

## تحلیل آیکونوگرافی نقش مایه تمبر شیروخورشید دوره قاجار (موجود در موزه ملک)

سمیه رسولی ابراهیمی فرد<sup>۱</sup>

خشایار قاضی زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

این مقاله به تحلیل نقش مایه تمبر شیروخورشید دوره قاجار می‌پردازد؛ مطالعه نقوش در ادوار مختلف، از دیرباز در پژوهش‌های هنری مورد توجه محققان و پژوهشگران بوده است. نقوش آثار باستانی و تاریخی همچون اسناد تصویری به‌شمار می‌روند که مطالعه آن‌ها می‌تواند در ارائه اطلاعات مربوط به زمانه پیدایی اثر مورد توجه قرار گیرد. از این‌رو نقوش و تصاویر تمبرها نیز می‌تواند در قالب یک اثر، بازتاب‌دهنده ویژگی‌های فرهنگی، هنری، اجتماعی و... زمانه مربوط به پیدایی آن باشد. مسئله تحقیق با تمرکز بر رابطه این نقوش در دوران قاجار با تحلیل آیکونوگرافی طرح گردید. بر این اساس پژوهشگر بر آن است که بیان کند پیدایش تمبرها به دلیل در اختیار بودن نظام‌های حاکم عمدتاً منقوش به تصاویر حکام، نقوش ملی و گاه دربردارنده چهره‌ها و اشخاص مهم دوران خود بوده‌اند؛ در این راستا برای تبیین مفاهیم نهفته در پس نقش و نگاره تمبرها و به‌منظور دستیابی به ارزش‌ها و مفاهیم بنیادین فرهنگی و اجتماعی دوره مربوطه پژوهش حاضر با تکیه بر روش آیکونوگرافی طی سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر به درک معنایی نقش نمادین تمبرهای مربوطه در دوره قاجار می‌پردازد. نتایج نشان

۱. نویسنده مسئول. کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، ایران، تهران،

[sho\\_rasoli@yahoo.com](mailto:sho_rasoli@yahoo.com)

۲. استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، ایران، تهران، [khashayarghazizadeh@yahoo.com](mailto:khashayarghazizadeh@yahoo.com)

تاریخ دریافت، ۲۴/۲/۱۳۹۹؛ تاریخ پذیرش، ۱۹/۵/۱۳۹۹

می‌دهد نقوش خورشیدوشیر ریشه در اساطیر و باورهای مردمان ایران باستان دارد؛ که به سبب اهمیت و ارزش آن در طول تاریخ تطور یافته و به‌عنوان نماد ملی بر روی درفش، سکه‌ها، مدال‌ها، تمبرها و... تصویر شده است. **واژه‌های کلیدی:** تمبر، آیکونوگرافی، آیکونولوژی، نقش مایهٔ شیروخورشید، قاجار.

## ۱. مقدمه

اهمیت تمبر در دنیای امروزی به‌گونه‌ای است که از «تمبرشناسی» به‌عنوان دانش شناخت تمبرهای پستی، هنر جمع‌آوری تمبرهای پستی یا مطالعه و تحقیق در خصوص آن‌ها یاد می‌کنند؛ اما چیزی که سبب می‌شود مجموعه‌ای از تمبرها ارزشمند شوند چیزی است که در ورای نقوش و تصاویر تمبر، به‌عنوان سند تصویری نهفته است. تمبرها از لحاظ پیام‌های نمادینی که حکومت‌ها می‌کوشند به شهروندان خود و به جهان ارسال کنند، از منابع اصلی و پرارزش در مطالعات تصویری به‌شمار می‌روند. به‌گونه‌ای که امروزه مورخان از نمادهایی که در تمبرها به‌کاررفته، بیش‌از سکه‌ها بهره می‌برند، زیرا تمبرها متنوع‌ترند، حال آنکه تغییر نقش و تنوع و فراوانی آن در سکه‌ها بسیار تدریجی‌تر و محتاطانه‌تر است. بررسی تمبرها نکاتی را دربارهٔ دیدگاه رسمی دولت‌ها در جوامع مختلف روشن می‌کند (خان بابایی، ۱۳۷۶).

لذا برای رمزگشایی نمادهای نهفته در ورای تصاویر تمبر، «آیکونوگرافی» تمبر می‌تواند بسیار روشنگر باشد. هدف از پژوهش حاضر نیز پرداخت به این مهم است تا بتواند با بررسی نقوش و تصاویر تمبر، قدمی درراه شناسایی و کشف ارزش‌ها و ویژگی‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی ادوار مربوطه برداشته باشد؛ بنابراین برای این‌که بتوانیم به بهترین شکل به شناخت و تفکیک لایه‌های عمیق معنایی و اهداف پنهان در پس نقش مایه‌ها پی ببریم، اساس تحلیل را بر پایهٔ روش آیکونوگرافی قرار می‌دهیم.

آیکونوگرافی و آیکونولوژی<sup>۲</sup>، روش‌های مطالعاتی در حوزهٔ تاریخ هنر محسوب می‌شوند که جهت یافتن محتوا و دلالت معنایی تصویر به تجزیه و تحلیل آن می‌پردازند. روش آیکونوگرافی شامل گردآوری، طبقه‌بندی و تحلیل اطلاعاتی است که از یک اثر

هنری حاصل می‌گردد. از این‌رو در روش آیکونوگرافی راهی به‌سوی درک معانی پنهان اثر باز می‌شود و طبق این روند پژوهش می‌توان تا حدود زیادی به درک درستی از شرایط شکل‌گیری اثر دست‌یافت (عبدی و پنیریان، ۱۳۹۳: ۹۷). در پی آن آیکونولوژی که بر بنیان‌های حاصل از بررسی آیکونوگرافیک استوار است، بسیار جامع و فراگیر بوده و به دنبال باورها و درک دنیای افکار و ارزش‌های فرهنگی آشکار در تصاویر است (مختاریان، ۱۳۹۲: ۲۴).

اروین پانوفسکی بنیان‌گذار نظریه و نقد آیکونولوژی روشی کاملاً عملی، منضبط و استوار از تئوری آیکونوگرافی و آیکونولوژی ارائه داد؛ پانوفسکی در سال ۱۹۳۲ میلادی با انتشار مقاله‌ای با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس»، آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنی اثر هنری به‌عنوان نقطه مقابل فرم می‌پردازد.

بنابر روش پانوفسکی فرایند تفسیر اثر هنری طی سه مرتبه راهبردی به شناسایی و تفکیک لایه‌های معنایی اثر می‌پردازد، این مراتب سه‌گانه عبارت‌اند از:

مرتبه نخست: «توصیف پیش آیکونوگرافیک»

مرتبه دوم: «تحلیل آیکونوگرافیک»

مرتبه سوم: «تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی»

در مرحله نخست، یعنی توصیف آیکونوگرافیک، به بیان این مسئله پرداخته می‌شود که هنگام مواجهه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف‌نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم. در این مرحله به‌صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌کنیم مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره. به عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم.

این مرتبه خود به دو بخش تقسیم می‌شود:

معانی ناظر به واقع یا معانی عینی (factual): در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می‌پردازیم و میان داده‌های بصری و اشیائی که از طریق تجربه به شناخت آن‌ها نائل می‌شویم یکسانی وجود دارد.

معانی بیانی (expressional): احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره به مرتبه اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق

دارند؛ بنابراین، مرتبه نخست با امور معمول، عملی و پدیده‌های روزمره سروکار دارد. معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب روزمره ما برآمده است. (نصری، ۱۳۹۲: ۱۲)

در مرحله دوم «تحلیل آیکونوگرافیک» معنای ثانوی یا قراردادی شکل می‌گیرد و آن هنگامی است که نقش‌مایه‌های هنری را با موضوعات یا مفاهیم گره می‌زنیم. نقش‌مایه‌هایی که نمایش داده می‌شوند به‌عنوان حامل معنای ثانوی یا قراردادی تصویرند. ترکیب چنین تصاویری نزد مورخان هنر در دوران باستان «*invenzioni*» نامیده می‌شد که ما از آن‌ها به‌عنوان داستان، حکایات یا تمثیل یاد می‌کنیم. تشخیص چنین تصویرها، داستان‌ها یا تمثیل‌هایی در حوزه آیکونوگرافی، هدف آیکونوگراف در معنای دقیق آن است. به‌نظر می‌رسد که این مرحله هم در تفسیر نمادهای زبانی (ادبیات) و هم نمادهای تصویری در بسیاری از موارد خود نتیجه به‌شمار می‌آید؛ اما پانوفسکی معنای سومی نیز قائل است که به آن معنای واقعی یا محتوایی نام می‌نهد و معتقد است که این معنا وقتی حاصل می‌شود که سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک ملت شناسایی شود. به عبارتی، هنگامی که ما فرم‌های خالص، نقش‌مایه‌ها، تصویرها، داستان‌ها و افسانه‌ها، تمثیل‌ها را به‌عنوان تجلی اصول اصلی درک می‌کنیم، همه این عناصر را به‌عنوان همان چیزی درمی‌یابیم که ارنست کاسیرر<sup>۷</sup> «ارزش‌های نمادین» می‌نامد. درک این ارزش‌های نمادین که حتی گاه برای خود هنرمند به‌صورت ناخودآگاه است، آیکونولوژی در مفهوم دقیق کلمه به‌شمار می‌آید. (همان: ۱۵)

## ۲. پیشینه پژوهش

امروزه تمبرها به‌عنوان یک سند قانونی و معتبر در کشورهای مختلف توسط افرادی جمع‌آوری و نگهداری می‌شوند که به مجموعه تمبرهای گردآوری شده، کلکسیون تمبر اطلاق می‌شود؛ در این میان برخی افراد در کنار جمع‌آوری این کلکسیون‌ها که عمدتاً براساس علاقه شخصی جمع‌آوری می‌شوند به پژوهش و مطالعه در عرصه تمبرشناسی نیز می‌پردازند؛ بی‌شک وقتی از تمبر در ایران صحبتی به‌میان می‌آید پژوهش‌های افرادی چون فریدون نوین فرح‌بخش (پدر تمبر ایران) نویسنده کتاب *راهنمای تمبرهای ایران*،

دکتر محمد دادخواه نویسنده کتاب *تمبرهای شیر و خورشیدی ایران* و نیز کلکسیون تمبرهای صمد خورشید (یکی از بزرگترین مجموعه‌داران تمبر ایران) به‌عنوان مرجع مطالعاتی از نمونه‌های بارز در این زمینه به‌شمار می‌روند. همچنین آثار دیگری نیز در ارتباط با تاریخچه تمبر به رشته تحریر در آمده است؛ نظیر کتاب *راهنمای تمبرهای ایران* و نیز چندین مقاله، پژوهش و یادداشت‌هایی در باب تمبرشناسی در نشریاتی همچون «ماهنامه دنیای تمبر» نوشته شده است (ابراهیمی، ۱۳۹۴). اما جز در چند مورد مقاله و پژوهش همسو با تحقیق حاضر پژوهشی که بر پایه نظریه آیکونولوژی به تفسیر تمبر پردازد، انجام نشده است. پژوهش‌های همسو با تحقیق فوق عبارت‌اند از مقاله رامی با عنوان «تمبر شیروخورشید مشروطه (نگاهی کوتاه به تأثیر حاکمیت نظام مشروطه بر چاپ تمبر و تصاویر آن)» (۱۳۸۶) و نیز مقاله دادور و ایروانی با عنوان «بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره قاجار» (۱۳۹۳) (دادور و ایروانی، ۱۳۹۳).

با توجه به آنچه ذکر شد در ادامه با تکیه بر این روش به تحلیل نمونه مطالعاتی می‌پردازیم.

### ۳. تاریخچه تمبر ایران (دوره قاجار)

طبق تحقیقات، «اولین تمبر پست در انگلستان معروف به پنی سیاه در تاریخ ۶ می ۱۸۴۰ م منتشر شد.» (نوبین فرح بخش، ۱۳۹۰: ۴). (تصویر ۱) در این راستا یکی از تحولات مهم در دوره قاجار ورود تمبر به ایران است، بدین صورت که «اواسط قرن ۱۳ هـ ق روابط میان دربار قاجار و سرزمین‌های خارجی به شکل قابل توجهی فزونی یافت. ناصرالدین شاه نخستین پادشاه ایرانی است که به اروپا سفر کرده است و در بازگشت از سفر اروپا دانش گسترده‌ای از جهان کسب کرده و بسیاری چیزهای جدید را با خود به همراه آورد.» (زابلی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۰۰).



تصویر ۱: اولین تمبر پست در انگلستان معروف به پنی سیاه  
(نوبین فرح بخش، ۱۳۹۰)

به عبارتی، دوران سلطنت ناصرالدین شاه که مصادف با رقابت شدید دولت‌های بریتانیا و روسیه در ایران بود بر اهمیت ایران زمین به مثابه پل ارتباطی میان شرق و غرب بیش از پیش افزود و این گستره باستانی را مطمح نظر کشورهای اروپایی قرار داد. در آن روزگار شاه جوان که به نوگرایی اهمیت می‌داد، لیک مایل نبود در راه آن ذره‌یی از قدرت خویش بکاهد، رویکردی به انجام اصلاحات را آغاز کرد؛ از جمله اصلاحاتی که مربوط به امور اداری می‌شد که عبارت بود از: ایجاد راه‌های جدید پستی، ایجاد چاپارخانه‌ها، تهیه اوراق دولتی مخصوص با نشان شیروخورشید و به کار بردن تمبر در تشکیلات پستی. به دنبال تصمیم جدی ناصرالدین شاه برای مدون کردن پست ایران، حسنعلی خان امیرنظام گروسی، وزیر مختار ایران در پاریس به علت معاشرت با امپراتور ناپلئون سوم و ارتباط با رجال فرانسوی، به ایران احضار شد و از او خواسته شد تا با کارشناسان وزارت پست و ضرابخانه فرانسه و متخصصان تهیه کلیشه و چاپ تمبر ارتباط برقرار کند تا کلیشه‌یی برای ایجاد نخستین تمبر پستی در ایران تهیه کند (کسری، ۱۳۹۱: ۸). ناصرالدین شاه پیش از این اقدامات در سال ۱۸۵۱م [۲۶۷ ق] در ایران چاپارخانه تأسیس کرده بود و رسمیت و استقرار این مؤسسه برای اطلاع عموم در روزنامه وقایع التفاقیه اعلام شد (ارجمند، ۱۳۷۵، ۳۰۸). «ناصرالدین شاه در سال

۱۲۸۲ قمری برابر با (۱۲۴۴ خورشیدی) و ۱۸۶۵ میلادی، پس از مراجعت از سفر اروپا؛ هیئتی از تهران برای تهیه و سفارش تمبر به پاریس اعزام نمود تا مقدمات تهیه تمبرهائی برای تمبر ایران را فراهم آورند» (نوین فرح بخش، ۱۳۷۹: ۱۱).

با ورود هیئت به پاریس یکی از طراحان تمبر، شخصی به نام ریس تر که از مقصود هیئت اعزامی اطلاع پیدا کرده بود، کلیشه‌هائی برای تمبر تهیه و نمونه‌هائی هم چاپ و به نظر هیئت رسانید. شکل تمبر نمونه ریستر عبارت بود از شیری خوابیده و خورشید در پشت آن با شعاع اطراف. این نقش در داخل یک بیضی قرار دارد. این نمونه‌ها را می‌توان اولین نمونه تمبرهای ایران دانست ولی دولت ایران ضمن نامه تندی شدیداً به عمل چاپ تمبر بدون اجازه دولت ایران اعتراض نمونه‌های او برگشت داده شد. هیئت اعزامی ایران نمونه دیگر را که شخصی به نام «آلبرت بار» طراح فرانسوی تهیه کرده بود، تصویب و با خود به ایران آورد. [سرانجام در سال ۱۸۷۷ م ایران به عضویت اتحادیه پستی جهانی درآمد و پاکت‌های ارسالی به اروپا احتیاج به تمبر اضافی روسیه نداشت] (نوین فرح بخش، ۱۳۹۰: ۲۱-۱۲-۱۱).

پس از آوردن کلیشه‌ها و نمونه‌های بار به ایران، جریان استفاده از تمبر پست در مراسلات باز هم به علتی نامعلوم حدود یک سال و نیم به بوتۀ فراموشی سپرده شد تا اینکه بالاخره در سال ۱۲۸۵ هـ ق پس از تغییرات جزئی در کلیشه‌ها چاپ و تکثیر و توزیع تمبرها به مسؤلان چاپخانه‌ها داده شد و بدین ترتیب از سال ۱۲۸۵ هـ ق استفاده از تمبر در مراسلات پستی به تقلید از ممالک اروپایی - به صورت ناقص - در ایران رواج یافت. تمبرهایی که در این سال میان مأموران پستی و نایب‌های چاپخانه‌ها توزیع شد بعدها به تمبر باقری معروف شد که شاید مأخوذ از محل چاپ یا توزیع باشد (کسری، ۱۳۹۱: ۸).

سرانجام در سال ۱۸۷۷ م ایران به عضویت اتحادیه پستی جهانی درآمد و پاکت‌های ارسالی به اروپا احتیاج به تمبر اضافی روسیه نداشت. اولین سری با نام ایران به طریق لیتوگراف (چاپ سنگی) به چاپ رسید. ارزش تمبرها به سانتیم (پول رایج کشور فرانسه) در بیضی واقع درپائین تمبر قرار داده شد. ظاهراً علت این امر، هماهنگ کردن سازمان‌های پست ایران با سازمان‌های پستی کشورهای اروپایی بوده است (نوین فرح بخش، ۱۳۹۰: ۲۱ و ۲۶). احمد کسروی در خصوص بکارگیری نقش شیر و خورشید بر روی سکه و تمبرها می‌گوید: «شیر و خورشید از زمان فتحعلی‌شاه به پیروی از

اروپائیان به‌عنوان نشان دولتی انتخاب شد. بعدها در زمان محمدشاه به دلیل نیاز به تنها یک نشان دولتی، نشان شیر و خورشید با نشان ذوالفقار ادغام گردید. «(کسروی، ۱۳۷۸: ۶۸)

به مرور زمان تصویر روی تمبرها تغییر کرد و علاوه بر شیر و خورشید تصویر ناصرالدین شاه را بر روی تمبر طراحی کردند و بعد تصویر چهره (پرتره) مظفرالدین‌شاه، محمدعلی شاه، احمد شاه و به این ترتیب تمبرهای گوناگون با تصاویر شاهان قاجار طراحی شد. از این پس برخی از این تمبرها، علاوه بر تصویر شاه، شامل علامت رسمی ایران (شیر و خورشید) نیز می‌باشد. اما علاوه بر تصویر پادشاه و شیر و خورشید، در این میان تمبرهای با موضوعات، تحولات روز آن زمان که برگرفته از تمبرهای اروپایی است چاپ شد. به‌طور مثال تصاویری از ابنیه بر روی تمبرها ظاهر شد (بماین و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۰). «طی انقلاب مشروطیت ایران با ایجاد تغییر و تحولات بنیادی در ساختارهای سیاسی، اجتماعی و... کشور، تمامی ارکان جامعه - از بزرگترین تا کوچکترین جزء - را تحت تأثیر قرار داد. در این میان، تشکیلات پستی کشور و تمبر به‌عنوان جزئی از این تشکیلات از این تغییر و تحولات به دور نماند.» (رامی، ۱۳۸۶: ۵۸). همچنین «با بررسی دقیق و مقایسه‌ی تصاویر موجود بر تمبرهای پس از مشروطه، ردپایی از تغییرات و تحولات ناشی از حاکمیت نظام مشروطه - قانونمند شدن نظام سلطنت، رشد احساسات ناسیونالیستی و بیگانه ستیزی؛ تلاش برای بازیابی هویت ملی و توجه بیشتر به باستان‌گرایی» دیده می‌شود (همان: ۵۵).

در دوران سلطنت قاجار، ناصرالدین‌شاه که همواره خواهان ایجاد تغییر و تحول در نظام اداری کشور بود به‌دنبال ایجاد تشکیلات جدید پستی در عثمانی و استفاده از تمبر پست در مراسلات آن کشور از سال ۱۲۸۰ ق/ ۱۸۶۳ م و رواج یافتن تمبرهای مستعمراتی هند و انگلستان در سرویس‌های پستی انگلستان در خلیج فارس بدون اجازه دولت ایران، به فکر ایجاد تغییرات اساسی در نظام پستی کشور افتاد. به‌دنبال تصمیم جدی ناصرالدین‌شاه برای مدرن نمودن پست ایران، حسینقلی‌خان امیرنظام گروسی، وزیرمختار ایران از پاریس احضار و همراه هیئتی به‌منظور تهیه نمونه‌هایی برای تمبر ایران در اوایل سال ۱۲۸۲ ق/ ۱۸۶۵ م راهی پاریس شد تا برای مطالعه و



سفارش تمبر با وزارت پست و تلگراف فرانسه وارد مذاکره شود. یک طراح فرانسوی به نام ریس تر<sup>۹</sup> که از ورود هیئت نمایندگان ایران و منظور آنان اطلاع حاصل کرده بود نمونه‌هایی از تمبر تهیه و به هیئت نمایندگان ارائه داد. شکل تمبر عبارت بود از شیری خوابیده که خورشید از پشت آن می‌تابد. نقش شیروخورشید در قسمتی بیضی‌شکل و در وسط تمبر دیده می‌شود و اطراف آن را اشکال تزئینی فراگرفته است. در قسمت پائین تمبر فاصله سفیدی گذاشته شده تا بتوان بعداً قیمت را در آن چاپ کرد. این «سری نمونه» ظاهراً شامل ۱۲ عدد تمبر بود که به رنگ‌های مختلف روی کاغذ سفید یا الوان<sup>۱</sup> بدون دندان چاپ شده بود و در همان ایام در پاریس به معرض نمایشی گذاشته شد (زابلی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۶). (تصویر ۲)



تصویر ۲: نمونه تمبر ریستر (فرح بخش، ۱۳۷۹: ۹ و ۱۰)

اما این تمبرها که جزو تمبرهای نمونه به‌شمار می‌رود، مورد توجه دولت ایران قرار نگرفت؛ بنابراین هیئت اعزامی ایران مقیم پاریس نمونه دیگر را که شخصی به نام آلبرت بار<sup>۱</sup> تهیه کرده بود، به ایران آورد و برای چاپ قطعی تمبرهای ایران مورد قبول دولت واقع شد. این نمونه‌ها در ۴ رنگ آبی، قرمز، سبز و بنفش و با استفاده از ۵ نوع کلیشه تهیه و برای تمبرهای یک شاهی و دو شاهی و چهار شاهی و ۸ شاهی انتخاب شدند. کلیه تمبرهای اولیه شیروخورشید ایران در زمان ناصرالدین‌شاه از روی این

کلیشه‌ها چاپ شدند و نقش تمبر عبارت است از نشان رسمی دولت ایران (شیروخورشید) که درون دایره‌ای قرار داشت و دور شیروخورشید از زنجیره‌ای با ۸۶ دانه مروارید مانند احاطه کرده و برای هر تمبر متعدد فارسی در دوایری که چهارگوشه تمبر قرار گرفته، حک گردیده است. به این ترتیب اولین تمبرهای ایرانی در دوره ناصرالدین‌شاه در داخل کشور چاپ شد. این سری تمبرها به نام سری «باقری» معروف است.



تصویر ۳: نمونه تمبرهای طراحی شده توسط بار (فرح بخش، ۱۳۷۹)

#### ۴. ریشه لغوی تمبر

این لغت در سده ۱۲ میلادی از (Tumpanan) یونانی بیزانسی و (Tumpanon) یونانی کلاسیک گرفته شده است. در زبان فرانسه (Timbre) و انگلیسی (Stamp) نام دارد و به معنای برگه‌ای کوچک چهارگوش بهاداری است که بر آن نشان پست‌خانه، با ذکر بها و قیمت درج است که به مناسبت‌های ویژه به شکل‌ها، اندازه‌ها و رنگ‌های گوناگون با کادر و حاشیه با چسب و دندان یا بدون این دو به تعداد معین چاپ می‌شود و در مقابل اخذ حق حمل و نقل نامه‌ها و پاکت و اسناد و غیر آن چسبانده می‌شود. اولین تمبر پستی ایران بر طبق کاتالگ شامپیون به سال ۱۸۶۸م مطابق با ۱۲۸۵ ه.ق ثبت شده است (شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۳۶).

## ۵. کاغذ تمبر

کاغذ تمبر، معمولاً از سه بخش تشکیل شده است: ماده کاغذ، ماده چسبنده و بالأخره پوشش اختیاری که بهترین روش چاپ را فراهم می‌کند، انواع کاغذ متعدد است. از کاغذهای آبی رنگ مخصوص پیچیدن قند و شکر گرفته تا نازلترین کاغذهای سیگار که گرچه برای چاپ تمبر درست نیست، ولی در صورت نیاز از آنها استفاده شده است. بهترین کاغذها از پارچه‌های کهنه و کتان و پشم ساخته می‌شوند؛ درحالی‌که خمیرهای با کیفیت پست‌تر از حصیر و صنوبر و گاه و دیگر مواد نباتی تهیه می‌گردند. همه این مواد الیافی هستند. آنها را از ناخالصی پاک کرده، می‌جوشانند، مخلوط می‌کنند و سپس از دستگاه سفید کننده عبور می‌دهند و خوب می‌کوبند تا از آنها الیاف استخراج شود. در این مرحله است که می‌توان مواد رنگی را نیز به آنها افزود تا کاغذ رنگی به دست آید. جسم نرم و الیافی که بدین ترتیب به دست می‌آید، خمیر خشک است که با افزودن آب به آن شکل یک خمیر ضخیم و چسبنده را به خود می‌گیرد.

برای تهیه کاغذ می‌توان از روش دستی یا ماشینی استفاده کرد. از میان صدها نوع کاغذ که به وسیله کارخانه‌های کاغذسازی تولید می‌شود، انتخاب یک نوع کاغذ مناسب برای چاپ تمبر عامل مهم و تعیین کننده‌ای در مرغوبیت، اصالت، دوام و ارزش بعدی تمبر خواهد بود. از جمله کاغذهای نفیسی که در خمیر آنها پنبه ابریشم و الیاف قابل شست‌وشو به کار رفته باشد، برای چاپ تمبر بهترین کاغذ است. برای انتخاب کاغذ عواملی از قبیل دوام ضخامت مواد تشکیل دهنده بافت کاغذ قیمت و سرانجام قابل قبول بودن آن باید در نظر گرفته شود در هر صورت کاغذ نقش بسیار مهم در ساخت و چاپ تمبر ایفا می‌کند. نمونه‌هایی از بهترین کاغذهای مناسب برای چاپ تمبر عبارتند: ۱- کاغذ اسکناس ۲- کاغذ آبی ۳- کاغذ دو لایه ۴- کاغذ دیکنسون ۵- کاغذ ابریشمی ۶- کاغذ شفاف ۷- کاغذ بریده بریده ۸- کاغذ رگه دار (رگه رگه) ۹- کاغذ دفترچه‌ای یا کاغذ کتابخانه‌ای ۱۰- کاغذ زرد ۱۱- کاغذ بردی ۱۲- کاغذ سمرقندی ۱۳- کاغذ نرم ۱۴- کاغذ هند ۱۵- کاغذ پرداز ۱۶- کاغذ نورانی ۱۷- کاغذ لعابدار ۱۸- کاغذ خط دار (حقیقی، ۱۳۸۴، ۲۳).

## ۶. مضامین و محتوای تمبرها

به‌طور اصولی، تمبر شاخص هزینه پستی است و به همین منظور چاپ و منتشر می‌شود؛ ولی با وجود این، اهداف و ابعاد گسترده‌تری را دربرمی‌گیرد. تمبر بازتاب نمادهایی است که در زوایای پنهانی خود دارد و در قالب مفاهیم و معانی جدید نقش‌آفرینی می‌کند. در بعد اقتصادی، تمبر معرف خدمات پستی و ثبات نسبی هزینه‌های پست هر کشوری است؛ ولی در واقع، از نظام ارزشی هر جامعه‌ای برگرفته می‌شود و به‌طور نسبی، تصاویر و نقوش آن تا حدودی از این نظام نشئت می‌گیرد. در نظام ارزشی جامعه، تمبر در سه وجه درخور بررسی است: اقتصادی، سیاسی و فرهنگی اجتماعی (متولی و فراهانی، ۱۳۹۷: ۸۲).

**نخست اقتصادی:** اقتصاد از ارکان اساسی و زیربنای اصلی هر جامعه است که ستون جامعه بر آن استوار است. فرایندهای مالی، تنش‌های سیاسی، جنگ و نابسامانی‌های اجتماعی همه بر اقتصاد جامعه و تغییر و تحول در آن تأثیرگذار است.

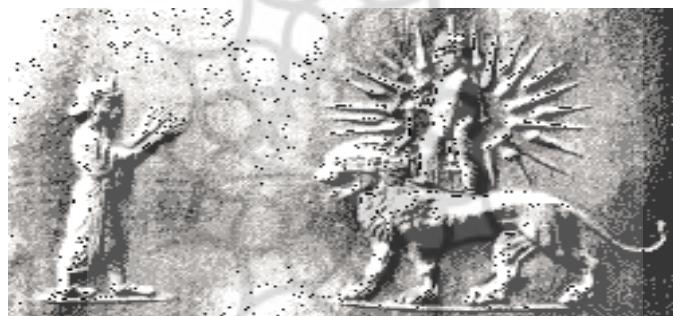
**دوم سیاسی:** دومین وجه تمبر در چارچوب سیاسی درخور بررسی است. معیار قدرت و پویایی هر جامعه‌ای بر کنش و واکنش آن به تحولات جامعه و در گستره‌ای وسیع‌تر، جهان، مبتنی است. سیاست و اقتصاد دو بعد تفکیک‌ناپذیرند که باهم ارتباط تنگاتنگی دارند.

**سوم فرهنگی اجتماعی:** عقاید، باورها، آداب‌ورسوم، زبان، تاریخ، هنر، مذهب، جنبش‌های ملی و... همگی زیرمجموعه ساختار فرهنگی و اجتماعی جامعه‌اند و از عناصر پویای جامعه محسوب می‌شود. گیلدنز<sup>۲</sup> فرهنگ هر جامعه را شامل جنبه‌های نامحسوس و محسوس می‌داند؛ جنبه‌های نامحسوس شامل عقاید، اندیشه‌ها و ارزش‌هایی که محتوای فرهنگ را می‌سازند و جنبه‌های محسوس و ملموس شامل اشیاء، نمادها یا فناوری که باز نمود محتوای فرهنگ‌اند. از سوی دیگر، فرهنگ و اجتماع را در ارتباطی دوسویه قرار می‌دهد بنابراین؛ تغییر در هر یک از این عناصر، دیگر عناصر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باید گفت که در میان آنها همگرایی وجود دارد (همان: ۸۳).

همان‌طور که اشاره شد نمادهای ملی از جمله موضوعاتی هستند که بر روی تمبرها تصویر می‌شوند؛ نماد شیروخورشید که از دیرباز در ایران باستان به‌عنوان نماد ملی محسوب می‌شد، از جمله نمادهایی بوده است که همواره بر روی تمبرها چاپ می‌شد؛ به‌گونه‌ای که نخستین تمبر ایران نیز با این نقش آذین شده است. بر این اساس در ادامه با بررسی پیشینه این نقش، به مطالعه تمبر شیروخورشید قاجار می‌پردازیم.

### ۷. نشان شیر و خورشید

پیشینه نماد شیروخورشید به دوران هخامنشیان و حتی پیش از آن می‌رسد و کهن‌ترین مستند موجود از آن کتیبه‌ای است مربوط به دوران خشایار شاه که هم‌اینک در موزه «آرمیتاژ» لنینگراد (سن پترزبورگ) روسیه نگهداری می‌شود.



تصویر ۴: خشایار شاه (یا اردشیر دوم) در حال نیایش و ستایش «آناهیتا» که سوار بر شیر است، سده چهارم ق.م، موزه ی موزه ی آرمیتاژ، لنینگراد (منبع: رامین، ۱۳۹۰، ۴۶)

این نگاره شاه را در حالت احترام به شیری نشان می‌دهد که زنی بر روی آن جلوس کرده و بارقه‌هایی از نور (آنچنان که در روزگار ما هم قدسین را نمایش می‌دهند) وی را در بردارد. برخی مورخین بر این باورند که در این تصویر شیر نماد «میترا»<sup>۱۳</sup> و خورشید (زنی که بر پشت شیر سوار است) نماد الهه «آناهیتا»<sup>۱۴</sup> است. در کتاب «راهنمای



نشان‌ها»<sup>۱۵</sup> که توسط «آکادمی جهانی نشان‌ها»<sup>۱۶</sup> به چاپ رسیده است، زمان و تاریخ پدید آمدن نقش «شیروخورشید» ایران را سده سیزدهم ترسایی<sup>۱۷</sup> (۷۰۰ سال پیش) بیان کرده است.

شکل ۵: پیوندی از یک شیر و خورشید، سده سیزدهم ترسایی

(۷۰۰ سال پیش) (رامین، ۱۳۹۰، ۱۶)

نزد ایرانیان باستان همچون سایر ملت‌های گوناگون آن زمان، نقش شیر و نقش خورشید از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. از سفالینه‌ها و زرینه‌ها و سیمینه‌ها و سنگ‌نوشته‌های فراوانی که از دوران باستان تا امروز برجای مانده، به‌خوبی پی می‌بریم که ایرانیان نیز به «شیر» دل‌بستگی فراوان داشته‌اند و کهن‌ترین نشانه‌ای که این دل‌بستگی را تأیید می‌کند، تندیس شیر نشسته‌ای است که در نزدیکی‌های شوش یافته شده و تاریخ آن به دوران فرمانروایی شاهان «انزان» - شوش - (عیلام) که در سده‌های هفتم و ششم قبل از میلاد (۲۷۰۰ سال پیش) می‌زیستند، می‌رسد. (رامین، ۱۳۹۰: ۱۷)



شکل ۶: تندیس شیر نشسته، عیلام (۲۷۰۰ سال پیش) (رامین، ۱۳۹۰، ۱۷)

در شهرری بشقابی لعابی مکشوف شده است که مربوط به سده چهارم هجری قمری (یک هزار سال پیش) است و شیری را نشان می‌دهد. دُم شیر به شکل (S) است و دست راستش را نیز از زمین بلند کرده است و خورشید گونه‌ای نیز بالای سرش قرار دارد. این تصویر از جمله آثاری است که یادآور نقش شیروخورشید امروزی است



تصویر ۷: نقش شیر بر روی بشقاب لعابی، ری (یک هزار سال پیش) (رامین، ۱۳۹۰، ۲۰)

مستندات باقی مانده از پارتیان نشان می‌دهد که در دوره اشکانی، خورشید بر روی درفش ملی ایران وجود داشته است؛ اما در آثار به دست آمده از دوران ساسانی، نشان شیروخورشید به فراوانی موجود است. از آن جمله است؛ تعداد هجده مهر که در نزدیکی دریاچه آرال به دست آمده؛ همچنین ظروفی از طلا و نقره مزین به نقش شیروخورشید و یا شیر و «گردونه مهر» (صلیب شکسته و به مفهوم چرخش خورشید) بر بالای آن که قدمت این نشان را به خوبی آشکار می‌سازد.

از نماد شیروخورشید در ادوار مختلف بر روی درفش نیز استفاده شده است؛ از گفته‌های مورخین چنان برمی‌آید که پس از اسلام اولین بار در دوران سلطان مسعود غزنوی شیر بر روی پرچم ایران آمد که عده‌ای علت را علاقه شاه به شکار شیر دانسته‌اند و پس از او و در دوره‌های بعد این نشان به کرات بر روی پرچم تکرار شد؛

اما قدیمی‌ترین پرچم شیروخورشید دار شناخته‌شده به سال ۸۲۶ هجری قمری (حدود ۱۴۲۳ میلادی) هم‌زمان با دوره تیموریان برمی‌گردد. این پرچم در مینیاتوری از شاهنامه شمس‌الدین کاشانی (منظومه‌ای درباره جهانگشایی مغولان) به تصویر کشیده شده است. این مینیاتور که حمله مغولان به حصار شهر نیشابور را نشان می‌دهد. سربازان (مغول) را نشان می‌دهد که پرچمی مزین به نشان شیروخورشید در کنار پرچمی دیگر مزین به هلال ماه حمل می‌کنند.



تصویر ۸: نگارگری، حمله‌ی مغول به ایران، سده هشتم ه.ق (رامین، ۱۳۹۰، ۳۰)  
در دوران صفوی و افشاریه نیز پیوسته این نماد بر روی درفش ملی ایران به چشم می‌خورد و آن از دوران شاه‌عباس به صورت نشان اصلی درفش ایران درآمد.



تصویر ۹: مهر شاهنشاهی نادرشاه افشار (رامین، ۱۳۹۰، ۳۰)



با پیروزی قاجاریه و سلطنت «آقا محمدخان» وی که ذاتاً شخصی کینه‌توز بود به سبب دشمنی با نادرشاه و از آنجا که شیروخورشید را نشان سلطنت نادر می‌دانست فرمان دگرگونی آن را صادر کرد. اطرافیان وی گفتند که شیر نماد «اسدالله علی» و خورشید هم نور حق است. از این رو آقا محمدخان به جهت مذهبی بودن دستور داد که اگر شیر علی است ذوالفقاری هم به دستش دهید و این‌گونه شمشیری خمیده (شمشیر ایرانی صاف است) به این نشان علاوه گردید. از آنجا که باگذشت زمان و تغییرات در باورها و آرای مردمان، اسطوره‌ها و نمادها هم‌رنگ و بوی اعتقادات مردم را به خود می‌گیرند؛ از این رو نقش شیر و نقش خورشید نیز در سیر تاریخی خود به تدریج تطور یافته و به صورت نقش شیروخورشید امروزی نمایان شده است؛ که در ادامه به بررسی نقش شیروخورشید به عنوان یک نقش مجزا می‌پردازیم.

## ۸. اجرام سماوی

اجرام سماوی، در این مبحث با توجه به عناصر به کار رفته بر روی سکه و تمبرهای یاد شده، شامل نقوش خورشید و ستاره می‌شوند.

### ۸.۱ خورشید

روزگاری در جهان، خورشید به عنوان خدای بلند مرتبه و خدای روشنی، همه‌نگر و منبع حاصل‌خیزی و حیات، مورد پرستش بود. همچنین به سبب غروب و طلوع خود، نماد مرگ و رستاخیز به شمار می‌آمد. به‌واقع شیر در بسیاری از فرهنگ‌ها، هاله‌ای از اندیشه‌ها و روایات کهن اساطیری، خورشید را در بر گرفته است. از سویی خورشید به جهت گرمابخشی خود همانند آب نشانه‌ی حیات و سرچشمه نیروی انسان و کیهان و از سویی دیگر مظهر مجسم نیروهای آسمان و زمین و «پدر و بشر» نامیده شده است. (یاحق، ۱۳۸۶: ۳۳۹)

## ۹. نقوش جانوری

نقوش جانوری شامل: شیر، اسب، عقاب و زنبور می‌شود؛ که در واقع هر کدام یک نقش نمادین محسوب و معنایی را القا می‌کند.

## ۹.۱ شیر

شیر در باورها و اساطیر ملل جایگاه خاصی دارد و در هنر و فرهنگ بسیاری از ملتها، به‌عنوان سمبول آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت و مواظبت شناخته شده است. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۳۳) جیمز هال در مورد نماد شیر می‌گوید: پیدا شدن شیر در هنر مصر و بین‌النهرین و ایران باستان نشان می‌دهد که این حیوان روزگاری در آن مناطق می‌زیسته است. وی اذعان دارد، شیران نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها و قصرها و آرامگاه‌ها بودن و تصور می‌شود درنده‌خویی آن‌ها موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شد. در هنر عیسوی شیر نماد مسیح «شیر از قوم یهود» و هم نماد شیطان است که مانند شیری غران به اطراف می‌چرخند. بنابر کتاب‌های جانورشناسی قرون وسطی، شیر نماد رستاخیز است. (همان: ۶۱ و ۶۴)

## ۱۰. خوانش<sup>۸</sup> آیکونوگرافی نمونه مطالعاتی



تصویر ۱۰: تمبر شیر و خورشید، سری کاغذ سفید، موزه ملک (۱۲۷۶ ه.ش)

(شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰)

## ۱.۱۰ توصیف

این تمبر با موضوع سری کاغذ سفید مظفرالدین شاه قاجار، به شماره ثبتی «۱۲۷۶،۱۰،۰۰۱۰۲» موجود در موزه ملک با نقش شیروخورشید در وسط خوشه و تاج در بالای تصویر در تاریخ دی ماه ۱۲۷۶ شمسی (قرن ۱۳) منتشر شده است. نقوش تمبر فوق به رنگ قهوه‌ای است که بر روی زمینه سفید کاغذ نقش به چاپ رسیده است. در آن زمان تمبرهای شاهی همچون تمبر فوق به رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز و تمبرهای قرانی و تومانی به رنگ زیتونی - یا قهوه‌ای مایل به زرد - چاپ می‌شدند (تصویر ۱۰). تصویر تمبر قرانی) تصویر ابعاد این تمبر به طول ۲ سانتیمتر و ۳ میلی‌متر و عرض ۱ سانتیمتر و ۷ میلی‌متر است. همان‌طور که در تصویر نیز مشخص است این تمبر به لحاظ برش در لبه‌ها از نوع تمبرهای دندان‌دار<sup>۹</sup> محسوب می‌شود؛ تعداد دندان‌های این تمبر ۱۲،۵ در ۱۲ دندان است. در مرکز این تمبر نشان رسمی دولت وقت ایران با نقشی از یک شیر ایستاده در حالی که شمشیری در دست راست خود دارد دیده می‌شود. بر پشت شیر نیمی از چهره خورشیدی نمایان است که پرتوهای نور آن به صورت خطوطی دوار درون کادر مستطیل شکل نقوش را به شکلی بیضی مانند احاطه کرده است. انداختن بیضی به دور نشان شیروخورشید و اختلاف رنگ قسمت میانی و بیرونی بیضی که آن را به شکل قابی درآورده و سبب ایجاد جلوه بیشتر شیروخورشید در میانه آن شده است؛ که این هر دو نقش به‌عنوان نشان دولت ایران همواره به صورت توأمان باهم به‌عنوان یک نقش واحد مورد استفاده قرار می‌گرفت. اطراف نقش شیروخورشید را برگ‌های زیتون فراگرفته‌اند که عموماً در بیشتر تمبرهای آن دوره این برگ‌ها در طرح تمبرها جایگاه ثابتی را داشتند بدین‌صورت که فقط نقش مرکزی طرح تغییر می‌کرد. در امتداد برگ‌های زیتون یعنی در رأس آن تصویری از تاج شاهی قرار دارد. نمادهای مرکز تمبر با نقوش گیاهی دورتادور کادر مستطیل شکل آراسته شده است. در چهارگوشه اطراف نقوش چهار دایره قرار دارد که در مرکز آن‌ها معادل پولی تمبر که دو شاهی هست نوشته شده است. در بالای تمبر و گوشه سمت راست عدد دو به حروف و مقابل آن در گوشه سمت چپ پایین به شکل عدد نوشته شده است. در بالای سمت چپ و در مرکز دایره عبارت شاهی درج گردیده و در مقابل آن گوشه سمت راست پایین تمبر عدد دو با حروف انگلیسی درج گردیده است. نوشته‌های این تمبر به دو زبان فارسی و انگلیسی است که نوشته‌های فارسی آن در بالا و نوشته‌های انگلیسی آن در پایین تمبر با حروف سربی چاپ شده‌اند. در بالای تمبر و مطابق طرح به صورت

منحنی عنوان «پست ممالک محروسه ایران»<sup>۲۱</sup> درج شده است و در سطح تحتانی تصویر به شکل منحنی عنوان «POSTES PERSANES» که ظاهراً به همان مفهوم بوده، درج شده است (خان بابایی، ۱۳۷۶: ۲۰).

### ۲.۱۰ تحلیل

از آنجاکه این مرتبه از تحلیل آیکونوگرافی «دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است؛ و برخلاف مرتبه قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار داریم». بنابراین به نسبت مرحله اول عمیق‌تر بوده، درک و تفهیم آن به دانش فرهنگی مخاطب بستگی دارد. بدین صورت که در نگاه نخست چنانچه مخاطب، ایرانی باشد یا از هنر و فرهنگ ایرانی شناختی داشته باشد به هویت این نماد پی می‌برد؛ بنابراین در اینجا به نسبت شناخت مخاطب آگاهی نیز حاصل می‌شود؛ مخاطب ایرانی در نگاه نخست شیروخورشید را به عنوان نماد ملی ایران باستان در ذهن خود تداعی می‌کند و از ورای همین به اهمیت آن در طول دوره‌های تاریخی ایران واقف می‌شود؛ بنابراین از این طریق موضوع تا حدودی برای مخاطب آشکار می‌شود. همچنین نوشتار فارسی و شکل دنداندار کاغذ نمود تمبر را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که این بر جنبه کاربردی بودن اثر مورد مطالعه دلالت می‌کند؛ اما برای مشخص کردن دوره تاریخی به دلیل کاربرد فراوان نقش شیروخورشید ابهام در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود، در نتیجه شناخت از تاریخ، ادبیات و تا حدودی هنر دوره مربوطه می‌تواند این ابهام را رفع کند (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴).

### ۳.۱۰ تفسیر

مرتبه سوم به تفسیر شمایل شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم؛ و به عبارتی «در این موضع با جهان‌بینی<sup>۲۲</sup> آن دوران مواجه می‌شویم» از آنجاکه تغییر و تحولات بنیادی در ساختارهای سیاسی، اجتماعی و... کشور فقط منوط به ساختار نقوش سکه‌ها نبوده؛ بلکه این تحولات در سایر ارکان جامعه نیز مشهود بوده است؛ کاربرد نقوش درفش،

مهرها، مدال‌ها، تمبرها و... نیز از جمله مواردی هستند که این دگرگونی‌ها را در خود ثبت کرده‌اند. با این حال این تغییرات به صورت تدریجی رخ داده است، از این رو نمی‌توان بدون در نظر گرفتن دوره‌های پیشین به تحلیل نمونه مطالعاتی پرداخت؛ بنابراین در ورای بحث از اهمیت و جایگاه نقش شیروخورشید بر روی تمبرهای دوره قاجار تا زمان شاه که نمونه مطالعاتی را نیز شامل می‌شود به تفسیر آن می‌پردازیم. قدیمی‌ترین نشان شیروخورشید شناخته شده در دوره قاجار، سکه‌ای است که به مناسبت تاج‌گذاری آقا محمدخان به سال ۱۷۹۶ ضرب شده است. در این سکه در زیر شکم شیر علی، امام شیعیان ذکر شده است (یاعلی) و در بالای نشان شاه وقت خوانده شده است (یا محمد)؛ اما همان‌طور که پیش‌تر نیز بیان شد تمبرهای اولیه قاجار در زمان پادشاهی ناصرالدین شاه (سال ۱۲۴۷ خورشیدی)، در پاریس منتشر گردید؛ نگاره این تمبرها که معروف به تمبر باقری بود نشان رسمی دولت وقت ایران (شیروخورشید) است. این نشان داخل دایره‌ای جا گرفته بود و در گوشه‌های تمبر، قیمت آن به فارسی ثبت شده



بود (ن.ک: تمبرهای ریستر). در واقع می‌توان این‌گونه عنوان کرد که نقش شیر و خورشیدی تمبرهای ایران که تا سال ۱۲۵۵ شمسی یعنی تاریخ چاپ اولین سری تصویر ناصرالدین شاه به نام «ناصری چهار جور» تنها نقش تمبر ایران است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۸).

تصویر ۱۱: تمبر سری ناصری چهارجور، ۱۲۵۵ هجری (شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰)

در اینجا برخلاف نقوش سکه و درفش، شیروخورشید شامل تصویری است ثابت از شیری در حال حرکت با شمشیری در دست راست و خورشیدی تابان بر پشت. تغییرات جالبی که روی تمبرهای این دوران روی داده است برخلاف نقوش سکه بیشتر در ارتباط با تصاویری از شاهان قاجار، تاج شاهی و نقش شیروخورشید در نحوه و جایگاه کاربرد آن بر روی تمبرها بوده است. همان‌طور که در نمونه مطالعاتی نیز مشاهده می‌شود نقش شیروخورشید در مرکز تصویر و تاج شاهی نیز به عنوان نمادی از عظمت و اقتدار شاهانه بالای آن قرار دارد. هنگامی که برای اولین بار تصویر شاه بر تمبر زده شد، از آنجاکه نقش

شیروخورشید به‌عنوان نقش تمبر ایران کاملاً جا افتاده بود، آن را به‌صورت توأمان و در زیر تصویر شاه بر تمبر چاپ نمودند. پس از آن باز تا سال ۸-۱۲۵۷ شمسی که یک‌بار دیگر این دو نقش به‌صورت توأمان در تمبر سری «دور الوان» ناصری به چاپ رسید، تنها نقش شیروخورشید بر تمبرهای ایران چاپ گردید. (شکل ۱۲)



تصویر ۱۲: تمبر سری ناصری دور الوان، ۱۲۵۶ هجری (شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰)

نگاهی به جایگاه دو نقش شیروخورشید و شاه در دو تمبر فوق‌الذکر به‌خوبی گویای سلطنت مطلقه ایران و برتری شاه بر نشان دولتی کشور است. پس از این، دو نقش مذکور از هم جدا شده و غالباً در چاپ هر سری تمبر یک یا حداکثر دو نقش شاهی و یک نقش شیر و خورشیدی در کنار هم ولی به‌طور مجزا به چاپ می‌رسید. در سال ۱۲۷۳ شمسی در سری «ناصری بزرگ» یک تاج بالای سر شیروخورشید افزوده شد تا باز بیش‌ازپیش به ارجحیت شاه و سلطنت بر دولت و مردم ایران تأکید شود. از این تاریخ، به‌جز در مورد استثنایی پنجاه قرانی سری «محمدعلی‌شاه» که به شکل بی‌سابقه‌ای شیروخورشید بر فراز تاج شاهی قرار گرفت، وجود تاج بر بالای نقش شیروخورشید جزء انفکاک‌ناپذیر این نقش گردید (رامی، ۱۳۸۶: ۶۱ و ۶۰).



تصویر ۱۳: تمبر پنجاه قرانی سری محمد علی شاه، ۱۲۸۵ ه.ش (رامی، ۱۳۸۶)

در نقش این تمبر، شاه که همواره در تاریخ ایران بزرگ‌ترین مقام زمینی، یعنی سایه خداوند بر زمین و دارای فرایندی محسوب می‌شد و هیچ چیزی برتر و بالاتر از آن قرار نمی‌گرفت، برای اولین بار از آن مقام و خدایی جدا شد و چیزی فراتر از آن قرار گرفت.

اما این روند یعنی چاپ تمبر سری شیروخورشید و چاپ‌هایی با تصاویر شاهان از زمان محمدعلی شاه به بعد روند دیگری را پیمود؛ به این صورت که عموماً نشان ملی کشور که همان شیروخورشید بود به نسبت تصاویر شاه جایگاه بالاتری را به خود اختصاص می‌داد. این تحولات را می‌توان متأثر از انقلاب مشروطه دانست (رامی، ۱۳۸۶: ۵۸). البته این تحولات فقط به نقوش تمبرها ختم نمی‌شد، بلکه در رنگ‌آمیزی، نوع کاغذ، کیفیت چاپ، ابعاد و... نیز تأثیر گذاشته بود، چراکه این نوع نگرش در چاپ‌های قبلی بیشتر مختص تمبرهای سری تصاویر شاهان بوده است. رامی در این خصوص در مقاله خود این‌گونه عنوان می‌کند که: «تمبرهای شیر و خورشیدی یک سری تمبر، همواره نسبت به تمبرهای شاهی آن سری نه تنها از نظر کیفیت کاغذ و چاپ و رنگ‌آمیزی از سطح پایین‌تری برخوردار بود بلکه از نظر اندازه - به جز دو مورد<sup>۳۳</sup> هم کوچک‌تر از نمونه شاهی بود.» (رامی، ۱۳۸۶: ۶۳).

وجود تاج در غیاب تصویر شاه بر بالای نشان شیروخورشید نشان از عظمت و اقتدار شاهان دارد. در دوره قاجار نیز دستور فتحعلی شاه تاج مخصوص سلاطین قاجار ساخته شد که به آن تاج کیانی می‌گفتند؛ که آن مورد استفاده سلاطین بعد از نسل وی نیز قرار گرفت. بدین ترتیب تمامی سلاطین قاجار در تاج‌گذاری‌های خود از همین تاج کیانی استفاده می‌کردند. بنابراین می‌توان، تاج روی سکه‌ها و تمبرهای هخامنشیان از جمله در نمونه مطالعاتی را تصویر همین تاج کیانی دانست (متولی و فراهانی، ۱۳۹۶: ۴۷).

## ۱۱. بررسی و تعریف بینامتنیت

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های انسان ویژگی میراث فرهنگی اوست. انسان بر اساس میراث و متن‌های گذشته متن‌های جدیدی را به وجود می‌آورد و به همین جهت

انسان‌های نه تنها از سایر جانداران متمایز می‌شود، بلکه نسبت به گذشتگان خود نیز متفاوت هستند. فرهنگ ما بر روی الواح و متن‌هایی بنا شده است که قدمت آنها به قدمت تاریخ انسان‌ها و وسعت آنها به وسعت خیال اوست.

بینامتنیت از کشف‌های بزرگ قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینه رابطه عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعامل و جاذبه میان‌متنی می‌پردازد. درست است که در طول تاریخ همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شدند، و همیشه متن‌های نوین بر پایه متن‌های پیشین شکل می‌گرفتند و متن‌های گذشته خود را در آینه متن‌های پسین باز می‌تابانند، اما این موضوع هیچ‌گاه نظر محققان را به‌طور جدی به خود جلب نکرده و حوزه مطالعاتی مستقلی را به خود اختصاص نداده و برای آن نیز واژه‌های ابداع نگردیده بود (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۳).

سرانجام در قرن بیستم یولیا کریستوا، بانوی مهاجری از بلغارستان در سرزمین فرانسه، با کوله‌باری از دستاوردهای اروپای شرقی و بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی به این نکته مهم دست یافت. در نتیجه، پیوند پنهان متن‌ها به روشنی ترسیم شد، حوزه‌ای از مطالعات نوین گسترده گردید، واژه‌ها و اصطلاحاتی برای این نظریه و رهیافت جدید در مطالعات علوم انسانی ابداع شد و رویکردی نوین فراروی محققان و منتقدان همه حوزه‌های دانش به‌ویژه ادبیات و هنر قرار گرفت. کریستوا با کشف خود دیدگاه و نگرش نوینی در افق مطالعات تبیین نمود که تا پیش از او وجود نداشت. هر چند براساس اصل اولیه بینامتنیت، باید اذعان کرد که قطعاً پیش‌زمینه‌ها و پیش‌متن‌هایی برای این نظریه او نیز وجود داشت. گذشته از میخائیل باختین به‌عنوان شاخص‌ترین چهره پیشامتنیت، می‌توان از فرمالیست‌های روسی، مکتب پراگ و بسیاری دیگر از گرایش‌ها و جریان‌های نظری به‌ویژه در حوزه مطالعات ادبی و هنری به‌عنوان ریشه‌ها و پیش‌متن‌های بینامتنیت یاد کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ص ۱۱-۱۰). اندیشمندان بزرگی همچون بارت، ژنت، ریفاتر، بلوم، ژنی و بسیاری دیگر به گسترش مطالعات بینامتنیت از زاویه‌های گوناگون پرداختند. برخی به خود متن، برخی به مؤلف و برخی دیگر به مخاطب توجه داشتند. برخی در زمینه هنر و برخی دیگر در



زمینه ادبیات و فرهنگی متمرکز شدند. ژرار ژنت ساختارگرا و منتقد بزرگ فرانسوی یکی از تاثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه بینامتنیت است.

### ۱.۱۱ بینامتنیت صریح و اعلام شده

بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد. از این منظر، نقل قول گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت نیز خود نقل نقل را مثال می‌زند و می‌گوید: «در صریح ترین و لفظی‌ترین شکلش عمل سستی نقل قول (با گیومه و با یا بدون ارجاع) است». در نقل قول، مؤلف متن دوم بینامتن را متمایز می‌کند به شکلی که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده کرد. نقل قول را می‌توان به دو دسته بزرگ نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع تقسیم نمود (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۲).

### ۲.۱۱ بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده

بینامتنیت غیرصریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهانکاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی هنری یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیرصریح تلقی می‌شود. سرقت ادبی هنری استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و ذکر و ارایه مرجع است. به همین دلیل سرقت ادبی هنری همواره توسط مراجع حقوقی قابل تعقیب و پیگیری است. ژنت در این خصوص می‌نویسد: بینامتنیت «در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی می‌باشد.» (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۹۸-۸۳).

### ۳.۱۱ بینامتنیت ضمنی

گاهی نیز مؤلف متن دوم قصد پنهان کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و

به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود. بنابراین، بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهانکاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت عده خاصی یعنی مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول، یعنی متنی که مورد استفاده قرار گرفته است آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند. مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و... است. ژنت در این خصوص می‌گوید: «در کم‌ترین شکل صریح و لفظی‌اش، کنایه است، یعنی گفته‌ای که نیاز به بینامتنیت ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود». ژنت که در ابتدای بحث در مورد بینامتنیت به تفاوت میان بینامتنیت کریستوایی و بینامتنیت خود توضیح‌حاتی داده بود، در پایان این توضیح کوتاه به بینامتنیت نزد میکائیل ریفاتر اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که بینامتنیت نزد ریفاتر بسیار گسترده و در حد ترامنیت اوست. با این حال بر خوانشی که برای ریفاتر بسیار مهم است، تأکیدی نمی‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۹۸-۸۳).

## ۱۲. چگونگی روابط بینامتنی در تمبرهای ایرانی

فرهنگ مجموعه‌ای است از دستگاه پیچیده نشانه‌ای و نظام‌های پیچیده دلالت، از طریق رمزگان اصلی و درونی شده که گستره تولید معنا را فراهم آورده و در برگیرنده کل رفتارهای انسان است. بر این پایه، فرهنگ شبکه روابط بینامتنی است که هم جنبه در زمانی دارد و هم جنبه زمانی. از این لحاظ فرهنگ وجهه‌ای تاریخی دارد. به عبارت بهتر؛ فرهنگ ناشی از انباشت دانش‌ها در طول تاریخ در مواجهه با جهان است. دلالت‌های فرهنگی هر قوم و ملتی نوع خاصی از سنت‌های هنری و تصویری را اقتضاء کرده که می‌توانیم بین این سنت‌ها وحدتی را بیابیم که این وحدت، مبتنی بر تفکر بنیادین آن قوم و فرهنگ، معنی می‌شود (عبدی، ۱۳۹۱: ۹۹).

امروزه در جهان هیچ متنی بدون تاثیر از متن‌های دیگر نیست، بلکه حتی هیچ متنی را در گذشته نیز نمی‌توان یافت که عاری از تاثیر متن‌های دیگر فرهنگ‌ها باشد. متن‌ها علاوه بر عناصر درونی خود با توجه به بهره‌گیری از عناصر بینا فرهنگی غنی و بارور

می‌شوند. در نتیجه نه تنها گریزی از تاثیرات بینا فرهنگی در متن‌های ادبی-هنری نیست، بلکه این تاثیرات می‌توانند عامل مهمی برای گسترش و رشد متن‌ها گردند. تمبرها علاوه بر عناصر درونی خود با توجه به بهره‌گیری از عناصر بینامتنی و بینا فرهنگی غنی و بارور می‌شوند (همان: ۱۰۰).

تمبر پستی به عنوان پدیده‌ای فرهنگی متشکل از مجموعه عناصری است که می‌توان از آنها تحت عنوان نشانه‌های چند فرهنگی یاد کرد. به عبارتی، مجموعه عناصر فرهنگی متفاوت که از حیث تاریخی بر اثر تماس بین فرهنگی در یک رابطهٔ هم‌نشینی به وجود می‌آید؛ مانند دو نظام نشانه‌ای فرهنگی ایرانی-اسلامی که پیوسته در هنر ایرانی از برجستگی بیشتری برخوردار هستند. بنابراین، از آنجاکه طراحی تمبر پستی محصول آمیختگی نظام‌های فرهنگی است، این امر با رویکرد ارتباطات بین فرهنگی از منظر نشانه‌شناسی مورد مطالعه قرار گرفته است. این بررسی تا دوران معاصر و تحولاتی که در تمبراز طریق آمیزش با فرهنگ‌های دیگر از جمله فرهنگ‌های غربی به وجود آمده، ادامه یافته است (همان: ۱۱۰).

### ۱۳. آشنایی با موزه‌های تمبر ایران

همان‌گونه که گفته شده، تمبر از پدیده‌هایی است که با پست سرو کار دارد و همه وقت، همراه با پست بوده است و به عبارتی تمبر و پست لازم و ملزوم یکدیگرند، لذا در بررسی موزه‌های پستی دنیا، تاکنون اختصاص موزه‌ای به نام تمبر جدا از پست مشاهده نشده است در ایران نیز از تمبر، موزه‌هایی وجود دارد که در غالب موزه دیگری تعریف شده است. در هر شماره به معرفی موزه‌هایی که در ایران دارای تمبر می‌باشند، به ترتیب زیر پرداخته می‌شود:

موزهٔ پست و مخابرات

کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

مجموعهٔ تمبر در وزارت اقتصاد و دارایی

مجموعهٔ تمبر در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان مدارک انقلاب اسلامی

موزهٔ تمبر در آستان قدس رضوی

مجموعهٔ تمبر و پاکت در مرکز اسناد ملی

موزه تمبر در تماشاگه پول

موزه‌های تمبر در حال تأسیس (ابراهیمی، ۱۳۹۴)

#### ۱۴. معرفی اجمالی موزه ملی ملک

کتابخانه و موزه ملی ملک تا سال ۱۳۷۵ در خانه ملک برپا بود. اما حاج حسین از آغاز کار، گسترش آن را از نظر دور نداشت و بنای ساختمانی بزرگ تر را پیش بینی کرد. بنابراین در ۲۹ تیرماه ۱۳۲۳ قطعه زمین بزرگی را در باغ ملی تهران (محل کنونی مؤسسه) برای ساختمان جدید کتابخانه و موزه وقف کرد. احداث ساختمان جدید در زمان حیات حاج حسین ملک ممکن نشد. تا این‌که آستان قدس رضوی طراحی و بنای ساختمان جدید را در سال ۱۳۶۴ آغاز کرد و در ۱۳۷۵ به پایان برد. از نظر ساختار تشکیلاتی، مؤسسه کتابخانه و موزه ملی ملک مؤسسه‌ای غیر دولتی و غیرانتفاعی است که همچون سایر مؤسسات فرهنگی آستان قدس رضوی بر اساس وقف‌نامه زیر نظر مستقیم تولید آستان قدس رضوی اداره می‌شود. ارکان مؤسسه عبارت‌اند از: مجمع عمومی، ناظر استصوابی، هیأت مدیره، مدیرعامل و بازرس قانونی.



تصویر ۱۴: فضای بیرونی موزه ملک (ابراهیمی، ۱۳۹۴)

#### ۱۵. بررسی تمبرهای دوره قاجار موزه ملک



تصویر ۱۵: عنوان تمبرهای دوره قاجار « سری باقری شیر و خورشید و حاشیه نقوش گیاهی» تاریخ

انتشار: ۱۲۴۸ (ابراهیمی، ۱۳۹۴)

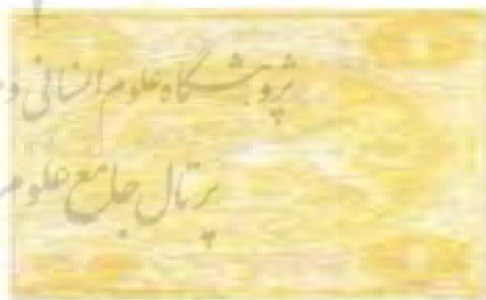
### ۱.۱۵ شیر و خورشید و حاشیه نقوش گیاهی

سری اول تمبرهای ایرانی سری تمبرهای باقری می باشد. تمبر اول ایران یک شاهی است که در چهار گوشه تمبر عدد یک نمایان بوده، تمبر دارای طرح شیر و خورشید می باشد و تمبرها بدون دندانه هستند. تمبرهایی بدین شکل و ترتیب هشت عدد می باشند که ۸,۴,۲,۱ شاهی و تمبرهای ۸,۴,۲,۱ شاهی با مهر یکصد عدد که حرف صد به شکل مخصوص: ۱ نوشته شده است در تمبر ۴ شاهی با مهر یکصد عدد سری باقری عدد صد بشکل ۱: چاپ شده است و طرح کلیه تمبرها شبیه هم می باشد و فقط در رنگ با هم تفاوت دارند. این تمبرها که اولین سری رسمی تمبرهای شیر و خورشیدی ایران هستند در بلوک های چهارتایی بدون دندانه و با تنوع در کاغذ و رنگ چاپ شده اند. مهر خورده تمبرهای فوق به دلیل عدم وجود مهر ابطال در آن زمان موجود نمی باشد. تمبرهای با حاشیه زیاد و آنهایی که بروی کاغذهای خیلی نازک و یا خیلی کلفت چاپ شده اند، ارزش بیشتری دارند. حاشیه این تمبرها نقوش گیاهی با طرح اسلیمی استفاده شده است. سری دوم تمبرهای ایرانی حروف به سری کاردی می باشد که همانند سری اول می باشند با این تفاوت که برای اولین بار در ایران تمبرهای دندانه دار چاپ شد. سال انتشار این سری تمبرها ۱۲۵۴ می باشد. (ابراهیمی، ۱۳۹۴).

تصویر ۱۶: عنوان تمبرهای دوره قاجار

«یک قران زرد»

تاریخ انتشار: ۱۲۵۴ (ابراهیمی، ۱۳۹۴)



تصویر ۱۷ و ۱۸: عنوان تمبرهای دوره

قاجار «یک شاهی و دو شاهی سیاه

خاکستری»



۳۰ تحلیل آیکنوگرافی نقش‌مایه تمبر شیر و خورشید دوره قاجار (موجود در موزه ملک)

تاریخ انتشار: ۱۲۵۵ (ابراهیمی، ۱۳۹۴)

این تمبر در ردیف افقی چهارتایی چسبیده بدون دندانه بر روی کاغذ کلفت سفید چاپ شده است ولی مصرف شده پستی تمبر فوق تاکنون دیده نشده است. در سال ۱۲۵۵ تمبرهای چهار شاهی چاپ مخصوص و یک شاهی و دو شاهی سیاه خاکستری دو شاهی آبی چهار شاهی قرمز یک قرآن قرمز جگری، چهار قرآن زرد به چاپ رسیدند.

## ۱۶. بررسی بصری تمبرهای دوره پهلوی اول موزه ملک

پهلوی اول: شیر و خورشید و حاشیه نقوش گیاهی



تصویر ۱۹: عنوان تمبرهای دوره پهلوی اول «پست حکومت موقتی پهلوی»،

تاریخ انتشار: ۱۳۰۴ (ابراهیمی، ۱۳۹۴)

تمبرهای شیر و خورشید مشروطیت سال ۱۲۸۸ در چاپخانه چاپ شده و پسران بر روی دو نوع کاغذ کلفت با دندانه ۵ و ۱۱ در ۱۱ و نازک با دندانه ۵ و ۱۲ در ۱۲ تجدید چاپ و با عنوان «سلطنت پهلوی ۱۳۰۵» رو چاپ شدند. سری اول تمبرهای دوره پهلوی در سال ۱۳۰۴ به نام پست حکومت موقتی پهلوی با نماد شیر و خورشید چاپ شد که روی آن مهر حکومت موقت پهلوی نمایان است و در بالای تمبر واژه «دولت علیه ایران وزارت مالیه که در بالای تمبر» به چشم می‌خورد. در تاریخ ۱۳۰۴/۹/۲۵ روچاژ سلطنت پهلوی بر روی ۴ رقم از تمبرهای احمدشاه قاجار معروف به احمدی بزرگ منتشر شد. در سال ۱۳۰۵ تمبرهای شیر و خورشید مشروطیت سال ۱۲۸۸ در چاپخانه

انگشته و پسران بر روی دو نوع کاغذ کلفت دندانۀ ۵ و ۱۱ و ۱۱ در ۱۱ و نازک با دندانۀ ۱۲۵ در ۱۲ تجدید چاپ و با عنوان «سلطنت پهلوی ۱۳۰۵» روچاپ شدند (همان: ۴۸).

## ۱۷. نتیجه گیری

پژوهش حاضر به منظور آشکار کردن مفاهیم نهفته در پس نقوش تمبرها و برای شناساندن جهان بینی حاکم بر دوره زمانی مربوطه شکل گرفت؛ بدین منظور تمبرهای دوره مظفرالدین شاه و به طور خاص تمبر سری شیروخورشید کاغذ سفید مظفرالدین شاه (موجود در موزه ملک)، با تکیه به روش آیکنوگرافی مورد مطالعه قرار گرفت. این روش در گام اول با شناخت معنای واقعی یا ابتدایی نقش مایه های هنری که حاصل روابط میان عناصر بصری است، آغاز می شود. در یک جمله، روش آیکنولوژی در باب آثاری کاربرد دارد که هویت خود را از متون، فرهنگ و تاریخ و به طور کلی طبیعت باز می یابند. توجه به یافته ها، نشان می دهند که تمبرها به عنوان اسناد تصویری معتبر همچون سکه ها، مدال ها و... بازگوکننده تمدن و فرهنگ هر کشور هستند. همچنین باید اضافه کرد مضامینی که در مقوله تمبر حفظ می شوند؛ تنها با استفاده از تکنیک های متأثر روز آن زمان غرب است که مولفه های برافزوده می شد. با توجه اینکه تمبر تحفه ای تازه وارد از اروپا بود، مضامینش به واسطه تاثیر پذیری از همگامش (سکه) هویت ایرانی را به نمایش در آورد. در دوره ابتدایی قاجار می توان مضامین هنر گذشته را این گونه گفت که احساس نیاز به وجود آرمی به عنوان نشان ملی بود. این نشان باید نماینده شکوه و جلال دولت باشد؛ پس نماد شیروخورشید که پیش از اسلام دارای جایگاهی بس نمادین بود و همچنین بعد از اسلام نیز بهترین انتخاب بود برای نشان ملی بودن. در نمونه مطالعاتی نماد شیروخورشید نیز مظهر عظمت و شکوه مندی است؛ شیر همواره در ادوار باستانی همچون سنگ نگاره های تخت جمشید، نشانگر قدرت، اقتدار، عظمت و شکوه بوده و نقش خورشید نیز در اندیشه اساطیری ایرانیان باستان، جایگاه ویژه ای داشته است. چنانچه از آغاز به صورت ایزدی نیرومند مورد ستایش قرار گرفت و پس از زرتشت نیز خود آفریده ای شد در میان هزاران آفریده و مخلوق خداوند.

## پی‌نوشت‌ها:

!Philately

!Iconography

!Iconology

!Pre-iconographical description

!Iconographical analysis

!Iconographical interpretation

!Ernst Cassirer

!symbolische Werte

!A. M. Rister

!کاغذ تحریر رنگی!

!M. Brre

!Giddens

<sup>۱۳</sup>. مهر، میترا یا میتره از ایزدان باستانی هندوایرانی پیش از روزگار زرتشت است.

<sup>۱۴</sup>. آناهیتا یا آردویسور آناهیتا در زبان اوستایی نام یکی از الهگان ایرانی و آریایی و یک پیکر کیهانی هند و ایرانی است.

!The Guide To Heraldry

!International Academy of Heraldry

<sup>۱۷</sup>. ترسا، واژه‌ای پُرکاربرد در ادب فارسی، به معنای مسیحی و نصرانی، خاصه عابد مسیحی است.

<sup>۱۸</sup>. خوانش یعنی عمل ادراکی و شامل سه سطح دریافت، برداشت و استنباط می‌شود.

<sup>۱۹</sup>. «تمبرهایی که کناره‌های آن‌ها سوراخ شده باشند به تمبرهای دنداندار معروف‌اند و منظور از سوراخ کردن و تعبیه دندانها فراهم نمودن تسهیلاتی در جدا کردن آن از ورق‌های بزرگ تمبری است که پنجاه عددی یا صد عددی است. ایجاد این سوراخ‌ها برای تشخیص دادن تمبرهای تقلبی از تمبرهای اصلی بسیار لازم و مفید است به طوری که در کاتالوگ‌های تمبر تعداد دندانها را ذکر می‌کنند.» (خان‌بابایی، ۱۳۷۶: ص ۱۹ و ۲۰)

<sup>۲۰</sup>. برای تعداد دندانهای یک تمبر واحدی است که عبارت از تعداد سوراخ‌های در هر دو سانتی‌متر کناره تمبر است و اگر گفته شود تمبری دارای دوازده دندان بوده مقصود این است که در هر سانتی‌متر تمبر ۶ دندان بکار رفته است برای اندازه‌گیری و شمارش دندان تمبرها از دستگاهی بنام «ادونومتر - یا دندان سنج» استفاده می‌کنند، ادونومتر ورقه کاغذی یا مقوایی است که در روی آن گرافیکی چاپ شده و تعداد دندانها را با قرار دادن تمبر در روی آن اندازه می‌گیرند. (خان بابایی، ۱۳۷۶: ص ۱۹ و ۲۰)



سمیه رسولی ابراهیمی فرد و خشایار قاضی زاده ۳۳

<sup>۲۱</sup> ممالک محروسه ایران اصطلاحی سیاسی و اداری است که در عهد صفویه و قاجاریه و تا اواخر دوران قاجار در مکاتبات اداری ایران رایج بوده است.

## Weltanschauung

<sup>۲۳</sup> - دو تمبر از سری ناصری یکی معروف به «شویدی» و دومی معروف به «چاپ فرانسه»

## کتاب نامه

- ابراهیمی، حمیدرضا (۱۳۹۴). *راهنمای تمبرهای ایران*. انجمن تمبر ایران: تهران.
- بمانیان، محمدرضا و همکاران (۱۳۹۰). «بررسی نوآوری و تحولات تزئینات و نقوش کاشی کاری مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار». *فصلنامه علمی، پژوهشی نگره*، شماره ۱۸، ۴۷-۳۵.
- حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۴). «انواع کاغذ تمبر». *مجله جام*، شماره ۵.
- خان بابائی، ولی (۱۳۷۶). *تمبر و تمبر شناسی*. مؤسسه کتاب همراه.
- دادور، ابوالقاسم، ایروانی، آرزو (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره قاجار». *دوفصلنامه علمی-ترویجی پژوهش هنر*، شماره هشتم، ۷۵-۷۰.
- رامی، مرجان (۱۳۸۶). «تمبر شیروخورشید مشروطه (نگاهی کوتاه به تأثیر حاکمیت نظام مشروطه بر چاپ تمبر و تصاویر آن)». *تاریخ معاصر ایران*، شماره چهل و چهار، ص ۷۴-۵۵.
- رامین، علی (۱۳۹۰). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. نشر نی، تهران.
- زابلی نژاد، هدی (۱۳۸۷). «بررسی نقوش اصیل قاجاری». *فصلنامه هنر*، شماره ۷۸، زمستان، ۱۴۰-۱۶۱.
- شیدوش، حسین، ابراهیمی، حمیدرضا (۱۳۹۰). «تاریخچه تمبر»، *مجله موفقیت*، شماره ۲۱۲، ۴۸.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). «بررسی نقش مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی»، *فصلنامه کیمیای هنر*، شماره سوم (۱)، ۹۹-۱۱۰.
- عبدی، ناهید؛ پنیریان، آزاده (۱۳۹۳). «بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور»، *دوفصلنامه علمی-پژوهشی دانشگاه هنر*، شماره سیزدهم، ص ۱۱۰-۹۵.
- کسروی، احمد (۱۳۷۸). *تاریخچه شیر و خورشید*. تاریخچه چپوق و قلیان. به کوشش عزیزالله علیزاده، تهران، فردوس، چاپ اول.
- کسری، نیلوفر (۱۳۹۱). «چگونگی پیدایش تمبر دولتی»، *روزنامه اعتماد*، شماره ۲۳۷۴، ۸.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۹۱). «از شمایل‌شناسی تا آیکونولوژی». *سوره‌اندیشه*، شماره ۶۴، ۲۳-۲۲.
- متولی، عبدالله؛ حسین‌آبادی فراهانی، شبنم (۱۳۹۷). «بررسی کارکردهای تمبر پستی در دوران قاجار و پهلوی اول». *نشریه پژوهش‌های تاریخی*، شماره ۱، ص ۹۴-۷۹.
- مختاریان، بهار (۱۳۹۲). *اهمیت آیکونوگرافی و آیکونولوژی در دین‌پژوهی: آیکونولوژی یونس و ماهی*. چاپ شده در نقد نامه هنر، زیر نظر معاونت پژوهشی خانه هنرمندان، مؤسسه نشر شهر، تهران.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. نظریه‌ها و کاربردها. سخن، تهران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۰). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶.

نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر، شماره ۶، ص ۲۰-۷.  
\_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری». رشد آموزش هنر، شماره ۲۳، ص ۶۴-۵۶.

نویسنده فرح بخش، فریدون (۱۳۷۹). تمبرهای اولیه ایران. تهران، نشر فرح بخش.  
\_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). راهنمای تمبرهای ایران: قاجار-پهلوی-جمهوری اسلامی ایران. تهران، نشر فرح بخش.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران، فرهنگ معاصر.

