراتوری هخامنشی. ترجمه ناهید فروغان. چ دوم. تهران: نشر فرزان، نشر قطره.
- پوپ، آرتور(۱۳۵۵). هنر ایران در گذشته و آینده. ترجمه عیسی صدیق. تهران: مدرسه عالی خدمات جهانگردی. ثلاثی، محسن(۱۳۸۰). جهان ایرانی و ایران جهانی. چ دوم. تهران: نشر مرکز.
- جهانشاهی‌افشار، علی و رحیمی‌صادق، خدیجه (۱۳۹۳)، عناصر هویت ایرانی در دیوان امیر علیشیر نوایی، مجله مطالعات ایرانی، سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان، صص: ۱۱۸-۹۳.
- داوری‌اردکانی، رضا(۱۳۸۳). بحران هویت: باطن بحران‌های معاصر، نامه فرهنگ، سال سوم، شماره اول.
- دیتریش، هوف (۱۳۹۳)، شکل‌گیری و ایدئولوژی دولت ساسانی براساس شواهد باستان‌شناسی، در عصر ساسانی جلد سوم ایده ایران، ویراسته: وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، ترجمه: دکتر محمدتقی ایمان‌پور و کیومرث علی‌زاده، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اول، مشهد.
- رایگانی، ابراهیم(۱۳۹۲). نقشمایه روزت از آغاز تا پایان دوره هخامنشی. سمنان:آبرخ.
- زرگر، افشین (۱۳۸۶). مدل‌های دولت- ملت سازی؛ از مدل اروپایی تا مدل اوراسیایی. نشریه تخصصی علوم سیاسی دانشگاه آزاد واحد کرج، شماره ۷.
- شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۵۷)، شرح مصور تخت‌جمشید، انتشارات بنداد تحقیقات هخامنشی، شماره ششم، شیراز.
- شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۷۹). راهنمای جامع تخت‌جمشید. چ دوم. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
- شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۹۵)، تاریخ ایده‌ی ایران: هویت ایرانی در دوره‌های هخامنشی و اشکانی، در: هویت ایرانی، نشر نی، به کوشش حمید احمدی، چاپ سوم، تهران.
- عامری، صغری (شهلا) (۱۳۹۵)، باستان‌گرایی در دوره پهلوی با تکیه بر جشن‌های ۲۵۰۰ ساله به روایت اسناد، انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران.
- غفوری، ام‌البنین(۱۳۸۱)، تأثیر متقابل هنر معماری یونان، آسیای صغیر و هخامنشی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد جهت ارائه به دانشگاه تربیت مدرس تهران.
- فتوحی‌قیام، منصور(۱۳۷۴)، اشکال انتقال مفاهیم و ارزشها در معماری هخامنشی، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ارگ بم، جلد دوم، انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی کشور، صص:۱۶۴-۱۴۹.
- قاسمی، علی‌اصغر و ابراهیم‌آبادی، غلامرضا (۱۳۹۰). نسبت هویت ملی و وحدت ملی در ایران. فصلنامه راهبرد. سال بیستم. شماره ۵۹.
- کبیری، افشار(۱۳۸۹). بررسی تحولات تاریخی هویت ملی در ایران. در مجموعه مقالات کنکاشی در هویت ایرانی؛ به کوشش ابراهیم حاجیانی، پژوهشکده تحقیقات استراتژیک، تهران، چاپ اول.
- کوک، جان مانوئل (۱۳۹۴)، شاهنشاهی هخامنشی، ترجمه: مرتضی ثاقب‌فر، انتشارات ققنوس، چاپ چهارم، تهران.
- گرابار، الگ (۱۳۹۳)، هنر ایران اواخر عهد باستان، در ایران در نخستین سده‌های اسلامی، ویراسته: ادموند هرتسیگ و سارا استوارت، ترجمه: کاظم فیروزمند، نشر مرکز، چاپ اول، تهران.
- مرادی‌غیاث‌آبادی، رضا (۱۳۸۰)، کتیبه‌های هخامنشی، خط میخی پارسی باستان، انتشارات نوید شیراز، ویراست دوم، شیراز.
- مکی، ساندرا(۱۳۸۰). ایرانی‌ها، ایران، اسلام و روح یک ملت. ترجمه شیوا رویگریان. تهران: ققنوس.

- نیولی، گراردو (۱۳۸۷)، آرمان ایران؛ جستاری در خاستگاه نام ایران، ترجمه: سید منصور سیدسجادی، انتشارات موسسه پیشین‌پژوه، تهران، چاپ اول.
- هژبری‌نوبری، علیرضا؛ ویسی، مهسا و خطیب‌شهیدی، حمید (۱۳۹۰). بررسی باستانشناختی ارتباطات سیاسی و فرهنگی ایران و آسیای صغیر در دوران هخامنشی. فصلنامه ژئوپلیتیک. سال هفتم. شماره سوم.
- هینتس، والتر (۱۳۹۲)، داریوش و ایرانیان؛ تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشیان، ترجمه: پرویز رجبی، نشر ماهی، تهران، چاپ چهارم.
- هینتس، والتر(۱۳۸۵). داریوش و پارس‌ها، تاریخ فرهنگ ایران در دوره هخامنشی. ترجمه عبدالرحمن صدریه. چ دوم. تهران:امیرکبیر.

- Briant, Pierre (2002), From Cyrus to Alexander a History of the Persian Empire, transalted to English: Peter T. Daniels, Winona Lake, Indiana Eisenbrauns.
- Curtis, Vesta. S (2005), “the Legacy of Ancient Persia”, in The Forgotten Empir: the world of Ancient Persia, ed. by Jhon Curtis and Nigel Tallis, the British Museum Press, London. Pp. 250-257.
- Donohue, J. Jhon (1973), “Three Buwayhid Inscription”, Arabica, 20/1. Pp. 74-80.
- Erdmann, K (1960). “persepolis: daten und Deutungen”, in: Mitteilungen der Deutschen orientgesells choft, XCII, pp.21-47.
- Ghirshman, R (1957). “Notes iraniennes: Vll, A propos de Persepolis”. Artibus Asiae XX/4.
- Habsbawm, Eric (1990), Nations and Nationalism since 1780: Program, Myth, reality, Cambridge.
- Harnter,W(1965).”The Earliest history of the constellations in the near East and The Motif of the Lion –Bull combat”. Journal of Near Easter studies, Vol .24, No, 1\2, PP.1-16.
- Harper, O. Prudence (2008), Image and Identity: Art of the Early Sasanian Dynasty, in the Sasanian Era: The Idea of Iran, Volume III, ed. Vesta. S. Curtis and Sara, Estewvart, the British Museum, London.
- Herzfeld, Ernest. E (1941), Iran in the ancient East, London, New York.
- ImanPour. M, T (2004), the Construction of Apadana of Persepolis and Susa: which one was built first? Proceeding of first National Congress on Iranian Studies, 17-20 June 2002: pp. 1-9.
- Nylander, Carl, (1970), Ionians in Pasargadae studies in Old Persian Architecture, Boreas.
- Roaf,N(1983). “Sculptures and sculptors at Persepolis”. Iran, XX, PP.1.164.
- Root, Margaret Cool (1979), the King and Kingship in Achaemenid Art, Essays on the Creation of an Iconography of Empire, Acta Iranica 19, Brill Publication, Leiden.
- Sancisi-Weerdenburg, H (1993), “Alexander at Persepolis”, in Alexander the Great: Myth and Reality. 21: pp. 177-188.
- Schmidt, E. F (1953), Persepolis, Volume 1, the University of Chicago Press, Chicago. Illinois.
- Shahbazi, A. Sh (1994). “Persepolis and the Avesta”. Archaologis che Mitteilungin aus Iran. 27, PP.85-90.
- Shahbazi, A. Sh (2005), “The History of the Idea of Iran”, in Birth of Persian Empire ed. by Vesta S. Curtis., London.
- Smith, Anthony D (1991), Ethnic Origins of Nations, Oxford. Blackwell.

The Animal Motifs in the Avesta in the Decoration of the Sassanian Metal Dishes

Mehdi Kazempour[1], Maryam Mohammad Hosseynzadeh[2]

[1] Assistant Professor, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, (Corresponding Author)
[2] M.A. student, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

(Received: 23.02.2021, Revised: 06.05.2021, Accepted: 16.05.2021)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.15421.1076)

Abstract:
The aim and issue of the research is to evaluate the references of Sassanid era artists to Avesta texts to Sassanian era of decorate of metal dishes. To select the statistical community in this article, 45 of Sassanian era metal dishes were investigated, that were chosen among them 15 were selected which were include indicators related to Sassanian religious texts. The method of collecting was library information and also the selection of samples and imaging has been made from scientific books. Considering the great use of animal designs in decorating the works of the metal of Sassanian era, the following questions can be asked: What was the aim of using animal designs on the motifs deshes of this period? What place has each role? Are the concepts of animal designs related to Sassanian religious themes? The data from this research show that animals in Avesta religious texts much has been mentioned such as:Horses, cows, ewes, hen and grains, goats, cocks, tigers, hogs, rams, eagles, lions, and simorgh that also in the Sassanian metal deshes thise animals have found an objective symbol .The study of ancient Iranian art during the period from the Median to the end of the Sassanid period indicates a deep link between Zoroastrian art and religion, in the same way that most of the remaining valuable works are based on the spiritual themes related to the beliefs and beliefs of Zoroastrian religion and images. And the artistic symbols in various arts and architecture are all of the traditional and allegorical features of Zoroastrian religion. The symbolic designs that have been established over time in the national and mythological culture of Iran and have always been the opposition between good and evil, truth and untruth, and darkness and light have been influenced by Zoroastrianism in Iranian art. The art of pre-Islamic Iran, such as the art of the Achaemenid era, has been blended with the methods and forms used in foreign cultures, but the alienated elements have also given the Zoroastrian effect. Ancient Iranian art, especially during the Achaemenid and Sasanian periods, has been formed on the basis of Zoroastrianism, universology, and humanology.

Keywords: Avesta, Animal designs, Metal, Zoroaster, Sasanian

[1] Email: m.kazempour@Tabriziau.ac.ir
[2] Email: m.mohammadhoseynzadeh

مطالعهٔ تطبیقی تأثیرپذیری حیوانات ذکرشده در اوستا بر تزیینات ظروف فلزی ساسانی

مهدی کاظم‌پور[۱]، مریم محمدحسین‌زاده[۲]

[۱] استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۲/۱۶ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۲/۲۶)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.15421.1076)

چکیده

آثار فلزی هنری به‌جامانده از دورهٔ ساسانی به‌دلیل وقایع سیاسی، دینی و اقتصادی این دوره، اهمیت ویژه‌ای دارند. اوستا از کتاب‌های دینی و مقدّس در دورهٔ ساسانی بوده که تأثیرات بسیاری بر زندگی، هنر و آداب و رسوم آن‌ها داشته است. طبق بررسی‌های صورت‌گرفته بر نقوش حیوانات در آثار فلزکاری هنرمندان این دوره، به نظر می‌رسد این نقوش از مضامین روایات مربوط به حیوانات نام‌برده در اوستا تأثیر زیادی گرفته‌اند. در واقع این آثار به نوعی بیانگر روایات اوستا هستند. نمونه‌های موردمطالعهٔ این پژوهش، مجموعه آثار فلزی معرفی‌شده از آرترآپم پوپ و فیلیس اکرمن در جلد هفتم کتاب سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز است که بخشی از آن، به هنر ساسانی اختصاص دارد. روش تحقیق، توصیفی-تطبیقی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری از اسناد موجود، همچنین سایت‌های اینترنی و موزه‌های داخلی و خارجی بوده است. هدف از این پژوهش، بررسی میزان ارجاعات هنرمندان دورهٔ ساسانی به متون اوستا برای تزیین ظروف سیمین و همچنین تطبیق و بررسی نمادشناسی حیوانات موجود در آثار فلزی ساسانی با متون اوستا است. با توجه به کاربرد زیاد نقوش حیوانی در تزیینات آثار سیمین دورهٔ ساسانی، این سؤالات قابل طرح هستند: هدف از کاربرد نقوش حیوانی بر روی ظروف سیمین این دوره چه بوده و هر نقش چه جایگاهی داشته است؟ چه ارتباطی بین مفاهیم نقوش حیوانی مرتبط با مضامین دینی دورهٔ ساسانی است؟ پیش فرض نشان می دهد که مضمون و محتوای نقوش جانوری در آثار فلزی ساسانی با برخی روایات اوستا با مضمون حیوانات در ارتباط هستند. از نتایج پژوهش استنباط می‌شود که در واقع نقوش حیوانات بر روی آثار فلزی، علاوه بر ویژگی‌های حیوانی آن‌ها به سمبل و نشانه‌هایی از شخصیت‌های نام‌برده در اوستا از جمله الهگان نیز اشاره دارد که با بیان آن در قالب آثار فلزی، به‌ویژه ظروف پادشاهان، علاوه بر جاری ساختن متون دینی در زندگی روزمرّه، باعث حفظ شخص پادشاه نیز می‌شود.

واژه‌های کلیدی: اوستا، نقوش جانوری، فلز، زرتشت، ساسانیان.

[1] Email: m.kazempour@Tabriziau.ac.ir
[2] Email: m.mohammadhoseynzadeh

مقدّمه

بررسی هنر ایرانِ باستان در طی دوران تاریخی از ماد تا پایان دورهٔ ساسانیان، نمایانگر پیوند عمیق میان هنر و دین زرتشتی است، به گونه‌ای که بیشتر آثار ارزشمند باقیمانده، ملهم از مضامین معنوی در ارتباط با اعتقادات و باورهای دین زرتشت است؛ نقوش نمادینی که در طول زمان در فرهنگ ملّی و اساطیری ایران تثبیت شده‌اند و همواره تقابل میان خیر و شر، راستی و ناراستی و تاریکی و نور را متأثّر از آیین زرتشت در هنر ایران جلوه‌گر بوده‌اند.

هنر ایران باستان به‌ویژه در دوران هخامنشی و ساسانی، برپایهٔ خداشناسی، جهان‌شناسی و انسان‌شناسی زرتشتی شکل گرفته است. تکرار مضامین اوستایی در زندگی مردمی که تا مدت‌های طولانی این دین را نه به‌صورت مکتوب، بلکه شفاهی و تصویری حفظ کرده‌اند، سبب گردید تا هنر، نوعی وسیله برای تبلیغ، نشر و انتقال این آیین باشد. این پژوهش به بررسی ارتباط تأثیر دین زرتشت و روایات کتاب مقدس اوستا بر آثار فلزکاری موجود در دوران ساسانی پرداخته است. در این مقاله سعی شده پنج گونهٔ حیوانی، از جمله اسب، گاو، گراز، قوچ یا گوسفند، بُز و شتر را که نقش آن‌ها در آثار فلزی ساسانیان به‌وفور دیده شده، با توجه به تعاریف و نماد آن‌ها در اوستا مورد بررسی و تطبیق قرار دهیم. هدف از این پژوهش، بررسی میزان ارجاعات هنرمندان دورهٔ ساسانی به متون اوستا برای تزیین ظروف سیمین و همچنین تحلیل و بررسی نمادشناسی حیوانات موجود در آثار فلزی ساسانی با روایات اوستا است.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی-تطبیقی است که در آن، نقوش حیوانی مجموعه آثار فلزی معرفی‌شده توسط آرتراَپم پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷) در جلد هفتم کتاب *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز* است که به هنر ساسانی اختصاص داده شده با متون کتاب اوستا که در شرح این حیوانات بیان شده، مورد بررسی قرار گرفته است. بدین منظور برای گزینش جامعه آماری، به‌صورت هدفمند و از میان ۶۴ اثر فلزی با نقوش حیوانات سعی شد ۲۱ اثر که دارای مضمونی با نقوش حیواناتی از قبیل اسب، گاو، گراز، قوچ، بز و شتر انتخاب شوند که واجد شاخص‌هایی مرتبط با متون دینی ساسانی بودند. داده‌های این تحقیق نشان می‌دهد نام نقوش حیوانات موجود بر روی آثار فلزی ساسانی، در متون مذهبی اوستا نیز ذکر شده است. هرکدام از حیوانات ذکرشده در متون اوستا دارای مفهوم و نمادهایی از اعتقادات و باورهای زرتشتیان است و این‌طور به نظر می‌رسد که وجود نقوش این حیوانات بر روی آثار فلزی، علاوه بر جنبهٔ تزیینی بودن، به جایگاه و ارزش نمادین آن‌ها براساس باورهای دینی نیز اشاره دارد.

پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌های انجام‌شده که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد، پایان‌نامهٔ مرادی‌نژاد شیرازی (۱۳۹۱) با عنوان «بررسی نقوش حیوانی در فلزکاری ساسانی با تأکید بر ظروف» است. نتایج کلّی این پایان‌نامه حاکی از آن است که نقوش در هنر فلزکاری ساسانی، تنها جنبهٔ تزیینی ندارند، بلکه نمایندهٔ معانی و مفاهیم فرهنگی هستند که هنر را به‌عنوان زبان خود

برگزیده تا از طریق نمادها، آموزه‌های عالی خود را گسترش دهد.

در مقاله مبینی و شافعی (۱۳۹۴) با عنوان «نقش گیاهان اساطیری و مقدّس در هنر ساسانی با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچبری»، رویکرد استفاده از نقوش گیاهان اساطیری و مقدّس در هنر ساسانی با کاربرد نمادین و اعتقادی در باورهای مذهبی مورد توجه بوده است. همچنین در مقالهٔ اخوان مقدّم (۱۳۹۳) با عنوان «تفسیر شمایل‌نگارانه صحنه‌های شکار»، پس از انتخاب نمونه‌هایی از آثار فلزی دورهٔ ساسانی، نقوش صحنه‌های مختلف شکار شاهان مورد تحلیل نمادشناسی قرار گرفته است.

بررسی توصیفی تحلیلی ظروف فلزی ساسانی با نقوش حیوانی

اشیای فلزی در این دوره اغلب به شکل بشقاب‌های گرد، کاسهٔ گرد، تنگ بیضی و گلدانی گلابی‌شکل هستند. تزیین ظروف به شیوه‌های مختلفی از جمله چکش‌کاری، قلم‌زنی و حکاکی انجام شده است. تاریخ ساخت بیشتر این ظروف مربوط به سده‌های چهارم و هفتم میلادی است. تصاویری که در هنر فلزکاری ساسانی به کار گرفته شده، چنانچه از نظر اساطیری و فرهنگ ایران باستان مورد بررسی قرار گیرند، دارای مشخصه‌های ویژه‌ای خواهند بود. شاید بتوان گفت نماد و اسطوره‌ها برگرفته از عوامل طبیعی هستند که در زندگی انسان‌ها تأثیرگذار بوده‌اند و مردم به ویژگی‌های خاصی در آن عناصر طبیعی باور دارند که باعث اهمیت یافتن نقوش نمادین و اسطوره‌های آن‌ها شده است (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۱۲-۱۲۷).

در هنرهای تزیینی، نقش حیواناتی مانند گاو نر، اسب، قوچ، شیر و پرندگانی چون عقاب، خروس، طاووس و پرندگان اساطیری، هرکدام دربردارندهٔ معنای خاصّی در فرهنگ، اقتصاد و مذهب است. همان طور که در آثار باقیمانده از دوران اسلامی با مضمون نقوش و خطوط خوشنویسی برگرفته از آیات، دعاها و احادیث بر روی آثار به‌خصوص ظروف و ابزارآلات فلزی جنگی، مانند ماسک‌ها و شمشیرها علاوه بر جنبهٔ تزیینی، تبلیغ، انتشار دین و اشاره به اعتقادات دینی با مضامین برکت‌بخشی و خیرخواهی برای صاحب اثر همراه است، به نظر می‌رسد در آثار ساسانی، مضامین حیوانی نیز به همین منظور ایجاد شده‌اند. در واقع وجود نقوش این حیوانات بر روی آثار، به باورهای دینی و نمادگونهٔ آن‌ها و تأثیرپذیری آن‌ها اشاره دارد. علاوه بر این می‌توان گفت این مضامین، تجلیلی از هدایا و نعمت‌های زندگی است که به شکل استعاره‌های تصویری بیان شده‌اند.

یکی از مهم‌ترین ارکان دین زرتشتی به‌عنوان دین رسمی دربار، ستایش زندگی مادّی است. موضوعات مهم تزیین این ظروف شامل صحنه‌های شکار، جلوس شاه، اعطای منصب و ضیافت، رامشگری، صحنه‌هایی با ویژگی‌های مذهبی، پرندگان و گل‌ها و حیوانات افسانه‌ای است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۵۷). این موضوعات گواهی بر نمادین بودن آن‌ها در زندگی آنان است.

زرتشتیان به فره‌وشی (ملک محافظ روح انسان) اعتقاد دارند و بر این باروند که هر فرد در حیات، دارای فره‌وشی خاصی است که عنصر ابدی وجود اوست و قبل از حیات هر فرد، موجود بوده است و بعد از وفاتش نیز وجود خواهد داشت. انسان یا حیوانی که در حیات خود فره‌وشی قوی و جنگجو داشته باشد، پس از مرگ، روح او به آسمان برده نخواهد شد، بلکه به روح او بال عطا می‌شود تا بتواند

به‌صورت فره‌وشی محافظ سرزمین و مردم خود در زمین، به زندگی پس از مرگ ادامه دهد. در آثار باستانی، ارواح بال‌دار انسان، شیر، بز، اسب، گاو یا ترکیبی از حیوان با سر انسان، فره‌وشی‌های محافظ هستند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۴۳).

جایگاه حیوانات در متون اوستا

ساسانیان به‌عنوان یک حاکمیت دینی با محوریت گرامیداشت شاه و نمایش ارتباط او با خدا مفاهیم هنری این دوره را معنا داده، هنر خود را به هنری رسمی و درباری بدل کرده‌اند. با این بیان، موضوع رایج در آثار هنری، برگرفته از آیین‌های مذهبی است (خزایی، ۱۳۸۵: ۶۳). هنر این عصر، برداشتی ماهرانه از عناصر هنری گذشته و همچنین نیروهای طبیعت است. وجود آثار فلزی با مضمون حیواناتی مانند گاو، اسب، گراز، قوچ، هرکدام در بردارندهٔ نماد خاصی در فرهنگ، اقتصاد و مذهب در آثار ساسانی است. «برخی از این نقش‌مایه‌ها به‌دلیل ویژگی ذاتی‌شان به مظاهری تبدیل شده‌اند که ریشه در خصلت‌های بشری دارد و همین ویژگی سبب شده هر جانوری با توجه به تفکّرات قومی و ملّی، معنایی به خود بگیرد و براساس آن به نمایش درآید. این نقوش همچنین از منظر ساختاری و اصول زیبایی‌شناسی در عصر ساسانی به تکامل رسیده‌اند و حضور گستردهٔ این تصاویر، نشان از نقش مهم آن‌ها در نمادپردازی ایران این دوره دارد، به‌طوری که بسیاری از اساطیر و داستان‌های این دوره با نمادپردازی جانوری شکل گرفته است» (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۶: ۲۲). نمادهایی که بیانگر شگون و برکت، خیرخواهی، باروری، جاودانگی، مانایی و همچنین دوام سلطنت و قدرت بوده‌اند، تصویر کردن آن‌ها در ظروف و دیگر کالاهای زندگی روزمرّه، باعث انتقال نیروی این جانوران به پادشاه یا سایر افراد می‌شده است (اخوان اقدم، ۱۳۹۱: ۲۳).

فلزکاری ظروف سیمین و زرّین

در دورهٔ ساسانی در انواع هنرها به‌ویژه ساخت و پرداخت ظروف سیمین، شاهد بلوغ چشمگیری هستیم. شکل‌های منتخب برای ساخت این ظروف می‌بایست متناسب با شکوه دربار ساسانی و کاربرد آن‌ها می‌بود. معروف‌ترین اشکال این آثار عبارت‌اند از: بشقاب بزرگ مدوّر، سینی مدوّر با لبه‌های برگشته و مضرس، کوزهٔ بیضی‌شکل و گلدان گلابی‌شکل (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ۵۹-۶۰). موضوعات مهم تزیین این ظروف نیز شامل صحنه‌های شکار، جلوس شاه، اعطای منصب و ضیافت، رامشگری، صحنه‌هایی با ویژگی‌های مذهبی، پرندگان، گل‌ها و حیوانات افسانه‌ای است. همچنین بر روی بشقاب‌های سیمین، جام‌ها و تنگ‌ها، حیوانات اساطیری چون شیر همراه درختان و نقوش گیاهی و ستارهٔ هشت‌پر حک شده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۸۱-۸۲).

یافته‌های تحقیق

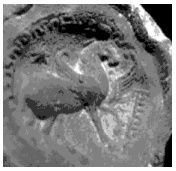
اسب

اسب از جمله نقوشی است که در بیشتر ظروف فلزی ساسانیان وجود دارد (جدول ۱) و معمولاً همراه با شاه دیده می‌شود. اسب نه‌تنها به‌عنوان مرکب شاهان در صحنه‌های رزمی و شکار، بلکه نمادی از قدرت و شجاعت نیز بود (هال، ۱۳۸۳: ۲۴). در هیچ‌کدام از آثار سیمین دورهٔ ساسانی، مانند کتاب مقدّس اوستا از کشتن اسب یا اسارت گرفتن آن صحنه‌ای به تصویر کشیده نشده است. یشت هشتم اوستا دارای ۱۶ کرده و ۶۲ بند است که بند ۱ تا ۱۲ در وصف

ستارهٔ تیشتر، ایزد باران است که ظهور آن نویدبخش فرود آمدن باران خواهند بود. در بند ۵ آمده است که همه چشم‌به‌راه او هستند تا به‌سوی دریای اساطیری فراخکرد بتازد. در بند ۸ به جدال او بر پریانی که به شکل شهاب‌های ثاقب ظاهر می‌شوند، اشاره شده است و در بند ۱۲ نام ستارگانی که همکار و یاور تیشتر هستند، آمده است؛ مانند پروین، هفتورنگ و وَنَند (نَسرِ واقع). بندهای ۱۳ تا ۳۴ دربارهٔ جدال تیشتر با اَپوش، دیو خشکسالی و پیروزی، این ایزد بر او و نتایج حاصل از آن است (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۳۴۵). تیشتر در ده شب نخستِ این جدال به شکل جوان پانزده‌ساله نیرومند و در ده شب دوم به شکل گاوی زرّین‌شاخ و در ده شب سوم به شکل اسب سپید زیبای زرّین‌گوشِ زرّین‌لگامی متجلّی می‌شود و دیو اپوش، حریف او، به شکل اسب کَلِ گَری ظاهر می‌گردد. هر دو در دریای فراخکرد به نبرد می‌پردازند و سرانجام تیشتر پیروز می‌شود. آن‌گاه میغ‌ها در میان این دریا گرد می‌آیند. باد باران و ابر و تگرگ را به هفت کشور زمین می‌رانند. بند ۳۵ به بعد در ستایش تیشتر و توصیف کارهای نیک اوست و توصیه شده است که مردم، این ایزد را آن‌گونه که شایستهٔ اوست، ستایش کنند تا از قحطی و سپاه دشمن و بیماری‌ها و غیره در امان باشند. اسب در یشت‌ها نیز ویژهٔ خدایان است و با عرفان و مسائل آیینی هم پیوند دارد. مهر در یشت، دارندهٔ چهار اسب سفید است و به دارندهٔ اسب‌های زیبا توصیف شده است. از نکته‌های درخور توجه این یشت، اشاره به تیراندازی آرش (بند ۶ و ۷ و ۳۷ و ۳۸) است و این قدیمی‌ترین منبعی است که در آن، نام این قهرمان آمده است.

همچنین در یکی از قطعات اوستا در ارزش یک اسب آمده: ارزش بهترین و برگزیده‌ترین اسب یک سرزمین برابر است با هشت گاو باردار (تیریشت فقرات ۱۳-۱۸). شایان ذکر است به‌دلیل جایگاه والای اسب در میان آریایی‌ها اسب برای ساختن نام اشخاص بزرگ استفاده می‌شود؛ نام‌هایی مانند: لهراسب (دارندهٔ اسب تندرو)، گشتاسب (اسب پیر)، گرشاسب (اسب الغر)، تهماسب (اسب فربه و قدرتمند) و ارجاسب (اسب والا و گران).

جدول ۱- نمونه‌هایی از نمود اسب در تزیینات آثار هنری دورهٔ ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر					
مشخصات اثر	نقش اسب بر بشقاب نقره ساسانی موزه ایران باستان منبع: http://irannationalmuseum.ir/fa/	بخوردان مفرغی با پیکره سوارکار بلندا ۶/۲۵ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷:۲۴۰	بشقاب نقره با کمان‌دار سوار در شکار شیر برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده بخشی مطلا، موزه بریتانیا. منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۱۷	مهر ساسانی با نقش اسب بال‌دار و ستاره موزه ملّی ایران منبع: http://irannationalmuseum.ir/fa/	قطعاتی از نقش برجسته‌های اسب گچبری دوره ساسانی طول ۲۵/۱ متر موزه دولتی برلین منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۷۵
جمع	اسب در اوستا به‌عنوان ارجمندترین و ارزشمندترین یاور ایزدان معرفی شده است. مهر که مهم‌ترین ایزدان است، سوار بر اسبانی بدون سایه است و در آبان‌یشت نیز از اسب نام برده شده. همچنین با ایزد بهرام و ایزد تیشتر که شکل‌های حیوانی متعدّدی به خود می‌گیرند هماهنگ است. خدایان گردونه دارند و اسب‌های آسمانی گردونه‌های ایشان را به هر کجا که خاطرخواه خدایان است می‌برند (کاظم‌پور، ۱۳۹۷).				

گاو

در بسیاری از آثار فلزکاری ساسانی، از جمله بشقاب و ریتون‌ها می‌توان نقش گاو را در حالت‌های مختلف به‌وفور یافت. نقش گاو به‌صورت بال‌دار، نشسته یا ارابه‌ران خدایان باستان، تقدّس و جایگاه والای این حیوان را در این دوره بیان می‌کند. در ایران باستان، گاو در میان چارپایان از همه مفیدتر تلقّی می‌شده است. گاو نر یا ورزاف که عمل زراعت و شخم زدن را برعهده داشته است، علاوه بر اینکه اساس تغذیه به شمار می‌رفته، در زندگی کشاورزی آن روز بسیار گران‌بها بوده است.

گاو در اوستا علاوه بر معنی معمول آن، به‌صورت اسم جنس بر همهٔ چارپایان مفید اطلاق می‌شود. در فرهنگ زرتشتی هنوز لغت گاو بر سر یک دسته از اسامی جانوران از قبیل گاومیش، گاوگوزن، گاوگراز و گاوماهی دیده می‌شود که خود دلیل آن است که این کلمه در اوستا اسم جنس بوده است (راسل هلینز، ۱۳۸۳: ۴۵۸).

گاو اوگدات (ovagdat)، چنان‌که از روایات مربوط به آفرینش در ایران کهن برمی‌آید، پنجمین مرحله از آفرینش در خلقت عالم حیوانات بود. همان طور که در خلقت گیاهان در اساطیر، سخن از «درخت همه‌تخم» می‌رود که همهٔ گیاهان از آن به وجود می‌آیند، دربارهٔ حیوانات هم اعتقاد بر این بود که گاوی به نام اوگدات، تخم کلیهٔ چهارپایان و حتّی برخی گیاهان سودمند را با خود دارد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۶۱).

در بندهش، گاو، نخستین جانوری است که آفریده شد و از نطفهٔ او جانوران دیگر پدید آمدند. در بندهش دربارهٔ اهمیت این حیوان آمده است: «من به سبب ارجمندی گاو آن را دو بار آفریدم؛ یک بار به‌صورت گاو و یک بار با جانور پرگونه» (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹: ۶۷). اهمیت این جانور سودمند سبب شده تا مقامی والا در اساطیر ایران داشته باشد. مقام گاو در زمین برابر «ثور» در آسمان است؛ زیرا وی در کشت‌کاری زمین نقش مؤثّری دارد و نیز علامت میترا است (دادور و مبینی، ۱۳۷۸: ۱۸).

واژه گاو در اوستا به‌صورت «گئو» یا «گئوش» آمده و غیر از مفهومی که امروز از آن اراده می‌شود، به همهٔ چارپایان مفید نیز اطلاق می‌شده است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۹۸).

در ایران، کشتن و قربانی کردن گاو منع شده است. «در یسنا هات ۳۲ به کسانی که گاو را با فریاد و شادمانی قربانی می‌کنند، نفرین فرستاده می‌شود و در هات ۳۳ به کسانی که با کوشش از گاوان پرستاری می‌کنند، نوید داده می‌شود که روزی در بوستان اشا (بهشت) به سر خواهند برد» (همان). گاو در اساطیر ایران، نماد ماه است و با باروری زمین ارتباط دارد. «در ایران باستان، شاخ گاو ماده علامت عقل، خورشید یا ماه بوده است. تیشتر، ایزد باران نیز گاه به‌صورت گاو تجلّی می‌کند» (دادور و مبینی، ۱۳۷۸: ۱۱۸).

روان گاو (گوشورون) ظهور مردی را که حامی حیوانات باشد، از اهورامزدا خواستار شد که اهورامزدا فره‌وشی زردتشت را به او نمود. سپس از هریک از اعضای گاو نخستین، پنجاه‌وپنج نوع گیاه شفابخش رویید و شکوه خود را از نطفهٔ گاو نخستین کسب کرد. با توجه به نماد و نشانه‌های گاو در متون زرتشت و جایگاه این حیوان می‌توان گفت وجود نقش گاو بر روی آثار این دوره یا ساخت ریتون‌هایی به شکل سر گاو، دلیلی بر انتقال نیروهای درونی این حیوان به شخص پادشاه یا شخصی است که از ظرف

استفاده می‌کند (محمّدی مدبّر، ۱۳۹۴: ۱۸۵). در بشقابی به نام گردونهٔ ماه (جدول ۲) نقوش کنده‌کاری‌شدهٔ گاوها در دو طرف ارابه، گویی ارابه را به‌سمت بالا هدایت می‌کنند. نحوهٔ ترسیم و قرار گرفتن آن‌ها به شکلی است که به نظر می‌رسد نه به‌عنوان موجودی بارکش، بلکه با نگاهی به‌سمت بیرون از ظرف و نیر به‌سمت الهه، جنبهٔ دینی و ارتباط با الهه را بیان می‌کند. وجود دو فرشته در دو طرف الهه و هم‌جهت با حرکت گاو، همگی حاکی از جنبهٔ تقدّس و آیینی بودن گاو در باورها و اعتقادات دینی این دوره است (شیرازی، ۱۳۹۶: ۸).

گراز

می‌توان نقش این حیوان را جزء نقوش پرکاربرد در میان سایر نقوش حیوانی در آثار مختلف از قبیل گچ‌بری و فلزکاری به حساب آورد (جدول ۳). وجههٔ ملّی و مردم‌پسند این جانور را می‌توان در متون مذهبی دورهٔ ساسانی جست‌وجو کرد. در دورهٔ ساسانی دو تجسّم از تجسّم‌های ایزد بهرام، از محبوبیت بیشتری برخوردار بود: یکی به شکل پرنده‌ای بزرگ (شاهین) و دیگری به شکل یک گراز نر. همچنین در اوستا آمده است که بهرام به شکل گراز، مهر را همراهی می‌کند (مهر یشت، کرده ۱۸، بند ۷۰).

جدول ۲- نمونه‌هایی از نمود گاو در تزیینات آثار هنری دوره ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر			
مشخصات اثر	بشقاب نقره طلاکاری‌شده قطر: ۴۸ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنرهای زیبای بوستون منبع: شیرازی، ۱۳۹۶: ۸	بشقاب نقره بخشی مطلا با نقش گردونه ماه، کنده‌کاری‌شده قطر ۸/۲۱ موزه ارمیتاژ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۰۷	بشقاب نقره بخشی مطلا، نبرد شیر و گاو قطر ۲۱ محل نگهداری: موزه هرمیتاژ منبع: www.hermitagemuseum.org
نماد	«در هر دو بشقاب نمونهٔ اول و دوم، نقش ماه به چشم می‌خورد که بر روی آن ایزد ماه قرار گرفته است و ارابهٔ آن توسط گاوهای کوهان‌دار کشیده می‌شود. بر تخت نشستن ایزد ماه شبیه بر تخت نشستن شاهان ساسانی است. شخصی که در زیر ماه به چشم می‌خورد، تیشتریا (تیر) است که الوهیت مرتبط با باران و باروری است» (شیرازی، ۱۳۹۶: ۸). گاو در اساطیر ایران نماد ماه است و با باروری زمین ارتباط دارد. «در ایران باستان، شاخ گاو ماده علامت عقل، خورشید یا ماه بوده است. تیشتر، ایزد باران نیز گاه به‌صورت گاو تجلّی می‌کند» (دادور و مبینی، ۱۳۷۸: ۱۱۸). در بشقاب سوم، نبرد بین شیر و گاو نماد تغییرفصل و شیر نماد و مظهری از خورشید است (قوی‌پنجه، ۱۳۹۱: ۱۳).		

از این رو گراز، نمادی از پیشتازی و نیرومندی نیز هست (وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۳۵). همچنین در کرده پنجم اوستا آمده است بهرام اهوره آفریده پنجمین بار به کالبد گراز نرینه تیزچنگال تیزدندان، گرازی که به یک زخم بکشد، خشمگینی که بدو نزدیک نتوان شد، دلیری با چهرهٔ خال‌خال که جنگ است که از هر سو بتازد (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۳۸۴). در ظروف فلزی ساسانی، گراز مانند سایر حیوانات از جمله گاو یا اسب در مرکز تصویر یا به‌صورت بزرگ نمایش داده نشده، بلکه بیشتر به‌صورت حیوانی در حال شکار شدن به تصویر درآمده است. همان طور که در بهرام یشت بیان شده است، ایزد بهرام در ده هیئت مختلف خود را به زردتشت نشان داد که در یکی از این صورت‌ها وی به شکل یک گراز نر ظاهر می‌شود (بهرام یشت، بند ۲۷-۱). از این رو هریک از این ده تجسّم، نشانهٔ قدرت، دلیری و نیروی فوق طبیعی است. سر این حیوان براساس متون اوستا تجسّمی از ورثرغن، خدای جنگ و پیروزی است. بر همین اساس به نظر می‌رسد وجود نقش گراز در بیشتر ظروف فلزی این دوره که بیشتر به‌صورت نیم‌تنه یا کامل در حال جنگ با سربازان یا شاه مشاهده می‌شود، در واقع اشاره به نماد و جایگاه این حیوان در اعتقادات و باورهای این دوره داشته باشد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۸۹).

با توجه به این مفهوم، نمود گراز در صحنه‌های شکار شاهانه علاوه بر معنای واقعی خود که نمایشی از قدرت و دلیری شاه ساسانی محسوب می‌شود، با معنایی مذهبی در پس خود همراه بوده، چنان‌که با شکار این حیوان، پیشتازی و نیرومندی گراز به شاه منتقل می‌شده است (وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۳۵)

جدول ۳- نمونه‌هایی از نمود گراز در تزیینات آثار هنری دوره ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر				
مشخصات اثر	بشقاب نقره بخشی مطلا با نقش بهرام اوّل به هنگام ولیعهدی در شکار گرازها برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده محل نگهداری: موزه آرمیتاژ قطر: ۲۸ سانتی‌متر منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۷۸: ۲۱۲	ظرف کم‌عمق با نقش گراز نقره زراندود قطر: ۳۰/۴۸ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنر لس‌آنجلس منبع: Collection.lacma.org	بافته ابریشمی موزه عتیقات آسیای مرکزی محل نگهداری: دهلی نو ارتفاع: ۲۲/۸ منبع : پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۷	گچ‌بری دوره ساسانی تیسفون پهنا: ۲۷/۵ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنری مترو پولیتن منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۷۷
نماد در اوستا	در اوستا بهرام به شکل گراز، مهر را همراهی می‌کند (مهریشت، کرده ۱۸، بند۷۰). از این رو گراز، نمادی از پیشتازی و نیرومندی نیز هست (وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۳۵) و همچنین در کرده پنجم اوستا آمده است بهرام اهوره آفریده پنجمین بار به کالبد گراز نرینه تیزچنگال تیزدندان، گرازی که به یک زخم بکشد، خشمگینی که بدو نزدیک نتوان شد (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۳۸۴).			

قوچ یا گوسفند نر

نقش قوچ نیز مانند گراز در آثار مختلف دورهٔ ساسانی، از جمله ظروف سیمین در شکارگاه ساسانی زیاد دیده می‌شود (جدول ۴). حضور اولیهٔ نقش قوچ به منابع ادبی مربوط می‌شود. در اوستا بهرام اهوره آفریده، هشتمین بار به کالبد قوچ دشتی زیبایی با شاخ‌های پیچ‌درپیچ به‌سوی او روان شد (یشت ۱۴، کرده هشتم اوستا). از این رو قوچ یکی از صورت‌های ایزد بهرام است. در *کارنامه اردشیر بابکان* آمده است که هنگام فرار وی به پارس، قوچی به دنبال او می‌دوید و چون پرسیدند آن چیست که به دنبال وی روان است، گفتند فر کیانی باشد؛ از این رو، یکی از جلوه‌های فره ایزدی، قوچ است (وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۵: ۳۷). با این توصیف، قوچ هم نشان فره و هم نشان قدرت شاهی است. از نظر تحلیل نمادشناسی، قوچ یا گوسفند نر، نماد دنیایی نیروی جنسی مردانه و خدایان مذکّر است. به‌طورکلّی، قوچ نیروهای باروری طبیعت را نمادین می‌کند و نمادی از انگیزش خلاق و نیز نمادی از روح در لحظهٔ تکوین است. چنین مفهومی برای قوچ تقریباً بین تمامی اقوام مشترک است (سرلو، ۱۳۸۸: ۳۴۷).

جدول ۴- نمونه‌هایی از نمود قوچ در تزیینات آثار هنری دوره ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر				
مشخصات اثر	بشقاب شکار قوچ منسوب به پیروزی قباد یکم نقره تذهیب‌کاری با جیوه، نقره و طلا تزیین به روش سیاه قلمکاری محل نگهداری: موزه متروپولیتن نیویورک منبع: ensani.ir	جام با نقش قوچ نقره زراندودشده ارتفاع: ۸/۳ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه آرمیتاژ منبع: hermitagemuseum.org	مهر ساسانی با نقش قوچ از جنس گل محل نگهداری: موزه ملّی ایران منبع: http://irannationalmuseum.ir/	بشقاب با نقش قوچ بر فراز کوه، جنس: نقرهٔ جیوه‌اندود و زراندود قطر: ۲۱/۲ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنرهای زیبای بوستون منبع: https://siyahgoosh.blogsky.com
نماد	در اوستا قوچ، یکی از صورت‌های ایزد بهرام است؛ از این رو، یکی از جلوه‌های فره ایزدی قوچ است (هدایت، ۱۳۱۸: فصل ۴، بند ۱۰ و ۲۴). با این توصیف، قوچ هم نشان فره و هم نشان قدرت شاهی است. از نظر تحلیل نمادشناسی، قوچ یا گوسفند نر، نماد دنیایی نیروی جنسی مردانه و خدایان مذکّر است. به‌طور کلّی، قوچ نیروهای باروری طبیعت را نمادین می‌کند و نمادی از انگیزش خلاق و نیز نمادی از روح در لحظهٔ تکوین است (سرلو، ۱۳۸۸: ۳۴۷).			

بزکوهی

واژۀ بز در اوستا به‌صورت‌های «بوَزَ» و «ایزَ» به معنای بز نر است. این واژه در زبان سانسکریت «بُک» و در پهلوی به‌صورت «بُج» و «پاژَن» که نام گونه کوهی آن است، آمده است. بنابر اسطوره‌های مبتنی بر اوستا، هفتمین تجسّم ایزد بهرام (وِرِثرَغنه)، بز نر جنگی است و همچنین بز از نخستین جانوران سودمندی است که اهورامزدا پس از گاو آفریده و شامل پنج گونه خَرَبُز، تَبی، نَری، اَهو و پازن است. در متون باستانی، منظومه‌ای وجود دارد به نام درخت آسوریک. این منظومه دربارۀ اهمیت بز در بینش ایرانیان باستان به‌ویژه آیین زرتشتی بوده که موضوع آن گفت‌وگویی است میان بز به‌عنوان نمادی از تمدّن باستانی ایران و درخت خرما به‌عنوان نمادی از اقوام سامی.

با الهام از این باورهای نمادین، در دوران حکومت ساسانی، بز کوهی به‌صورت‌های مختلف در هنر ساسانی ظاهر می‌گردد. این حیوان به‌صورت ترکیبی در صحنۀ شکار شاهان بر بشقاب‌های سلطنتی دیده می‌شود که نمادی از تفوّق شاهان و پیروزی آنان بر دشمنان و به عبارت دیگر، نمایشی از شجاعت و برتری پادشاه است. تفسیر این صحنه‌ها مانند بازتاب‌های تمثیل دیرینۀ شکار و جنگ و به‌منزلۀ شکست دشمنان دنیوی و معنوی در هیئت حیوانات است.

جدول ۵- نمونه‌هایی از نمود بزکوهی در تزیینات آثار هنری دوره ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر				
مشخصات اثر	بشقاب نقره و طلا با نقش بز کوهی برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده قطر: ۲۹/۸ سانتی‌متر موزه ارمیتاژ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۷۸: ۲۰۷	بشقاب نقره و طلا با نقش بز کوهی برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده قطر: ۲۴/۸ سانتی‌متر موزه ارمیتاژ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۱۹	جام نقره و طلا با نقش بز کوهی آرامیده و درختان برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده بلندی: ۱۱/۶ سانتی‌متر موزه ارمیتاژ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۲۲	آذین‌های نما گچ‌بری با نقش بز کوهی بلندی: ۲۵/۸ سانتی‌متر موزه لوور منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۷۷
نماد	بنابر اسطوره‌های مبتنی بر اوستا هفتمین تجسّم ایزد بهرام (ورثرغن)، بز نرجنگی، نمادی از ایزد پیروزی است. شاخ او نیز یادآور و نشانۀ ماه است. از این رو در میان شاخ‌هایش نمادی از آب (باران) یا زمین که اشاره به رستنی‌هاست، دیده می‌شود (ایلیاده، ۱۳۷۲). ایزدان شاخ‌دار هم مظهر جنگجویی، باروری و ارباب حیوانات به شمار می‌آیند (کوپر، ۱۳۷۹). همچنین بز از نخستین جانوران سودمندی است که اهورامزدا پس از گاو آفریده است. در بندهش، پازن آفریده‌ای برای مقابله با پلیدی اهریمن ذکر شده است.			

شتر

از جمله نقوشی که بر روی برخی از آثار دیده شده، نقش شتر است (جدول ۶). نام این حیوان در قسمت یشت اوستا در کالبد بهرام آمده است. در یشت ۱۴، کرده چهار، ۱۰ تا ۱۴ آوستا آمده بهرام اَهوره آفریده، چهارمین بار به کالبد اُشتر سرمست گازگیر جست‌وخیز کننده تیزتک رهسپاری که پشمش جامهٔ مردمان را به کار آید. اُشتری که در میان نران جفتگیر (هنگامی که) به ماده اُشتران روی آورد، دارای گرایش فراوانی است (ماده اشترانی که در پناه اُشتر نر سرمستی باشند، آسوده‌ترند). اُشتری که شانه‌هایش پرزور و کوهان‌هایش نیرومند است و چشمان و سری باهوش دارد. اُشتری باشکوه و بلند و نیرومند و روشن‌رنگ که چشمان تیزبینش در شب تیره از دور می‌درخشد که از سر کف سپید فروپاشد که بر زانوان و پاهای خوب خویش ایستاده، همچون شهریار یگانه فرمانروایی گرداگرد خویش را می‌نگرد ،بهرام اَهوره آفریده این‌چنین نمایان شد (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۴۳۳).

جدول ۶- نمونه‌هایی از نمود شتر در تزیینات آثار هنری دوره ساسانی (منبع: نگارنده)

تصویر				
مشخصات اثر	ابریق مفرغ ساسانی ارتفاع: ۳۴/۵ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه ارمیتاز منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۹۴۱	ابریق نقره با نقش شتر بال‌دار، برجسته‌کاری و کنده‌کاری‌شده، بخشی مطلا، دوره ساسانی ارتفاع: ۲۹/۷ سانتی‌متر موزه ارمیتاژ منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۲۳	نقش برجسته بهرام گور و آزاده بهرام در حال شکار، لوح گچی شهرری محل نگهداری: موزه هنرهای زیبا بوستون منبع: بهدانی و مهرپویا، ۱۳۹۱: ۱۲	بشقاب نقره با تزیینات طلا صحنه شکار بهرام گور و آزاده نقوش بشقاب روایتگر داستان شاهنامه است که در وصف تیراندازی ماهرانه بهرام گور آمده است قطر: ۲۰/۱ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه مترو پولیتن، نیویورک منبع: karnaval.ir
نماد در اوستا	نام این حیوان در قسمت یشت اوستا در کالبد بهرام آمده است. در یشت ۱۴، کرده چهار، ۱۰ تا ۱۴ اوستا آورده شده است. بهرام اَهوره آفریده، چهارمین بار به کالبد اُشتر سرمست گازگیر جست‌وخیزکننده تیزتک رهسپاری که پشمش جامه مردمان را به کار آید (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۴۳۳)			

مبانی نظری

فلزکاری، از جمله هنرهایی است که بسیار مورد توجه ساسانیان قرار گرفته است. از زیباترین جلوه‌های ظهور خلاقیت هنرمندان در عرصهٔ ظروف سیمین ساسانی، استفاده از نقوش متنوّع حیوانی است. آثار به‌جای مانده از این دوره دارای اهمیت خاص سیاسی، دینی و آیینی است و علاوه بر داشتن ظاهر سلطنتی، بیانگر اعتقادات و باورهای دینی مذهبی این دوره نیز هست. نقوش حیوانی، زمانی جدا و زمانی توأم با دیگر نقوش، نظیر گیاهی، هندسی و انسانی به کار می‌رفت. این نقوش، علاوه بر نمایش جانوران و طبیعت اطراف، دربردارندهٔ مفاهیم عمیقی از ذهنیاتِ هنری سازندگان خود است و اخبار موثّق و مطمئنی از چندوچون اعتقادات، ادبیات، علوم و طرز تلقّی آن‌ها از جهان هستی اعلام می‌دارد. ارتباط این نقوش با مفاهیم ادبی در همنشینی با نقوش انسانی است و به مرور ایام براساس داستان‌های ادبی، پند و اندرزها و باورهای مذهبی به‌صورت سبک چکیده‌نگاری طراحی گردید (کیانی، ۱۳۷۹: ۷۶).

نمادهای جلوه‌گرشده در آثار فرهنگی هنری، از باورها و اعتقادات در جامعه سرچشمه می‌گیرند که فرهنگ و پیشینهٔ فرهنگی در ساختار آن‌ها تأثیر بسزایی دارد. در برخی جوامع، این تأثیر بسیار عمیق و ملموس است و جامعه به اصول و هنجارهای قدیمی وفادار می‌ماند. در این میان، چگونگی بروز و جلوه‌گری نماد و اسطوره‌های کهن در اشیای مورداستفاده در زندگی مردم، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. در بسیاری از هنرهای سنّتی گذشته، نوعی ارتباط با طبیعت و جهان هستی و امر قدسی مشاهده می‌شود (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۱۲-۱۲۷). فهیمی‌فر می‌نویسد: «رابطهٔ هنر دینی با سمبولیسم، رابطهٔ ذاتی است؛ یعنی سمبل، ویژگی ذاتی و جوهری هنر دینی است. حتّی این اعتقاد وجود دارد که سمبولیسم، اساس خلقت و وحی الهی است و هنر مقدّس مبتنی بر علم سمبولیستی است. در قاموس هنر، وقتی از سمبولیسم سراغ می‌گیریم، عموماً سبک خاصی از هنر اروپا یا نمادگرایی در هنر شرق تداعی می‌شود که نوعی اعراض تعهدانه از واقعیت است. به نظر می‌رسد سمبولیسم هنر دینی عمیق‌تر از این باشد؛ بدین معنی که هرچه در آسمان و زمین است، آیت، نماد و سمبل و نشانه‌ای است که دلالت بر صاحب این جهان می‌کند. در این معنا سمبل، خصوصیات ذات هستی و چیزی است که دلالت بر خداوند باری می‌کند» (فهیمی‌فر، ۱۳۸۸: ۷۸).

شاید بتوان گفت اهمیت نقش نماد و اسطوره‌های کهن ایرانی در زندگی و هنر ایرانیان در گذشته به اندازه‌ای بود که باعث پدید آمدن جامعه‌ای اسطوره‌باور و نمادپرور شده بود و هنر و زندگی از یکدیگر جدا نبود. در چنین جامعه‌ای باورهای مردمان در اشیا و ظروف جلوه‌گر بوده است. این امر، اهمیت توجه به طراحی و نقوش به‌کاررفته در اشیا را تبیین می‌کند؛ زیرا اغلب از دید زیبایی‌شناسی و ظاهری به این نقوش پرداخته می‌شود، در حالی که توجه به وجه معنایی و نمادین این نقوش می‌تواند برای نیل به چگونگی تفکّر طراحی، اهمیت بیشتری داشته باشد. شاید بتوان گفت نماد و اسطوره‌ها برگرفته از عوامل طبیعی هستند که در زندگی انسان‌ها تأثیرگذار بوده‌اند و مردم به ویژگی‌های خاصی در آن عناصر طبیعی باور دارند که باعث اهمیت یافتن نقوش نمادین و اسطوره‌های آن‌ها شده است (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۱۲-۱۲۷).

نتیجه‌گیری

در هنر ساسانی، اندیشه مذهبی به شکل دقیقی مجسّم شده، به‌طوری که بررسی و پژوهش هنر این دوره درنهایت به تصویرشناسی مذهبی می‌انجامد. آثار هنری ایران در دوران‌های پیش‌تر هیچ‌گاه با چنین اطمینانی وحدت و اتّحاد دین و دولت را بیان نکرده است. هنر ساسانی، نمودار احترام و تعلّق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زرتشت است. برای مثال، بر پشت سکّه‌های سراسر این دوران، نقش آتشکده به چشم می‌خورد. با توجه به تحقیقات انجام‌گرفته، وجود عناصر تخیّلی از جمله بال، تزیینات بسیار، دقت در جزئیات و همچنین تکرار نقوش حیوانات به‌صورت مکرّر در بیشتر آثار، از جمله آثار فلزی حاکی از این موضوع است. نقوش در آثار فلزکاری ساسانیان تنها جنبهٔ تزیینی ندارند، بلکه به باورهای دینی و فرهنگی نیز اشاره می‌کنند. در واقع با استفاده از این نقوش بر روی ظروف که استفادهٔ روزمرّه دارند، به نوعی دین و باورهای دینی را به‌طور روزمره در زندگی خود جاری ساخته‌اند تا از این طریق، بسیاری از نیروهای فراواقعی را براساس باورهای دینی‌شان در زندگی خود جاری سازند. علاوه بر اینکه نقوش تمثیلی حیوانات موجب غنای محتوا و جذابیت آثار هنری می‌شوند، ترسیم نقوش بر روی آثار، باعث تبلیغ دین و باورهای دینی در سایر مناطق و حفظ آن‌ها به‌صورت تصویرنگاری می‌گردد. همچنین وجود نقش پادشاه بر روی بیشتر آثار همراه با نقوش حیوانات نمادی، از عظمت و نیروی فراواقعی پادشاه است. در حکومت ساسانیان، مظاهر ایزدانی چون ورثرغن، مهر، آناهیتا و تشتری به‌طور آگاهانه و منضبط در هنر ساسانی تجلّی می‌یابد و فقط با درک و شناخت این سمبل‌هاست که درک مفاهیم هنری و مذهبی امکان‌پذیر می‌گردد. آیین زرتشت نیز که شاهان ساسانی بدان پایبند بودند، تنها از طریق تصویرهای مظهری (سمبلیک) که بیشتر در شکل حیوانات مجسّم شده‌اند، در آثار رسمی تاریخی منعکس گردیده است. در واقع نقوش حیوانات بر روی فلزات، نمادی از وجود نیروهای برتری است که در کتاب مقدّس هم از آن‌ها نام برده شده و در زندگی روزمرّهٔ ساسانیان بوده است.

فهرست منابع

– آزادبخت، مجید و محمود طاووسی (۱۳۹۱)، استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور، فصلنامهٔ نگره، شمارهٔ ۲۲:۲۲-۵۷.

– اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۱)، ستایش زندگی به‌عنوان باور زردشتیان نقش‌یافته بر ظروف فلزی ساسانی، فصلنامه کیمیای هنر، دورهٔ ۱، شمارهٔ۲: ۱۵-۳۰.

– ایرانی ارباطی، غزاله و محمّد خزایی (۱۳۹۶)، نمادهای جانوری فره در هنر ساسانی، فصلنامهٔ نگره، شمارهٔ ۴۳: ۱۸-۳۰.

– بهدانی، مجید و حسین مهرپویا (۱۳۹۰)، بررسی تصویر بهرام گور در هنر ایران از دورهٔ ساسانی تا پایان دورهٔ قاجار، فصلنامهٔ نگره، شماره ۱۹، صص ۵-۲۰.

– پوپ، آرتور و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا به امروز، ج ۶، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.

– پوپ، آرتور و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا به امروز، ج ۲، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
– دوستخواه، جلیل (۱۳۷۱)، اوستا کهن‌ترین متن‌ها و سروده‌های ایران، تهران: مروارید.
– دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: دانشگاه الزهرا.
– دادور، ابوالقاسم و مهتاب مبینی (۱۳۸۸)، جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان، تهران: دانشگاه الزهرا.
– سامانیان، صمد،پردیس بهمنی و محمّدتقی آشوری (۱۳۹۴)، چگونگی تأثیر نماد و اسطوره‌های کهن در طراحی و تزیین اشیای خانگی قرون اولیه اسلامی ایران (نمونه پژوهش: ظروف خانگی تا قرن بنجم هجری)، نامۀ هنرهای تجسّمی و کاربردی، شماره ۱۳: ۱۱۱-۱۲۷.
– سرلو، خوان ادوارد (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمۀ مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
– شیرازی، منا (۱۳۹۶)، نقش گیاهان در ظروف دوران باستان، چهارمین کنفرانس ملّی معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین.
– فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۸۸)، جستاری در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، نشر فرهنگ و هنر، شماره ۲: ۷۳-۸۳ .
– قوی‌پنجه، زهرا (۱۳۹۱)، بررسی مفاهیم نقوش ظروف سیمین دورۀ ساسانی و تأثیر آن بر سفال دورۀ سامانی، کنفرانس علمی.
– عفیفی، رحیم (۱۳۷۴)، اساطیر و فرهنگ ایران، تهران: توس.
– کیانی، محمّدیوسف (۱۳۷۹)، پیشینه سفال و سفالگری در ایران، تهران: نسیم دانش.
– مبینی، مهتاب و آزاده شافعی (۱۳۹۴)، نقش گیاهان اساطیری و مقدّس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)، فصلنامۀ جلوه هنر، شماره ۱۴: ۴۵-۶۴.
– محمّدی مدبّر، نرگس (۱۳۹۴)، کهن‌الگوی پرورش شخصیت‌های اساطیری توسّط حیوانات و موجودات اسطوره‌ای، پژوهش‌نامه ادب حماسی، سال یازدهم، شماره ۱۹، صص ۱۷۹-۱۹۶.
– هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمۀ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
– هینلز، جان راسل (۱۳۸۴)، شناخت اساطیر ایران، ترجمۀ محمّدحسین باجلان فرّخی، تهران: اساطیر.
– وثوق بابایی، الهام و رضا مهرآفرین (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی، فصلنامه نگره، شمارۀ ۳۵: ۳۲-۴۸.

Analysis of the Role of Fractal Geometry in Iranian Cultural Symbols
(Case study of Iranian University Symbols)

Saleheh Hedayati[1] Behnam Zangi[2], Haniyeh Sheykhi[3]

[1] M.A. in Graphics, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran
[2] Assistant Professor, Art & Architecture Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, Art Department, Rasam University, Karaj, Iran
(Received: 10.03.2021, Revised: 06.05.2021, Accepted: 13.06.2021)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.23188.1103)

Abstract:
Fractal art can be presented in simple, reproducible language that is at the same time orderly in the postmodern world. In fractal art, such as visual arts, visual elements such as dots, lines, surfaces, etc. have been used to combine and repeat them and have been expressed in complex shapes and beautiful visual textures. Fractal is an interdisciplinary art related to geometry and mathematics and plays a major role in today's world. It should be said that fractal knowledge makes a unique design possible for the artist. This study intends to investigate the role of fractals in Iranian cultural symbols. In this research, we seek to find fractal applications in signs and with the concern of the audience and the nature of naturalism of art, how can effective and practical solutions be obtained from fractal geometry and new visual patterns in interaction with the audience. The purpose of this study is to get acquainted with fractal geometry and its effect on art; through analysis, adaptation and scientific studies on this geometry, new and practical designs of signs could be achieved. The question arises in which part of art, the traces of fractal geometry can be seen more and it seems that fractal geometry as one of the important tools with a scientific basis in the direction of graphic art can be used more. The research method of this research is descriptive-analytical and the method of collecting information in the form of documents and specific sources about fractals and signs is scattered and more in the form of articles. Fractal has the ability to be widely used as a theoretical basis in logo design.

Keywords: Fractal geometry, graphics, emblems, university, digital world.

[1] Email: Saleheh_Hedayati@yahoo.com
[2] Email: B.Zangi@yahoo.com
[3] Email: H_sh_graphica@yahoo.com

تحلیل کاربرد هندسهٔ فراکتال در نشان‌های فرهنگی ایرانی (مطالعهٔ موردی نشان دانشگاه‌های ایران)*

صالحه‌السادات هدایتی[۱] ، بهنام زنگی[۲]، هانیه شیخی[۳]

[۱] کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، تهران
[۲] دکتری، استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، تهران (نویسندهٔ مسئول)
[۳] دکتری، استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه رسام، کرج، تهران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۲۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۲/۱۶ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.23188.1103)

چکیده

هنر فراکتال، نوعی زبان برای بیان نظم و بی‌نظمی در دنیای پست‌مدرن است. در هنر فراکتالی، مانند هنرهای تجسّمی، از عناصر بصری مانند نقطه، خط، سطح و... ترکیب و تکرار آن‌ها استفاده شده و به شکل‌های پیچیده و بافت‌های بصری زیبا نمود پیدا کرده است. فراکتال یک هنر بین‌رشته‌ای است که با هندسه و ریاضیات ارتباط داشته، سهم عمده‌ای را در جهان امروز دارد. باید گفت دانش فراکتال طرح غیرتکراری را برای هنرمند امکان‌پذیر می‌کند. این پژوهش در نظر دارد نقش فراکتال را در نشانه‌های فرهنگی ایرانی بررسی کند. در این پژوهش به دنبال یافتن کاربردهای فراکتال در نشانه هستیم؛ اینکه با دغدغه مواجههٔ مخاطب و ذات طبیعت‌گرایی هنر، چگونه می‌توان از هندسهٔ فراکتال و نقوش نوین بصری در رابطه متقابل با مخاطب، به راهکارهای مؤثر و کاربردی رسید. هدف این پژوهش، آشنایی با هندسهٔ فراکتال و تأثیر آن در هنر است تا با تحلیل، تطبیق و مطالعات علمی بر روی این هندسه بتوان به طرح‌های نو و کاربردی از نشانه دست یافت. این سؤال مطرح است که در کدام بخش از هنر، ردّپای هندسهٔ فراکتالی را بیشتر می‌توان دید. به نظر می‌رسد از هندسهٔ فراکتال می‌توان به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم با مبنای علمی در زمینهٔ هنر گرافیک بیشتر استفاده کرد. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و منابع اختصاصی دربارهٔ فراکتال و نشانه، پراکنده و بیشتر به صورت مقاله است. فراکتال این قابلیت را داراست که بتوان به‌عنوان یک مبنای نظری در طراحی نشان، قابلیت استفاده زیادی داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: هندسهٔ فراکتال، گرافیک، نشان دانشگاه، دنیای دیجیتال.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ارتباط تصویری نویسندهٔ اول با عنوان «مطالعهٔ کاربرد هندسهٔ فراکتال در گرافیک (طراحی ۹ نشان فرهنگی ایرانی)» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات است.

[1] Email: Saleheh_Hedayati@yahoo.com
[2] Email: B.Zangi@yahoo.com
[3] Email: H_sh_graphica@yahoo.com

مقدّمه

ایده‌های اولیه با مجموعه‌های فراکتالی در اواخر قرن نوزدهم مطرح شد؛ امّا استفادهٔ عملی و کاربردی از فراکتال‌ها در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی آغاز گردید. بیشتر کاربردهای هندسهٔ فراکتال[۱] به علوم کامپیوتر[۲] برمی‌گردد. علم فراکتال، روش‌های جدیدی را مطرح می‌کند تا رابطهٔ پیچیده بین اجزای طبیعی را با رابطه‌های ریاضی و قوانین هندسه[۳] تبیین نماید. فراکتال، یک هنر بین‌رشته‌ای است که با هندسه و ریاضیات طی دهه‌های اخیر در ارتباط است و سهم عمده‌ای را در جهان امروز دارد. در دنیای امروز، ارتباط تصویری به‌عنوان یک زبان مشترک، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این میان، طراحی نشان، یکی از مهم‌ترین ابزارهای تصویری ارتباطی محسوب می‌شود. فراکتال‌ها چیزی جدا از نقوشی نیست که برای ما آشناست. با شکل‌گیری دوران پست‌مدرن فراکتال‌ها به‌طور رسمی پا به عرصه ظهور گذاشتند. فراکتال‌ها دنیای علم، نظم هندسی، به چالش کشیدن همین نظم هندسی و نمودی از هم‌زیستی و درهم‌فرورفتگی دو پدیدهٔ نظم و آشوب[۴] است. هنر فراکتال نوعی زبان برای بیان نظم و بی‌نظمی در دنیای پست مدرن است. همهٔ این موارد در دنیای دیجیتال، وجود کامپیوتر و به عبارتی، هنر نرم‌افزاری هویت بیشتر دارند و تعریف خود را ارائه می‌دهند. علم ریاضی و هندسه که زیربنای هنر نرم‌افزاری است، زیربنای هندسهٔ نقوش[۵] و نقوش هندسی[۶] و آثار کلاسیک دنیا در عالم هنر نیز هست. هنرمندان در هر زمان از علوم رایج دوران خود بهره گرفته‌اند. علاقه به ریاضیات به‌دلیل کاربردهایش همیشه مورد توجه بوده که این، اصل و اساس فراکتال‌آرت است. در نیم قرن اخیر، هنرمند با بهره‌گیری از علوم جدید، مانند ریاضیات، هندسه، تکنولوژی و کامپیوتر، دست به خلق پیچیده‌ترین و خلاقانه‌ترین فرم‌های هنری زده است. فراکتال، شاخهٔ جدیدی از علوم ریاضی و کامپیوتر محسوب می‌شود که قابل بررسی است. این هندسه سال‌هاست توسّط معماران و ریاضی‌دانان متعدّد مورد بحث و بررسی قرار گرفته و به‌کارگیری آن در معماری و هندسه مصنوع مورد شک و تردید، نقض یا دفاع واقع شده است. امروزه اهمیت گرافیک[۷] در رشد و توسعهٔ اطلاع‌رسانی مؤثّر در جامعه، در حدّی است که میان تبلیغات محیطی[۸] و فضای گرافیکی موجود می‌توان به خصوصیات آن جامعه پی برد. حال این نمادها با خصوصیات یادشده وقتی در قالب گرافیک عرضه می‌شوند، بسیار تأثیرگذارتر خواهند بود. هر چیزی که در ذهن کسی تصویری ایجاد کند، نشان است. طراحی نشان، از بخش‌های اصلی زبان بصری است و وظیفه‌ای بس سنگین را بر دوش دارد. نشان‌ها فرایند اندیشهٔ بشر در زمان‌های مختلف هستند. در این پژوهش تلاش می‌شود ابتدا ساختار هندسهٔ فراکتال و همچنین دستاوردهای هنری آن، یعنی طراحی نشان، معرفی و سپس تجزیه و تحلیل شود.

روش پژوهش

روش اجرای پژوهش، مجموعه فعالیت‌هایی است که به کمک آن‌ها تعیین می‌کنیم که اطلاعات موردنظر را از کجا، چگونه و با چه ابزاری جمع‌آوری کنیم (خاکی، ۱۳۹۳: ۲۸). روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، اسنادی است. بعد از فیش‌برداری از منابع مربوط و کاربرد هندسهٔ فراکتال براساس هنر گرافیک، با استناد به منابع علمی، به تجزیه و تحلیل داده‌ها پرداخته می‌شود. شیوهٔ تجزیه و تحلیل برمبنای کیفی است و معیار در

تجزیه و تحلیل، توصیفی موردی، تحلیل‌های کیفی، مشخصاً عقل، منطق، تفکر و استدلال است، این شیوه بیشتر در تحقیقات تاریخی تحلیل محتوا وجود دارد. نظر به اینکه تحقیق پیش رو به روش تاریخی-تحلیلی-توصیفی از منابع و اسناد معتبر و کتابخانه‌ای بهره‌برداری کرده است، اطلاعات به شیوهٔ فیش‌برداری جمع‌آوری شده، سپس موارد به‌دست‌آمده از طریق مقایسه و بررسی مبتنی بر عقل، منطق و استدلال، تجزیه و تحلیل می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

عبارت فراکتال بیشتر در ریاضیات استفاده شده است، هر چند که نگرش‌های فراکتال بیشتر در ریاضیات و فیزیک مورد توجه و بررسی قرار گرفته است، اما در هنر نیز قابل استفاده است. تأثیر هندسه فراکتال در هنر و اثر آن در نشان، و اصول طراحی آنها از مسائلی است که به تازگی کمی مورد توجه و اهمیت قرار گرفته است، به همین دلیل منابع فارسی معتبر و مقالات و رساله‌ها و کتب بسیار معدودی در این زمینه وجود دارد. منابع تحقیق در این پژوهش بیشتر از میان رساله‌ها و مقالات انگلیسی بوده و بخش بسیاری از آن گردآوری و ترجمه شده، توسط مؤلف هستند. ادبیات تحقیق مورد استفاده شامل موارد زیر هستند :

-مقاله «**بررسی ویژگی های هندسی گره‌ها در تزیین های اسلامی از دیدگاه هندسه فرکتال**» نوشته‌ی ساناز خورشیدیان و مریم نوری در سال ۱۳۹۰ شمسی تدوین گردیده است، در این پژوهش وی ویژگی‌های هندسه‌ی تزیین‌های اسلامی را از زاویه‌ای جدیدتر پرداخته و برای اثبات این ادعا گره‌ها را از یک سو به دلیل تنوع، کثرت، پیچیدگی، آهنگ، توازن و استفاده از انواع نقوش هندسی و از سوی دیگر به دلیل مطالعات وسیعی که از سوی صاحب نظران در این زمینه ارائه شده، انتخاب و بررسی نموده است.

-مقاله «**فراکتال آرت و هنر نرم افزاری با نگاه بر هندسه ی محاسباتی و هندسه نقوش**» نوشته‌ی مهگان فرهنگ و صفیه رضایی در سال ۱۳۹۵ شمسی تدوین گردیده است، در این پژوهش وی به ارتباط هنر نرم افزاری و فراکتال پرداخته و نقوش هندسی در فراکتال را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

-مقاله «**فراکتال آرت**» نوشته‌ی مهرداد گروسی در سال ۱۳۸۷ شمسی تدوین گردیده است و در پژوهش خود، تشریح مراحل مختلف پیوستگی‌های هنری و ریاضیاتی منجر به ظهور پدیده‌ی فراکتال آرت و توصیف هر چه تمام‌تر چشم انداز حاصل از این گونه نوین و التقاطی هنری در جامعه‌ی هنری امروز جهان را مورد بحث قرار گرفته است.

-مقاله «**نقش فراکتال ها در هندسه، ریاضیات و ارتباط آن با نقوش اسلامی در ابنیه ها و مساجد ایران**» نوشته‌ی میثم میریان در سال ۱۳۹۷ شمسی تدوین گردیده است، در این پژوهش وی تعریف فراکتال، نظریه فراکتال‌ها و ارتباط آن با هندسه اشکال پرداخته و پدیده‌های فراکتالی تصادفی و نامنظم و رشد فراکتالی و مقایسه آنها پرداخته است.

وجه تمایز این پژوهش با موارد ذکر شده این است که در مقالات، کتب و رساله‌ها پیرامون ارتباط هندسه فراکتال در طراحی گرافیک (نشان) مورد بررسی و بحث قرار نگرفته و در این پژوهش کاربرد هندسه فراکتال در نشان‌های فرهنگی ایرانی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

چارچوب پژوهش

در گذشته، ریاضیات بیشتر به مجموعه‌ها و توابعی مربوط می‌شد که بتوان روش‌های حساب کلاسیک را در آن‌ها به کار برد. مجموعه‌های نامنظّم نسبت به شکل‌های هندسه کلاسیک، نمایش بهتری از پدیده‌های طبیعی فراهم می‌کنند. هندسهٔ فراکتالی یک چارچوب کلّی برای مطالعهٔ چنین مجموعه‌هایی فراهم می‌آورد. در بحث فراکتال‌ها، پیچیدگی ناگزیر است و فراکتال خود، اصلاً از پیچیدگی پدید می‌آید. باید با یک سری موازین، اصطلاحات و رویکردها در زمینهٔ فراکتال و نشان، آشنا شد تا ارتباط آن‌ها ملموس و قابل درک باشد. فراکتال با پیش‌زمینه هندسه پُررنگ، طی سال‌های اخیر، توجه بسیاری از هنرمندان و ریاضی‌دانان را به‌منظور پیشبرد این هنر الگوریتمیک به خود جلب کرده است. در هندسهٔ فراکتالی، بیشترین توجه به ساختار زیرمجموعه‌های مختلف از هندسهٔ فضایی است. این فضا جایی است که فراکتال‌ها زندگی می‌کنند.

۱. هنر گرافیک

واژهٔ «گرافیک» که از مصدر یونانی[۹] به معنای «نوشتن» گرفته شده، در اصل به معنای خراشیدن، حک کردن و نقر کردن است (افشار مهاجر، ۱۳۹۲: ۷). گرافیک که در لغت به معنای نگارش یا هنر نگارش آمده است، امروزه به شکلی از هنرهای دیداری[۱۰] گفته می‌شود که به بیان موضوعات از راه تصویر، خواه تصاویر چاپی، خواه جلوه‌های سینمایی یا تلویزیونی و غیره می‌پردازد. هنر گرافیک، هنری است که ترسیم و نگاشتن، ارکان اصلی آن را تشکیل می‌دهد. از این نظر در رده‌بندی هنرها، هنر گرافیک تجسّمی را شاخه‌ای از هنرهای تجسّمی به شمار می‌آوریم. در قرن‌های گذشته، پیش از آن‌که چاپ به وجود آید، هنر گرافیک از یک سو با نقاشی و از سوی دیگر با خوشنویسی، مرزهای مشترکی داشت و به‌طور عمده در هنر کتاب‌آرایی متجلی می‌شد (استوار، ۱۳۹۲: ۴).

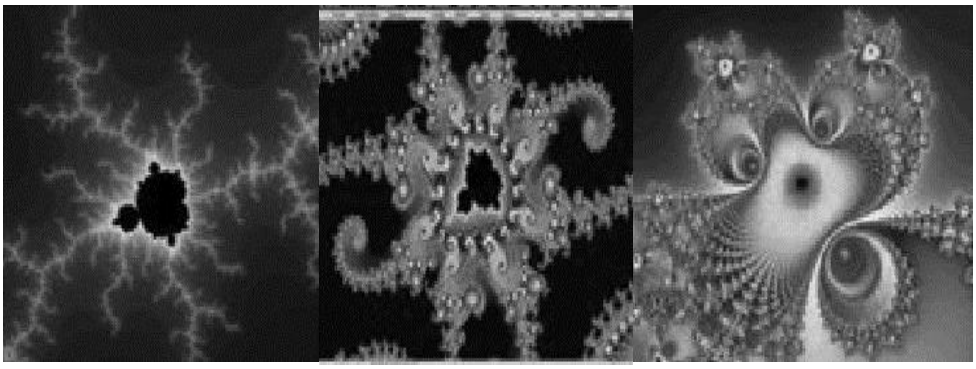
۱-۱. طراحی نشان

واژه «نشان» و «نشانه» به هر چیز محسوسی گفته می‌شود که ما را از وجود یا احتمال وجود، حضور، واقعیت یا حالت چیز دیگری مطلع می‌کند (سپهر، ۱۳۹۶: ۱۱). «نشانه، تصویر نام است؛ نامی تصویری که ساده، مختصر و مؤثر، موضوع را تجسّم می‌کند. به همین دلیل، نشانه یک فرم یا یک تصویر گذرا نیست، بلکه در طی سالیان متمادی در خدمت یک سازمان یا هدف خاص قرار گرفته و مبیّن شخصیت اجتماعی و فرهنگی صاحب خود می‌باشد. به‌طور کلّی نشانه باید فرهنگ خلاصه و کاملی از کلّ مفهوم موضوع باشد که به‌طور ساده آن را به مخاطب انتقال دهد» (ممیّز، ۱۳۶۲: ۷). عام‌ترین تعریف نشانه این است که نشانه هرگونه دالّی است که بر مدلول دلالت می‌کند. نشانه، چیزی است که از جهتی یا برحسب ظرفیت خود به‌جای چیز دیگری می‌نشیند و کسی را مخاطب قرار می‌دهد. قبلاً کلمهٔ علامت به‌جای نشانه در بین عموم رواج داشته که گمان می‌رود کلمهٔ نشانه به‌دلیل فارسی بودن و رسایی مفهوم، جایگزین مناسب‌تری برای واژهٔ آرم باشد. یکی از تعاریفی که در ایران برای شناخت اولین نشانه ارائه شده، درفش کاویانی است که شکل آن شامل یک ستاره در وسط یک مربع بوده که خورشید در بالای آن قرار داشته و حاشیه‌ها و طرازها از آن آویخته بوده است. در حیطهٔ طراحی نشانه، واژه‌هایی به کار می‌روند که بهتر است معادل

مناسب فارسی برای آن‌ها انتخاب شود. کلمهٔ فارسیِ نشانه، به نظر ترجمهٔ مناسبی برای واژهٔ ساین[۱۱] باشد. در لغت‌نامهٔ American heritage collage در برابر لغت ساین این توضیح آمده است: «چیزی که به حضور و یا وجود یک عمل اشاره کند یا موقعیت و کیفیتی را القا نماید؛ حرکت یا عملی که عقیده، خواسته، اطلاع و یا خواهشی را به ذهن متبادر سازد» (Hellweg , 1993: 1267).

۲. ریاضیات فراکتال

واژهٔ فراکتال که از ریشهٔ یونانی فرکتوس[۱۲] به معنای «تکه‌تکه شده» و «شکسته شده» آمده است و به نحوی تعریف ریاضی‌اش را در خود دارد، در اصطلاح به معنای سنگی است که به شکل نامنظّم شکسته شده باشد. معادل فارسی برای فراکتال، برخال است. برخال‌ها از سال ۱۳۵۸ هـ‌ش به بعد مورد نگرش واقع شده و هندسهٔ نوینی به نام هندسهٔ برخالی را پدید آورده‌اند (میریان، ۱۳۹۰: ۸۸). واژه برخال از دو پارهٔ «برخ» و «ال» ساخته شده است. برخ، واژهٔ فارسی برای کسر به معنی شکست[۱۳] است و پسوند ال پسوندی به معنای مرتبط با، نسبت و شباهت است (مانند چنگال: مرتبط یا هم‌شکل با چنگ، کشال یا کشالهٔ ران: مرتبط با کشیده شدن، پوشال: مربوط به پوشاندن، سَنگال و...). واژهٔ آشنای «برخی» به معنی پاره‌ای، از ریشهٔ برخ گرفته شده است (مبینی و فتح‌اللهی، ۱۳۹۳: ۹). سیستم‌های فراکتالی، سیستم‌های غیرخطّی هستند و سیستم‌های خطّی تنها حالت خاصی از آن‌ها محسوب می‌شوند. هندسهٔ اقلیدسی نیز انتزاعی از دنیای واقعی است. درک پیچیدگی موجود در طبیعت، موجب شک و تردید شد، مبنی بر اینکه این پیچیدگی‌ها تصادفی و اتفاقی نیست. مندلبروت ادعا کرد که چنین شکل‌های عجیب و این پیچیدگی‌های طبیعی دارای معنی و مفهوم هستند (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۱۷). در این هندسه، شکل‌هایی مورد بررسی قرار می‌گیرند که ساختارشان تا آخرین حد مقیاس‌های بی‌نهایت کوچک پیش می‌رود و بسیار بی‌نظم به نظر می‌رسند؛ امّا در واقع دارای نظم هستند (سرورزاده و اشتیاقی، ۱۳۹۳: ۸۳). فراکتال‌ها ویژگی کلیدی دیگری نیز دارند که همان انسجام و خودمتشابه بودن است (سالینجرز، ۱۳۹۰: ۵۳).



تصویر ۱- چند نمونه از فراکتال (فتح‌اللهی، ۱۳۸۶: ۲۴)

در فراکتال‌ها می‌توان تکرار، تعامل، تصادف، خودویرانگری، حذف هنرمند و خودانگیختگی، دنیای علم (شکل‌های آمیبی[۱۴]، ذرّات میکروسکوپی، دنیای نجوم و کیهانی) و انتزاع و بیومورفیک[۱۵] را دید. تمامی این موارد در هنری به نام نرم‌افزاری، هنر دیجیتال و فراکتال آرت وجود دارد که با یکدیگر همسو هستند (فرهنگ و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۵). فرکتال‌ها سرتاسر نامنظّم‌اند و بی‌نظمی آنها در همهٔ مقیاس‌ها یکسان است و از دور و نزدیک به شکلی یکسان دیده می‌شوند و به اصطلاح خودمتشابه‌اند (نقیبی‌راد و جمشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰). فراکتال‌ها نیز مانند دایره، سه‌گوش، مربع و... از اشکال ریاضی محسوب می‌شوند. فراکتال‌آرت، شاخه‌ای از هنرهای تصویری دوبعدی است که از نظر ظهور در عرصهٔ هنر، شباهت‌های بسیاری با عکّاسی دارد، چنان‌که تجلّی فراکتال‌آرت نیز همچون عکّاسی در ابتدای ورود و پذیرش آن به‌عنوان فرمی از هنر، با شکایت‌های سطحی و بنیادی بسیاری روبه‌رو شد (گروسی، ۱۳۸۷: ۲۴-۲۹). این هندسه، ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که می‌تواند توجیه‌گر بسیاری از رویدادهای جهان اطراف ما باشد. با این توضیحات می‌توان بیان کرد هر اندازه هندسهٔ اقلیدسی در توصیف ساخته‌های دست بشر، قدرتمند و برای توصیف ساخته‌های دست طبیعت، ناتوان است، هندسهٔ فراکتال در توصیف ساخته‌های دست طبیعت، توانمند است. فراکتال در پی تحلیل و شبیه‌سازی بی‌نظمی و آشوب است. این روزها از فراکتال‌ها به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم در گرافیک رایانه‌ای نام می‌برند (فتح‌اللهی، ۱۳۸۶: ۱۶).

۲-۱. ویژگی‌های فراکتال‌ها

خودمتشابهی: در فراکتال‌ها، اجزا و عناصر، در مقیاس‌های مختلف تکرار می‌شوند. هر شکل از قطعات کوچک‌تری تشکیل شده است که این قطعات با شکل اولیه متشابه هستند. به عبارت دیگر، وقتی که یکی از قطعات کوچک تشکیل‌دهنده را به مقیاس شکل اصلی می‌رسانیم، دقیقاً همان شکل به دست می آید. این ویژگی را خودمتشابهی می‌نامیم.

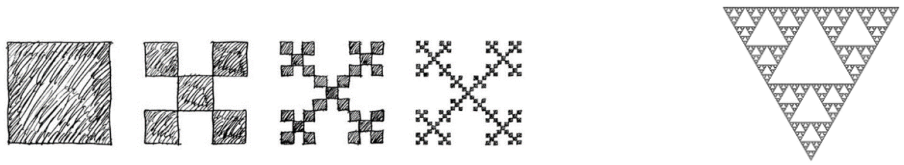
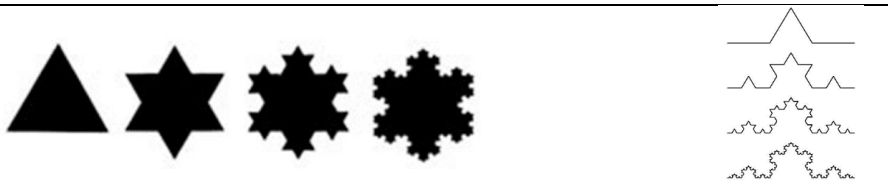
تکرارشوندگی: فراکتال‌ها به‌وسیلهٔ فرایندی تکرارشونده شکل می‌گیرند و هر تکرار از نتیجهٔ قبلی‌اش ساخته شده است. این ویژگی را تکرارشوندگی می‌نامیم (خورشیدیان و نوری، ۱۳۹۰: ۹۱). این سیستم که دارای علامت اختصاریIFS [۱۶] است، سیستم تکرار را مطرح می‌کند که به نوعی پایهٔ هندسهٔ فراکتال است. تکرار، یکی از راه‌های ایجاد فرم در معماری است؛ امّا در فراکتال این فرم باید دارای مشخصات هندسی باشد که در قسمت هندسهٔ فراکتال مطرح شد. به‌طور کلّی این تکرار می‌تواند از کنار هم قرار گرفتن یک شیء به دست آید یا اینکه یک موضوع نسبت به موضوع دیگر و به‌طور متوالی کوچک شود.

خودمقیاسی: فراکتال‌ها در هر مقیاسی یکسان به نظر می‌رسند. مجموعه‌های فراکتال از زیرمجموعه‌هایی تشکیل شده‌اند که این زیرمجموعه‌ها شامل مجموعه‌های بزرگ‌تر هستند. مجدّداً این مجموعه‌ها از زیرمجموعه‌های کوچک‌تری تشکیل شده‌اند. این زیرمجموعه‌ها نیز شبیه مجموعه‌های بزرگ‌تر هستند که این ویژگی را خودمقیاسی می‌نامیم (همان).

بُعد اعشار: فراکتال‌ها ابعاد منحصربه‌فردی دارند که به‌صورت ریاضی تعریف شده‌اند. فراکتال یک معیار

ریاضی در تعیین درجهٔ پیچیدگی بافت در حال نمایش است که این ویژگی را بُعد اعشار می‌نامیم. با نزدیک شدن به جسم فراکتال، می‌بینیم که تکه‌های کوچکی از آن که از دور همچون دانه‌های بی‌شکلی به نظر می‌رسید، به‌صورت جسم مشخص درمی‌آید که شکلش کم‌وبیش مانند همان شکلی است که از دور دیده می‌شود. در طبیعت، نمونه‌های فراوانی از فراکتال ها دیده می‌شود. درختان، ابرها، کوه‌ها، رودها، لبهٔ سواحل دریا و گل کلم‌ها اجسام فراکتال هستند. در واقع، بخش کوچکی از درخت که شاخه آن باشد، شباهت به کلّ درخت دارد. این مثال را می‌توان دربارهٔ ابرها، گل کلم، صاعقه و سایر اجسام فراکتال بیان کرد. چند نمونه از فراکتال‌ها در جدول ۱ آورده شده است (همان).

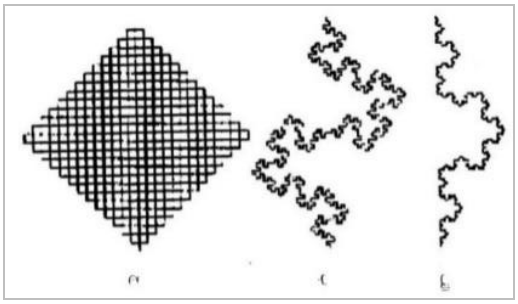
جدول ۱- دسته‌بندی فراکتال‌ها براساس ویژگی (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۹)

ویژگی	بررسی ویژگی فراکتال
خودمتشابهی	
خودمقیاسی	
بُعد اعشاری	
تکرارشوندگی	

۳. نظریهٔ فراکتال‌ها و ارتباط آن با هندسه

برای آشنایی با نظریهٔ فراکتال، مناسب است که به فرایند تکرّر[۱۸] در فضا پرداخت. تکرّر، فرایندی است که چونان سیستمی، برون‌داد خود را بازخور می‌کند و آن را به‌مثابهٔ درون‌داد تحویل می‌گیرد تا برون‌دادی جدید پس دهد. برای مشاهدهٔ روند هندسی کارکرد چنین رابطه‌ای، به‌عنوان مثال می‌توان پاره‌خطی را به طول دلخواه در نظر گرفت و آن را به سه قسمت مساوی تقسیم کرد. قسمت میانی را برداشت و دو انتهای قسمت خالی باقیمانده را با دو قسمت که طول هرکدام یک‌سوم پاره‌خط اولیه است، مانند یک مثلث متساوی‌الاضلاع به هم پیوند زد. آن‌گاه می‌توان این فرایند[۱۹] را به‌صورت پیاپی تکرار کرد (تقسیم هر پاره‌خط به سه قسمت مساوی، برداشتن قسمت میانی

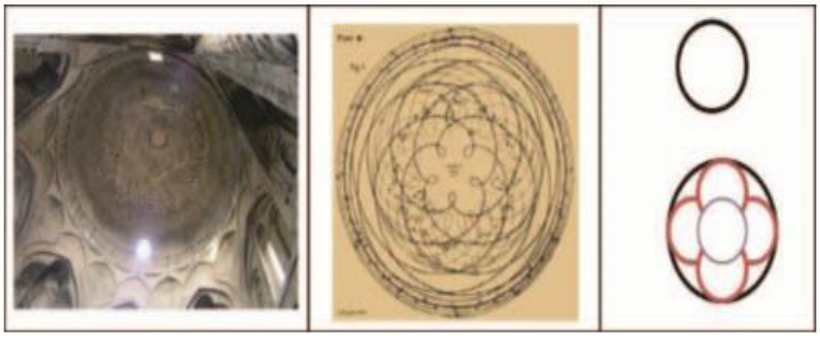
و پیوند دو انتهای قسمت خالی توسط دو پاره‌خط که طول هرکدام یک‌سوم پاره‌خط تقسیم‌شده است). همین فرایند را می‌توان به این طریق نیز تکرار کرد که هر بار، روی قسمت میانی، مربعی بنا نهاد. در این صورت، پس از بارها تکرار، تصویری حاصل می‌شود که در شکل زیر نمایش داده شده است.



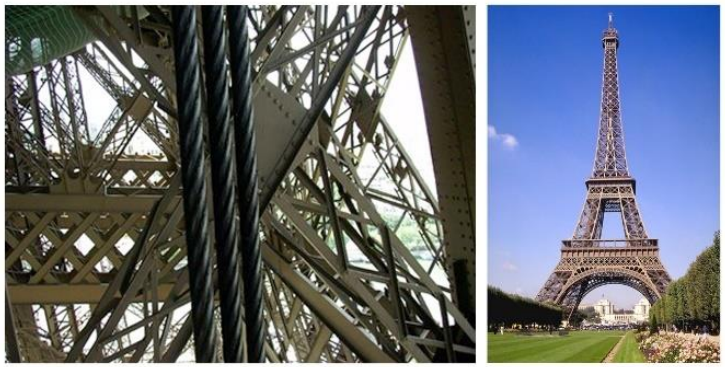
تصویر ۲- هندسهٔ فراکتال (میریان، ۱۳۹۰: ۹۰)

۳-۱. هندسه فراکتال و دنیای دیجیتال

ساختار هندسی روکاری[۲۰] داخلی گنبدها نشان می‌دهد که آن‌ها اطلاعاتی نیز از هندسهٔ فضای سه‌بعدی نااقلیدسی داشته‌اند. این طرح‌ها به‌واسطهٔ خودمتشابهی، نشان می‌دهند که این هنرمندان به مفهوم هندسهٔ فراکتال نیز واقف بوده‌اند (تصویر ۳) (ستارزاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۹) . معماری فراکتال، سبکی جدید به نظر می‌آید، امّا شیوه‌ای است برگرفته از طبیعت که از دوره‌های کهن برجای مانده است. از جمله جاهایی که دارای نمونه‌های متعدّدی از فراکتال می‌توان معماری آفریقا، سکونت‌گاه‌های بایلا در جنوب زامبیا، شهر لوگون در کامرون و معابد هند را نام برد (تصویر۴) (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۱۷).



تصویر ۳- نمایش خودمتشابهی، تکرار، تقارن و تناسب در چند طرح داخلی گنبد (Sarhangi, 1999: 87)



تصویر ۴- برج ایفل با سازه‌های فراکتال (زارعان و یادگاری، ۱۳۹۴: ۳)

پل والری می‌گوید: علم و هنر نام‌هایی ناهنجار هستند که سخت با هم در تقابل‌اند ولی در واقع آن‌ها جدایی‌ناپذیرند (مبینی و فتح‌اللهی، ۱۳۹۳: ۱۴). آنچه در هنر فراکتال‌آرت شاخص است، نقش بسیار مهم ریاضیات و محاسبات در خلق تصاویر فراکتالی است (فرهنگ و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۸). در نقوش هندسی می‌توان تکرار و چرخش را دید؛ نقوش تکرار می‌شوند تا به مفهومی جدید برسند. در فراکتال‌ها این شکل‌گیری براساس برخی پردازش‌ها می‌تواند به فرم‌هایی متفاوت برسد؛ زیرا اندیشهٔ بی‌نهایت در این شیوه بسیار جاری است (همان: ۱۹). هندسهٔ نقوش، علمی است که به چگونگی ایجاد نقوش و ترکیب آن‌ها برپایهٔ قواعد و تناسب هندسی می‌پردازد (عنبری یزدی، ۱۳۹۴: ۲). هنرمندان هنر دیجیتال با ادبیات دیجیتال به‌عنوان بخشی از زندگی خود رشد کرده‌اند. آن‌ها تصوّری از جهان بدون اینترنت، لپ‌تاپ، موبایل یا ایمیل ندارند. البته باید به این نکته اشاره کرد که بعضی از این تکنولوژی‌ها به ما کمک می‌کند که حضور روزانهٔ خود را شکل دهیم. به معنای دقیق کلمه، این هنرمندان اعتنایی به ساخت اثر یا ابزار دیجیتال به‌عنوان چیزی متفاوت با به کار بردن ابزارهای سنّتی ندارند (مبینی و فتح‌اللهی، ۱۳۹۳: ۱۷).

هنر دیجیتال، امروزه به رشد خود رسیده و در موزه‌ها و گالری‌ها دیده و ارائه می‌شود و نسل امروز با این هنر تعامل دارد. این هنر به‌آهستگی با افق هنر معاصر ادغام می‌گردد، همان طور که تفاوت‌های درک‌شده میان هنر دیجیتال و هنر معاصر محو می‌شود. ما در یک دورهٔ انتقالی هستیم. هنرمندان، جهان بدون کامپیوتر را نمی‌شناسند و تمایز گذاشتن میان هنر تولیدشده به‌وسیلهٔ تکنولوژی و دیگر گونه‌های هنر معاصر را دور از ذهن می‌دانند (تقی‌زادگان، ۱۳۹۶: ۱۲۳). دنیای دیجیتال با فراکتال‌ها ارتباط دارد و فراکتال‌ها با بسیاری از علوم و شاخه‌های مختلف آن. امروز باید به جهان به چشم یک فراکتال بزرگ نگاه کرد؛ زیرا طی دهه‌های اخیر، هندسهٔ فراکتالی در بسیاری از علوم و شاخه‌های هنری راه پیدا کرده است (فرهنگ و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۷).

۴. نشان دانشگاه‌های ایران

دانشگاه‌های ایران، ارائه‌دهندهٔ آموزش‌های دانشگاهی هستند. بنابر آخرین گزارش (خرداد ۱۳۹۷) مؤسسهٔ پژوهش و برنامه‌ریزی آموزش عالی وزارت علوم که در اختیار ایسنا قرار گرفته، در ایران ۲۵۶۹ دانشگاه در کشور وجود دارد که از این میان، تعداد ۵۳۰ واحد دانشگاه آزاد، ۳۰۹ مؤسسهٔ غیرانتفاعی، ۱۷۰ مرکز فنّی حرفه‌ای، ۴۶۶ مرکز پیام نور، ۹۵۳ واحد علمی کاربردی و ۱۴۱ دانشگاه دولتی (وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری) در ۳۱ استان کشور ثبت شده است (www.isna.ir).

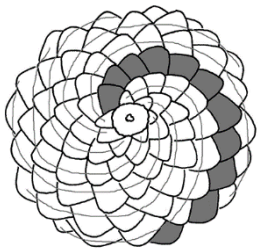
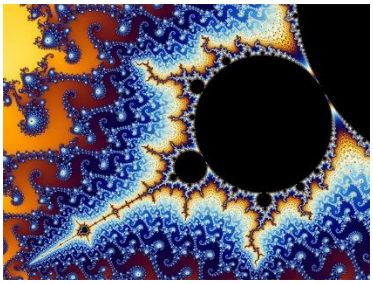
در طراحی نشان‌های دانشگاه‌های ایران، بیشتر از رنگ‌های سرمه‌ای، سیاه و سبز استفاده شده و از ویژگی خودمقیاسی و تکرارشوندگی فراکتال، از خطوط منحنی و اشکال هندسی دایره طراحی گردیده است.

۴-۱. تحلیل نشانه‌شناختی نشان دانشگاه‌های ایران

شاید از همان زمانی که انسان‌ها برای برقراری ارتباط به حکّ تصاویر بر روی سنگ‌ها و دیوارهٔ غارها روی آوردند و برای معرفی هر جسمی، نمادی در نظر گرفتند، نخستین جرقّه‌های نمادسازی نیز زده شد و بر این اساس هر جسمی یا هر موجودی بر روی کرهٔ زمین برای خود نمادی تصویری و گفتاری یافت؛ امّا

این شروع ارتباط، زمینه‌های بعدی را برای ایجاد نمادهای تجاری که شاید آن هنگام کسی به آن فکر نمی‌کرد، فراهم آورد و اکنون نمادها بیش از برقراری ارتباط فرهنگی و انسانی، برای برقراری ارتباط تجاری مورد استفاده قرار می‌گیرند. نمادهای امروز از وقایع و سرگذشت‌هایی حکایت دارند که بیش از این بر ارتباطات تجاری حاکم بوده است. در ادامه به بررسی نشان‌های ایرانی امور فرهنگی که با استفاده از نقش‌مایه‌های سنّتی ایران و روابط فراکتال طراحی شده‌اند، خواهیم پرداخت.

جدول ۲- انواع فراکتال (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۹)

انواع فراکتال	کاربرد فراکتال	نمونه فراکتال
هندسی	زبانی که این هندسه به‌وسیلهٔ آن بیان می‌شود، الگوریتم نام دارد که به‌وسیلهٔ آن، اشیای مرکّب می‌توانند به فرمول‌ها و قوانین ساده‌تری ترجمه و خلاصه شوند.	
هنری	این روزها از فراکتال‌ها به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم در گرافیک رایانه‌ای نام می‌برند. فراکتال‌آرت از الگوها، مقیاس‌گذاری و خودمتشابهی فراکتال‌ها برای توسعهٔ یک چشم‌انداز بی‌همتا بهره می‌برد و تصویری هندسی از رفتارهای پیچیده و دینامیک طبیعت، تولید و ارائه می‌کند.	
معماری	در معماری گذشتهٔ ایران، کمابیش اشکال برخال در جزئیات و تزئینات دیده شده است. در به‌کارگیری مقیاس و هم در اتّصال مقیاس‌های متفاوت به یکدیگر موفق عمل کرده‌اند. از لحاظ مقیاس با پیوندی محکم و براساس یک طرح مناسب به هم متّصل شده‌اند.	
طبیعی	در طبیعت به‌صورت الگوهای هندسی نمود می‌یابند که به شکل مقیاس‌های جمع و کوچک تکرار می‌شوند. به‌عنوان مثال، بر روی یک درخت، شاخه‌های بزرگی رشد کرده‌اند و این الگوی تکراری به روی هر شاخه مجدداً دیده می‌شود که شاخه‌های ظریف و نازک‌تر بر روی شاخه‌های بزرگ‌تر رشد کرده‌اند.	

جدول ۳- تحلیل نشان‌ها از دیدگاه فراکتال (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۹)

نشان‌ها	عنوان	خودمتشابهی	خودمقیاسی	بُعد اعشاری	تکرارشوندگی
	دانشگاه شیراز	-	*	-	-
	دانشگاه صنعتی امیرکبیر	*	*	-	-
	دانشگاه صنعتی شریف	-	*	-	-
	دانشگاه صنعتی قم	-	-	*	-
	همایش ایران سایبری و راه‌های پیش رو	-	*	-	-
	دانشگاه علامه طباطبایی	-	-	-	*
	دانشگاه علم و فرهنگ	*	-	-	-

۴-۲. ارائهٔ تحلیل نشان‌های موردبررسی از دیدگاه فراکتال

با توجه به مباحث بیان‌شده، نشان و ساختار طراحی آن در هندسهٔ فراکتال، زاییدهٔ ارقام و هندسه است. مطمئناً انتخاب و کاربرد فراوان اشکال هندسی خاص از جمله نقوش ستاره و شمسه در تزیین نشان‌ها و دیگر مجموعه‌های مشابه، تصادفی نیست و مانند سایر اجزای هنر دوران اسلامی، از مبانی اعتقادی خاصی

برخوردار است که بسیاری از آن‌ها بر ما پوشیده مانده است. انتخاب اشکال فوق را می‌توان به ارتباط اشکال ستاره و شمسه با مفاهیمی چون نور به‌عنوان تجلّی وجود حق از یک سو و آسمان به‌مثابه موطن انوار و تجلّیات الهی از سوی دیگر نسبت داد که خود، از مهم‌ترین مفاهیم عرفان اسلامی به شمار می‌روند. با بررسی روش‌ها و ویژگی‌های فراکتال در طراحی نشان می‌توان ساختاری موازی ایجاد کرد تا در مسیر طراحی نشان موردنظر با هم‌پوشانی فراکتال و هنر گرافیک، به تلفیقی از هندسه و هنر برسیم که می‌تواند همچون خصایص فراکتال تا بی‌نهایت امتداد یابد. در کشور ما طراحی نشان، بیشتر بر اصول نقوش سنّتی به‌خصوص در بخش‌های فرهنگی، دولتی و آموزشی پایه‌گذاری شده است و از اولین سال‌های ورود گرافیک به ایران و بعد از انقلاب، شاهد طراحی نشان‌های بسیاری از این دست بوده‌ایم. با توجه به اینکه دربارهٔ کاربرد فراکتال در معماری و نقاشی صحبت شد، تعدادی نشان از مجموعه‌های فرهنگی انتخاب گردید تا با توجه به ویژگی‌های ذکرشده از فراکتال بررسی و تحلیل شود. فراکتال در نقوش سنّتی ایران بسیار به‌صورت ناخودآگاه، دانسته یا ندانسته مورد استفاده بوده است. بدیهی است که در طراحی نشان‌ها هم به‌وفور دیده شود. برای انتقال بهتر مفهوم ویژگی‌های فراکتال، با ارائه جدول برای درک بهتر ویژگی‌ها مثالی سمبلیک آورده شد. هر ویژگی سه خصوصیت را مورد بررسی قرار داده است. بخش بعدی الگویی تکثیرشونده است که نشان‌دهندهٔ نحوهٔ چینش و قرارگیری این جزءها در کنار یکدیگر است. مسئلهٔ بعدی، ابعاد اجزاست که آیا در این الگو ابعاد و شکل جزء یکسان بوده، یا تغییر یافته است. از این جهت می‌توان به بررسی شیوهٔ طراحی از طریق ویژگی‌های فراکتال رسید. به این منظور، جداولی تدوین و ارائه شده، در پایش نشان‌های انتخاب‌شده مورد استفاده قرار خواهد گرفت. در این تحقیق تعداد ۷ نشان دانشگاه‌های ایران مورد بحث، تجزیه و تحلیل و طبق ویژگی‌های فراکتال مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. در ۴ نشان از ویژگی خودمقیاسی، ۲ نشان از ویژگی خودمتشابهی، ۱ نشان از ویژگی بُعد اعشاری و ۱ نشان از ویژگی تکرارشوندگی استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

با گردآوری ۷ نشان فرهنگی ایرانی در کشور، مبحث فراکتال دربارهٔ طراحی نشان در دانشگاه‌های ایران بررسی شد. هدف از طراحی نشان براساس فراکتال، حفظ معانی وجودی درک‌شده و انتقال آن‌هاست. انسان در ادراک نمادی، به عمل تمییز و تشخیص می‌پردازد. نتیجه اینکه طراحی نشان به‌عنوان بخشی از هنر گرافیک، تلاش دارد از ویژگی‌های فراکتال با اندیشهٔ نو و خلاق و بیان سودمندی برای عرضه به مخاطب، ابزاری بصری ارائه کند. یک طراح برای آنکه بتواند فراکتال را در طراحی نشان نمایش دهد، علاوه بر داشتن خلاقیت و سواد کامپیوتری، باید با محاسبات ریاضی و هندسی نیز آشنا باشد تا بتواند آن را ترجمه کند. به‌منظور طراحی فراکتال در گرافیک باید از محاسبات ریاضی کمک گرفت. همچنین نتایج بررسی کاربرد فراکتال نشان داد که با معماری و گرافیک محیطی در ارتباط است. الگوهای هندسی فراکتال‌ها از بی‌نظمی‌های به‌ظاهر بی‌قاعدهٔ طبیعت گرفته شده است و نظمی که در عین بی‌نظمی بر آن حاکم است می‌تواند مخاطبان را جذب کند. دانش نوین فراکتال به هنر نوین در طراحی‌های محیطی، معماری و نقاشی راه یافت. فراکتال آفرینش

همه گونه طرح غیرتکراری را برای هنرمندان امکان‌پذیر می‌کند. نتیجهٔ دیگری که در این پژوهش و در پی بررسی‌های مختلف حاصل شد، حکایت از اهمیت بالای فراکتال‌ها در طراحی نشان دارد. این هندسه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر، در بیان هنر محیطی برای مخاطبان نقش ایفا می‌کند. با انجام این پژوهش امید است علاوه بر ایجاد آشنایی با هندسهٔ فراکتال طراحی‌شده برای نشان، مبانی لازم برای انجام فعالیتی اصولی در این زمینه معرفی و زمینهٔ توجه طراحان گرافیک به مباحث موردنظر، فراهم گردد.

بحث کلی این پژوهش، بررسی هندسهٔ فراکتال و کاربرد آن در نشان بوده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به علایمی اشاره داشت که به‌طور مؤثّر با مردم ارتباط برقرار می‌کند. در سال‌های اخیر، فراکتال‌ها به‌عنوان یک شکل هنری در بین مردم جا افتاده‌اند، هم به‌صورت گرافیک کامپیوتری و هم به‌عنوان مدلی برای توضیح بسیاری از پدیده‌های فیزیکی. علاقه به فراکتال بدون هیچ زمینهٔ ریاضی و علمی هم ممکن است در اشخاصی وجود داشته باشد، امّا درک ریاضیاتی که می‌تواند در طیف وسیعی از اشیا به کار برده شود، مسلّماً علاقهٔ عمیق‌تری را در شخص برخواهد انگیخت. چنان‌که گذشت، کاربست هم‌زمان اشکال هندسی مربعی، مستطیلی و دایره نه‌تنها موجب تشتّت بصری در عناصر تصویر نشد، بلکه تلفیق ماهرانهٔ این اشکال، به وحدت ساختاری اثر و در نتیجه به بیان مؤثّرتر مفهوم کلّی آن انجامید. همهٔ این موارد، مؤیّد به‌کارگیری آگاهانه، هدفمند و پنهان‌کارانهٔ دانش هندسه، برای بیان مضامین مرتبط با روایت مربوط به فراکتال است. با پیشرفت‌های علم و تکنولوژی در دورهٔ مدرن، زندگی مردم از رفاه بیشتری برخوردار شد. در نظر گرفتن مخاطب و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و همچنین ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی هر جامعه، می‌تواند در انتخاب تصاویر که برای مخاطب آشنا هستند، مؤثّر باشد. نتایج حاکی از آن است که با توجه به بررسی نمونه‌ها، ارتباط نشان و عناصر فرهنگی ایرانی در اغلب موارد با استفاده از طراحی فراکتال به وجود آمده است. با بررسی ویژگی‌های فراکتال در طراحی گرافیک، تأثیر استفاده از قابلیت‌های هنر ایرانی در رسانه‌های هنری همچون نشان مشخص می‌شود. واقعیت این است که می‌توان با استفاده از فراکتال و ذهن خلاق هنرمندان، طراحی نشان با هویت ایرانی خلق کرد که دارای شاخصه‌های ریاضی و گزیده‌ای از فرهنگ ایرانی و ماندگاری باشد. طبیعت، دستاورد بهترین معمار هستی، یعنی خدا و بهترین سرچشمهٔ الهام انسان است. همچنین در بررسی نوع نقوش ایرانی می‌توان گفت که نقوش دارای بالاترین حدّ تجرید و انتزاع هستند؛ همانند نقش‌مایه‌های هنر اسلامی. هنرمند هندسهٔ فراکتال را به‌مثابهٔ ابزاری به کار برده تا بازتاب ایدئولوژی حاکم بر جامعه‌اش باشد و مخاطب را به معناسازی در گفتمان خاص فرهنگی خود وادار کند و درنهایت باعث تعامل اجتماعی بین هنرمند و مخاطب شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱ . Fractal

2 .Computer Science

۳. واژهٔ Geometry از دو واژهٔ یونانی باستانی تشکیل شده است، یکی به معنای زمین و دیگری به معنای اندازه‌گیری.

4. .Chaos

۵. هندسهٔ نقوش، علمی است که به چگونگی ایجاد نقوش و ترکیب آن‌ها برپایهٔ قواعد و تناسبات هندسی می‌پردازد.

۶. نقش هندسی که اهل فن آن را «گره» می‌نامند، بافت‌های گوناگونی از شکل‌های منظّم هندسی است. گره، مجموعه‌ای از اشکال مختلف هندسی است که به‌طور هماهنگ و با نظمی خاص در زمینه‌ای مشخص در کنار هم به کار رفته است.

7. Graphics

۸. به هر گونه تبلیغ گفته می‌شود که خارج از نقطهٔ نهایی خرید مشتری، یعنی همان POP انجام می‌شود.

9. Graphein

۱۰. بصری

11. Sign

12. Fractus

13. Broken

۱۴. (Amebic Shapes) گروهی از تک‌سلولی یوکاریوت هستند که به کمک پاهای کاذب خود قادر به حرکت‌اند.

۱۵. (Biomorphic) از ریشهٔ کلمات یونانی «بیو» به معنای زنده و «مورف» به معنای فرم تشکیل شده است.

16. Iterated Function System

فهرست منابع

- استوار، مسیب (۱۳۹۲)، هنر گرافیک محیطی، تهران، رازنامه.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۲)، گرافیک تبلیغات چاپی در رسانه‌ها، تهران، سمت.
- تقی‌زادگان، معصومه، و محمّدرضا مریدی (۱۳۹۶)، از هندسهٔ تناسبی به هندسهٔ تصادفی: زیبایی‌شناسی انتزاع جدید در هنر نرم‌افزاری، هم‌اندیشی هنر نرم‌افزاری، تهران: فرهنگستان.
- خاکی، غلامرضا (۱۳۹۳)، روش تحقیق با رویکردی به پایان‌نامه‌نویسی، تهران: بازتاب.
- خورشیدیان، ساناز و مریم نوری (۱۳۹۰)، بررسی ویژگی‌های هندسی گره‌ها در تزیین‌های اسلامی از دیدگاه هندسه فرکتال، فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، شمارهٔ ۶: ۸۳-۹۵.
- زارعان، امیرحسین و امیرحسین یادگاری (۱۳۹۴)، طبیعت منبع الهام؛ هندسه فراکتال و معماری، دومین کنفرانس عمران و توسعه پایدار ایران، مرکز راهکارهای دستیابی به توسعه پایدار، تهران.
- سالینجرز، نیکوس ای (۱۳۹۳)، اتّصال شهر فراکتال، ترجمهٔ مرجان بابایی، تهران: آرمانشهر.
- سپهر، مسعود (۱۳۹۶)، طراحی نشانه، تهران: فاطمی.
- ستارزاده، داریوش و دیگران (۱۳۹۰)، بررسی ویژگی‌های هندسی گره‌ها در تزیین‌های اسلامی از دیدگاه هندسهٔ فراکتال، فصلنامه شهر ایرانی اسلامی، شمارهٔ ۶: ۸۳-۹۵.
- سرورزاده، کوروش و علیرضا اشتیاقی (۱۳۹۰)، تئوری شبکه‌ای و شهر فراکتال، جهرم: دانشگاه آزاد اسلامی.
- عنبری یزدی، فایزه (۱۳۹۴)، هندسهٔ نقوش، تهران: سازمان چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
- فتح‌اللهی، نوشین (۱۳۸۶)، فراکتال‌ها و کاربرد آن در کامپیوتر، پایان‌نامه کارشناسی نرم افزار، دانشگاه آزاد اسلامی همدان.
- فرهنگ، مهگان و صفیه رضایی (۱۳۹۵)، فراکتال‌آرت و هنر نرم‌افزاری با نگاه به هندسهٔ محاسباتی و هندسهٔ نقوش، پویش روزش علوم و پایه، دوره دوم، شمارهٔ ۵: ۱۱-۲۴.
- گروسی، مهرداد (۱۳۸۷)، فراکتال‌آرت، نشریهٔ آینه خیال، شمارهٔ۳ : ۲۰-۳۰.

– مبینی، مهتاب و نوشین فتح‌اللهی (۱۳۹۳)، بررسی جایگاه هندسهٔ فراکتال در هنر و چگونگی ظهور آن در هنرهای تجسّمی، دوفصلنامه دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز، شمارهٔ ۶: ۷-۲۳.

– محمودی‌نژاد، هادی (۱۳۸۸)، معماری زیست مبنا، تهران: طحان.

– ممیّز، مرتضی (۱۳۶۲)، نشانه‌ها، تهران: چهاررنگ.

– میریان، میثم (۱۳۹۰)، نقش فراکتال‌ها در هندسه، ریاضیات و ارتباط آن با نقوش اسلامی در ابنیه‌ها و مساجد ایران،کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۵۹: ۸۶-۹۵.

– نقیبی‌راد، پرستو و ماریا کرد جمشیدی (۱۳۹۳)، کاربرد هندسهٔ فراکتال در فرم کالبدی-فضایی شهرها، اولین همایش ملّی در جست‌وجوی شهر فردا، واکاوی مفاهیم و مصادیق در شهر اسلامی-ایرانی، تهران، شرکت دیبا افق رایا: ۱-۱۵.

– Hellweg, Paul (1993), American heritage collage dictionary, newyork: Houghton Mifflin company,.

– Sarhangi, Reza (1999), The Sky Within: Mathematical Aesthetics of Persian Dome Interiors, Nexus Network Journal, Volume I, pp. 87-98.

A study of the Form and Function of Qajar Goblet and Decanter as a Model for Contemporary Utensil Design

Hediyeh Jahangiri[1], Bahareh Teymouri[2]

[1] B.A. in Industrial Design, Department of Industrial Design, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran
[2] Lecturer, Department of Industrial Design, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author)

(Received: 26.11.2019, Revised: 05.01.2020, Accepted: 18.02.2020)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.19175.1089)

Abstract:
Dining table is not only a place to gather for food and drink, but it also the art and culture of people throughout time. Related cultural traditions and rituals pass from generation to generation. Through the utensil use as significantly as the victuals. Persian lifestyle and culture has long played a major role in shaping the dining table utensil. The contemporary designs, however, are not much indicative of the Persian heritage particularly in case of dishes for drinks. Crystal and porcelain dishes modelled on Chinese, Japanese and Czech designs clutter in the market. In addition, most people show little willingness to include dishes with old design on their table. This study deals with the question of how to model modern design characterized with Persian- Islamic art. In so doing, it is attempted to design drinking utensils based on Qajar goblet and decanter which can be considered as then successful product and a reminiscent of past culture. The research methodology is descriptive- analytic and the required data was collected through archive as well as the analysis of the paintings of Isfahan places and the decanters of Safavid and Qajar eras. Tracing back the Qajar model to its Safavid precursor certain characteristic features of Persian design were extracted. The model was then investigated from an aesthetic perspective to drive the key design based on Persian art. Focusing on design principles such as order, rhythm, point of commonality and axis definition, the proposed model based on Qajar design creates Persian identity and cultural base for contemporary products. Emotional design approach consiste of three levels. Considering the visceral level, the study focused on form design, weigh, color and the touch of the product to impress people. Ergonomic rules and the catch of the product were taken in to consideration at the behavioral level. The reflective level was consolidated through following Isfahan artistic style as well as the pattern and form of Qajar decanter and goblets.

Keywords: Safavid art, Qajar art, Emotional design, Decanter, Goblet.

[1] Email: hdy.jahangiri@gmail.com
[2] Email: b.teimouri@semnan.ac.ir

مطالعه خاستگاه فرم و نقش صراحی و جام دوره قاجار به عنوان مرجع طراحی فرمی محصول مشابه برای کاربر امروز*

هدیه جهانگیری[۱]، بهاره تیموری[۲]

[۱] کارشناسی طراحی صنعتی، گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
[۲] مربی، گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۳۹۸/۱۱/۰۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۱/۲۹)
(Doi: 10.22075/AAJ.2021.19175.1089)

چکیده

سفرهٔ غذا، نه‌تنها جایی برای گردهم آمدن نسل‌ها به‌منظور خوردن و آشامیدن است، بلکه نشانگر فرهنگ و هنر مردمان در گذر زمان است. بخشی از سنّت‌ها و آداب و رسوم فرهنگی خوردن و نوشیدن بر سر سفره‌های غذا بین نسل‌ها منتقل می‌شود. در جریان این انتقال، نقش ظرف، همسان مظروف از اهمیت بسیاری برخوردار است. ایرانیان از دیرباز مطابق سبک زندگی و فرهنگ خود، ظروف خاصی را برای سفره‌های غذای خود طراحی می‌کردند به کار می‌بردند؛ امّا اکنون سفرهٔ غذای ایرانی، میراث‌دار مناسبی برای ظروف غذا، به‌ویژه نوشیدنی نیست. ظروف بلور و چینی کپی‌شده از طرح‌های چینی، چک و ژاپنی، سفره‌های غذا را پر کرده‌اند. از طرفی، مردم امروز تمایل اندکی به استفاده از ظروف با طراحی متعلّق به گذشته در کنار ظروف مدرن خود بر سر سفره دارند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤال است که برای طراحی محصولی امروزی با ویژگی‌های هنر ایرانی-اسلامی چه باید کرد؟ به همین منظور برای طراحی ظرف نوشیدنی بر مبنای طراحی ایرانی، به نمونه‌ای از جام و صراحی از دورهٔ قاجار مراجعه شد. این نمونه، محصولی موفق در زمان خود و برای کاربر امروز، خاطره‌انگیز است. برای دستیابی به کلیدهای طراحی محصول براساس طراحی ایرانی، پس از بررسی نمونه‌های قدیمی‌تر این صراحی در دورهٔ صفویه و استخراج ویژگی‌های شاخص طراحی ایرانی، محصول موردنظر از نظر زیبایی‌شناسی بررسی شد. نتایج این مطالعه به این نکته اشاره می‌کند که نحوهٔ به کار بردن اصول پایهٔ طراحی، چون نظم، ریتم، عامل مفروض و نحوهٔ تعریف محور در طراحی محصول، به طرح آن هویتی ایرانی می‌بخشد و بازتعریف این مفاهیم پایه، برمبنای خواست مردم امروز، آن را برای مخاطب خود قابل پذیرش می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: هنر صفویه، هنر قاجار، طراحی احساس‌گرا، صراحی، جام.

---

* این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی هدیه جهانگیری با عنوان "طراحی ست دوغ‌خوری با الهام از صراحی و جام دوره قاجار با رویکرد طراحی احساسگرا" به راهنمایی بهاره تیموری است.

[1] Email: hdy.jahangiri@gmail.com
[2] Email: b.teimouri@semnan.ac.ir

مقدّمه

هویت به آن چیزی که انسان فکر می‌کند (یا احساس می‌کند)، همچنین به آنچه دیگران دربارهٔ او فکر می‌کنند، برمی‌گردد. هویت به‌طور مستقیم با ارزش‌ها، نگرش، باورها، ترجیحات، ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری که انسان را از دیگران جدا می‌کند، پیوند دارد. هویت هر فرد توسّط مردمی که با آن‌ها در تعامل است، محیط زندگی و فرهنگ‌هایی که با آن‌ها مواجه می‌شود، شکل می‌گیرد. از این رو برای بهتر فهمیدن چگونگی پدیدار شدن هویت‌ها، توجه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی در جایی که فرد زندگی می‌کند اجتناب‌ناپذیر است. خوردن و آشامیدن در تمام فرهنگ‌های جهان، امری یکسان است؛ امّا باورها و روش‌های جانبی خوردن و آشامیدن، ویژگی‌های خاصّی از فرهنگ را در کنار هویت مردمانی که جزئی از آن فرهنگ هستند، منعکس می‌کند. بنابراین می‌توان گفت غذا، نوشیدنی و هویت با روش‌های مختلفی با هم در تعامل هستند (لوگسی، ۲۰۱۳).

خوراک به‌عنوان یکی از ترسیم‌کننده‌های مرزهای اجتماعی و شکل‌دهندهٔ هویت در سطوح مختلف نقش دارد. خوراک، عنصری کلیدی از فرهنگ انسان و نقطهٔ مرکزی برای احساس فرد از هویتش است. هویت اگرچه یک ساخت اجتماعی ثابت نیست، درون شکل اجتماعی، بازتاب‌دهندهٔ موجودیت و ساختارهای تصوّرشده الزامی و تجربهٔ زیسته از موضوعات مختلف است. انسان برای بقا به غذا نیازمند است؛ امّا غذا بیش از یک منبع ضروری انرژی و تغذیه برای سلامت انسان است. چیزی که فرد می‌خورد، چگونه می‌خورد و چه وقت می‌خورد، بازتاب‌دهندهٔ پیچیدگی آرایش‌های فرهنگی گسترده دربارهٔ خوراک و شیوه‌های خوراکی، سازمان منحصربه‌فرد نظام‌های غذایی و سیاست‌های اجتماعی هستند (کوک و ولش، ۲۰۰۱). آنچه در اینجا اهمیت دارد، قرار گرفتن خوراک و تغذیه به‌عنوان امری نشئت‌گرفته از کالبد زیستی در درون یک نظام فرهنگی است. این جای‌گیری، بسیار با اهمیت است؛ زیرا سایر جانوران نیز مانند انسان تغذیه می‌کنند، ولی فقط انسان این نیاز را در چارچوبی فرهنگی مرتفع می‌سازد و همین امر، یکی از مرزهای میان طبیعت و فرهنگ را شکل می‌دهد (چقلوند، ۱۳۹۵).

با آنکه غذا با هویت، پیوندی عمیق و معنادار دارد، در این میان نباید از مراسمی که برای خوردن غذا برگزار می‌شود، چشم‌پوشی کرد؛ یعنی سفره و اجزای آن. اگر غذا نشانی از هویت انسان داشته باشد، قطعاً ظرف آن نیز همچون مظروف، در این هویت‌بخشی نقش دارد. یکی از بهانه‌هایی که انسان‌ها را کنار هم جمع می‌کند، سفرهٔ غذاست. این همایش، محلّی برای تبلیغ، تثبیت و آموزش فرهنگ ملّی است. اجزای سفره در این کارکرد اهمیت پیدا می‌کنند.

برخلاف خوراک جامد، نوشیدنی نمی‌تواند بدون ظرف عرضه شود. ظرف نوشیدنی به آن، شکل می‌دهد و جزئی ضروری در سفره‌هاست تا به‌عنوان انتقال‌دهندهٔ فرهنگ نسل‌ها، ارزش طراحی بیابد. نوشیدنی دوغ، هنوز هم در سفرهٔ ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارد، با این حال، ظروف سرو دوغ که تولید ایران باشند، جایگاه پیشین خود را چه در بازار و چه در سفرهٔ ایرانی از دست داده‌اند. در هنگام انتخاب یک محصول از بازار بلور و شیشه، خریدار دو موضوع را مدّ نظر قرار می‌دهد: ۱. نشکن بودن بلور؛ ۲. طرح زیبا (رمضانیان، ۱۳۹۳). محصولات مشابه خارجی به‌دلیل روش تولید، کیفیت بالا و طراحی زیباتر، با اقبال بیشتری از جانب مردم روبه‌رو هستند و به همین دلیل، بازار ایران در

حال حاضر از محصولات خارجی اشباع شده است. در این بازار، دو شرکت جهان کریستال (با برند JCC) و آبگینه (با برند فونیکس)، محصولات قابل‌رقابتی را با اجناس خارجی تولید می‌کنند (سربخشیان، ۱۳۹۰). با این حال، در میان محصولات این دو تولیدکننده، تنگ و جامی را که بتواند برای دوغ کاربری داشته باشد و در عین حال، هویت ایرانی را به نمایش بگذارد، یافت نمی‌شود و این در حالی است که ایرانیان در گذشته برای سرو نوشیدنی در سفرهٔ غذا ظروف ویژه‌ای را به کار می‌بردند.

در این پژوهش، منشأ فرمی صراحی و جام قاجار بررسی می‌شود تا بایدهای طراحی صراحی برای سفرهٔ ایرانی برمبنای طراحی ایرانی استخراج گردد، به گونه‌ای که حامل حسّی خوشایند از گذشته باشد و استفاده از محصول برای کاربر ایرانی، تجربهٔ لذّت‌بخشی را به همراه داشته باشد. انتظار می‌رود با به‌کارگیری نتایج این مطالعه، صراحی با طرح ایرانی، جایگزین بسته‌بندی پلاستیکی بطری دوغ یا نمونه‌های مشابه کپی‌برداری‌شده در سفرهٔ ایرانی شود.

روش پژوهش

روش پژوهش این مطالعه، توصیفی-تحلیلی است. اطلاعات لازم با استفاده از بازخوانی اسناد، بررسی و تحلیل تصاویر باقیمانده از نگاره‌های بناهای اصفهان، همچنین صراحی‌های متعلّق به دو دورهٔ صفویه و قاجار صورت گرفت. از آنجا که هدف، طراحی برمبنای سنّت هنر ایرانی است، نمونه صراحی و جام متعلّق به دورهٔ قاجار، از لحاظ فرمی تحلیل می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ آثار شیشهٔ دورهٔ قاجار بر روش ساخت این مصنوعات و گذار تولید آن از کارگاه‌های سنّتی به صنعتی متمرکز است. از آن جمله، غروی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی تأثیر تحوّلات اجتماعی، فرهنگی و هنری بر تزیینات شیشه‌های دست‌ساز دورهٔ قاجار»، پس از بررسی اوضاع اجتماعی، فرهنگی و هنری دورهٔ قاجار، تأثیر این عوامل را بر شیوهٔ ساخت و تزیینات شیشه‌های دست‌ساز قاجار مطالعه کرده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که در زمینهٔ اجتماعی، تغییر سیر جامعه از سنّت به تجدّد و تمایل به تجمّل و در زمینهٔ فرهنگی، واردات و مراودات و در زمینهٔ هنری، تبعیت از هنرهای مرسوم، هنر ادوار پیشین و هنر سایر کشورها، تزیینات شیشه را تحت تأثیر قرار داده است.

ورود هنر شیشه‌گری سنّتی به مرحلهٔ تولید صنعتی، رویدادی بود که در دوران قاجار با گسترش روابط تجاری با غرب و اثرپذیری از انقلاب صنعتی به وقوع پیوست. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانپور (۱۳۹۰) با عنوان «مطالعهٔ تأثیر واردات شیشه بر تولیدات شیشه در دوران قاجار»، تلاش‌های اولیه برای راه‌اندازی کارگاه شیشه‌گری در ایران را در سه بخش دولتی، تولیدکنندگان داخلی و سرمایه‌گذاران غیرایرانی توضیح می‌دهد. اغلب این کارگاه‌ها به‌دلیل آشنا نبودن و نبود مواد اولیهٔ مرغوب، با شکست مواجه شدند. با این حال، این روند، مزایایی چون آشنایی شیشه‌گران با تکنیک‌های نوین تولید و بهبود فرم محصولات شیشه را برای صنعت تولید محصولات شیشه‌ای ایران به همراه داشت.

علاوه بر مرور سیر تولید شیشه در ایران، به تناسب موضوع پژوهش، لازم است طراحی ظرف نوشیدنی و اثر طرح ظرف بر کاربر مطالعه شود. اسپنس و وان (۲۰۱۵) در تحقیقات خود با نام «درک و مصرف نوشیدنی: تأثیرات ظرف»، آزمایش‌های مختلفی را برای مطالعهٔ تأثیر خصوصیات فیزیکی و احساسی ظرف نوشیدنی بر درک مردم از محتوای آن انجام دادند. بعضی از این آزمایش‌ها بررسی تأثیر رنگ لیوان روی درک کاربر از میزان گازدار بودن آب داخل لیوان، تأثیر جنس لیوان روی درک کاربر از طعم شکلات داغ داخل آن، تأثیر فرم لیوان روی درک کاربر از طعم شراب، اثر لمس ظرف نوشیدنی قبل از نوشیدن آن بر درک کاربر از محتوای آن و موارد دیگر بود. پیکوراس و همکاران (۲۰۱۱) در پژوهشی با عنوان «آیا وزن ظرف تأثیری بر درک غذا دارد؟»، آزمایشی دربارهٔ تأثیر وزن ظرف غذا بر درک کاربر از محتوای آن انجام دادند. این بررسی در چهار شاخهٔ قیمت، خوشایندی، غلظت و مزه انجام شد و مورد آزمایش خوراکی، ماست بود. پژوهشگران در انتها به این نتیجه رسیدند که هرچه وزن ظرف ماست بیشتر باشد، ماست گران‌تر، خوشایندتر، غلیظ‌تر و خوشمزه‌تر ارزیابی می‌شود.

با مرور پژوهش‌های مرتبط با موضوع، فقدان مطالعه در زمینهٔ طراحی ظروف سفرهٔ ایرانی، متّکی بر فرهنگ و خواست کاربر ایرانی، مشهود است. در این پژوهش، با تکیه بر مطالعاتی که در زمینهٔ صنعت شیشه‌گری دورهٔ قاجار انجام شده، خاستگاه فرم یک نمونه محصول صراحی و جام متعلّق به این دوره بررسی می‌شود. پس از آن، با مطالعهٔ طراحی ایرانی و مبانی طراحی احساس‌گرا، چک‌لیست طراحی محصولات این گروه برای ایرانیان پیشنهاد می‌شود.

بدنهٔ تحقیق

طراحی احساس‌گرا

احساسات، جزء جدایی‌ناپذیر زندگی است. در واقع احساسات، باعث هوشمندی بشر می‌شود. قطعاً سهولت استفاده از محصول، نکتهٔ مهمی است؛ امّا زندگی بدون احساس لذّت، رضایتمندی، هیجان، عصبانیت و ترس، کامل نیست. تأثیراتی که شامل احساسات می‌شود، سیستمی است برای قضاوت، خوب یا بد، ایمن یا خطرناک. با توجه به اینکه احساس برای بقا ضروری است، برای مکانیزم‌های مصنوعی نیز ضرورت دارد. طراحی جذّاب الزاماً کارا نیست؛ امّا بین کارکردگرایی و جذّابیت تضادی وجود ندارد. زیبایی برای زندگی لازم است. پیام طراحی احساس‌گرا عبارت است از زیبایی ذهن، لذّت و سهولت استفاده (نورمن، ۲۰۰۴). البته همواره بین رویکرد کارکردگرایی و رویکرد زیبایی‌شناسی و اولویت آن‌ها در طراحی محصول، چالش‌های بسیاری بوده است (هال، ۱۹۹۹). امروزه عموماً رویکرد اصلی توسعهٔ محصولات در جهت بالا بردن رضایتمندی کاربران است.

بدیهی است که محصولات می‌توانند احساسات مختلفی را در کاربر برانگیخته کنند؛ امّا این احساسات صرفاً شامل جنبهٔ زیبایی‌شناسی محصول نمی‌شود، بلکه سایر جنبه‌های مربوط به محصول، از قبیل عملکرد، هویت تجاری یا نحوه کار کردن با محصول را دربر می‌گیرد (دسمت، ۲۰۰۴). به‌طور کلّی در مقولهٔ احساسات و طراحی محصول، دو نوع احساس وجود دارد؛ یکی احساسی که بیشتر جنبهٔ جسمی دارد و دیگری، احساسی است که بیشتر دارای جنبهٔ ذهنی است. احساس از نوع ذهنی اغلب برمبنای حس‌های مختلف فیزیکی در محصول ایجاد می‌شود و توصیف آن دشوارتر است (کاپچیک، ۲۰۰۴). براساس

تحقیقاتی که روی مقولهٔ احساس انجام شده، خصایص انسانی از سه سطح مختلف مغز منتج می‌شود: قشر رویی اعصاب که سطح غریزی نامیده می‌شود، بخشی که شامل فرایندی از مغز است و رفتار روزمره را به‌طور خودکار کنترل می‌کند و به‌عنوان سطح رفتاری می‌شناسند و بخش متفکّرانه مغز یا سطح تفکّری. به این ترتیب، نورمن سه سطح را در طراحی احساس‌گرا تعریف می‌کند که در ادامه به‌اختصار، شرح داده خواهد شد.

طراحی غریزی: سطح غریزی، آگاهی ابتدایی و تفکّر ابتدایی است. اینجا جایی است که موضوعات ظاهری و اولین تصویرها شکل می‌گیرد. طراحی غریزی دربارهٔ تأثیر اولیهٔ یک محصول، ظاهر آن، لمس کردن و حس کردن آن است. اصول تعیین‌شده در سطح غریزی به‌صورت فطری و ریشه‌ای، همساز با مردم و فرهنگ‌ها هستند. اصل نکتهٔ طراحی غریزی، در تأثیرات احساسی سریع آن است (نورمن، ۱۳۹۶: ۸۶).

طراحی رفتاری: سطح رفتاری دربارهٔ نحوهٔ استفاده و تجربه کردن یک محصول است، ولی تجربه، وجوه یا جنبه‌های زیادی دارد: عملکرد، کاربرد و قابلیت استفاده. «عملکرد» یک محصول مشخص می کند که چه فعالیتی را باید تحت پوشش قرار دهد. اگر عملکردها نامناسب یا فاقد جذّابیت باشند، محصول ارزش کمی دارد. «کاربرد» به این معناست که یک محصول چقدر خوب عملکردهای دلخواهش را انجام می‌دهد. اگر کاربرد، نامناسب یا کم باشد، محصول شکست می‌خورد. «قابلیت استفاده»، توصیف آسان کارکرد محصول برای استفاده‌کننده است؛ اینکه چگونه می‌توان از آن استفاده کرد و آن را به کار برد. گیج شدن یا ناکامی کاربر در استفاده از یک محصول، باعث پدید آمدن احساس منفی می‌شود (همان: ۴۷).

طراحی تفکّری: تنها در سطح تفکّری است که آگاهی و سطوح بالای عاطفه، احساسات و دانش قرار دارند. فقط در اینجاست که برخورد کامل فکر و احساسات با هم تجربه می‌شود. در میان این سه سطح، بیش از همه، سطح تفکّری نسبت به تنوّع در فرهنگ، تجربیات، تعلیم و تربیت و تفاوت‌های فردی، حسّاس است. این سطح همچنین می‌تواند بقیهٔ سطوح را تحت تأثیر قرار دهد (همان: ۴۸). طراحی تفکّری، محدودهٔ گسترده‌ای را تحت پوشش قرار می‌دهد. این طراحی، دربارهٔ همهٔ پیام‌ها، فرهنگ‌ها و مفهوم اشیا یا استفاده‌کننده‌های آن است. هویت یک شخص در سطح تفکّری او قرار دارد و در اینجاست که تأثیر متقابل بین محصول و هویت کاربر به‌عنوان دلیل افتخار (یا شرمندگی) برای تملّک یا استفاده از یک محصول، مهم می‌شود. روابط متقابل مصرف‌کننده و تولیدکننده و طراحان در این سطح قرار دارد (همان: ۱۰۷). زمان در سطح تفکّری، بسیار گسترده و طولانی‌تر است. کاربر در مسیر تفکّر، گذشته را به خاطر می‌آورد و روی آینده تأمل می‌کند؛ در نتیجه، ضرورت‌های طراحی، دربارهٔ این رابطه‌ها طولانی‌تر است؛ دربارهٔ احساس رضایت حاصل از تملّک، نمایش و استفاده از یک محصول (همان: ۴۸).

در طراحی ظروف نوشیدنی با هویت ایرانی، آنچه باید مدّ نظر طراح قرار گیرد طراحی برای پاسخگویی به هر سه سطح غریزی، رفتاری و تفکّری است. با بررسی خاستگاه فرم صراحی و جام متعلّق به دورهٔ قاجار، کلیدهای طراحی برای سطح تفکّری استخراج می‌شود. با بررسی فرم، تناسبات و نحوهٔ تزیین این محصول، راهکارهایی برای دو سطح دیگر آشکار خواهد شد. به همین منظور، محصول موردنظر با نگرش آنالیز فرم بررسی خواهد شد.

بررسی چند مفهوم بنیادی در طراحی فرم اشیا در هنر ایرانی-اسلامی

شناخت پایه‌های فکری طراح محصول در هنگام طراحی و فرم‌پردازی آن، به درک چگونگی شکل‌گیری فرم یک محصول یاری می‌رساند. آگاهی از مفاهیمی که طراح-هنرمند ادوار گذشته براساس آن فکر و طراحی کرده است، به طراح امروز در فرم‌پردازی اشیا منطبق بر ذائقهٔ فرهنگی ایرانیان یاری می‌رساند. در ادامه، به‌اختصار برخی از این مفاهیم بنیادی که در شکل‌گیری اشیا در هنر ایرانی-اسلامی دخالت دارند، شرح داده می‌شود.

نظم: نظم، اغلب مترادف با سادگی است، در حالی که هر سطحی از پیچیدگی بصری می‌تواند منظّم باشد. ترکیب وقتی منظّم است که اصول آن یکدیگر را حمایت کنند و وقتی چنین حمایت و هماهنگی وجود نداشته باشد، ترکیب نامنظّم حاصل می‌شود. در طرح‌های پیچیده، عناصری با اجزای مختلف، اندازه‌ها و شکل‌های متفاوت در ساختاری واحد متّحد می‌شوند. در چنین ساختاری، اگر سازگاری وجود نداشته باشد، ترکیب از هم می‌پاشد. بنابراین، پیچیدگی منظّم، انحراف از هنجار است. این انحراف به مصنوع، پویایی زیادی می‌بخشد.

محور: خطّی است ایجادشده توسّط دو نقطه در فضا که فرم‌ها حول آن آرایش می‌یابند. محور عمودی در هنر اسلامی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، به گونه‌ای که معرّف پیوند جایگاه انسان با خداست. محور افقی به حرکت آزاد و ارتباطات انسانی دعوت می‌کند. در تفکّر هنرمند مسلمان، گسترش عمودی، شاخص‌تر از گسترش در جهت افقی است.

تقارن: لازمهٔ وضعیت تقارن، ترتیب متعادل اشکال مشابه حول یک نقطهٔ مشترک (مرکز) یا حول یک خط (محور) است. یکی از انواع تعادل، تعادل متقارن است که کاملاً طبیعی و سهل‌الوصول بوده، به‌راحتی از سوی مخاطب درک می‌شود.

عامل مفروض: به خط، سطح یا حجمی گفته می‌شود که سایر قسمت‌های یک ترکیب می‌توانند به آن مربوط شوند. در فرم‌سازی یک مصنوع، محور می‌تواند در جایگاه یک عامل مفروض عمل کند. اگر عامل مفروض، سطح یا حجم باشد، باید اندازه و نظم آن به‌حدّی باشد که قدرت سازماندهی اجزا را داشته باشد (چینگ، ۱۳۶۸: ۳۵۸).

مطالعهٔ فرم صراحی متعلّق به دوره‌های صفویه و قاجار

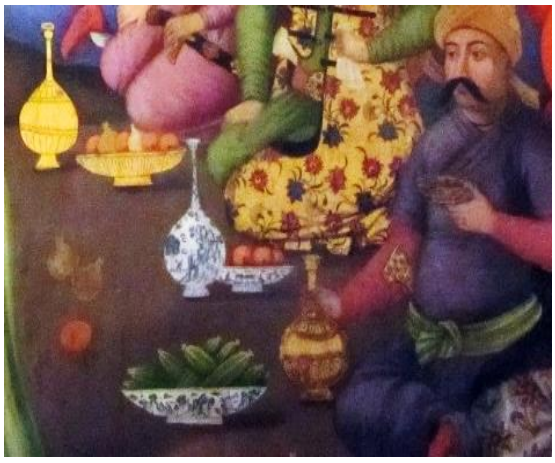
در این بخش، صراحی‌های دورهٔ صفویه و قاجار براساس مفاهیم بنیادین ذکرشده (نظم، محور، تقارن و عامل مفروض) و اصول طراحی احساس‌گرا بررسی خواهند شد. مطالعهٔ فرم این مصنوعات از آن جهت مورد توجه است که هنر دورهٔ صفویه را می‌توان شالودهٔ هنر ادوار بعدی و از جمله دورهٔ قاجار دانست و تحلیل صراحی‌های صفویه و قاجار می‌تواند راهگشای طراحی یک صراحی با مشخّصه‌های طرح ایرانی باشد. صراحی‌های انتخاب‌شده از دورهٔ صفویه، شامل آثاری از موزهٔ ایران باستان و برخی از نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون اصفهان است و نمونهٔ موردمطالعهٔ دورهٔ قاجار، صراحی و جامی است که در موزهٔ قاجار تبریز به نمایش گذاشته شده است.

به‌طور کلّی صراحی از چهار قسمت اصلی پایه، شکم، گردن بلند و دهانه تشکیل شده است. همهٔ صراحی‌ها حول یک محور عمودی شکل گرفته‌اند و همهٔ صراحی‌های بررسی‌شده متقارن‌اند. بلندای گردن به‌صورتی است که بلافاصله به‌عنوان دستگیره، توجه

کاربر را به خود جلب می‌کند که این موضوع نشان از طراحی مناسب صراحی در سطح رفتاری دارد.

در نگاره‌های کاخ چهل‌ستون (شکل ۱ تا ۴) سه جنس صراحی شیشه‌ای، فلزی و سرامیکی یا سفالی دیده می‌شود. صراحی‌های شیشه‌ای اغلب فاقد تزیینات هستند. صراحی‌های سرامیکی با تزیین زیر لعابی آبی و سفید، شامل بیشترین تزیینات نقاشی هستند و صراحی‌های فلزی با تزیینات تکراری با چیدمان شعاعی حول محور ظرف دیده می‌شوند. این تزیینات در صراحی‌های فلزی و سرامیکی منطبق با سلیقهٔ زیبایی‌شناسی مردم دورهٔ صفویه، به‌ویژه طبقهٔ ممتاز جامعه بوده که پس از تأمین حسّ زیباشناسانهٔ مخاطب در سطح طراحی غریزی، احتمالاً تملّک آن به‌سبب ساخت و تزیین ممتاز، باعث افتخار صاحب اثر بوده است. این مورد نمایانگر طراحی در سطح تفکّری صراحی‌هاست. طراحی این مصنوعات زیبا، کاربردی و ماندگارند؛ چراکه طراح هر سه سطح طراحی را مدّ نظر قرار داده است.

شکل ۱- دو نمونه ظرف شیشه‌ای احتمالاً برای نگهداری شراب و صراحی و پیاله برای سرو شراب، نقاشی کاخ چهلستون صفویه (منبع: نگارندگان)



شکل ۲– صراحی‌های فلزی و سفالی، معمولاً از پیاله برای نوشیدن استفاده می‌شده است، نقاشی کاخ چهلستون، صفویه (منبع: نگارندگان)

شکل ۳- صراحی بزرگ با گردن بلند، احتمالاً درپوش صراحی در تصویر چپ از جنسی متفاوت است، نقاشی کاخ چهلستون، صفویه (منبع: نگارندگان)

شکل ۴- فرم گردن در قسمت دهانه گشاد می‌شود، نقاشی کاخ چهلستون، صفویه (منبع: نگارندگان)

در شکل ۵ تا ۹، صراحی‌های موجود در قسمت موزهٔ اسلامی موزهٔ ایران باستان، متعلق به دورهٔ صفویه نمایش داده شده‌اند. این آثار، در سبک صراحی‌های سرامیک سفید و آبی چینی هستند که یا از چین آورده شده‌اند یا هنرمندان ایرانی از آن‌ها کپی‌برداری کرده‌اند. صراحی شکل ۵، یک شش‌وجهی است که در قسمت شکم آن، هر وجه به‌عنوان یک قاب، طرح متفاوتی را شامل می‌شود. امّا به‌طور کلّی، صراحی با زمینهٔ سفید شامل لکّه‌های آبی است و اجزای طرح‌ها تنوّع زیادی ندارند. به این ترتیب، عنصر نظم در طراحی این صراحی رعایت شده است. چندوجهی بودن این صراحی، ظاهر متفاوتی (نسبت به فرم متداول محصولات این دسته) به آن می‌دهد. این ظاهر متفاوت، در عین زیبایی، سبب جذب آنی مخاطب می‌شود که نشان‌دهندهٔ طراحی در سطح غریزی محصول است.

شکل ۶، یک صراحی شیشه‌ای سبزرنگ با تراش سطحی است. سطوح تراش‌خورده مات هستند که این باعث تنوّع پخش نور در کنار جلوهٔ برّاق شیشهٔ زمینه است. تزیینات گردن صراحی شامل یک ردیف از خطوط است که با ریتم یکسان تا شکم تکرار شده‌اند. برخلاف صراحی‌های دیگر، این نمونه و نمونهٔ شکل ۸، در قسمت دهانه، لبهٔ بدون برگشت دارند. برگشت لبه در صراحی، از برگشت قطرات مایع باقیمانده (پس از ریختن در جام) بر روی بدنه جلوگیری می‌کند. دهانه بدون لبه، کاربرد صراحی را با مشکل مواجه می‌کند که این مورد، طراحی مصنوع را در سطح رفتاری مخدوش می‌سازد.

شکل ۵- صراحی سرامیکی، نقاشی زیر لعاب شفاف، سفید و آبی، موزه ایران باستان (منبع: نگارندگان)

شکل ۶- صراحی شیشه‌ای دمیده آزاد با تراش سطحی، موزه ایران باستان (منبع: نگارندگان)

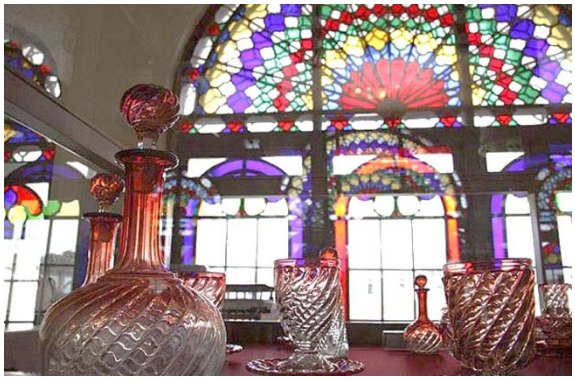
شکل ۷- صراحی شیشه‌ای، دمیده در قالب، موزه ایران باستان (منبع: نگارندگان)

شکل ۸- صراحی سفالی زرین‌فام، موزه ایران باستان
(منبع: نگارندگان)

شکل ۹- صراحی سفالی زرین‌فام، موزه ایران باستان
(منبع: نگارندگان)

صراحی شکل ۷، از شیشهٔ بی‌رنگ شفّاف است. یک دسته تزیین مارپیچ ریز و فشرده از بالای گردن تا شکم حرکت کرده و روی شکم محو شده است. شکل ۸ یک صراحی کوچک است که با موتیف نامشخّصی تزیین شده است. اگرچه موتیف قابل شناسایی نیست، عنصر تکرار، تزیین کلّی را چشم‌نواز کرده و کوچک و بزرگ کردن موتیف‌ها به آن پویایی بخشیده است. شکل ۹، یک صراحی کوچک را نشان می‌دهد که با تصویر حیوانات و شاخه و برگ‌ها (به‌عنوان پرکنندهٔ زمینه) تزیین شده است. یک سرِ گردن به شکم نسبتاً بزرگ صراحی ختم شده، سر دیگر که به دهانه می رسد، برخلاف صراحی‌های دیگر اندکی بزرگ و دوباره تنگ شده است. این تغییراندازه در قسمت دهانه، چشم را به حرکت در طول محور و مقایسهٔ اندازهٔ دهانه با شکم وامی‌دارد. با بررسی صراحی‌های دورهٔ صفویه برمبنای اصول طراحی احساس‌گرا و مفاهیم بنیادین فرم‌پردازی اشیا در هنر اسلامی، لازم است صراحی و جام دورهٔ قاجار براساس این مراجع بررسی شود.

در دوران قاجار، بیشتر آثاری که وارد ایران می‌شده، در خارج از مرزهای ایران جنبهٔ مصرفی و کاربردی داشته است، در حالی که این ظروف بعد از ورود به ایران به‌سبب کیفیت و تزیینات مطلوب نسبت به نمونه‌های داخلی، جزء آثار تجمّلی و اشرافی قرار می‌گیرد و جنبهٔ تزیینی می‌یابد. قیمت بالای این ظروف نیز که به‌دلیل هزینهٔ حمل‌ونقل و تزیینات زراندود بود، اشرافیت آن را تشدید می‌کرد (خانپور، ۱۳۹۰: ۱۰۸). امّا در میان بازار شیشه‌های وارداتی، شیشه‌های روسی، مصرف عام را هدف گرفته بودند؛ از این رو بهتر است ظروف سفره را در میان تولیدات روسی جست‌وجو کرد. تبریز به‌دلیل نزدیکی به مرزهای مشترک ایران و روسیه، پذیرای شیشه‌های مصرفی موردبحث بوده است و شاید به همین دلیل در موزهٔ قاجار تبریز، مجموعهٔ کاملی از ظروف مصرفی روسی وجود دارد که شامل صراحی و جام موردمطالعهٔ ما نیز هست (شکل ۱۰).



شکل ۱۰- صراحی و لیوان شربت‌خوری روسی، موزه قاجار تبریز
(منبع: نگارندگان)

شکل ۱۱- صراحی و لیوان موردمطالعه
(منبع: نگارندگان)

آثاری با این فرم و کاربرد که در ایران به صراحی دوغ‌خوری معروف‌اند، در بیشتر خانه‌های اصیل یافت می‌شود. شیشه‌هایی با تهمایهٔ رنگی قرمز یا زرد که به اسم رنگ‌های شربتی نیز شناخته می‌شوند. این آثار در بازار به قیمت پایین عرضه می‌شده است و بیشتر مردم توانایی خرید و استفاده از آن را داشتند که این سبب می‌شود در زمرهٔ کالاهای مصرفی قرار بگیرد (همان: ۱۰۸). این صراحی در رنگ‌های صورتی، آبی و سبز تولید می‌شده است (شکل ۱۱).

صراحی موردمطالعه، از شیشهٔ سودا-لایم ساخته شده که تمام آن به روش دمیدن در قالب ایجاد شده است، در صورتی که در یک نمونهٔ گران‌قیمت و دقیق، آثار روی گردن در اثر تراش شستی (پس از دمیدن در قالب و سرد شدن) به وجود می‌آیند (شکل ۱۲). درپوش صراحی در نمونهٔ اصلی (ساخت روسیه)، توپر و سنگین است و به روش فشردن در قالب تولید گردیده و در محلّ تماس با بدنهٔ صراحی، اسیدکاری شده است؛ امّا درپوش نمونه‌های تولیدی کارگاه‌های امروزی، به‌صورت توخالی و با دمیدن در قالب ایجاد می‌شوند. امروزه این صراحی در رنگ‌های زرد، بنفش و سبز بیدی نیز تولید می‌شود. صراحی‌های شکل ۱۳ که با خطوط طلایی تزیین شده، ساخت ایران و متعلق به حدود ۵۰ سال پیش است.

شکل ۱۲- مقایسهٔ تزیین تراش (راست) با قالبی (چپ)
(منبع: نگارندگان)

شکل ۱۳- راست: صراحی روسی، حدود ۱۰۰ سال پیش، چپ: صراحی ایرانی طلاکاری‌شده، حدود ۵۰ سال پیش، آنتیک‌فروشی رحیمی
(منبع: نگارندگان)

جام (شربت‌خوری)

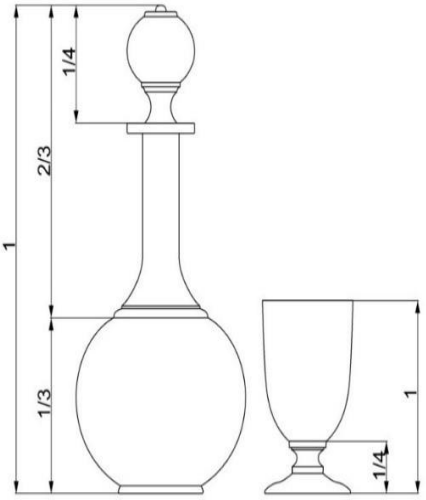
این دسته از ظروف، بیشترین حجم واردات را به خود اختصاص می‌داده است. این ظروف به روش قالبی، شیارهایی در بدنه خود به شکل مورّب دارد و دارای ته‌مایه‌های رنگی در شیشه است (همان: ۱۰۸). جام این ست در ۳ طرح پیچ، دوپیچ و زرهی (شکل ۱۴) تولید می‌شده است. روش تولید جام، پرس‌شده در قالب است.

شکل ۱۴- جام و زیرلیوانی. راست: آبی طرح پیچ و چپ: آبی طرح دوپیچ (منبع: نگارندگان)

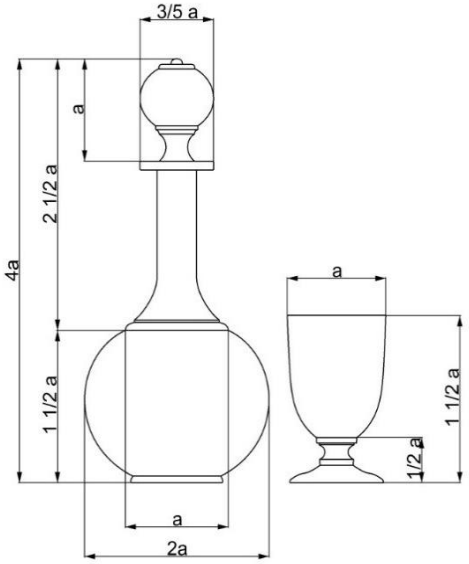
شکل ۱۵، صراحی و لیوان را نشان می‌دهد که تناسباتش در راستای محور عمودی تحلیل شده است. نسبت طلایی در طراحی این صراحی رعایت شده است. شکل ۱۶، ارتباط کلّی تناسبات صراحی و لیوان را نشان می‌دهد. تزیین صراحی، منحصر به طرح پیچ بدنه در شکم و طرح ۹ تراش شستی در گردن است. ۲۰ خط از نقطهٔ میانی شکم خارج می‌شوند و با یک پیچش در نقطهٔ مقابل دوباره جمع می‌شوند. در محلّ اتّصال گردن به شکم، یک حلقهٔ بدون تزیین وجود دارد که ارتباط بین تراش گردن و پیچ‌های شکم را شکل می‌دهد. ۳۰ میلی‌متر پایین‌تر از دهانه، تراش‌ها تمام می‌شوند که این باعث شده دهانه اندکی از گردن گشادتر باشد. دورتادور دهانه به یک اندازه به‌سمت بیرون باز شده است. (شکل ۱۷). فرم کلّی درپوش مانند صراحی است که سروته شده است. حبابِ درپوش، همان شکم است که دوونیم بار کوچک‌تر شده است. مقداری از سر حباب با یک صفحه قطع شده، روی آن یک نیم‌کرهٔ کوچک‌تر قرار دارد؛ امّا نوک این حباب درست در امتداد فرضی حباب قرار گرفته است. طرح پیچ درپوش نیز از ۱۶ خط با آرایش مشابه صراحی تشکیل گردیده است. میان ریشهٔ درپوش نیز با طرح ۶ تراش شستی نازک شده است. پایین ریشه برای فراهم کردن یک تماس مناسب با بدنهٔ صراحی، بدون برجستگی یا فرورفتگی است (شکل ۱۸).

در جام برخلاف صراحی، طرح پیچ در محور عمودی رشد می‌کند. ۱۶ پیچ از محلّ اتّصال بدنهٔ لیوان به پایه، به بالا و پایین خارج می‌شود. پیچ‌ها در ۱۲ میلی‌متری لبهٔ لیوان ناگهان قطع می‌شوند تا فضای نوشیدن برای لب فراهم گردد (شکل ۱۸).

جدارهٔ کلفت شیشه در این جام و صراحی و تزیینات قالبی، باعث ایجاد طیفی از رنگ سبز در ظروف شده است. در این مجموعه، صراحی، نقش عامل مفروض را دارد که اندازه و تقارن آن سبب سازماندهی جام‌ها می‌شود. محور صراحی و جام‌ها در راستای عمود تعریف شده است که نظم و تقارن را با هم فراهم می‌سازد. عواملی چون وزن محصول، رنگ، تکرار نقوش و فرم‌ها و فرم آشنای صراحی از ادوار گذشته، سبب ایجاد تأثیرات آنی مثبت برای استفاده‌کنندهٔ محصول می‌شده است. این موارد به طراحی مناسب محصول در سطح غریزی اشاره دارد.



شکل ۱۵- تحلیل تناسبات عمودی صراحی و جام قاجار موردمطالعه (منبع: نگارندگان)



شکل ۱۶- ارتباط تناسبات عمودی و افقی جام و صراحی موردمطالعه (منبع: نگارندگان)

شکل ۱۷- صراحی موردمطالعه (منبع: نگارندگان)

شکل ۱۸- درپوش صراحی (منبع: نگارندگان)

شکل ۱۹- جام موردمطالعه (منبع: نگارندگان)

چنگش مناسب گردن بلند صراحی، علی‌رغم سنگینی آن و اتمام تزیینات در محلّ لبهٔ جام، بیانگر توجه طراح به عملکرد و کاربرد محصول است. تملّک این محصول در دورهٔ قاجار، نشانگر اصالت صاحب اثر بوده است، چه طبقهٔ ممتاز که محصول را با تزیینات طلاکاری‌شده و تراش دستی می‌خریدند، چه مردمان طبقهٔ متوسط که نمونه‌های داخلی را با کیفیت پایین‌تر و قیمت مناسب‌تر تهیه می‌کردند. فرم آشنا و مأنوس صراحی و پیشینه‌ای که استفاده‌کنندگان کم‌وبیش با آن آشنا بودند، در القای این حسّ افتخار اثرگذار بوده است. این محصول در همان روزگاران نیز در سطح تفکّری، جزء محصولات شاخص بوده است.

بحث و نتیجه‌گیری

ذهن انسان با شکل‌هایی که اساساً نمی‌شناسد، ارتباط برقرار نمی‌کند. وقتی پیشینهٔ ذهنی مثبت و قدرتمندی دربارهٔ شیئی وجود داشته باشد، آنچه را می‌بینیم، می‌پذیریم. فرم اصیل به‌واسطهٔ ارائهٔ مرجعی قدرتمند قادر است سطح بالایی از پذیرش را در ذهن مخاطب ایجاد کند (هاشمی، ۱۳۹۵: ۵۴). بر این اساس، هدف این پژوهش، بازخوانی طراحی فرمی صراحی و جام متعلّق به دورهٔ قاجار است تا با بررسی منشأ فرمی آن بتوان به کلیدهایی برای طراحی محصول مشابه برای مخاطب امروز رسید. ذهن مخاطب امروز با فرم صراحی آشناست؛ امّا تمایلی به استفاده از آن در میان مجموعه ظروف با طراحی مدرن خود ندارد. بنابراین باید فرم صراحی را به‌عنوان مرجع طراحی محصول جدید به کار گرفت.

با بررسی پیشینهٔ جام و صراحی دورهٔ قاجار، این نتیجه حاصل شد که این محصول در روسیه ساخته شده، امّا نمونه‌های مشابه فرمی آن در دورهٔ صفویه مورد استفاده بوده است. با مطالعهٔ سبک طراحی اصفهانی که در هنر دورهٔ صفویه تجلّی می‌یابد، درمی‌یابیم که ترکیب، وقتی منظّم است که اصول ترکیب یکدیگر را حمایت کنند. از طرفی، پیچیدگی منظّم، انحراف از هنجار است که این ویژگی، پویایی زیادی به طرح می‌بخشد. این پیچیدگی، با کاربرد اصول نظام‌دهندهٔ بصری، چون تقارن، ریتم، سلسله‌مراتب و عامل مفروض، علاوه بر تأمین پویایی محصول، مشارکت فرم‌ها را در کلّیت محصول از نظر فلسفی و احساسی میسّر می‌سازد.

در طراحی صراحی و جام قاجاری، تقارن حول محور (خط) مرکزی تعریف شده است که در طراحی صراحی امروزی بهتر است این تقارن حول صفحه تعریف شود. همچنین با عامل مفروض قرار دادن صراحی، می‌توان جام‌ها را با ریتم و سلسله‌مراتب مشخّص در طراحی فرم یا تزیینات آن‌ها به وحدت رساند، به گونه‌ای که در عین یکپارچگی، پیچیدگی مجموعه از طریق فرم‌هایی با خصوصیات ذاتی مشابه و نه یکسان، حاصل شود.

از منظری دیگر، طراحی محصول براساس اصول طراحی احساس‌گرا، نیازمند توجه به هر سه سطح طراحی غریزی، رفتاری و تفکّری است. برای پاسخگویی به الزامات طراحی در سطح غریزی، انتخاب فرم و طرح در کنار عوامل دیگر، چون رنگ، وزن محصول و اثر آن در احساس حاصل از در دست گرفتن، در انتخاب اولیهٔ اثر از سوی مخاطب مؤثّر است. رعایت اصول ارگونومی در طراحی صراحی و جام، طراحی رفتاری محصول را تضمین می‌کند. مرجع قرار دادن فرم و تزیینات صراحی و جام دورهٔ قاجار و به کار بستن قوانین سبکی اصفهان دورهٔ صفویه، طراحی محصول جدید را در سطح تفکّری تثبیت می‌کند و حسّ اصالت و ایرانی بودن طرح را برای سفرهٔ ایرانی به ارمغان می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Soda-Lime: این نوع شیشه برای ساخت انواع بطری‌ها، شیشه تخت، لیوان و ظروف غذاخوری استفاده می‌شود.

فهرست منابع

- بلر، ش. بلوم، ج. (۱۳۸۸)، هنر معماری اسلامی، جلد ۲، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت.
- پیرنیا، محمّدکریم و غلامحسین معماریان (۱۳۸۶)، سبک‌شناسی معماری ایرانی، تهران: سروش دانش.
- چینگ، ف. د. (۱۳۶۸)، معماری، فرم، فضا و نظم، ترجمهٔ زهره قراگزلو، تهران: دانشگاه تهران.
- خانپور، آرزو (۱۳۹۰)، مطالعهٔ تأثیر واردات شیشه بر تولیدات شیشه در دوران قاجار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، تهران.
- سربخشیان، بهنام (۱۳۹۰)، بررسی فرایند تولید شیشه و کریستال دست‌ساز در ایران از سال ۱۳۴۵ تاکنون، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.
- غروی منجیلی، زهرا (۱۳۹۴)، بررسی تأثیر تحوّلات اجتماعی، فرهنگی و هنری بر تزیینات شیشه‌های دست‌ساز دورهٔ قاجار، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.
- نورمن، د. آ. (۱۳۹۶)، طراحی حسّی، ترجمهٔ معصومه حق‌پرست و جهانبخش سادگی‌راد، تهران: حرفه هنرمند.
- هاشمی، مهران، (۱۳۹۵)، معنای فرم، مشهد: فرهنگ‌سرای میردشتی.
- هندی، م. (۱۳۹۱)، زیبایی‌شناسی اشیای کاربردی دوران صفویه، دستاورد، شمارهٔ ۳۲، صص ۲۲-۳۵.
- چقلوند، محمّد (۱۳۹۵)، غذا و هویت: غذا در مرکز درک ما از هویت ما قرار دارد یا در حاشیه آن؟، بازیابی در تیر ۱۳۹۶، از انسان‌شناسی و فرهنگ: http://anthropology.ir/article/29360.html.
- رمضانیان، علی (۱۳۹۳)، بررسی مهم‌ترین مشکلات صنعت چینی، بلور و کریستال ایران، بازیابی در مرداد ۱۳۹۶، از فرصت امروز: یک روز شوش، http://forsatnet.ir/news/html.

- Cupchik, G. (2004), The design of emotion, In D. Mcdonagh, P. Hekkert, P. Erp, & D. Gyi, Design and Emotion, London: Taylor and Francis press.
- Desmet, P. (2004), Form disgust to desire: How product licit emotions, In D. Macdonagh, P. Hekkert, P. Erp, & D. Gyi, Design and Emotions, London: Taylor and Francis press.
- Hall, R. (1999), Usability and Product Design: Case Study, Human Factors in Product Design, UK: Taylor and Francis press.
- Koc, M., & Welsh, J. (2001), Food, Foodways and Immigrant Experience, Centre for Studies in Food Security
- Lugosi, P. (2013), Food, Drink & Identity, In D. Sloan, Food & Drink: The Cultural Context, UK: Goodfellow.
- Norman, D. (2004), Emotional Design, publishd on www.portal.acm.org.
- Piqueras-Fiszman, B., Harrar, V., Alcaide, J. & Spence, C. (2011), Does the weight of the dish influence our perception of food? Food Quality and Preference, 753-756.
- Spence, C and Wan, X. (2015), Beverage perception and consumption:The influence of the container, Food Quality and Preference, 131-140.

1- The Journal Of "Honar – ha – ye – Karbordi" aims at publishing the results of scientific research and experiences in the theoretical and applied domains of art.
2- The paper should have neither been previously nor be under consideration elsewhere.
3- The manuscript should preferably be in Farsi and grammar regulations of this language should be considered. Non – Farsi manuscripts will be translated into Farsi by the journal's staff and then reviewed by referees before publication.
4- The editorial board reserves the right to accept or reject any article after being reviewed by referees.
5- The sole responsibility for views and statements expressed in the article remains with the author(s).
6- All rights reserved. No part of this publication may be published elsewhere without the journal of Honar – ha – ye – Karbordi's permission.
7- The papers should be the result of author or author(s)'s research work (Research Papers). Review papers with multiple authentic references are accepted for consideration and publication.
8- Reports, translations and notes are not acceptable.
9- The manuscript should include following parts respectively:
   - The first page: Include full article title, author(s)'s full name, title and affiliation, institute's name, address, telephone, fax and e-mail. If the paper has more than one author, one must be represented as the author correspondent.
   - The abstract should be in both English and Farsi. It should point to the problem statement, objectives, methodology, and major findings. The abstract should be about 350 words in Farsi and 500 words in English, printed on two separate pages.
   - 'Keywords' should include between three to five major words relevant to the ar cle.
   - The 'introduc on': Include pro blem defini on, research questions, objectives, literature review, methodology and a general overview of the paper.
   - The 'manuscript': Include the theoretical basis, research body covering the research studies, findings and conclusions.
   - The 'conclusions' or 'results' sec on s hould succinctly and logically include the answers of key questions and clear out the research findings.
   - The guidance and contributions of others can by acknowledged briefly in a separate section.
   - The endnotes should be numbered and included before the references.
   - Full references should be included at the end of the paper in alphabetical order.
10- Citation and reference embodiment:
   - (Author's name, year of publication: page) should be referenced in parenthesis, following the related text.
   - Books: Author's surname, first name (year of publication), book title, translator's name, location: publisher.
   - Articles: Author's surname, first name (year of publication), "full article title", volume, number, pages.
   - Web documents: Author's surname, first name (date), "document title", date of access, full web address.
11- The number of figures, graphs, and tables should be minimal, and citations should follow the international convention (Author's name, year of publication: page)
   - The quality of figures should be 300 dpi in jpg file format.
   - Figure captions should be below the figures and table heads should be above the tables.

12- The paper should not exceed 12 pages of the journal.
13- In order to send the papers please visit the website: Aaj.Semnan.ac.ir

The editor. Journal of Honar-ha-ye- karbordi
Faculty of Fine Art
University of Semnan
Semnan, Islamic, Republic of Iran.

HONAR-HA-YE KARBORDI

Journal of Applied Arts,Semnan University

No:1 Spring 2021

ISSN:2252-0260

Semnan University

The Semilogical Study of Lorestan Tribal Cothing and its Efficiency on Cultural
[Soheila Nourahmadi; Vahid Mohammadi; Masoud Mohammadzadeh]

The Animal Motifs in the Avesta in the Decoration of the Sassanian Metal Dishes
[Mehdi Kazempour; Maryam Mohammad Hosseyn Zade]

Iconography of Goodarz I Coins Based on the Coins Documentary of the Parthian Dark Era
[Khadijeh Baseri; Mojtaba Monshizadeh; Ameneh Zaheri]

A Study of the Form and Function of Qajar Goblet and Decanter as a Model for Contemporary Utensil Design
[Bahareh Teimouri]

Analysis of the Role of Fractal Geometry in Iranian Cultural Symbols (Case study of Iranian University Symbols)
[Saleheh Hedayati; Behnam Zangi; Haniyeh Sheykhi]

Review of National Convergence in the Achaemenid Empire based on the Study of Relieves, Inscriptions and Architecture of Persepolis
[Ebrahim Raiygani; Hasan Basafa]