خوانش آیکونولوژیک نشانهٔ نمادین سیمرغ در منسوجات ساسانی مبتنی بر دیدگاه پانوفسکی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۹

فهیمه رزاقی، پژمان دادخواه**، مسعود محمدزاده*****

چکیده

سیمرغ یکی از نقوش پرتکرار دوره باستان بر آثار و ابنیه مختلف است که دارای بن‌مایه اساطیری و در رابطه با مفاهیم سیاسی و مذهبی است. در این پژوهش نیز هدف شناخت و بررسی نقش سیاسی و آیینی سیمرغ بر پارچه‌های ساسانی است. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و براساس رویکرد آیکونولوژی است. این پژوهش سعی دارد جهت یافتن محتوا و دلالت معنایی نقش سیمرغ بر پارچه‌ها با توجه به آرای اروین پانوفسکی به خوانش تصویر و مراتب سه‌گانه مورد نظر در متن اثر هنری بپردازد. حجم نمونه شامل ۵ نمونه موردی از پارچه‌های در دسترس است که به صورت هدفمند انتخاب شده‌است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که نقش سیمرغ از فرهنگ و آئین مردم ایران زمین نشات گرفته و از نقش برجسته‌ای برخوردار است که در دورهٔ ساسانی این پرنده به صورت موجودی ترکیب شده از اجزای جانوران واقعی همچون سرسگ، گردن و سینه اسب، بال‌های عقاب، پاهای شیر و دم طاووس تصویرسازی و نماد اتحاد بین قدرت‌های مادی و مینوی و فـر است. در واقع، نقش سیمرغ در لباس شاهنشاه ساسانی، نشان‌دهنده حمایت خداوند از وی و در نتیجه مشروعیت سیاسی و دینی وی بوده است؛ زیرا سیمرغ به او فـر عطا کرده و با بال‌های گشوده از وی حمایت می‌کند و قدرت خویش را به وی داده است.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، سیمرغ، پارچه، ساسانی، پانوفسکی.

پرتال جامع علوم انسانی

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد فهیمه رزاقی، با عنوان «مطالعه تطبیقی نمادهای گیاهی و حیوانی پارچه‌های ساسانی با پارچه‌های قرون اولیه اسلامی (چهار قرن اول)» است که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه کمال الملک نوشهر ارائه شده است.

** کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، موسسه آموزش عالی کمال الملک، نوشهر، ایران.
E-mail: fahimeh.razzaghi@gmail.com

*** استادیار مؤسسهٔ آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
E-mail: p.dadKhah@eqbal.ac.ir

**** دکتری پژوهش هنر، استاد مدعو دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
E-mail: Mtypedesign@gmail.com

مقدمه

احیا و تجدید ایران بزرگ پس از حدود ۵۵۰سال در حوزه جغرافیایی جنوب غربی فلات و به دست شاهان محلی پارس رخ داد. انتقال قدرت شاهنشاهی ایران به ساسانیان علاوه بر جنبه سیاسی آن، باعث طلوع روح جدیدی در شاهنشاهی ایران به شمار می‌آمد. در واقع، دو چیز موجب امتیاز حکومت ساسانی بر حکومت اشکانی بود، یکی تمرکز قوا و دیگری ایجاد دین رسمی(کریستن سن،۱۳۷۵: ۱۴۹). بدین ترتیب، ساسانیان پس از به دست آوردن تاج و تخت و کشمکشی طولانی، حکومتی ملی بر پایه دین و تمدن ملی تأسیس کردند که شاید از نظر ایرانی بودن در طول تاریخ طولانی ایرانیان بی نظیر بود (گیرشمن،۱۳۷۴: ۳۴۵).

انتقال فرهنگ هر ملت به وسیله زبان ،ادبیات و هنردر زمینه های گوناگون صورت می پذیرد. درخشش هویت و فرهنگ ایران باستان در آثار هنری و در صنایع مختلف مشهود است. رمز، نماد و اسطوره در آغاز خلقت انسانها، نقش ویژه ای برای بازتاب تفکرات ،باورها و آئین های ایرانیان باستان داشته است. حتی با تاریخ سیاسی آن ارتباطی تگاتنگ دارد. به ویژه اینکه هنر و به تبع موضوع و مفاهیم ارایه شده آن در سیطره شاهنشاهان و حاکمان هر عصر بوده است و آنان بودند که با زبان هنر که ریشه در اساطیر و باورهای اساطیری دارد، با مردم گفتگو می نمودند.

یکی از نقوش پرطرفدار نزد ایرانیان و به ویژه در زمان ساسانیان، نقش پررمز و راز سیمرغ بوده و انعکاس نقش سیمرغ در هنر و صنایع، و تجلی آن در منسوجات از نقش برجسته‌ای برخوردار می باشد، به نظر می‌رسد دارای معانی سمبلیک، رمز آلود و پر صلابت است که دارای بن مایه اساطیری بوده و در رابطه با مفاهیم قدرت و اقتدار شاهنشاهی می باشد. نقش سیمرغ بر لباس شاهنشاه ساسانی نشان دهنده ارتباط بین این نقش و قدرت حاکمه است که در جهت ارایه گفتمان سیاسی و ایدئولوژی مذهبی از آن سود می‌برده است. نقش برجسته‌های طاق‌بستان در کرمانشاه و پارچه‌های به دست آمده از نواحی دیگر همچون مصر و روم و ماوراءالنهر از دوره‌های متاخر، گواهانی بر تداوم این گفتمان سیاسی- مذهبی است. در این زمان ، از سویی، حکومت برای مشروعیت بخشی به خود، آن نمادهایی را که معرف قدرت و اقتدار شاهنشاهی بودند و از سوی دیگر، نمادهای دینی را با ارایه در هنر و صنایع دستی تقویت و ترویج می‌نمود. بدین‌گونه، کاربرد فراوانِ نقوش اساطیری همچون سیمرغ در اصل حاصل گفتمان حکومت با مردم تحت سیطره‌اش است. زیرا این نمادهای اساطیری با باورهای مردمی آمیخته بوده و قابل فهم برای مردم آن روزگار بوده است.

به همین جهت پژوهشگران در این مقاله به بررسی، تحلیل و تفسیر نقش سیمرغ بر پارچه‌های ساسانی می‌پردازند و این سوال اساسی را مطرح می‌کنند: لایه‌های محتوایی و مفهومی نقش سیمرغ بر پارچه‌های ساسانی براساس رویکرد آیکونولوژی[1] چیست؟

پیشینه پژوهش

ناهید حسینی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله تحت عنوان «نشانه شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی» به این نتیجه رسیده‌اند که در لباس شاه این روابط قدرت است که تصویری دینی را بر لباس حاکم نقش می زند. رزیتا حاج سیدجوادی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «مطالعه نقش سیمرغ بر پارچه‌های ساسانی»، تنوع شکل و حالت دم طاووس سیمرغ ساسانی را اساس طبقه‌بندی‌اش قرار داده است و چهار گروه اصلی از سیمرغ را شناسایی نموده است. بهمن فیروزمندی و الهام وثوقی (۱۳۹۳) در بخشی از مقاله «نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی» به مطالعه نمادها سیمرغ پرداخته و به این نتیجه رسیده اند که مهمترین مضامین آن برگرفته از مفاهیم مذهبی، اسطوره‌ای و کیهانی و بازتابی از ایدئولوژی سلطنتی دوره ساسانی بوده‌است. مینا دوستی (۱۳۹۴) در مقاله‌اش تحت عنوان «روابط تصویری -بینانشانه‌ای سیمرغ با نظام ادبی آن در منطق الطیر عطار» به این نتیجه رسیده‌است که تفاوت آشکاری میان دو سیمرغ مطرح شده در داستان‌های عرفانی و روایات اساطیری وجود دارد و عدم نگارش تصویر اولی به دلیل تعهدات دینی است درحالیکه در سیمرغ نوع دوم به دلیل وجود این پرنده در قالب اسطوره های حماسی ملی شمایل شکنی شده است. ابوالفضل صادقپور فیروزآباد (۱۳۹۶) در بخشی از مقاله «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه» به سیمرغ پرداخته و به این نتیجه رسیده است که بیشترین مضامین مورد استفاده در منسوجات آل بویه همان نقوش دوره ساسانی است که با کیفیت و محتوای فرمی متفاوتی به کار رفته است. فریبا فولادیان‌پور (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی سیر تحول تصاویر سیمرغ با نگاهی به آثار صناعی ساسانی و صفویه» به نقوش سیمرغ در آثار صناعی باقیمانده از ادوار ساسانی و صفوی پرداخته است و به این نتیجه رسیده‌است که سیمرغ همواره شخصیت الهی و مثبت خود را چه در

فرهنگ ایرانی پیش از اسلام ـ در عهد ساسانی ـ و چه در دوران اسلامی ـ در عهد صفوی ـ حفظ کرده و تنها با کمی چرخش، و با کمترین تفاوت در معنی و مفهوم حضوری پویا، در متون اساطیری، حماسی و دینی ساسانی و همچنین متون عرفانی ایران اسلامی داشته است. به نظر می‌رسد پژوهش‌هایی که تاکنون در خصوص نقش‌مایه سیمرغ انجام شده بیشتر با رویکردهای تطبیقی و نشانه‌شناسی و هم‌چنین در آثار ادبی می‌باشد.

در این پژوهش سعی شده است نقش‌مایه نمادین سیمرغ در پارچه های ساسانی با رویکرد آیکونولوژی در پرتو جنبه های فرهنگی ، مذهبی و آئینی مورد بررسی و واکاوی قرار گیرد که پیش از این مورد توجه واقع نشده‌است.

منطق اجرایی و روش پژوهش

روش این تحقیق، توصیفی- تحلیلی و براساس رویکرد آیکونولوژی/ شمایل شناسی و برپایه مطالعات تاریخی و اساطیری است. در این روش، اطلاعات، گردآوری، طبقه بندی و سپس تحلیل شدند. تجزیه و تحلیل داده‌ها مطابق با روش کیفی و گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و مشاهده در آثار انجام شده است. در این مقاله ۵ تصویر از پارچه و نقش برجسته که سیمرغ بر آن‌ها نقش شده، به صورت هدفمند از نمونه‌های در دسترس گزینش شده‌است. نمونه‌ها، شامل موارد ذیل می‌شوند:

۱-پارچه ابریشمین مربوط به قرن ۶ میلادی، یافته شده در سمرقند که در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن[۲] نگهداری می‌شود. قرن ۶ م. مصادف با حکومت کواذ اول (۴۸۸- ۵۳۱م.)، خسرو اول، انوشیروان عادل (۵۳۱- ۵۷۹م.) و هرمزد چهارم (۵۷۹- ۵۹۰م.) است.

۲- پارچه ابریشمی مربوط به قرن ۱۱م. یافته شده در دیر سانتاماریا استای کاتالون اسپانیا که در موزه کوپر هاوت[۳] نیویورک نگهداری می‌شود. قرن ۱۱ م. مصادف است با بخشی از دوران خلافت عباسی(۱۳۲- ۶۵۶ه.ق./ ۷۴۹- ۱۲۵۸م.).

۳- در طاق بستان ـ در یک فرسنگی شمال شرقی کرمانشاه- در کنار غاری که شاهپور سوم در کوه کنده بود، غار دیگری که خیلی بزرگتر است، به فرمان خسروپرویز ساخته‌اند. نقوش کنده شده بر این غار مربوط به دوره خسرو دوم (۵۹۰-۶۲۸ م.) است. بر نقش برجسته هایی که خسرو دوم را می‌نمایاند، بر لباس وی سیمرغ نقش شده‌است. نقش سیمرغ بر سه فرم ارایه شده‌است. در این پژوهش این پنج سیمرغ به لحاظ ریخت شناسی و محتوا توصیف، تحلیل و تفسیر شدند.

آیکونولوژی

آیکونولوژی دانشی است که سعی دارد با استفاده از توصیف، تحلیل و تفسیر یک اثر هنری و مضمونی که اثر در آن باز نمایی میشود ، معنای عمیقی برای اثر هنری و تجسمی بیان کند، و یا به مفهوم فلسفی کلمه تعین بخشد. در این روش، نه تنها تحلیل محتوای شکلی تصویر، بلکه ادراک اندیشه و ارزش های فرهنگی آن اثر نیز مورد نظر پژوهشگر است.

ابی واربورگ[۴] اولین کسی بود که به آیکونولوژی نقاشی های غیرمذهبی هم پرداخت و شاگردانش با توسعه این نگره، حلقه واربورگ را ایجاد کردند. یکی از شاگردانش بنام اروین پانوفسکی[۵] سعی داشت به تفسیر مضامین و محتوایی که در پشت تصاویر مستتر بود بپردازد وی جنبه ای نمادین برای تصاویر قائل بود که محتوای ذهنی را با تصویری عینی پیوند می‌داد به طوری که عمیقاً با یکدیگر تطابق داشتند.(عوض‌پور، ۱۳۹۵ :۲۰). درحقیقت، اروین پانوفسکی- از شاگردان ابی واربورگ، در اوایل قرن ۲۰ م. کار استادش را که مطالعات آیکونوگرافی[۶] را از موضوعات مذهبی به موضوعات دنیوی تعمیم داده بود توانست آن را در ترکیب با آرا فلسفه نمادگرایانه ارنست کاسیرر[۷] توسعه دهد و با گسترش برخورد با آیکون‌ها[۸]، آیکونوگرافی را به یک شیوه پژوهش کیفی تبدیل نماید. وی با توسعه موضوع، به بسط معنایی تصویر پرداخت. «معنا و مفهوم در چندلایه تعریف می شد و هر لایه از آن، به یک مضمون یا صورت خاصی از موضوع نهایی اثر را مشخص می‌کرد» (قانی و مهرابی، ۱۳۹۷: ۹۷).

شمایل‌نگاری و شمایل شناسی یکی از رویکردهایی است که به مطالعه تصویر می‌پردازد، و آغاز آن در قرن بیستم و به مکتب واربوگ باز می‌گردد، و شکوفایی فعالیت‌های این مکتب را می‌توان در رویکرد اروین پانوفسکی دانست.

اروین‌پانوفسکی مورخ هنری آلمانی در کتاب خود بنام «مطالعه در آیکونولوژی» سه سطح مختلف، تجزیه و تحلیل کار را شرح داده است. او این مراتب سه‌گانه را به ترتیب، «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»، «تحلیل شمایل‌نگارانه» و «تفسیر شمایل‌شناسانه» می‌داند.(نصری،۱۳۹۱: ۷).

برداشت پانوفسکی از شمایل شناسی پیش از هر چیز مبتنی بر تمایز بین سه مفهوم است: شکل، مضمون و معنا. توضیح اینکه تا پایان دوره رنسانس مرسوم بود که آثار هنرهای تجسمی شکلی به خود گیرند که موضوعی را توصیف کند. در دوره مدرن، این سنت به قدری توسعه یافته است که می توان فراتر از پس پشت موضوع صحبت کرد. و در عصر معاصر، پانوفسکی از این

هم فراتر رفت و از "معنا" صحبت کرد، معنایی که لایه لایه بود و هر لایه صورت خاصی از مضمون مد نظر را«تعین» می‌بخشید . در آیکونولوژی پانوفسکی با سه سطح معنا مواجه هستیم: معنای اولیه یا طبیعی، معنای ثانویه یا قراردادی و معنای ذاتی و محتوایی(عوض‌پور، ۱۳۹۵ : ۴۷).

در تبیین معنای ابتدایی یا طبیعی از دیدگاه پانوفسکی باید گفت که منظور او در واقع مرتبه ای از معنا است که از مجموع معنای واقعی و معنای بیانی شکل می گیرد. معنای واقعی معنایی است که از مواجهه با اشکال ملموس و آشنا، شناخت آنها و درک رابطه متقابل آنها با تجربه عملی شکل می گیرد. و معنای بیانی ، معنایی است که از مجموع واکنش هایی که معنای قبلی از طریق همدلی در درون ما برانگیخته است، به وجود می آید.این لایه معنایی با شناخت شکلهای ناب متشکل از خط، سطح، حجم، رنگ و مانند آن، موضوعات طبیعی مانند انسان، حیوان، ابزار و امثال آن را آشکار می کند (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۴۸).

مرتبهٔ نخست، یعنی توصیف پیشاشمایل نگارانه: در مواجهه با یک اثر هنری، صرف نظر از اینکه شناختی از اثر هنری داشته باشیم یا نه، فقط می توان آن اثر را توصیف کرد. در این مرحله به اشکال ملموس آثار هنری مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب بندی و... توجه می‌کنیم. در وهله اول معنای خود را مستقیماً و بی‌واسطه آشکار می کنند و رویدادها مستقیماً بازنمایی می شوند، یعنی در اینجا با امور محسوس سروکار داریم. و این مرحله به دو بخش تقسیم می شود:

۱. **معانی ناظر واقعیت یا معانی عینی:** در این بخش احساسی را که از اثر هنری داریم بیان می کنیم و بین داده های بصری و اشیایی که از طریق تجربه به آنها نائل می‌شویم شباهت وجود دارد.

۲. **معانی بیانی:** احساسات و عواطف موجود در یک اثر، مانند خشم، جنون، عشق و غیره، به مرتبه اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند. بنابراین ابتدا به امور عادی و عملی و پدیده های روزمره سروکار دارد. معنای این مرحله را نمی توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، اما معنای این مرحله از درک عمومی و تجربیات روزمره ما می آید، بنابراین فرم اثر هنری همان دالی است که به پدیده های خارج از اثر هنری اشاره دارد (نصری، ۱۳۹۱ :۱۲). شمایل نگاری رویکردی محتوا محور است که محتوای اثر را تحلیل می کند. از این رو محتوای اثر هنری جدا از فرم بررسی می شود. بنابراین، مرحله دوم شامل رمزگشایی تصاویر در چارچوب معنای هنری است. این بار برخلاف دفعه قبل نه با معنای محسوس بلکه با چیزی معقول یعنی محتوای ادبی سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴).

مرتبه دوم یا تحلیل شمایل نگارانه: « شمایل نگاری » یا همان توصیف تصویر و محتوای اثر هنری، با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی برابر است. این بار وقتی برخی از مولفه ها را در تصاویر در نظر می گیریم، این مولفه ها معنایی فراتر از آنچه در دنیای بیرون می بینیم و آنها را در تصویر می بینیم دارند. و آن را به عنوان یک چیز عادی برخورد نمی کنیم ، بلکه از طریق درک قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می شود، فقط اگر قواعد درونی فرهنگ یک کشور را بدانیم یا در آن فرهنگ بزرگ شده باشیم، می توانیم آنها را درک کنیم. بنابراین معانی قراردادی، معانی جهان شمول نیستند، بلکه معنای آن به قراردادهای فرهنگی آن جامعه بستگی دارد.در شمایل نگاری باید پیشینه فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم را بشناسم.به نظر می‌رسد، یکی از راه حل‌هایی که می توان به نیت نویسنده پی برد، آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبهٔ روایی اثر است (همان: ۱۶).از دیدگاه پانوفسکی، معنای ثانوی یا قراردادی، عینی و محسوس نیست، بلکه ذهنی است. در واقع معنایی است که آگاهانه از سوی ما به کنشی که در برابر خود دیده ایم اعمال شده است (عوض‌پور، ۱۳۹۵ :۴۹).

رتبه سوم به تفسیر شمایل اختصاص دارد و بالاترین رتبه محسوب می شود. در این مرحله ما با تحلیل صرف سروکار نداریم، بلکه با تفسیر اثر سروکار داریم و مطالعات دیگر رشته‌های علوم انسانی را به هم مرتبط می کند. شمایل‌شناسی را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی تعریف کرد که پیشینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی مضامین و نقوش هنرهای تجسمی را در بر می‌گیرد. با توجه به این موضوع، پژوهش های نمادین به جای توجه به جنبه رسمی و زیبایی شناختی اثر هنری، به ارزش های اجتماعی و تاریخی آن می پردازند. این ارزش ها آگاهانه و عمداً توسط هنرمند اعمال نشده است، بلکه به طور غیرمستقیم بر او تأثیر گذاشته است. در این راستا، تحولات و جنبش های علمی، اجتماعی، دینی، ادبی و فلسفی نیز برای تفاسیر نمادین مهم تلقی می شود. با توجه به این موضوع، تاریخ فرهنگ و تاریخ هنر در مطالعات شمایل نگاری با یکدیگر مرتبط هستند (نصری،۱۳۹۱ :۱۶). پانوفسکی برای بررسی یک اثر هنری سه‌گام را معرفی می‌نماید: توصیف قبل از شمایل نگاری، تحلیل شمایل نگاری و تفسیر شمایل نگاری.

توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، شامل توصیف تصویر و الگوهای بصری، شناخت اشکال ناب متشکل از خط، سطح،

حجم، رنگ و مانند آن، و موضوعاتی طبیعی چون انسان و حیوان و ابزار و امثال آن است.

تحلیل شمایل‌نگارانه، به بن مایه های تصویری برآمده از فرهنگی که آن اثر در آنجا خلق شده است، و مطابقت با موضوعات یا مفاهیم منتقل شده از راه منابع ادبی یا سنت های شفاهی می‌پردازد.

تفسیر شمایل‌شناسانه، که با ارزش های نمادین پنهان شده در تصویر مرتبط است، دراصل معنا و مفهوم حقیقی اثر است.

«این معنا زمانی درک می شود که ساختارهای اساسی اندیشه، دین، فلسفه و عقاید یک ملت مشخص شود. درک این ارزش‌های نمادین ، ناخودآگاه توسط خود هنرمند مورد استفاده قرار می‌گیرد، هدف اصلی شمایل‌نگاری است.» (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۴).

توصیف پیش آیکونوگرافی

در پارچه ابریشمی سبزرنگی که متعلق به قرن ۶ تا ۷ م. است، سیمرغ بر آن نقش شده، نقوش روی این پارچه شامل قاب و مدالیون دایره‌ای شکل که سیمرغ درون آن نقش شده‌است. این سیمرغ‌ها با دهان باز روبروی هم تکرار شده‌اند. خطوط بال‌ها و دم عمودی و مورب و رو به بالا است پارچه مزبور در موزه ویکتوریا و آلبرت هال لندن نگهداری می‌شود(تصویر ۱).

در پارچه ابریشمی قرمزرنگی که متعلق به قرن ۱۱ م. است، یکی از اشکال نقش شده بر آن، سیمرغ است. این قطعه پارچه ابریشمی با نقوش مختلف ساسانی در موزه کوپر هاوت نیویورک نگهداری می‌شود. تصویر سیمرغ ساسانی با دهان باز و زبان مارگون در قاب دایره‌ای شکل و به صورت قرینه و پشت به پشت قرار دارند (تصویر ۲).

در صحنه شکار گراز در طاق بستان کرمانشاه که شاه و همراهانش را نمایش می‌دهد نقش سیمرغ بر لباس خسرو دوم دیده می‌شود. و با احتمال بسیار زیاد از آنجا که معمولا لباس شاه از بهترین جنس بوده، باید جنس این لباس نیز ابریشم بوده باشد.

نقش سیمرغ برلباس خسرو دوم یا به طور مجزا و یا درون شمسه‌ها تصویر شده است (فریه، ۱۳۷۴: ۷۹ و ۱۵۳) (تصاویر ۳ و ۴). این نقش روی شلوار وی نیز در دوایر متوالی به صورت زیگزاگ طرح شده و ظریف‌تر و پیچیده‌تر از نقش لباس وی است (تصویر ۵).

قرینگی و تکرار از بارزترین مشخصه های تصویری بر منسوجات ساسانی است. اغلب سیمرغ یا داخل مدالیون همراه با نیلوفر ترسیم شده و یا دو سیمرغ داخل مدالیون روبه‌روی هم (تصویر ۱) و یا پشت به هم نشان داده شده‌اند (تصویر ۲). اغلب در دورتادور دایره محاط بر نقش سیمرغ، دایره‌هایی کوچک که احتمالا مروارید را می‌نمایانند ترسیم شده‌اند. همچنین در چهار

تصویر ۱. پارچه ابریشمین با نقش سیمرغ، سدهٔ ۶ یا ۷ م.
(گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۳۶)

جهت اصلی نیز نقش ماه قرار دارد. در برخی از پارچه ها بین نقوش نیز شاخ و برگ های اسلیمی پر شده است(تصاویر ۱ و ۳). « وجود شاخ و برگ بین دایره ها نشان دهنده دوری از نفوذ یونانی است» (هوستن، ۱۳۸۱: ۶۰). در صحنه‌ی شکار گراز، واقع در طاق بستان خسرو پرویز سوار بر خود شبدیز بوده که نقش سیمرغ از زیر زره مشخص و هویداست. بدین‌گونه، اصلی ترین طرح لباس خسرو دوم براساس تصاویر طاق بستان، سیمرغ است (تصویر ۵).

از آنجا که سیمرغ، حیوانی تخیلی و ترکیبی و متشکل از عناصر حیوانات مختلف است، هرکدام از بهترین بخش‌های حیوانات موجود در طبیعت که مورد تقدیس آیینی نزد ایرانیان بود با یکدیگر ترکیب شده‌اند. معمولا هرکدام از اجزا سیمرغ مانند:

تصویر ۲. بخشی از پارچه ابریشم قرمز، از قرن ۱۱م.
(فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۳)

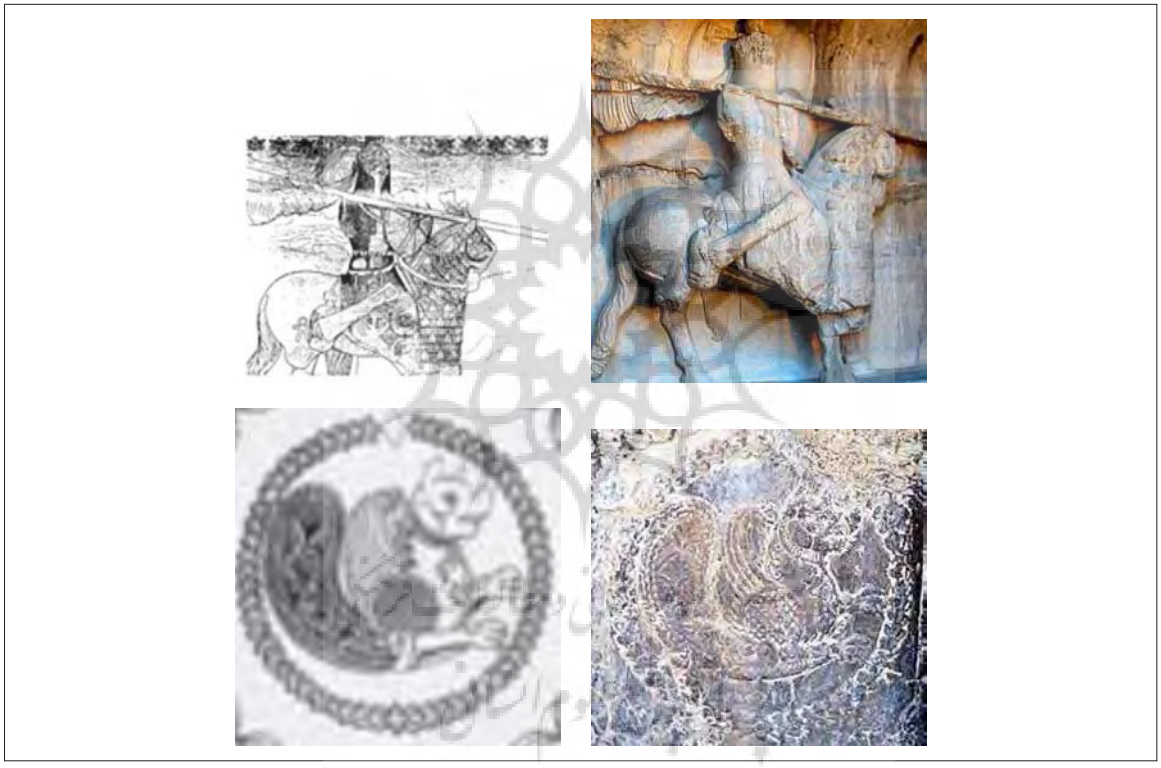
تصویر ۳. شاه در لباس مزین به نقش سیمرغ در شکار گراز در طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲: ۵۹).

تصویر ۴. شاه در لباس مزین به نقش سیمرغ در شکار گراز در طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲: ۵۹).

سر، گردن و سینه، بال ها و پاها به تنهایی واقع‌گرایانه و براساس شکل همان حیوان در طبیعت طراحی شده‌است؛ البته به استثنای دم طاووس که کاملا انتزاعی است و آن را ساده‌تر کرده‌اند.

به طورکلی نقش سیمرغ بر پارچه‌ها بدین‌گونه تصویر شده‌است: چهره به صورت نیم‌رخ؛ دهان، نیمه باز و در برخی از آن‌ها زبان بیرون آمده؛ پرها به صورت منحنی‌های متقاطع؛ دو پای ضخیم شیرمانند؛ بال‌های از دو سو افراشته با خطوط عمودی بسوی بالا، و حرکت دم حالتی بالارونده با تصویر نیلوفرهایی در آن. اما اگر به طور جزیی‌تر بخواهیم تصویر سیمرغ را از لحاظ ریخت شناسی بررسی نمائیم بدین‌گونه است:

سرسیمرغ: در هر پنج نمونه از سیمرغ، سر به سان یک سگ ترسیم شده‌است. دهان سگ در هرپنج نمونه باز است. در تصاویر ۳، ۴ سگ در حالت خرناس و غریدن تصویر شده، دقیقا خطوط مورب روی بینی و دهان و خطوط چشم آن را تاکید می‌کند و دندان های بالا و پایین دیده می‌شود. در سر تصویر ۱، سگ در حالت پارس کردن است، خطوط ۷ منحنی بر دور دهان و بالای فک بالا آن را تاکید می‌کند. همچنین دندان های جلویی در فک بالا و پایین بزرگ تر از بقیه دندان ها ترسیم شده‌است. درحالیکه



تصویر۵. سیمرغ بر شلوار خسرو دوم در شکار گراز در طاق بستان (https://kherada.com).

تصویر ۶. تصویر بازسازی شده سیمرغ بر شلوار خسرو دوم ساسانی (ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۴۵).

زبان وی نیز کمی بیرون و نوک آن متمایل به بالا است. دهان در سر تصویر ۲ نیمه باز است و زبان وی همچون زبان مار از میان دهان و سه دندان تیز و بزرگ وی بیرون آمده و نوک آن به سمت پایین است وهم چنین گویا در زیر فک پایینی حیوان ریش آویزان است. گوش های وی به صورت تیز رو به سوی بالاست که حکایت از آگاهی وی و مراقب بودن وی از محیط و وقایع پیرامونی وی می‌کند. این سر با تصویر سرهایی که از اژدهایان کشیده می‌شود نیز شباهت دارد. گوش‌های همه سرها تقریبا تیز و رو به بالاست جز سرهای تصویر ۱ و ۵ که گوش ها کمی متمایل به جلو تصویر شده‌اند که دقیقا حالت سگ در زمان پارس کردن در دنیای واقعی را نشان می‌دهد. در تصاویر ۱، ۳، ۴ و ۵ چشم‌ها به صورت کشیده با خطوط پلک بالایی و پایینی در حالیکه حدقه چشم در آن قرار گرفته تصویر شده‌اند. در سر شماره ۲ چشم ها به صورت دایره تصویر شده در حالیکه داخل آن نیز دایره ای دیگر قرار گرفته‌است. به طورکلی سر تصویر ۱ واقع گرایانه تر از بقیه سرها است اما هرچه به سمت سر تصویر ۵ پیش می‌رود انتزاعی تر می‌گردد. دور گردن آن ها نیز خطوط دایره‌واری تنظیم شده که نشان‌دهنده این است که آنها غلاده دارند. در تصاویر ۳ و ۴ و ۵ این غلاده‌ها ساده طراحی شده‌اند درحالیکه غلاده شماره ۱ روی چرم آن خط هایی به صورت عمودی که در بالا و پایین انحنا می‌یابند طراحی شده و در تصویر ۲ میخ های تیزی روی قلاده تعبیه شده است که احتمالا برای خوفناک شدن تصویر انجام شده‌است.

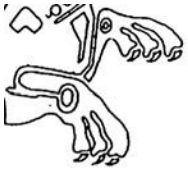
پاهای سیمرغ: از میان پاهای سیمرغ که به شکل پاهای شیر است، آن که به سمت بیننده است کاملاً صاف و به صورت افقی و بی حرکت قرار دارد و پای دیگر اندکی بالاتر ترسیم شده‌است. در تصاویر ۱ و ۲ و ۵ ناخن‌ها و انگشت‌ها به صورت مجزا به فرم سه انگشتی کشیده شده‌اند درحالی که در تصاویر ۳ و ۴ انگشت و ناخن تنها با خطوط تیز و چهار انگشتی رسم شده‌اند. پاها و پنجه‌ها در شماره اول همچون شیر واقعی و دیگر تصاویر حکاکی شده در ایران باستان، قوی و قدرتمند ترسیم شده است. ماهیچه با کشیدن یک خط در امتداد ساق پا نشان داده شده‌است. منطقه اتصال پنجه با ساق برآمدگی دایره وار ترسیم شده‌است که گویا یک سنت هنری در ترسیم پای شیر در ایران باستان بوده‌است. در تصویر ۲ بیشتر، پنجه‌ها تصویر شده‌اند و پا و ماهیچه ها کمتر نشان داده شده‌است. پاها در تصاویر ۳، ۴ و ۵ بسیار ساده طراحی شده‌اند.

بال‌های سیمرغ: بال سیمرغ در این تصاویر که یادآور بال‌های بزرگ و باشکوه عقاب است، در همه آنها دارای دو بخش است. بخش اول که مربوط به اسکلت بال و پوشیده شده از پرهای

جدول ۱. ریخت‌شناسی سرهای سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

شمارهٔ ۱	شمارهٔ ۲	شمارهٔ ۳	شمارهٔ ۴	شمارهٔ ۵

جدول ۲. ریخت‌شناسی پاهای سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

شمارهٔ ۱	شمارهٔ ۲	شمارهٔ ۳	شمارهٔ ۴	شمارهٔ ۵
				

کوچک است، در تصاویر ۳ و ۴ و ۵ با خطوط منحنی منقطع و در داخل یک دایره محاط، نشان داده شده‌اند که شبیه فلس ماهی است. در تصویر ۲ بیشتر فضا خالی است و تنها زیر پرهای بزرگ با دوایری تصویر شده‌اند. این بخش در تصویر شماره اول فانتزی و مفصل تزیین شده‌است. این بخش بال به صورت شماره پنج بزرگ و یا قلب برعکس ترسیم شده و در آن ابتدا این تصویر با نیم دایره‌های متصل به صورت کوچک تر مکرر شده و در وسط آن سه شاخه و یا نیلوفر خلاصه شده رسم گشته‌است. در فاصله میان این بخش با بخش پرهای بزرگ، نیز گل های چندپر کوچک تصویر شده‌اند. بخش دوم بال شامل پرهای بزرگی می‌شود که از پایین به بالا بزرگتر می‌شود و انتهای اولین و بزرگترین پر به صورت منحنی برگشته تصویر شده‌است. «با توجه به اینکه خطوطی که برای نشان دادن پرهای بال رسم شده همه عمودی هستند چنین شیوه بیانی حسی از قدرت و اقتدار و شکوه را به بیننده القا می‌کنند» (فولادیان پور، ۱۳۹۷: ۵۴).

دم سیمرغ: دم سیمرغ همان دم طاووس است که به سوی بالا و خمیده تصویر شده‌است. در تمام این تصاویر یک نقش وجود دارد که در آن‌ها به شیوه‌های مختلف مکرر شده‌است و آن هم تصویر نیلوفر مقدس است. در تصویر ۱ این نیلوفرهای کوچک در میان یک طرح هندسی منظم تکرار شده‌اند و دورتادور دم طاووس نیز با چهارخانه‌های کوچک دورگیری شده‌است. درحالی‌که تصویر ۲ دارای هیچ‌گونه خط دورگیری نیست. نیلوفرهای تصاویر ۳ و ۵ بزرگ و با خطوط مکرر هم‌پوشانی شده‌اند و نیلوفر تصویر ۴ خیلی خلاصه نموده شده‌است.

سینه و گردن سیمرغ: در تصویر ۴ بر گردن سیمرغ یال‌های مواج و به یک سو ریخته با تکرار خطوط مورب و منحنی به خوبی نشان داده‌شده‌است. برهمین اساس به نظر می‌رسد شماره ۳ و ۵ هم نمودی از یال اسب باشد. اگرچه در تصویر ۱ این یال را به شکل ابرهای چینی و فانتزی مصور نموده‌اند. در زیر گردن تصاویر ۱ و ۴ و ۵ نیلوفر معروف ایران باستان به صورت خلاصه ترسیم شده، اگرچه در تصویر ۱ این نیلوفر در سرتاسر سینه تکرار شده‌است. در تصویر ۳ به جای نیلوفر خطوط زیگزاگی از زیر غلاده تا پایین سینه تداوم یافته‌است. براساس سه نقش قبلی در تصویر ۲ نیز یال با تکرار ۷ و ۸ هندسی ترسیم شده‌است اما به نظر می‌رسد

جدول۳. ریخت‌شناسی بال‌های سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

شمارهٔ ۱	شمارهٔ ۲	شمارهٔ ۳	شمارهٔ ۴	شمارهٔ ۵

جدول ۴. ریخت‌شناسی دم‌های سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

شمارهٔ ۱	شمارهٔ ۲	شمارهٔ ۳	شمارهٔ ۴	شمارهٔ ۵

این یال نه به عنوان یال اسب، بلکه یال شیرنر است که تمام گردن وی را فراگرفته‌است. بدینگونه به نظر می‌رسد که فرم گردن و سینه سیمرغ در اصل یادآور گردن و سینه اسب و یا شیر است.

تحلیل شمایل‌نگارانه

سیمرغ، پرنده‌ای افسانه‌ای است که زاییده تخیل مردم ایران زمین است. مردمی که آرزوها و آمال شان را در پرنده‌ای ترکیبی به نام سین مرو[۹] جستجو می‌کنند. سیمرغ در اوستا، سَین[۱۰] یا مِرغوسَین و در پهلوی، سین مرو، و در فارسی سیمرغ یا سیرنگ نام مرغی اساطیری است که آشیانه او بر فراز درخت «ویسپوبیش» در میان دریای فراخ کرت و یا بر فراز البرزکوه است (دوستخواه، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۰۱۴). سین مرو در پهلوی یعنی مرغ رهبر و ارباب همه پرندگان و اولین مرغ خلق شده (فرنبغ دادگی، ۱۳۹۵: ۷۸). «درخت بس تخمه در دریای فراخ کرت دارای بذری فراوان است که بذر همه این گیاهان است... هر سال سیمرغ آن درخت را می کارد.» (فرنبغ دادگی، ۱۳۹۵: ۸۷). و در آنجا می‌زید. او کسی است که موجب قدرت و زورمندی دوست و هراس و شکست دشمن می‌شود به همین سبب اهورامزدا به زرتشت توصیه می‌کند که:

پرهای مرغ بزرگ شهپر را بجو و بر تنت بگذار و پرهای دشمن را ناچیز گردان. هر که استخوان یا پری از این مرغ دلیر با خود داشته باشد، هیچ مردی نمی تواند توانایی او را از بدر بگیرد و او را بکشد. هر که این پر را با خود دارد، همه از او می ترسند. همانطور که همه دشمنان از من می ترسند همه دشمنان از نیرو و پیروزی که در خویشتن من هست، ترسانند(اوستا، ۱۳۷۵: ۱/ ۴۳۸).

بدین‌گونه سیمرغ، موجودی خارق‌العاده و شگفت‌انگیز است. پرهای پهن آن مانند ابر پهنی می ماند که در حال پرواز پهنای کوهی را می پوشاند. منقار او مانند منقار عقاب و صورت او مانند صورت انسان است. فیل به راحتی سلاخی می شود و به همین دلیل به عنوان پادشاه پرندگان شناخته می شود. هزار و هفتصد سال سن دارد و هر سیصد سال یکبار تخم می گذارد و بعد از بیست و پنج سال جوجه ها از تخم بیرون می آیند. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۳).

فره شاهی در اوستا شکل های مختلفی به خود گرفته است که یکی از آنها پرنده ای به نام وارغن است. این پرنده با بال‌های باز ظاهر می‌شود و با ورثرغنه، خدای جنگ ایرانیان، که بخشنده فره نیز می‌باشد، پیوند دارد. وارغن همان پرنده‌ای است که بال‌های تاج شاهی بهرام دوم پادشاه ساسانی را به بال‌هایش آراسته و در شاهنامه فردوسی ، باز سفید نامیده شده است. برای یک شاهزاده ایرانی، نشانه پادشاهی بوده‌است. در دوره‌های بعد، وارغن یا شاهین چهره ای اسطوره ای به خود گرفت و به صورت اژدهای عقابی پدید آمد و نام مرغ سنه یا مرغ شاهین را بر آن نهادند که بعدها به سیمرغ تبدیل شد. بال و پر سیمرغ فره را با خود داشت (شاپور شهبازی، ۱۳۹۰: ۸۶– ۸۷). چنانکه در بهرام یشت در این باره آمده «آن پرِ مرغکان مرغ بدان کس پناه دهد و بزرگواری فر بسیار بخشد»(اوستا، ۱۳۷۵: ۱/ ۴۳۸).

کار عمده سیمرغ در فرهنگ ایران، نجات بخشی و زندگی بخشی است. همچنان که در ادبیات فارسی نیز سیمرغ نمادی

معنی دار است. سیمرغ به زبان انسانی صحبت می کند و وظیفه ارسال پیام و حفظ اسرار را بر عهده دارد. گفت چگونه اسفندیار روین تن را بکشند و بدین‌گونه او داننده اسرار بسیاری

جدول ۵. ریخت‌شناسی گردن و سینه سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

شمارهٔ ۱	شمارهٔ ۲	شمارهٔ ۳	شمارهٔ ۴	شمارهٔ ۵

است که می‌تواند به آدمیان در مواقع ضرورت کمک نماید.

سیمرغ پهلوانان را به مکانهای دور می برد و مقداری از پرهای او را نزد آنها می گذارد تا در مواقع لزوم با سوزاندن پر او را احضار کنند. سیمرغ را مرهم زخم دانسته اند و خود سیمرغ را حکیمی شفابخش معرفی کرده اند(شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۳/ ۷۱۰).

این مفاهیم را به ویژه می‌توان در شاهنامه دید. سیمرغ، هنگام جدا شدن از زال که درحقیقت خود او را بزرگ نموده بود، پری به وی می‌دهد و به او می‌گوید هرگاه به او نیاز داشت، یکی از پرها را آتش بزند. در آن زمان او حاضر خواهد شد.

بدین سبب هنگامی که رودابه می‌خواهد فرزندش را به دنیا آورد، به سختی می‌افتد، پس سیمرغ ظاهر می‌شود و زال را راهنمایی می‌کند تا رودابه سزارین انجام دهد و با مالیدن پر بر محل برش، زخم وی بهبود می‌یابد.

همین عمل در مورد رستم پسر زال انجام می‌شود. هنگامی که رستم و رخش هردو در مبارزه با اسفندیار روئین‌تن، زخم آلود و تن خسته می‌شود، سیمرغ ظاهر می‌شود و آنها را مداوا می‌کند. (فردوسی، ۱۳۸۴)

در دوره اسلامی، سیمرغ مفهوم کنایه‌ای وسیعی به خود گرفت که البته ملهم از شخصیت پیش از اسلام اوست. در نزد مولانا نماینده «عالم بالا» و «مرغ خدا» و به عنوان عالی ترین مظهر پرواز روح شناخته شد و عموما نمودار تعالی و عروج انسان کامل است (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۱۵۱). سیمرغ نه تنها مرشد عرفانی و مظهر ذات حق شد، بلکه نماد نفس پنهان نیز بود. بر این مبنا است که عطار در منطق الطیر از این پرنده به عنوان نمود جستجوی نفس سخن می‌گوید. در حقیقت در کلمه سیمرغ با واژه سیمرغ بازی شده و سی نفر در جستجوی حقیقت هستند، سیمرغ را جستجو می‌کنند و در می‌یابند که خود سیمرغ بوده‌اند (شوالیه و گربران، ۱۳۴۸: ۳/ ۷۱۱).

در عقل سرخ سهروردی، آشیانه سیمرغ بر درخت طوبی است و به گیر افتادن مرغ در قفس و نیاز او به رهاسازی تاکید دارد (علی کرمی، ۱۳۸۶: ۴۹). سیمرغ سهروردی را صدرالمتألهین شیرازی، عنقا یا جبرئیل می‌داند.

جبرئیل در حکمت اشراق، خالق و واسطه فیض وجود دنیوی است. سیمرغ در واقع نماد جبرئیل است. زیرا تقریباً تمام صفات سیمرغ در وجود جبرئیل وجود دارد. جبرئیل معادل سروش در ایران باستان است و از سلمان فارسی در روایتی نقل شده است که:

«سروش روز، نام فرشته‌ای است که موکل نگهداری عالم و او جبرئیل است» (شوالیه و گربران، ۱۳۴۸: ۳/ ۱۵۳).

تفسیر شمایل‌شناسانه

سیمرغ، پرنده ای خوش‌یمن که با خدای محافظ در ارتباط است، برای تاکید بیشتر برتری شاهان و خاندان ایشان، روی جامه‌های شاهان ساسانی نقش می‌شد. زیرا این پرنده اساطیری که مورد تایید اندیشه‌های زرتشتی و در ظل حمایت اهورامزداست از سویی، با بال‌های گشوده عقاب مانند خویش شاه را مورد حمایت و محافظت خود قرار می‌دهد تا از هرگونه گزندی در امان بماند. عقاب، شاه پرندگان، جانشین و فرستاده یکی از بزرگترین خدایان اهورایی، خورشید و مظهر برتری و فرمانروایی در افلاک است. خدای حامی، نه تنها از انسان ها مراقبت می کند، بلکه از حیوانات وحشی و اهلی تحت قدرت خود محافظت می کند.

سر سگ مانند سیمرغ نیز این حمایت را تایید و تاکید می‌کند. همچنان که در تاریخ باوفاترین موجود به انسان، سگ بوده که در حضر و سفر همراه وی بوده و از وی و اموالش مراقبت می‌نموده‌است. او، پس از مرگ وظیفه راهنمایی ارواح را داشته‌است و بدینگونه بلد انسان در شب مرگ بوده. این، موجود اهورایی، دفع ارواح خبیث بر عهده اش بوده و ارواح درستکاران را به بهشت راهنمایی می‌کند(شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۳/ ۶۰۳).

شکل دم این پرنده ماخوذ از دم طاووس که طاق آسمان را می‌نمایاند و لکه های روی پرها همچون ستارگان هستند. این ستارگان تابان همچون چشم‌هایی هستند که تمام موجودات روی زمین را مورد توجه قرار داده‌اند و هیچ چیز از این همه چشم پنهان نمی‌ماند. قابل توجه است که در اوستا در بخش مهریشت وقتی که میثرا ایزد عهد و پیمان توصیف می‌شود، وی دارای هزاران چشم است که از سرزمین آریاییان نگهبانی می‌کند. به همین سبب این دم با هزاران چشم، یادآور این توصیف از میثراست. بنابراین، باتوجه به هزاران چشم دم طاووس با هزاران چشم میترا، و نماد پنهان در نقش ماه یعنی گاو و ارتباط آن با قربانی شدن و آفرینش، این نماد، نمادی از میثرا است. از آنجاکه دم این پرنده واقعی به عنوان دم سیمرغ استفاده شده، نشان دهنده اهمیت دوچندان پرهای چشم مانند این پرنده در نزد ایرانیان است. چنان که این پرها شفادهنده هستند و درعین حال مراقبت از چشم هر چه بد است. شاید به همین دلیل تا به امروز از پرهای این پرنده به عنوان چشم زخم و دروی از چشم بد در خانه ها استفاده می‌شود.

پاهای سیمرغ همچون پاها و پنجه های شیر است. شیر مقتدر، نمادی خورشیدی، اگرچه مظهر قدرت و خرد و عدالت است، اما در عین حال نشانه پایان غرور و خودخواهی است. همه اینها او را به نمادی از پدر، معلم یا پادشاه تبدیل می کند که از شدت قدرت می درخشد.

بدین‌گونه در نقش سیمرغ، بال‌های عقاب و پاهای شیر، نشان‌دهنده قدرت و تسلط بر جهان مادی و مینوی است، سر سگ، نشان‌دهنده حمایت و وفاداری از قدرت‌های مینوی و رانش از شر نیروهای بد و دم طاووس با هزاران چشم، نمایاننده نگاهبانی و مراقبت از وفاداری و دوری از بدعهدی است. بنابراین، سیمرغ خود تجسم فره و فره‌مندی است و طبق فرهنگ و اساطیر ایرانی هرگاه فره به کسی منتقل شود، او دارای مشروعیت

جدول ۶. ریخت‌شناسی، تحلیل و تفسیر نقش سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

ردیف	اجزا سیمرغ		فرم	تحلیل	تفسیر
۱	سر	سگ	واقع‌گرایانه	موجود اهورایی و میترایی تقدیس شده در اوستا	همراه انسان در زندگی زمینی و مینوی - دورکننده ارواح شریر
			انتزاعی		
۲	گردن و سینه	اسب	انتزاعی	موجود خورشیدی و اهورایی تقدیس شده در درواسپ اوستا موجود خورشیدی و میترایی	رهایی و نفس ناخودآگاه نماد قدرت و سلطنت
		شیر	انتزاعی		
۳	بال	عقاب	انتزاعی	موجود خورشیدی و اهورایی	نماد بخت و فره
۳	بال	عقاب	انتزاعی	موجود خورشیدی و اهورایی	نماد بخت و فره

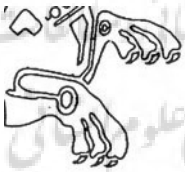
الهی و زمینی می‌گردد. سیمرغ فره‌مند با قرارگیری بر جامه شاه، وی را فره‌مند نموده و بدو مشروعیت سیاسی می‌دهد که وی برگزیده از سوی خداست و مردم نیز از آنجا که این نماد را می‌فهمند، سر به پذیرش این مشروعیت می‌نهند. بدین گونه شاه در ظل حمایت خداست و هیچ گزندی بدو نخواهد رسید. همچنین سیمرغ شفادهنده و التیام دهنده دردها و زخم‌هاست. بنابراین بدین گونه شاه را از هرگونه چشم زخمی دور نگاه می‌دارد و در عین حال وی را نه تنها شفا می‌دهد بلکه از هرگونه بیماری و درد دور می‌دارد.

نتیجه‌گیری

حکام ساسانی جهت مشروعیت‌بخشی به سیاست خود در «آیین کشور داری» و اداره امور جامعه از اسطوره‌ها که از جایگاه مقدسی برخوردار بودند، بعنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدف مورد استفاده قرار داده و سعی در ترویج آن نمودند تا به این وسیله مطامع خویش را برآورده کنند.

سیمرغ یکی ازپرکاربردترین نشانه‌ها، دراین دوره بوده است؛ سیمرغ، در واقع یک موجود اساطیری و ترکیبی، از اجزاء موجودات واقعی همچون سرسگ، گردن و سینه اسب،بالهای عقاب، پاهای شیر و دم طاووس شکل یافته است. سیمرغ

ادامهٔ جدول ۶. ریخت‌شناسی، تحلیل و تفسیر نقش سیمرغ در منسوجات ساسانی (نگارنده).

ردیف	اجزا سیمرغ		فرم	تحلیل	تفسیر
۳	بال	عقاب	انتزاعی	موجود خورشیدی و اهورایی	نماد بخت و فره
۴	پا	شیر	واقع‌گرایانه	موجود خورشیدی و میترایی در مهریشت، سنگ نگاره‌های هخامنشی و بین النهرینی	نماد قدرت و سلطنت
			انتزاعی 		
۵	دم	طاووس	انتزاعی	موجود خورشیدی و اهورایی	محافظت و دوری از چشم بد
۶	سیمرغ		تخیلی ـ ترکیبی	موجود میترایی و اهورایی	قدرت، اتحاد نیروهای مادی و مینوی، حامی و حمایتگر، نماد فر

در اوستا به عنوان موجود تقدیس شده اهورامزدا و به زرتشت درجهت زورمندی و هراس افکنی بر دل دشمنان دینی ستوده شده است و همچنین وی دهنده فر و بخت و اقبال به افراد است. هم در اوستا و هم در شاهنامه وی شفادهنده و زندگی بخش در کناردانندگی از اسرار است. و از حرمت و عزت و احترام خاصی در باورهای مردم و پادشاهان ساسانی برخوردار بوده است، نماد سیمرغ تجلی دهنده و تعابیر گوناگون از جمله قدرت، برتری، باروركنندگی، بخت و اقبال و شهریاری و سلطنت، حمایت، وفاداری، محافظت، عدالت، ابدیت، دانایی و خردمندی، زیبایی و فتح و پیروزی و بالندگی است. مردم ایران زمین، از گذشته‌های دور با مفاهیم اساطیری سروکار داشتند، و این نمادها را به خوبی درک می‌کردند. و از آنجائیکه دایره بعنوان کاملترین شکل هندسی مفاهیمی همچون: تقدس و الوهیت، کمال، بی‌نهایت، جاودانگی و وحدت و ابدیت را نشان می‌دهد و هم‌چنین نشانه‌ها و نمادها وقتی درون شکل هندسی قرار گیرند مفهوم واضح‌تری را منتقل می‌نمایند، بنابراین نقش سیمرغ درون قاب دایره‌ای نشان از اهمیت و تایید این نقش‌مایه، وبعنوان یک پرنده خوش یمن و مبارک می‌باشد و هر کس آن را داشته باشد در امان الهی واقع بوده و به نظر می‌رسد با نقش بستن آن بر لباس شاهان ساسانی این تاثیرات پررنگتر شده و در اینجا جهت تائید و مشروعیت بخشی وهم‌چنین در صدد استعلا بخشیدن و نمایاندن قدرت ماوراءالطبیعی شخص پادشاه است. بنابراین، نقش این موجود بر پوشاک شاهنشاهان ساسانی، از سویی ارائه دهنده این مطلب است که شخص شاهنشاه برگزیده خداوند و در ظل حمایت او است و از سوی دیگر، نقش سیمرغ نه تنها او را در برابر دشمنان و اهریمنان حفظ می‌کند بلکه وی را از شر چشمان بد در امان نگاه می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Iconology
2. Victoria and Albert Hall
3. Cooper Hot
4. Aby Warburg
5. Erwin Panofsky
6. Iconographic
7. Ernest Cassirer
8. Icon
9. Senmorw
10. Saena

فهرست منابع

اسلامی‌ندوشن، محمد(۱۳۵۱). *داستان‌داستان‌ها*، تهران: نشر طوس.

حاج‌سید جوادی، رزیتا (۱۳۹۳). مطالعه نقش سیمرغ بر پارچه‌های ساسانی، *کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی*، دانشگاه آزاد اسلامی.

حسینی، ناهید؛ همافر، محمدحسین؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۲). نشانه شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب برلباس شاه ساسانی، فصلنامه *علمی -پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال پنجم*، شماره ۱۴، صص. ۲۹-۴۰.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۵). *اوستا، کهن ترین سرودها و متن های ایرانی*، تهران: انتشارات مروارید.

دوستی، مینا (۱۳۹۴). روابط تصویری-بینانشانه‌ای سیمرغ با نظام ادبی آن در منطق الطیر عطار، فصلنامه *نگارینه هنر اسلامی*، شمارهٔ ششم، صص. ۷۱-۸۳.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی*، چاپ اول، تهران: گنجینه هنر.

شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۹۰). *جستاری درباره یک نماد هخامنشی؛ فروهر، اهوره مزدا یا خورنه*، ترجمهٔ شهرام جلیلیان، تهران: شیرازه.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ۵ ج، تهران: انتشارات جیحون.

صادقپور فیروزآباد،ابوالفضل (۱۳۹۶). تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ دو، صص. ۱۰۳-۱۱۶.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: شورآفرین.

علی کرمی، غضنفر (۱۳۸۶). *بررسی مفاهیم نقوش حیوانی بر سفالینه های ایران (با تکیه بر اساطیر)*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر*، دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران.

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*، تهران: انتشارات کتاب آرایی ایرانی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴). *شاهنامه برپایه چاپ مسکو*، ج۱، تهران: هرمس.

فَرنَبغ دادگی (۱۳۹۵). *بُندَهِش*، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.

فریه، دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

فولادیان پور، فریبا (۱۳۹۷). بررسی تحولات سیمرغ با نگاهی به آثار صناعی ساسانی و صفوی، *پژوهش‌نامه فرهنگ و زبان های باستانی*، سال اول، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱، صص. ۴۷-۷۰.

فیروزمندی شیره جینی، بهمن؛ وثوق بابائی،الهام (۱۳۹۳). نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی، مجله *پیام باستان‌شناس*، سال یازدهم، شماره بیست و یکم، صص. ۹۳-۱۰۸.

قانی، افسانه؛ مهرابی، فاطمه (۱۳۹۷). تحلیل قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، *هنرهای صناعی ایران*، سال اول، بهار و تابستان، شماره ۲، صص. ۹۵-۱۱۱.

کریستن سن، آرتور (۱۳۷۵). *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.

کوپر، جی،سی (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

گیرشمن، رمان (۱۳۵۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۴). *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمهٔ محمد معین، تهران: علمی و فرهنگی.

نصری، امیر (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، *کیمیا هنری*، سال اول، دوره ۲ (۶): صص. ۲۰-۷.

هوستن، مری (۱۳۸۱). پوشاک ساسانی، ترجمهٔ مژگان سیدین، *باستان‌پژوهشی*، تابستان، شماره ۹، صص. ۵۹-۶۳.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی