اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران
با محوریت هنر بومی
1th National Conference on Symbology in Fersian Art
Whit a Focus on Native Art

# بررسی نشانه‌ای نقش‌برجسته‌های گیاهی و جانوری پارسه با تکیه بر باورهای اسطوره‌ای ایران باستان

**اکبر دبستانی رفسنجانی[۱]، سمیه سادات ابوالقاسم حسینی[۲]**

۱. عضو هیت علمی دانشگاه هنر تهران mohammad_dabestani@yahoo.com
۲. مدرس دانشگاه علم و صنعت ایران somayeh.a.hosseini@gmail.com

**چکیده**

اصول و مفاهیم آیینی که ارتباط تنگاتنگ با فرهنگ و سنن اجتماعات باستانی دارد، در قالب نشانه‌های زبانی ریخته می‌شود و از مجرای هنر عبور می‌کند تا صیقل خورده و تبدیل به یک نماد شود. در این مسیر، مضامین و مفاهیم دچار یک دگردیسی می‌شود که همواره مستلزم رمزپردازی و رمزگشایی متقابل است درحالی‌که اغلب در روند بررسی وجوه نمادین هنر، نقش زبان و نشانه‌های زبانی نادیده گرفته می‌شود. بررسی نشانه‌ای نقوش با درنظرداشتن نقش قالب‌های زبانی باید مرتبه‌ای فراواقع از تصاویر را جستجو کند تا مفاهیم رمزپردازی شده را بیابد؛ بنابراین هدف یافتن مفاهیم اصلی تصاویر نمادین پارسه به‌عنوان پایتخت آیینی هخامنشی، با تطبیق اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی و دین‌شناسی بوده که متکی به جمع‌آوری اطلاعات از طریق مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای است. در انطباق نقش‌برجسته‌های پارسه با گونه‌های نشانه‌ای، سه دسته نقش قابل بازخوانی است که عبارتند از نقش‌های نمایه‌ای، نقش‌های شمایلی و نقش‌های نمادین؛ که گاه یک نقش را می‌توان در یک، دو و یا حتی هر سه دسته از گونه‌های نشانه‌ای مورد بازخوانی و تفسیر قرار داد. آنچه در انتها می‌توان اذعان داشت، اهمیت نقش‌های پارسه به‌عنوان نشانه‌های زبانی است که فارغ از نمایه‌ای، شمایلی یا نمادین بودن، به مفاهیمی اشاره دارند که ریشه در اندیشه‌های آیینی ایران باستان دارد و بررسی بیشتر در انطباق‌های مکانی نقش مایه‌های مجموعه پارسه می‌تواند مفاهیم تازه‌تری را پیش روی قرار دهد.

**واژگان کلیدی**

اسطوره‌شناسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، نقش‌برجسته، پارسه

## مقدمه

هنر ایران‌باستان سرشار از نمادها و کنایه‌هاست و مهارت فنی هنرمند همراه اعتقادات ژرف او به‌خوبی نمایان است، اعتقاداتی که مفاهیم ارزشمندی را به تصویر می‌کشد. در دستیابی به مفاهیم ناب هنر ایران‌باستان، بهترین گزینه برای کاوش، شهر پارسه (تخت‌جمشید)، مرکز روحانی ایران هخامنشی و مهد پرورش شاهان دوران است. این شهر که از پایتخت‌های آیینی هخامنشی و محل برگزاری پاره‌ای تشریفات بوده، بیش از پایتخت های اداری- سیاسی- اقتصادی در بابل، شوش و همدان مورد توجه بوده و روایت‌های بسیاری بر جداره‌های آن نقش شده‌است. نقش‌های برجسته و درک جایگاه آن‌ها در معماری مجموعه، بخش مهمی از مبانی نظری معماری دوران هخامنشی را به تصویر می‌کشد. نوشتار پیش رو، حاصل پژوهشی است که حوزه‌های تاریخ، دین‌شناسی، زبان‌شناسی و اسطوره‌شناسی ایران‌باستان را مورد مطالعه قرار داده تا با تامل در نقوش، به شرح و تفسیر مفهومی سنگ‌تراشیده‌ها –به مثابه یک نشانه زبانی- برسد.

**تصویر ۱. پارسه، نمایی از پلکان ورودی آپادانا**

پژوهش متکی به مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای با مراجعه به منابع مکتوب است. گزارش برخی صاحب‌نظران غیرایرانی از باورهای ایرانیان باستان و اوضاع تاریخی عهد هخامنشی و داده‌های برگرفته از منابعی راجع به زبان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و دین‌شناسی از دیدگاه‌های متفاوت غربی نیز به صورت خام مورد استفاده قرارگرفته‌اند. سپس یافته‌ها بر اساس روش ترکیبی با رویکرد هم-زمانی[۱] بررسی شده و در نهایت به تحلیل مفاهیم نقش‌ها، با درنظرگرفتن جوانب تاریخی-اسطوره‌ای ایران‌باستان و نفوذ این عوامل در معماری هخامنشی پرداخته‌است.

شناخت مفاهیم و معانی مطرح در ساخت نقش‌های برجسته معماری ایران‌باستان و چگونگی امکان تداوم ویژگی‌های این تمدن کهن در دوران معاصر از مشغله‌های ذهنی صاحب‌نظران آگاه از سابقه غنی فرهنگی ایران‌زمین است. در همین ارتباط، نظریه‌ها و تفسیرهای لرنر[۲] و تیلیا[۳] در مورد معنای نقش‌برجسته‌های پارسه توسط شاپور شهبازی[۴] در کتاب «راهنمای تخت‌جمشید[۵]» آمده اما کمتر به مستندات

و کشف معانی ارجاع می‌دهد. مایکل رف[1] در کتاب «نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت‌جمشید[2]» در کنار توصیف دقیق سنگ‌تراشیده‌ها، به دنبال رد پای تمدن‌های دیگر در ایجاد نقوش بوده و چندان اشاره‌ای به مفاهیم نمادین نقش‌برجسته‌ها ندارد. علاوه بر این دو اثر که از منابع اصلی و قابل استناد در شرح حجاری‌های پارسه است، منابع دیگری نیز گردآوری شده که غالبا فاقد دیدگاه نمادگرایانه بوده و تنها به معرفی و توصیف مجموعه پرداخته‌اند مانند اثر حسین سلطانزاده[3]، عباس قدیانی[4]، غلامحسین مقتدر[5] و دیگر کتاب هایی که تحت عنوان «تخت‌جمشید» منتشر شده‌اند.

هنر نهفته در حجاری‌های پارسه فارغ از هنر دوران و پیشینه تاریخی سنگ‌تراشیده‌ها، گویای اندیشه و اعتقادات رایج دوران هخامنشی است که به زبان تصویر با مخاطب خود سخن می‌گوید؛ مجموعه برای بیننده پیامی دارد و نشان‌گر پیروی از یک خط فکری غالب و گویای اندیشه پادشاهان دوران است که از مجرای معماری به دو طریق با مخاطب به سخن می‌نشیند، یکی سنگ‌نوشته‌ها و دیگری سنگ‌تراشیده‌ها که مرتبه دیگری از زبان نوشتار(سنگ‌نوشته) است. در سنگ‌نوشته‌ها به‌صراحت سخن گفته و وقایع ثبت‌شده‌است اما سنگ‌تراشیده‌ها از هنری فراواقع‌گرایانه[6] بهره‌مند شده که معانی عمیقی در درون خود پنهان دارند؛ نقوشی که تنها به شرح وقایع نپرداخته و مرتبه‌ای از انتقال پیام را در خود مستتر ساخته‌اند. هدف نوشتار توجه به نگارینه‌ها و رمزگشایی از این اندیشه‌هاست. این تصاویر به عنوان نشانه زبانی، زبان گویای زمان هستند که رمزنگاری شده‌اند.

## جامعه هخامنشی

پادشاهان هخامنشی، اصولی را در ایران پایه‌گذاری کردند که زیربنای ساختار اجتماعی-سیاسی حکومت شد؛ در واقع با اعطای استقلال داخلی به ملت‌های زیر سلطه و حفظ فرهنگ آن‌ها، حکومت نوین و پایداری تشکیل دادند[7]. «شاهنشاهی هخامنشی دولتی بود امپراتوری به مفهوم جدید آن ... مرکب از دولت‌های گوناگون، اما هر کدام از آن‌ها فردیت خود را از نظر بنیادهای سیاسی و سنن و نوامیس خویش محفوظ داشتند ... و آن ترکیبی بود از اقوام مختلف که همگی آزاد می‌زیستند (راوندی، ۱۳۵۴:۴۱۵).» حکومت هخامنشی مبتنی بر احترام به آزادی فردی و قومی، بزرگ‌داشت نظم و قانون، تشویق هنرها و فرهنگ بومی بود (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۲۰) و هرگز نظام جدیدی از رفتار و گفتار را با عنوان فرهنگ هخامنشی به ملت‌های زیر سلطه تحمیل نکرد.آنان با اختراع خط‌میخی خاص خود که تعداد حروف محدودتری نسبت به خطوط نوشتاری رایج داشت، لوحه‌ها و سنگ‌نوشته‌هایی به سه زبان رایج دوران (فرس‌باستان، بابلی و ایلامی) به‌جای‌گذاشته و به شرح وقایع و اندیشه‌های جاری پرداخته‌اند. آنان با استفاده از نشانه‌های زبانی، روایت‌هایی را منتقل کرده‌اند که گاه حقیقتی ملموس است و گاه تصویری نمادین. این نشانه‌ها که گویای اندیشه و فرهنگ جاری دوران است، به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی مفهوم به‌کارگرفته‌شده که از کارکردهای زبان و نشانه‌های زبانی است.

زبان به عنوان بخشی از فرهنگ، عنصری اساسی در شکل دادن به روابط انسانی است که همچون موجودی زنده، خلاق و پویا به بیان رخدادهای تاریخی می‌پردازد تا آنجا که شناخت قواعد و قراردادهای زبانی منجر به درک اندیشه مردمان زمان می‌شود؛ زبان در بستر و متن معنا می یابد و فارغ از زمان و مکان فاقد مفهوم خواهد بود. این نشانه‌های زبانی در مجموعه پارسه به دو شیوه بیان شده‌اند: به زبان صریح و با استفاده از کلمات در سنگ‌نوشته‌ها (با اختراع خط میخی هخامنشی) و به زبان نمادین با استفاده از سنگ‌تراشیده‌ها (با هنر هنرمندان و صنعت‌گران کشورهای تحت فرمانروایی حکومت هخامنشی).

هنر بخش دیگری از فرهنگ هخامنشی است که به تبع ملل تحت سلطه حکومت هخامنشی، ترکیبی از عناصر متعدد وام‌گرفته از فرهنگ‌های مختلف است. هنرمندان و صنعت‌گران این دوران همگی از سرزمین‌های تحت حاکمیت هخامنشی بودند از جمله مادی‌ها،

مصری‌ها، بابلی‌ها و ساردی‌ها که در انتقال عناصر هنری وام‌گرفته، نقش مهمی ایفا کردند (ماری کخ، ۱۳۸۷:۳۲). تلفیق سلایق، شیوه‌ها و درون‌مایه‌ها در هنر هخامنشی به‌صورت ترکیبی از یک طرح ایرانی به همراه تکنیک‌ها و جزییات متاثر از حضور هنرمندان خارجی است. محمد علی اسلامی ندوشن[۴] می نویسد: «اقتباس و تلفیق هنر خاصیتی است که همه کشورهای قاهر و فاتح داشته اند، هنر زاییده سکون و شکیبایی و گذشت زمان است. برای فاتح در آغاز نه سکون معنی دارد و نه شکیبایی و نه حتی فرصت هست (اسلامی ندوشن، ۱۳۹۰: ۳۲).»

دین به عنوان زیربنای فرهنگ در امپراتوری هخامنشی، یک سامانه سازمان‌دهنده فرهنگی و اقتصادی بود. دین رسمی ایران دوره هخامنشی موضوعی است که در آن اتفاق‌نظر وجود ندارد اما شاید بتوان گفت که داریوش، خشایارشاه و جانشینان آن‌ها زرتشتی بوده‌اند[۳] زیرا لحن کتیبه‌های داریوش بسیار تحت تاثیر آموزه‌های دینی زرتشت قرار دارد. طبق نظریه مهرداد بهار[۲] (بهار، ۱۳۹۱: ۱۰۴)، در آن دوران آیین‌های متعددی رایج بوده و زرتشتیان دوره هخامنشی پیرو دینی مرکب از آیین‌های مردمی و دین درباری بوده‌اند.آنچه نظریه رواج دین زرتشت را به‌عنوان دین رسمی هخامنشیان تقویت می‌کند، به‌کارگیری گاه‌شمار زرتشتی و وجود نقاط مشترک بین کتیبه‌های هخامنشی و گاهان زرتشتی است از جمله اهورامزدا که در سنگ‌نوشته‌ها بسیار از او نام برده و در سنگ‌تراشیده‌ها تصویر شده‌است اما نکته حایز اهمیت آن است که در هیچ کجای پارسه اثری از تندیس خدایان و نمودهای بت‌پرستی وجود ندارد که می‌تواند دلیلی بر یکتاپرستی آنان باشد.

## اسطوره در ایران باستان

اسطوره در زبان فارسی وام-واژه‌ای است از زبان عربی به معنای روایت و حدیثِ بی‌اصل اما «اصل این واژه یونانی historia به معنای استفسار، تحقیق، اطلاع، شرح و تاریخ است ... واژه myth در زبان اروپایی و mythe در زبان آلمانی از نظر محتوای معنایی برابر واژه اسطوره است. واژه myth از اصل muthos به معنای سخن و افسانه گرفته شده است (بهار، ۱۳۹۱: ۳۴۴)». میرچا الیاده[۱] اسطوره را راوی تاریخی مقدس می‌داند که واقعه‌ای ازلی را بیان می‌کند: «اسطوره همواره نقلی از آفرینش است که از آن سخن می‌گوید که چگونه امری کمال-پذیرفته آغاز به بودن کرد. به این سبب است که اسطوره با هستی‌شناسی پیوند دارد و تنها از حقایق سخن می‌گوید (همان: ۳۶۹)». بهار با ارائه تعریف نسبتا جامعی به جنبه دیگری از اسطوره که وجود باورها و اعتقادات مقدس یک قوم است، اشاره می‌کند: «اسطوره اصطلاحی کلی و در برگیرنده باورهای مقدس انسان در مرحله خاصی از تطورات اجتماعی است که در جوامع ابتدایی شکل می‌گیرد و باورهای مقدس همگان می‌گردد ... اسطوره روایتی است مقدس درباره خدایان، موجوداتی فوق‌بشری و وقایع شگفت‌آوری که در زمان‌های آغازین با کیفیاتی متفاوت با کیفیات زمان ما رخ داده و به خلق جهان و اداره آن انجامیده است ... (همان: ۳۷۱)». اسطوره‌ها طی زمان به تقدسی والا دست‌یافته و به باوری کهن برای مردمان تبدیل شدند که با ارائه الگوهای بشری به توجیه منطقی روابط اجتماعی پرداخته‌اند؛ در واقع اسطوره واسطه بین انسان و پدیدارهای جهان است که در آیین‌ها، رفتارها، اخلاقیات و مقررات نظام سنتی و خانوادگی انعکاس می‌یابد. اسطوره‌شناسی تلاش می‌کند انگیزه ها و اهداف مشترک و عمومی اسطوره جوامع کهن را رمزگشایی و خاستگاه ادیان باستانی و رابطه آن با ساخت‌های اجتماعی کهن را بازشناسد.

از نظر هوک[۵]، با انتقال مفاهیم اسطوره‌ای و درهم‌آمیختگی فرهنگ‌ها، مایه‌های اصیل آیینی در جامعه آسیای غربی پابرجا مانده‌است. نکته مهم دیگری که میرچا الیاده به آن اشاره می‌کند، انتقال این مفاهیم در طول زمان از گذشتگان به آیندگان است؛ « ... اسطوره‌ها به عنوان توضیح و تبیین سرآغازها فرابافته شده‌اند ... همانا آیین‌های سرشار از اسطوره، عقل‌ورزی‌های گذشتگان در باب مسئله‌ای بود که

فرهنگ‌های ماقبل، تنها از این طریق آن را درمی‌یافتند ... (الیاده، ۱۳۸۹: ۷۲)». به‌نظر لوی استروس[□□□□□] اسطوره بیان نمادین ارتباط متقابلی است که توسط انسان میان پدیده‌های پیرامون او و خود او برقرار می‌گردد و نمادها به زبان بیان اسطوره تبدیل می‌شوند که به واقعیتی بیرون از خود اشاره می‌کنند چنان که زبان نمادین به‌کارگرفته‌شده در آیین‌ها، کوششی می‌شود برای بیان حقیقت مرموز پدیده حیات. از ایران‌باستان نیز اسطوره‌های فراوانی به جا مانده که مهم‌ترین منابع مکتوب آن اوستا، گات‌ها[□□□]، شاهنامه فردوسی و وداها[□□] است. اسطوره‌های ایران‌باستان همچون اسطوره‌های مردم سراسر جهان، تصویرهایی از پس تاریخ هستند که افکار و اندیشه مردمانی که در گذشته‌های دور می‌زیستند را انعکاس می‌دهد و علاوه بر نبردهای کیهانی، به وصف فرهنگی مردمان زمان هم می‌پردازد که برخی تفکرات آیینی دوران آنان از همین طریق منتقل می‌شود.

## نظام ارتباط نمادین

انسان برای بقای حیات در مجامع انسانی، نیازمند برقراری ارتباط با دیگران است. این ارتباط به شیوه‌های گوناگونی رخ می‌دهد و برون‌داد تفکرات و اندیشه‌های انسانی است که همزیستی آنان را امکان‌پذیر می‌کند؛ در واقع ارتباط، فرایند انتقال پیام از فردی به فرد دیگر است که به شیوه‌های مختلفی بروز می‌یابد. این پیام که از سوی فرستنده رمزپردازی می‌شود، بسته به نوع پیام، از مجراهای متفاوتی عبور می‌کند و توسط گیرنده رمزگشایی می‌شود. در نهایت، برقراری ارتباط نیازمند ادراک مشابه در گیرنده و فرستنده است تا بتوانند به شیوه‌ای مشابه پیام را رمزپردازی و رمزگشایی کنند. فارغ از کلامی یا غیرکلامی بودن، ارتباط نیازمند بستر و زمینه فرهنگی مشابه است که در آن نشانه‌های زبانی معنای واحدی یافته باشند؛ در حقیقت، ارتباط که برون‌داد اندیشه‌های انسانی است، موضوعی انتزاعی و غیرمادی بوده و در جستجوی صورت برای بروز مادی و نیازمند مجرایی برای نمود خارجی است. این مجراها برای ماهیت بخشیدن به ارتباط، نیازمند نشانه‌هایی هستند که از آن‌ها به نشانه‌های زبانی یاد می‌شود.

### نشانه

نشانه[□□□] در لغت به معنای «علامت مشخص برای شناخت چیزی» بوده و غالبا در حوزه زبان‌شناسی، ارتباط‌شناسی و هنر، یک نظام قراردادی بین انسان‌ها و شکلی از دلالت و معنای صریح است که ذهن را متوجه چیز دیگری غیر از خود می‌کند. پیرس[□□□□] نشانه شناسی را دانش بررسی پدیدارهای فرهنگی می‌داند که به نظام‌های ارتباطی تعلق داشته باشد (احمدی، ۱۳۹۱: ۷) اما سوسور[□□□□□] آن را دارای همه وسایل به‌کاررفته در جامعه انسانی می‌داند که در جهت ایجاد ارتباط عمل کند. شباهت دیدگاه پیرس و سوسور در ارتباط موضوع با نظام‌های ارتباطی است. از دیدگاه اکو[□□□□] «نشانه شناسی، تمامی پدیدارهای فرهنگی را چونان فراشدهای ارتباطی بررسی می‌کند» و ابزار مناسبی برای شناخت در امر پژوهش است. به نظر او موضوع اصلی نشانه‌شناسی تاویل نشانه‌ها و اساس تحلیل‌های دانش نشانه‌شناسی، فهم و تعبیر مناسبات درونی عناصر پدیده‌های ارتباطی است و به‌همین‌دلیل نه تنها زبان بلکه تمامی تصویرها، آواها، اشیا، حرکت‌ها، اداها و دیگر پدیده‌های ارتباطی در نظام نشانه‌شناسی مطرح می‌شود و مورد تاویل‌های متفاوتی قرار می‌گیرد (احمدی، ۱۳۹۲: ۳۶۹) که می‌توان ساختار این الگوها را در نظام‌های ارتباطی جستجو کرد.

سوسور الگویی دو وجهی از نشانه ارائه می‌کند که حاصل انطباق دو عنصر دال[□□□] (تصور صورت) و مدلول[□□□□] (تصور معنا) است (سوسور، ۱۳۹۲: ۶۷). در این الگو، دلالت یک مقوله ذهنی است زیرا که نشانه‌ها تنها به مفاهیم دلالت می‌کنند نه به اشیا (همان: ۹۶)؛ در مقابل، پیرس الگویی سه وجهی معرفی می‌کند که در آن «نشانه یک کنش یا تاثیر است که از هماهنگی سه چیز تشکیل شده باشد: بازنمون[□□□□]، تفسیر[□□□□□] و موضوع[□□□]. بازنمون صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد، تفسیر معنایی است که از نشانه حاصل

می‌شود، موضوع چیزی است که به آن ارجاع می‌شود و تعامل این سه، نشانگی نام دارد (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۸)؛ اما اکو نشانه را تمامی چیزهایی می‌داند که بر پایه قراردادهای اجتماعیِ ازپیش‌تعیین‌شده، چیزی را به جای چیز دیگر معرفی می‌کند. او در تعریف نشانه، مفاهیم کلاسیک را که پیرس و سوسور مطرح کرده‌اند، نفی می‌کند و از وجود پدیده‌ای پویاتر به نام نقش نشانه‌ای سخن می‌گوید که درهم‌تنیدگی غیرقابل‌گسست بیان و محتوا در نشانه است.

## وجوه نشانه‌ای

نشانه‌شناسان وجوه مختلفی برای نشانه ارائه می‌کنند که بنیادی‌ترین و جامع‌ترین آن‌ها، دسته‌بندی سه‌وجهی پیرس است (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۸ و محسنیان‌راد، ۱۳۸۵: ۱۹۵-۱۹۵): نمایه‌ای، شمایلی و نمادین. وجه نمایه‌ای، نمایی است که دال اختیاری نیست اما مستقیم از بعضی راه‌ها به مدلول مرتبط است؛ وجه شمایلی، نمایی است که دال از طریق شباهت به مدلول یا تقلید از آن دریافت می‌شود و وجه نمادین، نمایی است که دال شباهتی به مدلول نداشته و ارتباط آن‌ها کاملا قراردادی است. تفسیر نمایه‌ها و شمایل‌ها ساده بوده چون از واقعیت شکل می‌گیرند و نمایشی از محیط هستند اما نمادها دارای علائم عملکردی انحصاری هستند. نمادها نماینده فضای وسیع‌تر و حاوی واقعیت کمتری هستند. نشانه‌های تصویری مانند اصل خود و متقاعدکننده بوده و تقریبا بدون هیچ توضیحی قابل درک هستند درحالی‌که نمادها منحصرا از طریق قراردادهای اجتماعی مفهوم می‌یابند و غالبا با آموزش ساخته می‌شوند و در نهایت، نمادها پیچیده‌تر از نمایه‌ها و شمایل‌ها هستند. در سه گانه پیرس، نماد به عنوان یک واسطه به انتقال پیام می‌پردازد و از جنبه های فلسفی و زبان‌شناسی محض، صرف‌نظر می‌کند که اگر به درستی رمزپردازی و رمزگشایی نشود، موجب عدم تفاهم یا سوءتفاهم خواهد بود.

## نشانه‌های ارتباطی

ارتباط از مجرای نشانه‌ها به‌وجودمی‌آید و با طی فرایند «تشکیل اندیشه‌ای در ذهن گوینده ← رمزپردازی اندیشه ← تشکیل پیام ← ارسال پیام ← دریافت پیام ← رمزگشایی پیام ← تشکیل اندیشه‌ای در ذهن مخاطب» انتقال می‌یابد. این نظام نشانه‌ای محصور به خود نبوده و ویژگی‌های محیطی محل وقوع، در به‌عینیت‌رساندن آن نقش مهمی دارد و کارکرد اجتماعی آن که انتقال اندیشه از طریق پیام است، بدون درنظرگرفتن ویژگی‌های موقعیتی ناظر بر آن (زمینه اجتماعی- انسانی- فرهنگی- اقلیمی) غیرممکن می‌گردد.

ملموس‌ترین بخش نظام نشانه‌های ارتباطی، زبان و نشانه‌های زبانی است که میان جوامع انسانی و فرهنگی مشترک بوده و انسان‌ها برای برقراری ارتباط با یکدیگر آن را به‌کارمی‌گیرند؛ در واقع زبان به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی معنا در قالب ضوابط و قواعدِ خود، ابتدا به سازمان‌دهی و سپس به بیان اندیشه‌ها و تفکرات می‌پردازد. به اعتقاد سوسور، زبان نظامی از نشانه‌های قراردادی با پیوندی ذهنی میان یک مفهوم و یک تصور مادی (صوتی- تصویری) است (سوسور، ۱۳۹۲: ۶۳). پیرس پا را از این فراتر می‌نهد و با تاکید بر اهمیت معناشناسی، آن را فراتر از اطلاقِ نام دانسته و نشانه‌شناسی را بر مبنای تحلیل تفکر تعریف می‌کند و نشانه زبانی را جزیی از نشانه‌های جهان پیرامون می‌خواند. از نظر او، کامل‌ترین نشانه، آمیزه‌ای از هر سه جنبه نمایه‌ای، شمایلی و نمادین است و بسته به نوع نشانه، میزان بهره‌گیری از هر یک از وجوه تغییر می‌یابد تا آنجا که نشانه‌های زبانی به خروج از شکل نمایه‌ای و شمایلی گرایش یافته و بیشتر به‌سوی شکل‌های نمادین در حرکت است. کارل بولر با طرح الگویی برای نشانه زبانی، زبان را ارغنونی برای ایجاد ارتباط می‌خواند و می‌افزاید «هر نشانه برای این‌که نشانه زبانی تلقی شود باید سه نقش را هم‌زمان داشته‌باشد: نقش نماد را ایفا کند یعنی به موضوعی در جهان خارج دلالت کند، نقش نشان را ایفا کند یعنی از طریق آن نشانه بتوان اطلاعاتی را درباره فرستنده کسب کرد و نقش علامت را داشته باشد

یعنی گیرنده را وادار سازد تا آن نشانه را تعبیر کند یا واکنشی در برابر آن نشان دهد (همان: ۵۱)» که این نشانه‌شناسی در دو حوزه نشانه‌های‌زبانی در قالب گفتاری-نوشتاری و نشانه‌های‌زبانی در قالب حرکتی-تصویری مورد بررسی قرار می‌گیرند.

## نقش‌برجسته‌های پارسه

داریوش اول در حدود سال ۵۱۲ میلادی مجموعه پارسه را به‌عنوان پایتخت آیینی امپراتوری هخامنشی در جنوب پاسارگاد پایه‌ریزی‌نمود (بهار، ۱۳۷۷: ۱۷۴)، سپس خشایارشاه و اردشیر سوم آن را تکمیل کردند (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۹). دیگر پادشاهان هخامنشی علیرغم دخل و تصرف در مجموعه پارسه، هرگز بنایی به بناهای صفه نیفزودند.

معماری پارسه تحت تاثیر هنر درباری، تلفیقی از هنر ملل تابع حکومت هخامنشی با روح ایرانی است. این مجموعه بر روی صفه‌ای بلند و مشرف بر دشت بنا شده تا از دور و نزدیک منظره چشم‌گیری داشته‌باشد و با القای عظمت شاهانه، تاثیری شگرف در بیننده بگذارد. در طرح عناصر مجموعه، علاوه بر مقیاس کلان، به مقیاس خرد نیز توجه شده و در هر مرحله از سیر به سوی بنا و درون آن، اهمیت نقش‌برجسته‌ها بارزتر می‌شود چنان‌که گویی طرح مجموعه با وجود این سنگ‌تراشیده‌ها بیشتر گویای عظمت پادشاهی هخامنشی شده است.

## شرح موضوعی نقش‌برجسته‌ها

سنگ‌تراشیده‌ها در پارسه بسیار متعدد و متنوع هستند اما در عین تنوع، به‌طرز خارق‌العاده‌ای همگون هستند. برخلاف دیگر کاخ‌های دوران هخامنشی که تعداد محدودی حجاری داشته‌اند، پارسه دارای بیش از سه‌هزار نقش است که همگی از یک نظام هماهنگ و همگون پیروی می‌کنند؛ چنان که غالبا چهره‌ای مشابه برای مردان پارسی، مادی و نمایندگان دیگر ملل در نظرگرفته‌شده که با جامه‌های متفاوت از یکدیگر تفکیک می‌شوند؛ برای مثال مردان پارسی در ردای بلند چین‌دار و مردان مادی با لباس‌هایی تا روی زانو و بدون‌آستین تصویر شده‌اند. درعین‌حال و باوجود اجزای بسیار، نقش‌ها ساده‌سازی شده و حتی‌الامکان به فرم‌های پایه نزدیک شده‌اند تا در یک تابلو برجسته دو بعدی جای گیرند.

نقش‌برجسته‌ها در جداره‌های پارسه به چهار دسته نقوش گیاهی، نقوش جانوری، نقوش انسانی و نقوش ماورایی قابل‌تفکیک است که در این نوشتار به نقش‌های اصلی گیاهی و جانوری در جداره بناهای پارسه پرداخته می‌شود.

**تصویر ۲. سنگ تراشیده های پارسه، نقوش گیاهی- نقوش جانوری- نقوش انسانی- نقوش ماورائی**

## نقش‌های گیاهی

نقش گیاه در سنگ‌تراشیده‌های پارسه بسیار به‌چشم‌می‌خورد. گیاه چهارمین آفریده هرمزد در سه‌سال گیجی اهریمن است[□□□□□] که پیش‌تر از آن آسمان، آب و زمین برای یاری وی آفریده شده بودند (بهار، ۱۳۹۱: ۴۵-۴۴). در اسطوره آفرینش انسان و پدیدارشدن او بر زمین، گیاه جایگاه ویژه‌ای دارد چرا که علاوه بر محل رویش انسان نخستین، مظهر زندگی نیز هست که با چرخه طبیعی سالیانه خود، چرخه زندگی انسانی را از زمان تولد تا مرگ تداعی می‌کند و این باز-زنده شدن هرساله، آن را به نمادی بر بن‌مایه زندگی انسانی تبدیل می‌کند. کاربرد گونه‌های گیاهی در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های مختلف، متفاوت بوده و شخصیتی رمزگونه به آن بخشیده است چنان‌که هر گیاهی که تاثیر ویژه‌ای بر زندگی انسان داشته، لاجرم به موضوعی برای پنداره‌های او تبدیل شده تا آنجا که کارکرد نمادین گیاه علاوه بر زیبایی و ارزش غذایی، سایر جنبه‌های مدنی، فرهنگی، اعتقادی و اجتماعی را نیز دربرگرفته‌است.

تنوع آب‌وهوایی در سرزمین پهناور ایران موجب ایجاد انواع گونه‌های گیاهی گردیده اما علیرغم استفاده گسترده از نقش‌های گیاهی در سنگ‌تراشیده‌های پارسه، گونه‌های محدودی تصویر شده‌اند که خود می‌تواند دلیل بر وجود معانی ضمنی و کاربرد نمادین آن‌ها باشد. نقوش گیاهی موجود در پارسه عبارتند از گل نیلوفر آبی، گلنار پارسی، درخت سرو و نخل.

### نقش گل نیلوفر آبی

گل نیلوفر آبی در فارسی گل‌آبزاد، گل‌زندگی و یا گل‌آفرینش نامیده می‌شود (دادور و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۰۴) که نمودی از ایزد اپم‌نپات است. این گل محل نگهداری تخمه‌زرتشت بوده تا سرانجام میترا از آن بارور و مهر از او زاده شد و آناهید به معنای بی‌عیب‌ونقص نام‌گرفت. به‌عقیده مری‌بویس[□□□□□□]، با ظهور زرتشت، ایزد اپم‌نپات که توانایی خلقت او مغایر با قدرت آفرینش اهورامزدا بود، محکوم به نابودی شد. از این رو آناهید، ایزدبانوی آب‌ها که تجسم اصلی مادینه هستی است، به تدریج جایگزین اپم‌نپات گردید و گل نیلوفر به‌نشانه نگهدارنده فرّه‌ایزدی و بخشاینده آن، نمادی از ایزدبانوی ناهید و ایزد اپم‌نپات شد (مری‌بویس، ۱۳۹۱: ۷۸). نیلوفرآبی که در سپیده‌دم باز و هنگام غروب بسته می‌شود، شبیه به خورشید و مظهر روشنی، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است. این گل که در گل‌ولای مرداب می‌روید و هیچ ناپاکی به آن راه نمی‌یابد، اسطوره‌ای می‌شود از پاکی، درستی، زیبایی و آرامش که در میان ادیان مختلف به نمادی برای نشان دادن بیداری آدمی و گام‌برداشتن او در مسیر حقیقت روحانی زندگی تبدیل‌می‌گردد. این گل بیان‌گر رنج و مشقت آدمی در دنیا بوده و در وصف مردمانی به‌کارمی‌رود که دورانی سراسر محنت را پشت سرگذاشته و به‌سوی آرامش در حرکتند.

گل‌های نیلوفر پارسه، گل‌هایی با دوازده گل‌برگ است که در دایره‌ای محاط می‌شود؛ دایره‌ای کامل که نمادی از زمان بدون آغاز و انجام است.

### نقش گلنار پارسی

انار بومی ایران است که در فرهنگ ایران‌زمین نشانه زندگی، زایش و فراوانی است. این میوه اسطوره‌ای، پسر گشتاسب (اسفندیار) را رویین‌تن و شکست‌ناپذیر کرد. همچنین واژه «برسم» که به معنای رشد، نمو و بالیدن است به شاخه باریک و بی‌گره درخت انار گفته می‌شود که زرتشتیان هنگام باژگفتن و سپاس از داده‌های اهورایی، باروری زمین و بهره‌مندی از گیاهان به‌دست‌می‌گیرند و آفرین می‌خوانند که در دست داشتن آن، نوعی قداست برای فرد به همراه دارد. در آبان‌یشت اوستا، آناهیتا را برسم به دست توصیف می کند تا او را کمال‌یافته‌تر نشان دهد: «خوش‌اندام، کمر به میان بسته، راست‌بالا، آزاده‌نژند و شریف که جبه‌ای زرین و پرچین در بر دارد و برسم در دست با یک گوشوار زرین جلوه‌گر است (یشت ۵، ۱۲۶)». شاپور شهبازی در مقاله‌ای با عنوان جایگاه آیینی انار در دین زرتشت، تهیه

برسم از انار را که دانه های فراوان دارد، نشانه کثرت، فراوانی، باروری و افزایش برکت می‌داند، که به همین سبب گلنار نماد گیاهی آناهید (الهه حاصلخیزی و فراوانی) می‌شود و با زایایی، پرورندگی و آبادانی پیوند می‌یابد.

در سنگ‌نگاره بارعام پارسه که به نگاره‌خزانه معروف است، پادشاه هخامنشی درحالی نمایندگان مردم سراسر سرزمین پهناور ایران را به‌حضور می‌پذیرد که به‌نشانه صلح و دوستی، گلی با دو غنچه در دست دارد؛ گلی درشت با ساقه مستقیم، جام‌گل و گل‌برگ‌هایی که در میان جام جای دارند و در دو طرفِ گل، دو غنچه گوی‌مانند دیده‌می‌شود. در هنر هخامنشی نقش گلنار پارسی در دستان پادشاه رنگ و بویی ایرانی داشته و ریشه در فرهنگ ایرانی دارد. طراحان این سنگ نگاره، به خاطر حفظ تقارن و توازن در طرح، و افزودن زیبایی طبیعی، از دو گُل‌پس در دو طرف گلنار استفاده نمودند تا گل در دست پادشاه، شاهانه‌تر جلوه کند.در دیگر نگاره‌ها نیز گلنار در دست بزرگان و سربازان پارسی دیده می شود اما هیچ‌یک از آن‌ها به درشتی، توازن و ظرافت گل در دست پادشاه و ولیعهد نیست تا تاکیدی باشد بر شکوه شاهانه پادشاه.

نقش درخت سرو

درخت سرو در عقاید باستانی، نماد فناناپذیری و مرتبط با نور ایزدی اهورامزدا است. در شاهنامه آمده است آن‌گاه که زرتشت به آسمان شتافت، در عالم مینو درختی دید به‌هرسو برآمده و آن جایگاه امشاسپندان و دیگر نیاکان هستی بود و بر هر شاخه، پرنده‌ای مینوی آشیان داشت. به‌گاه رفتن، هرمزد دو شاخه از آن را به زرتشت داد و از او خواست آن را در خاک زمین بنشاند و گفت: "ای زرتشت! این شاخه چون بالا آید، هر برگی که از آن بروید، نام من بر آن نوشته‌شده‌است.به انسان بگو این است عهد میان من و تو. آن را گرامی بدارد که این درخت دور کننده اهریمنان و آورنده صلح و دوستی است. پس زرتشت با دست خویش بر آغوش سپندارمذ (مادر زمین) یکی را در کاشمر بر در آتشکده برزین‌مهر و دیگری را در فریومد بنشاند (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۴۷). این درخت همیشه‌سبز، بر خلاف درختان برگ‌ریز که به زندگی دنیا اشاره دارند، نمایان‌گر زندگی ابدی است همچنین به خاطر شکل و هیات بالارونده آن، نماد سربلندی، قدرت، رونق و پایداری بوده و در ارتباط با آناهید، رمزی از آزادی و آزادگی است.

طرح‌مایه درخت سرو که در فرهنگ ایرانی مقدس شمرده می‌شود، بر دیوار پلکان‌های پارسه به‌صورت انتزاعی نقش بسته که خرمی و جاودانگی را می‌رساند. به عقیده بهار، سرو نماد ایزد مهر بوده و نشانه بهشت است که اشاره به نقش برکت‌آوری و نعمت‌بخشی مجموعه پارسه دارد؛ بنا بر نظر وی، درختان کهنی نظیر سرو، ازلی‌بودن را القا می‌کند و به‌کارگیری آن، نوعی تقدس‌بخشی به بنا است (بهار، ۱۳۹۰: ۱۸۱).

نقش نخل

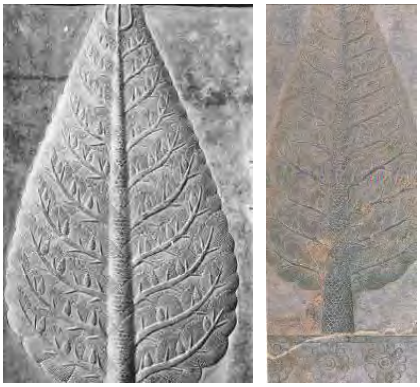
درخت نخل از منابع غذایی مهم در منطقه بین‌النهرین است و به‌خاطر اهمیت آن، بر فراز درخت مقدس تاجی از نقش‌مایه نخل قرار می‌گرفته‌است چنان که در نگاره مُهر داریوش، دو درخت خرما (درخت مقدس با تاج خرما) به‌عنوان مظهر سلطنت پُر برکت نقش شده است (بهار، ۱۳۸۴: ۶۰۵). نخل نماد حاصل‌خیزی، برکت، بخشندگی و سرزندگی است و علیرغم همیشه‌سبز بودن، با پوست‌اندازی سالیانه، نشان از حیات دوباره دارد. همچنین هر یک از این درختان تک‌جنسیتی بوده و برای ثمردهی نیازمند درختی از جنس دیگر است چنان که نشان نخل در مراسم باروری منطقه هم به‌کارمی‌رود (هال، ۱۳۸۳: ۳۰۸-۳۰۷).

در نظام تصورات انسان از عالم هستی، درخت ستون گیتی و ارتباط آسمان و زمین است که در معماری به شکل ستون تجسم می‌یابد و نشان از برکت‌نباتی در خانه دارد[1]. پیش از دوران یکتاپرستی در ادیان چندخدایی آسیای غربی، در پای کوه مقدس یا بر فراز تپه‌های مقدس در نزدیکی آب، باغ مقدسی برپا می‌کردند که درختان آن مظهر خدایان بودند و این باغ‌های مقدس خانه ایزدان به‌شمار

می‌رفت. با تحول اندیشه‌های دینی، بهشت زمینی (paradaisa) به آسمان رفت، ستون‌های سنگی جایگزین آن شد و باغ‌های مقدس تبدیل به تالارهای پرستون شدند.

تصویر ۳. سنگ‌نگاره بارعام، گل‌نار در دست پادشاه

تصویر ۴. گل‌نار پارسی



تصویر ۵. نقش درخت سرو در کاخ آپادانا

تصویر ۶. نقش درخت نخل در کاخ داریوش

## نقش‌های جانوری

نقش‌های جانوری از جمله نقش‌های پر کاربرد در اسطوره‌های ایران باستان است. در سیر آفرینش هرمزد، جانور پس از گیاه و به شکل گوسفند یا چهارپای نخستین آفریده شد؛ در حقیقت جانوران به خاطر سودمندی از یک سو و درنده خویی از سوی دیگر، مقدس شمرده می‌شدند و ایزدهایی از انواع جانوری، به‌تنهایی یا در ترکیب با انسان شکل گرفته‌است. نمادهای جانوری در فرهنگ‌ها و سنت‌های مختلف

به شکل‌های متفاوتی تصویرشده‌است که علیرغم تنوع گسترده زیست‌محیطی اقلیم ایران، در سنگ‌تراشیده‌های پارسه تنها دو گونه شیر و گاو به‌کاررفته‌است. در میان نقش‌برجسته‌ها گاه حیوانات دیگری هم به چشم می‌خورد که به‌عنوان پیشکش از سوی نماینده برخی ملل تصویر شده، فاقد معنای نمادین و خارج از بحث این نوشتار است.

نقش شیر

نقش شیر نماد سلطنت، خورشید و نور است (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۳۵) که به همراه خورشید (نقش شیر و خورشید) اشاره به اسکان قدرت و روشنی خورشید در این حیوان دارد (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۵۳). سرِ شیر مظهر هوشیاری و بدن آن مظهر قدرت و تجسم کامل آن نمادی از شوکت، جلال، قدرت و عظمت پادشاهان است و نبرد شیر و شاه در نقش‌های باستانی نشان از شجاعت شاهانه دارد؛ یعنی در نقش‌هایی که شیر جنبه تهاجمی دارد و جانوران دیگر را می‌بلعد، نمایانگر سلطه و قدرت مرگ بر موجودات زنده است و مفهوم نمادین مرگ را تداعی می کند که فائق آمدن بر شیر یعنی آغاز یک زندگی مجدد.

نماد شیر با علایم نجومی برج اسد (ماه مرداد) مرتبط بوده و در نقش‌مایه شیر و خورشید، میان برج اسد و آفتاب رابطه‌ای علمی و نجومی برقرار و برج اسد، خانه خورشید می‌شود[□□□□]. شیر نماد آتش است و آتش نماد خورشید؛ خورشید پاک‌کننده همه چیز است پس آتش نیز همه چیز را در پایان جهان پاک می‌کند، ناپاکان در آتش می‌سوزند و نیکان و پارسایان به جای می‌مانند.

شیر از جهات مختلف با مهر و آیین میتراییسم مرتبط بوده چنان‌که تناولی آن‌را نگهبان میترا در آیین میتراییسم می‌داند و نماد شیر و خورشید را میترا و نگهبان آن می‌خواند. این باور در مورد شیر تداوم یافته و از تجسم آن به‌عنوان محافظ دروازه‌ها، سر حفاظ دور کاخ‌ها و عمارت‌ها، دماغه کشتی‌ها و ساده‌تر از همه، کلون درِ خانه‌ها استفاده‌می‌شود؛ حتی در اکثر موارد تنها نقش شیر که نشانه بارز شجاعت، درندگی و دلاوری است، به عنوان شیر محافظ به کار رفته می‌رود (خودی، ۱۳۸۵: ۹۹). قائم‌مقامی متذکر می‌شود که در اجتماعات آریایی، شیر مظهر ایزد مهر است و چون مهر نماد آریاییان کهن بوده، ملل آن دوران شیر را شاخص ونشان آریایی‌ها می‌دانستند و بعدها علامت پادشاهان ایران شد. این اعتقاد از تصویر نبرد شیر وگاو در نقش‌برجسته‌های پارسه قوت می گیرد؛ شیر مظهر مهر و گاو مظهر ماه می شود و دریده‌شدن گاو توسط شیر در پارسه مشابه دریده‌شدن گاو توسط مهر در مهرپرستی است. «محتملا شیر مظهر مهر و روشنایی، گاو مظهر ماه است و دریده‌شدن گاو به دست شیر در تخت جمشید برابر دریده‌شدن گاو به دست مهر در آیین مهرپرستی است، ... از کشته‌شدن گاو به دست شیر (مهر)، برکت می‌خیزد و رویش جهان گیاهی آغاز می‌گردد ... سنت گاوکشی با برکت‌بخشی در این آیین عمیقا مربوط بوده است (بهار، ۱۳۹۰: ۱۸۰)». از سوی دیگر، سنگ‌تراشیده پارسه که شیر گاو را می‌دَرَد، به‌منزله پیروزی خورشید و طلوع روشنی است تا گیاهان به‌وجود بیایند. پس شیر هم نماد مهر و هم نماد خورشید می‌شود (خودی، ۱۳۸۵: ۹۸-۹۷). ابوالعلاء سودآور این نبرد را بازتابی از باورهای کهن ایرانیان می‌داند که در آن اوقات شب و روز میان دو ایزد مهر و اپم‌نپات تقسیم‌شده‌است. در این نبرد،حمله شیر کاری نیست و گاو از سوی مقابل به‌پاخاسته و قصد بازگشت دارد. سودآور این نبرد را تمثیلی از غلبه خورشید بر ماه در بامداد و برخاستن دوباره ماه به هنگام شب می‌داند (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۳۴). شاپور شهبازی نیز با توجه به نقش آیینی پارسه، آن را با مراسم نوروز مرتبط نموده و می‌نویسد: « ... هم گاو و هم شیر از علایم فلکی هستند ... ورود خورشید به برج گاو هم‌زمان با فرارسیدن بهار بوده است. ایرانیان هر ساله چنین رخداد آسمانی را آغاز سال نو دانسته و آن را جشن می‌گرفتند چرا که در آن موقع، شیر جوان و نیرومندِ سال نو، بر گاوِ پروار سال گذشته چیره‌شده‌است (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۱۷).»

نقش گاو

در اساطیر ایران باستان، گاو موجودی مقدس است[1] که مظهر حاصل‌خیزی، قدرت حفاظت‌گری، سلطنت، پادشاه، زمین و تولید مثل است که با خدایان و آسمان ها در ارتباط است. به‌کارگیری چنین نقوشی به اتکای قدرت نمادین آن‌ها، برای دور نگه داشتن ارواح پلید و اهریمنی بوده و نشان‌دادن این‌که صاحب تاج و تخت از قدرت و حمایت ایزدان برخوردار است.

گاو بسیار در اساطیر ظاهر می‌شود مانند تیشتر[2] (خدای آب) که به سه پیکره مرد، گاو و اسب در می‌آید و با هر یک ده شب پرواز می‌کند و با اهریمن می‌جنگد؛ گاوان نگهبان بال‌دار مانند انکیدو[3] در تمدن بین‌النهرین و یا گاوهایی با سر انسان در پارسه. به‌کارگیری این نقش‌ها به شکل گاوان نگهبان در هنر آشوری نیز سابقه دارد. این گاوان ریشی بلند و مستطیلی آراسته به گل‌های نیلوفرآبی دارند که روی سینه، پهلو و شانه نیز با رشته‌های مجعد مو به‌صورت پولک‌های برجسته تزیین یافته است. اما مهم ترین نقش گاو که در پارسه تکرار یافته و صورتی نمادین دارد، دریده شدن گاو به دندان شیر (شیر گاوشکن) است که شرح آن پیش از این آمد.

علاوه بر سنگ‌تراشیده‌های دو بعدی که بر جداره‌ها نقش بسته، سرستون‌ها نیز به شکل مجسمه‌هایی سه‌بعدی از گاو طرح شده‌اند. ستون مظهر استحکام و استواری است که در نمادگرایی به‌عنوان محورِ جهان[4] مطرح می‌شود؛ محوری عمودی که از یک سو زمین و آسمان را از هم جدا می‌کند و از سوی دیگر، آن‌ها را به‌هم متصل می‌سازد و نشانی از ارتباط انسان و آسمان (عالم خدایان) است؛ شاخ گاو نشان از عقل و رسالت دنیا است (دادور، ۱۳۸۵: ۶۴) که سقف تالارها را بر فراز خود نگه می‌دارد. چنان که تالارها در مجموعه پارسه علاوه‌بر تداعی باغ‌های سنگی مقدس، بر ستون‌هایی از عقل و رسالت دنیایی حاکمان استوار شده‌است.

تصویر ۷. نقش گاوان نگهبان در دروازه ملل

تصویر ۸. نقش شیر بالدار نگهبان ایوان شمالی آپادانا

تصویر ۹. نقش شیر گاوشکن در کاخ آپادانا

تصویر ۱۰. نقش شیر گاوشکن

## بررسی تطبیقی نقش‌برجسته‌ها با گونه‌های نشانه‌ای

نقش‌برجسته‌های پارسه در انطباق با گونه‌های نشانه‌ای، در سه بخش قرار می‌گیرد که عبارتند از:

نقش‌های نمایه‌ای

رابطه دال و مدلول در نشانه‌های نمایه‌ای، رابطه‌ای قراردادی نیست بلکه دال مستقیماً به‌طریق فیزیکی یا علّی به مدلول وابسته است به‌گونه‌ای که این رابطه را می‌توان مشاهده یا استنتاج کرد. می‌توان گفت که نشانه‌های نمایه‌ای، توجه هر بیننده را بر اساس یک اجبار به مدلول معطوف می‌کند. این نشانه‌ها از طریق کاربرد با معنا درک می‌شوند چنان که در نقش برجسته نبرد شاه با موجود اهریمنی(تصویر۱)، نقش موجود اهریمنی از نشانه‌های نمایه‌ای است. در این نشانه دال موجودی هیولایی با خصوصیاتی زشت؛ سر و دستی به‌سان شیر، تن پوشیده از پر و بال و پاهای چنگال‌دار عقابی و دم کژدم است و مدلول همان مفهوم شرّبودن، بدی و پلیدی است، پس رابطه این موجود با خصوصیات نازیبا و مفهوم بدی کاملاً علّی است. همچنین در نقش‌برجسته شیرگاوشکن، هر یک از دو نقش شیر و گاو بر اساس رابطه علّی که ریشه در اساطیر ایران باستان دارد نمودی از موضوع مهر و ماه، تابستان و زمستان، روز و شب است. ترکیب این دو نقش در کنار یکدیگر مفهوم جدیدی را به‌وجود می‌آورد که رابطه‌ای جدید بین دال و مدلول کل نقش را تعریف می‌کند. در نقش‌برجسته گاوان نگهبان، نقش موجودی انسانی-حیوانی از نشانه‌های نمایه‌ای است. دراین نشانه دال، موجود مرکبی از سر انسان و تنه گاو نمودار شده‌است که مفهوم استواری و شکوه‌مندی را در بیننده القا می‌کند، به‌همین جهت استفاده از حلقه‌های گُل، رشته موهای مجعد و پاهای استواردر این نقش بر اساس رابطه‌ای فیزیکی، نشانه زیبایی، عظمت شاهی و قدرت است. به‌کارگیری تصاویر انتزاعی گل نیلوفر آبی در نقوش‌برجسته پارسه، نیز از نشانه‌های نمایه‌ای است. در نقش گل نیلوفر، دال همان گل نیلوفر و مدلول، آب که منشاء هستی است. بر اساس اساطیرکهن ایران، نیلوفر محل نگهداری نطفه زردشت بوده و ارزش آیینی دارد، پس می‌توان رابطه بین دال و مدلول این نشانه را رابطه‌ای علّی دانست که مفهوم هستی و جاودانگی را بیان می‌دارد.

نقش‌های شمایلی

پیرس اساس نشانه‌های شمایلی را شباهت صوری میان دال و مدلول و تقلید تصویری می‌داند، چنان که پیش از این ذکر شد. این نوع نشانه را می‌توان در نقوش انسانی نقش برجسته‌های پارسه از جمله در نقش شاه، ولیعهد، درباریان، نگهبانان و نماینده اقوام و ملل دیگر مشاهده‌کرد. به‌عنوان مثال برای درک نقش داریوش، در انطباق با الگوی پیرس، دال همان نمود خارجی یا صورتی است که نقش‌برجسته به خود گرفته‌است، یعنی تصویر شاه و مدلول همان معنایی است که از این نقش برداشت می‌شود، یعنی شاهی قدرتمند. کیفیات دال و مدلول در این نشانه یکی است و حتی موضوعی که این نشانه به آن ارجاع می‌دهد نیز با دال و مدلول منطبق است. همان‌گونه که پیرس می‌گوید، رابطه بین دال و مدلول در این نشانه‌ها قراردادی است، از جمله به‌کاربردن عصای شاهی و گل نیلوفر برای نقش شاه، نشان از قراردادی از پیش تعیین شده‌است. هر چند که این نقش با تصویر واقعی داریوش هم می‌توانسته منطبق باشد ولی وجود نشانه‌های مخصوص شاه، هر بیننده‌ای را متوجه مقام خاص شاه در نقش‌برجسته می‌کند، که همان مفهوم نشانه است.

نقش‌های نمادین

پیرس اساس این نشانه‌ها را رابطه دلخواه یا کاملاً قراردادی دال و مدلول می‌داند. بیشتر اجزای نقوش ترکیبی در نقوش‌برجسته پارسه را می‌توان به‌عنوان نمادی از مفهوم یا موضوعی پذیرفت که بر اساس رابطه کاملاً قراردادی شکل‌گرفته‌است ولی ترکیب این نقوش موجب به‌وجودآمدن گونه جدیدی می‌شود که آن را نشانه نمایه‌ای می‌نامیم. نقش فرّه‌کیانی را می‌توان جزو نشانه‌های نمادین در نظرگرفت. در

این نقش، دال همان گوی بال‌دار است که به مدلول یا مفهوم مشروعیت و تأئید اهورامزدا اشاره می‌کند. رابطه بین گوی بال‌دار و مفهوم مشروع بودن رابطه‌ای کاملاً قراردادی است، چرا که به جای گوی می‌شد از شکل هندسی دیگری استفاده‌کرد ولی بنا به قراردادی، این گوی نشانه یک عهد و پیمان است که ریشه در اساطیر ایران باستان دارد.

## نتیجه‌گیری

هنر ایران باستان سرشار از نمادها و نشانه‌هاست و در خلق آثار هنری، مهارت‌فنی به همراه اعتقادات ژرف، بسیار مؤثر بوده‌است. پرداختن به فرم‌هایی که مفاهیم بسیار گسترده‌ای در پی دارد، از دیرباز در هنر ایران باستان جای داشته و یکی از مسائل مهم در تعیین جایگاه و مقام ایرانیان باستان درطول تاریخ بوده و هنر عصر هخامنشیان با استفاده از نمادها بیشترین مفاهیم را انتقال داده است. درآثار هنری این دوره از جمله نقوش برجسته پارسه، که موضوع این نوشتار است، هنرمند هخامنشی با استفاده از پشتوانه فنی و اعتقادی، طرحی ساده با مفهومی بسیار گسترده را ارائه می‌کند که برای درک ریشه مفاهیم ناب آن باید از یک نظام مشخص بهره جست تا بتوان نقاط اشتراک اساطیر، ادیان، آیین‌ها و نمادهای به‌کارگرفته‌شده در این نقوش را به یکدیگر پیوند زد. تعریف این نظام با حرکت از شناخت دین و آیین به اساطیر ایران باستان و رسیدن به درک نظام پدیده‌های زبانی اتّفاق می‌افتد و در نهایت، کشف ریشه مفاهیم بیان شده نقوش در اندیشه‌های دینی و اسطوره‌ای ایران باستان نمودار می‌گردد.

از آنجا که زبان نظامی از نشانه‌هاست که عقاید و مفاهیمی را بیان می‌کند، نقوش برجسته پارسه را می‌توان درنظامی از نشانه‌ها که برای ارائه معنایی به‌کارگرفته‌شده، بررسی نمود. در این بررسی نقوش‌برجسته به‌عنوان پدیده‌ای زبانی در لایه‌های متوالی زمان در لحظه‌ای از تاریخ مورد مطالعه قرار گرفت و سعی شد که اجزای نقوش برجسته با اجزای متشابه دیگر نقوش آن دوره نیز تطبیق داده شود. به این ترتیب نقوش برجسته پارسه با توجه به بافت‌های خاص کاربردشان در دسته‌بندی سه‌گانه پیرس (شمایل- نماد- نشانه) قرارگرفتند و مشخص شد که این نقوش، چه شمایلی باشند، چه نمادین و یا نمایه ای، به‌عنوان یک نشانه خود را طرح می‌کنند و به مفاهیمی اشاره دارند که ریشه در اندیشه‌های دینی و اسطوره‌ای ایران باستان دارد.

درک نقوش‌برجسته پارسه به عنوان ابزاری زبانی به شناخت مفاهیم آیینی هخامنشیان منجر شد. هر چند که باید توجه داشت هیچ‌گاه نمی‌توان این مفاهیم را جدا از زمینه معماری آن درک کرد و چه‌بسا بعضی از این مفاهیم برگرفته از اصل و اساس معماری مجموعه پارسه باشد، برای مثال نشان دادن شکوه، عظمت و هیبت امپراتوری هخامنشیان که در معماری پارسه مشاهده می‌شود، در نقوش‌برجسته مجموعه نیز قابل‌درک است. خصوصیات طراحی منحصر به فرد آن نیز با این ایده شکل گرفته‌است که از ابتدا واردشوندگان به بنا را تحت تأثیر قراردهد. درنظرگرفتن حیاطی مقابل ایوان‌های ورودی، ایجاد پله‌های دوطرفه و مهتابی‌های عریض و ایوان‌هایی که با ستون‌های سر به فلک کشیده تالار مرکزی را احاطه می‌کنند، از عناصر اصلی این معماری به‌حساب‌می‌آیند. به‌کاربردن ستون‌ها، خصوصا ستون‌های سنگی در معماری پارسه جایگاه خاصی دارد. استفاده از ستون علاوه بر اینکه از حجم پایه‌ها می کاست و فضای آزاد مسقف بیشتری را در اختیار قرار می‌داد، شکوه و عظمت تالار را دو چندان می‌کرد.

اکنون در پاسخ به سوال چگونگی تاثیرپذیری نقوش معماری پارسه از باورهای دینی و اسطوره‌ای ایرانیان باستان، باید گفت معماری با دارا بودن بیشترین ظرفیت، بهترین بستر را در اختیار نمادها که به‌عنوان زبان اساطیر دینی عمل می‌کردند، قرار داده است. بر این سیاق، هخامنشیان با حک‌کردن نقوش بر روی عناصر بنا مانند پله ها، دیوارها، ستون‌ها، سقف‌ها و... این مفاهیم را به نشانه‌هایی تأثیرگذارتر و جاودانه‌تر تبدیل کرده‌اند و از آن اثری هنری ساخته‌اند که با باورهای دینی و اسطوره‌ای عجین شده‌است، **اثر هنری که اطلاعاتی را**

**در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و بدل می‌شود به یک پدیده زبانی. برای درک این پدیده زبانی در مواجهه با آثار هنری از جمله نقوش‌برجسته پارسه، اثر فراتر از یک شیء تلقی شده و تلاش می‌شود تا با سیر در زمان و مکان بیان اثر، مفاهیم آن درک شود.■**

## منابع


۱. اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۷۰). ایران، لوک پیر. تهران: نشرپرواز.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۵). از نشانه های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک. (۱۳۸۱). ساختار و تاویل متن. تهران: نشر مرکز، تهران.
۴. الیاده، میرچا. (۱۳۷۰). دین پژوهی- ج۲، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵. بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: انتشارات آگه.
۶. بهار، مهرداد. (۱۳۷۷). از اسطوره تا تاریخ. تهران: نشر چشمه.
۷. راوندی، مرتضی. (۱۳۵۴). تاریخ اجتماعی ایران- ج۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۸. رف، مایکل. (۱۳۸۱). نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید، ترجمه هوشنگ غیاثی‌نژاد. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
۹. سجودی، فرزان. (۱۳۷۸). نشانه شناسی کاربردی. تهران: نشر علم.
۱۰. سوداور، ابوالعلاء. (۱۳۸۴). فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران. تهران: نشر نی.
۱۱. سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸). دوره ی زبان شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی. تهران: نشر هرمس.
۱۲. شاپورشهبازی، علیرضا. (۱۳۸۴). راهنمای مستند تخت جمشید. تهران: نشرسفیران.
۱۳. صفوی، کوروش. (۱۳۷۹). درآمدی بر معناشناسی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱۴. کخماری، هاید. (۱۳۷۹). از زبان داریوش، ترجمه پرویزرجبی. تهران: نشرکارنگ.
۱۵. مری‌بویس، نورا الیزابت. (۱۳۸۱). زردتشیان: باورها وآداب دینی آنها، ترجمه عسکر بهرامی. تهران: نشرققنوس.
۱۶. هینلز، جان. (۱۳۸۵). شناخت اساطیرایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.


□ سوسور دو رویکرد نسبت به پدیده‌های زبانی مطرح می‌نماید: رویکرد در-زمانی (Diachronic) و رویکرد هم-زمانی (Synchronic). در رویکرد در-زمانی، گذشته هر یک از عناصر آن پدیده زمانی بر اساس آنچه بوده، تغییر و تحول یافته و به این جا رسیده مورد بررسی قرارمی‌گیرد و با اجزاء مشابه گونه‌های دیگر تطبیق داده‌می‌شود تا بتوان به قوانین وجودی آن دست یافت. در رویکرد هم-زمانی، گذشته هر یک از اجزاء تشکیل‌دهنده یک مقطع زمانی در امر شناخت مجموعه درهم‌تنیده آن مقطع ارزش چندانی ندارد و مانعی در شناخت آن رابطه پیچیده و درهم‌تنیده اجزاء آن مقطع با یکدیگر است (بهار، ۱۳۹۱:۳۴۶). در این رویکرد، پدیده زبانی به‌عنوان بخشی از یک نظام کلی در یک مقطع زمانی مشخص مورد مطالعه قرارمی‌گیرد. رویکرد هم-زمانی تلاشی است برای به نظم آوردن نظام زبان از دیدگاه کارکردی درحالی‌که رویکرد در-زمانی کوششی است برای درک تکامل تاریخی واحدهای زبانی.

[2] محقق آمریکایی تاریخ هنر و پژوهشگر در زمینه مطالعات ایران باستان : Judith A. Lerner

[3] معمار و مرمت‌گر ایتالیایی، سرپرست کارگاه حفاظت و مرمت آثار پارسه طی سالهای ۷۸-۱۹۶۴ میلادی :(۱۹۳۱-۲۰۰۱) Giuseppe Tilia

[4] باستان‌شناس و تاریخ‌شناس ایرانی، پژوهش‌گر در زمینه باستان‌شناسی ایران دوران هخامنشی :(۱۹۴۲-۲۰۰۶) Alir-Reza Shapoor Shahbazi

[5] شاپور شهبازی، علیرضا. (۱۳۸۸). راهنمای مستند تخت‌جمشید. چاپ اول. تهران: نشر سفیران.

[6] باستان‌شناس انگلیسی، پژوهش‌گر در زمینه مطالعات ایران و آشور :(۱۹۴۷) Michael Roaf

[7] رف، مایکل. (؟). نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت‌جمشید. ترجمه هوشنگ غیاثی‌نژاد (۱۳۸۱). چاپ ؟. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

[8] سلطانزاده، حسین. (۱۳۷۹). تخت‌جمشید- از ایران چه می‌دانیم؟ چاپ اول. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

[9] قدیانی، عباس. (۱۳۹۰). تخت‌جمشید، دل‌انگیزترین ویرانه دنیا. چاپ اول. تهران:آرون.

[10] مقتدر، غلامحسین. (۱۳۹۰). اسرار تخت‌جمشید. چاپ اول. تهران: نشر دنیای کتاب.

[11] surrealistic

[12] در زمینه شیوه حکومت هخامنشی مطالعات فراوانی انجام شده که جهت کسب اطلاعات بیشتر می‌توان به منابع معتبر مراجعه نمود.

[13] شاعر، منتقد، مترجم و پژوهشگر ایرانی ادبیات فارسی :(۱۹۲۵) Mohammad-Ali Eslami Nodooshan

[14] «خدای شاهان هخامنشی اهورامزدای بزرگ بود، کسی که این شاهان، امپراتوری خود را موهبت وی می دانستند و همه اقدامات خود را به وی نسبت می دادند. خشایارشاه و دیگر جانشینانش خدایان دیگری را هم به نام ذکر می کردند اما اهورامزدا همچنان عالی ترین خدا نزد آنان محسوب می شد به طوری که داریوش تنها از اهورامزدا در کتیبه های خود یاد می کند (کخ ماری، ۱۳۸۷:۵۹).»

[15] زبان‌شناس و اسطوره‌شناس ایرانی :(۱۹۳۰-۱۹۹۴) Mehrdad Bahar

[16] دین‌شناس رومانیایی و پژوهشگر در زمینه ادیان تطبیقی :(۱۹۰۷-۱۹۸۶) Mircea Eliade

[17] دین‌شناس انگلیسی و پژوهشگر در زمینه اساطیر باستانی و ادیان تطبیقی :(۱۸۷۴-۱۹۶۸) Samuel Henry Hooke

[18] قوم‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی و پژوهشگر در زمینه واکاوی اسطوره‌ها بر اساس انسان‌شناسی ساختارگرا :(۱۹۰۸-۱۹۹۰) Claude Levi Strauss

[19] گات‌ها شامل ۱۷ سرود زرتشت است که در میان یسنا جای دارد. یسنا مجموعه‌ای از دعاها و نیایش‌هایی است که در مراسم عبادی زرتشت خوانده می‌شود (هینلز، ۱۳۸۵:۲۱).

[20] از متون مقدس هند باستان که در آن بسیاری از باورهای هندوایرانیان حفظ شده است. در این کتاب ضمن سروده‌ها، به روایات دینی و شخصیت قهرمان الهی و داستان‌های پیرامون آنها، ساختار جهان، شکل آفرینش و ... بر می‌خوریم (هینلز، ۱۳۸۵: ۲۳).

[21] sign

[22] فیلسوف آمریکایی و موسس مکتب پراگماتیسم :(۱۸۳۹-۱۹۱۴) Charles Sanders Peirce

[23] زبان‌شناس سوییسی و پدر زبان‌شناسی قرن بیستم :(۱۸۵۷-۱۹۱۳) Ferdinand de Saussure

[24] فیلسوف و نشانه‌شناس ایتالیایی :(۱۹۳۲-۲۰۱۶) Umberto Eco

[25] signifier

[26] signified

[27] representing

[28] interpreting

[29] object

[30] semosis

[31] iconic

[32] indexical

[33] symbolic

[5] medium

[4] Karl Buhler (۱۸۷۹-۱۹۶۳): روان‌شناس آلمانی

[6] در آن سه‌هزار سال که اهریمن به مدهوشی افتاده بود، هرمزد آفرینش مینوی خود را صورت مادی بخشید. گوهر نخستین آفرینش، روشنی بی‌کران است و از آن آتش، باد، آب و خاک و سپس همه وجود مادی جهان را آفرید که در آفرینش وجود مادی جهان ابتدا آسمان، سپس آب، زمین، گیاه، گوسفند (گاو) و مردم (کیومرث) خلق شدند (بهار، ۱۳۸۴: ۴۷-۴۳).

[7] Nora Elisabeth Mary Boyce (۱۹۲۰-۲۰۰۶): استاد دانشگاه کالیفرنیا و پژوهشگر در رشته مطالعات زرتشتی

[8] در منظومه آسوریک و منازعه نخل و بز، نخل نماد زندگی کشاورزی در برابر بز که نماد زندگی دامداری است به منازعه می پردازند.

[5] نخستین بار کاهنان بابلی با علامت‌گذاری سیر خورشید و وارد شدن آن به دوازده صورت از صورت‌های فلکی، منطقه‌ای از کره آسمان (منطقه‌البروج) را به دوازده بخش و هر یک از مناطق دوازده‌گانه را مطابق با ماه‌های شمسی و به نام همان صورت‌فلکی نام‌گذاری کردند. از میان این دوازده برج، اسد خانه خورشید است. هنگام بهار و در آغاز سال نو میان شیر (اسد) و صورت فلکی گاو (ثور) همنشینی رخ می‌دهد.

[2] «هرمزد گاو را از دست راست و کیومرث را از دست چپ خویش می‌آفریند ... گاو از مقدس‌ترین موجودات بوده و پدیدآمدن دیگر موجودات از آن او بوده است. کشتن گاو از گناهان بزرگ بوده و حتی گناه جمشید را که به از دست‌دادن فرّه ایزدی انجامید، کشتن گاو می‌دانند (بهار، ۱۳۹۰: ۶۰۲).»

[3] Tishtar: خدایی متعلق به بین‌النهرین

[4] Enkidu: شبانی نیرومند و خشن با تنه‌ای نیمه‌انسان نیمه‌گاو

[5] AXIS MUNDI