پژوهش زنان، دورهٔ ۶ ، شماره ۴، زمستان ۱۳۸۷: ۱۸۲– ۱۶۱

نقش‌مایهٔ زن بر روی مُهرهای ایران

از دورهٔ پیش خطی تا پایان دورهٔ ساسانی

نصرت‌الملوک مصباح اردکانی [*]، ابوالقاسم دادور[**]

چکیده: پژوهش حاضر به مطالعهٔ نقش‌مایهٔ زن بر روی مُهرهای ایران دورهٔ پیش از اسلام می‌پردازد. استفاده از مُهر در ایران از قدیمی‌ترین زمان بسیار معمول بوده است و نمونه‌های بسیاری از این نوع اشیاء را می‌توان در نقاط مختلف ایران یافت. استفاده از نقش‌مایه زن را نمی‌توان یک روش متداول در تزئین مُهرها محسوب نمود؛ اگر چه نمونه‌هایی متعدد از مُهرهای تزیین شده با نقش زن یافت شده‌اند. این مقاله به بررسی و طبقه‌بندی این‌گونه از مُهرها می‌پردازد. علاوه بر بررسی نقوش، مقایسه و تحلیل این تصاویر با متون مکتوب و نیز باورهای رایج در مورد زنان ایران باستان صورت می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد در دوره عیلامی و پرتو عیلامی زنان نقش بسیار مهمی در فعالیت‌های روزمره ایفا می‌نموده‌اند و از جایگاه اجتماعی مهمی در جامعه برخوردار بوده‌اند. در دورهٔ هخامنشی زنان از حقوق اجتماعی مشخصی بهره‌مند بودند اما بر روی مُهرها تصویر آنان در قالب الهگان مقدس است که به شکل شخص ملکه نمایان می‌شود. در دوره ساسانی آمیزه‌ای از گرایش‌های دو دوره گذشته نسبت به هویت اجتماعی زن در تصاویر نمایان می‌شود. بر روی مهرهای ساسانی ملکه نه تنها به‌عنوان نمادی از آناهیتا بلکه به‌عنوان شخصیتی محوری در پادشاهی ساسانی ظاهر شده، تنها یا در کنار پادشاه نشان داده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مُهر، زن، پیش خطی، عیلامی، هخامنشی، ساسانی.

مقدمه

آثار هنری همواره در دل خود نقش‌ها و رمز و رازهای فراوانی دارند که حکایت از اعتقادات مردمان گذشته دارد. در میان آثار هنری ایران، مُهرها بخش عظیمی را تشکیل می‌دهند که با مجموعه بی‌نظیر و بی‌پایانی از انواع نقش‌مایه‌ها تزیین شده‌اند.

[*] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس mesbah@modares.ac.ir
[**] دانشیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهراء ghadadvar@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۰/۰۱

نقوش روی این مُهرها در دوره‌های مختلف تاریخی تغییر و تحول می‌یابد و ترکیبات آنها نمادی از تخیلات، اساطیر، مذهب و افسانه‌های مردمان گذشته ایران است که ریشه در تمدن کهن سرزمین پهناور ایران دارد و گاه تحت تأثیر هنر و تمدن اقوام مجاور و به‌ویژه بین‌النهرین قرار گرفته است.

مُهرها اشیایی قابل حمل و نقل بوده‌اند و چون در مبادلات تجاری مورد استفاده قرار می‌گرفتند باعث اشاعهٔ فرهنگ و هنر ایران به سرزمین‌های دیگر می‌شدند. مسلماً نقوش روی مُهرها دارای معانی متفاوت بوده است و بسته به نوع ترکیب و نقش‌مایه‌های به‌کار رفته بر روی مُهر منظور و هدف ویژه‌ای داشته است.

با وجود اهمیت مُهرها در به تصویر کشیدن اعتقادات مردم باستان متأسفانه پژوهش و مطالعه در زمینهٔ شناخت مفاهیم نقوش به‌کار رفته بر روی مُهرها، کارکرد و کاربرد آنها در هنر و جامعه و نیز فرهنگ مردم ایران باستان کمتر صورت گرفته است و مطالعات انجام شده ناچیز و مختصر بوده و تنها به بررسی اجمالی و در حد معرفی اثر و توضیح نقش‌مایه‌ها اکتفا شده است و به‌ندرت به معنا و مفهوم نقوش به‌کار رفته بر روی مُهرها توجه شده است.

پژوهش حاضر از میان انبوه نقش‌مایه‌های به‌کار رفته بر روی مُهرها به بررسی و تحلیل نقش‌مایه زن پرداخته است.

پیشینه پژوهش

مُهر در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و در عین حال از تنوع بی‌پایانی نیز برخوردار است، اما متأسفانه مطالعات انجام شده بر روی مُهرها در ایران نه تنها از کثرت و تنوع بی‌پایانی برخوردار نیستند، بلکه به‌طور دقیق و عمیق نیز به بررسی نقش‌مایه‌های روی مُهر در ایران نپرداخته‌اند. نقش‌مایهٔ زن بر روی مُهرها به‌طور خاص بررسی نشده است و تنها مُهرهایی با این نقش‌مایه در کنار سایر مُهرهای یافته شده طبقه‌بندی شده‌اند. برای مطالعه در مورد مُهرهای ایران می‌توان به تحقیقات زیر اشاره نمود:

- از مهم‌ترین پژوهش‌ها دربارهٔ مُهرهای ایران، کتابی است تحت عنوان «تاریخ مُهر در ایران» که توسط ملک‌زاده بیانی در سال ۱۳۶۳ به رشتهٔ تحریر در آمده است. در این کتاب نویسنده به بررسی مُهرهای تولید شده در ایران از قدیمی‌ترین زمان تا حدود اوایل هزاره اول قبل از میلاد پرداخته است. بررسی

نویسنده بر اساس زمان‌بندی تاریخی و با توجه به مضامین به‌کار رفته بر روی سطح مُهرها صورت گرفته است.

- گزارش‌های حفاری مربوط به تپه‌های باستانی ایران همچون گزارش‌های حفاری تپهٔ حصار دامغان، تپهٔ سیلک کاشان و تل باکون در فارس. هر کجا که حفاران و باستان‌شناسان در زمان حفاری خود و در میان اشیای بی‌شمار یافت شده به مُهر نیز دست یافته‌اند از این اشیای کوچک و بی‌نظیر در گزارش‌های خود نام برده‌اند و به اطلاعاتی همچون قدمت مُهر، محل کشف آن جنس مُهر و در موارد قابل استنادتر به شکل مُهر نیز اشاره نموده‌اند.
- کتاب «چغامیش» نوشته دلاگوز پینهاس و هلن کنتور، که در واقع گزارش حفاری‌های دهکدهٔ پیش از تاریخ چغامیش است و نویسندگان به بررسی دقیق دهکده و اشیاء کشف شده در آن پرداخته‌اند. در این نقطه تعداد زیادی مُهر به‌دست آمده است و خانم هلن کنتور در این کتاب به بررسی این مُهرها و طبقه‌بندی آنها پرداخته است.

روش تحقیق

تحقیق حاضر با استفاده از روش تاریخی انجام شده است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای بوده است، به این معنا که تصاویر مُهرهای ایران مربوط به تپه‌های باستانی سیلک، تپهٔ گیان، تپهٔ ملیان، تپهٔ حصار و نیز شوش و نواحی جنوب‌غربی ایران از منابع مختلف همچون کتاب‌ها و کاتالوگ‌ها و نیز آرشیو ادارهٔ میراث فرهنگی استخراج شده‌اند. اطلاعات تاریخی مرتبط با مُهرها نیز از کتاب‌های مختلف جمع‌آوری شده‌اند. طبقه‌بندی مُهرها ابتدا بر اساس قدمت تاریخی بوده است؛ در هر گروه تاریخی نقش‌مایه‌های مرتبط با «**زن**» مورد بررسی قرار گرفته‌اند. به این ترتیب در مقالهٔ حاضر نقش‌مایه زن در مُهرهای دوره‌های[۱] مختلف بررسی شده است که عبارتند از:

- نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ پیش خطی[۲]

---

[۱]. متأسفانه به دلیل کمبود آثار و نمونه‌ها از دورهٔ پارتی، مهرهای این دوره تاریخی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند.

[۲]. انتخاب این دوره تاریخی در بررسی مهرها بر اساس پژوهش‌های خانم هلن کنتور صورت گرفته است. خانم کنتور در کتاب «چغامیش» ضمن بررسی دهکدهٔ تاریخی آن و آثار و اشیاء بدست آمده از این مکان دوره‌های مختلف تاریخی را در این منطقه تعریف نموده‌اند. مهرهای مورد بحث در پژوهش حاضر طبق نظر خانم کنتور به دوره پیش‌خطی این مکان تعلق دارند(برای مطالعهٔ بیشتر در این خصوص به متن کتاب مراجعه شود).

- نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ عیلامی
- نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ هخامنشی
- نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ ساسانی

نقش زن بر مُهر در دوره‌های تاریخی

نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ پیش خطی

قدیمی‌ترین مکتب هنری در غرب آسیا با نقش مُهرها مشخص می‌شود، مُهرهای مربوط به این دوره اغلب از شوش لایهٔ بی[1] و چغامیش یافت شده‌اند(کنتور[2]، ۱۹۹۶: ۱۲۵).

مُهرهایی که در چغامیش کشف شده‌اند مجموعه‌ای از طرح‌ها را به نمایش می‌گذارند که به‌طور مشخص ویژگی‌های دورهٔ پیش خطی را دارند. در این مُهرها بین نقوش و شیوهٔ طراحی آنها ارتباط عمیقی وجود دارد. در تمام موارد سعی شده تا یک مجموعه نقوش منظم و مرتب را بر روی یک پس زمینه بدون فضای خالی زیاد و حتی تراکم زیاد موتیف‌ها نمایش دهند. در اغلب مُهرها، لبه‌های مُهر با خطوط لبه(مرز) مشخص شده‌اند و این خطوط لبه، فضایی را مشخص می‌کنند که عناصر و پیکره‌ها در آن بر روی یک خط زمینه ذهنی قرار گرفته‌اند.

نقش زن را بر روی تعداد کمی از این مُهرها می‌توان مشاهده نمود. تشخیص جنسیت پیکره‌ها با توجه به موی بلند آنها و نیز نوع پوشش آنها انجام شده است. به‌نظر می‌رسد در اغلب موارد زنان در حال نخ‌ریسی، ساختن کوزه و یا تهیه کره از شیر نشان داده شده‌اند. مُهرهای مربوط به این دوره، به‌صورت مشخص و واضح فعالیت‌های اجتماعی و روزمره را به نمایش می‌گذارند و استفاده از نقش زن بر روی این قبیل مُهرها فعالیت زنان و نقش آنها در امور روزمره را بازنمایی می‌کند(همان: ۱۳۶).

به‌طور کلی این فعالیت‌ها را می‌توان به سه گروه اصلی تقسیم‌بندی نمود:

الف- مُهرهایی که زنان را در حال انجام فعالیت‌های روزمره همچون نخ‌ریسی، ساختن کوزه و یا تهیه کره نشان می‌دهند(همان: ۱۳۶).

ب- مُهرهایی که در آنها گروه‌های مختلفِ زنان را در حال انجام نوعی مراسم مذهبی مشاهده می‌کنیم.

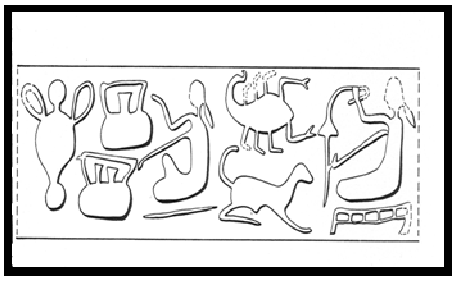
---

1. B
2. Delougaz, Kantor

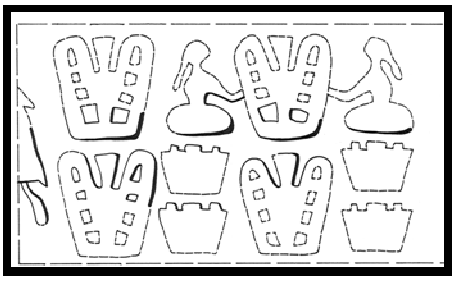
ج- مُهرهایی که به نوعی نمایانگر نقش زنانی از طبقات بالای اجتماع هستند.

الف- مُهرهایی که زنان را در حال انجام فعالیت‌های روزمره نشان می‌دهند: نقوش روی مُهرها در هزارهٔ چهارم قبل از میلاد دربارهٔ انجام کارهای کشاورزی و نیز انبار غلات حکایت از اشتغال و پیشه‌ها دارد و نیز دربارهٔ صدور و ورود کالا و مبین وجود طبقات کارگر و کار فرماست، زنان در زراعت مددکاری می‌کنند، ایشان را پوشیده در ردای بلند در حال کار در نخلستان‌ها می‌بینیم. آنان را در کارگاه‌ها هم می‌توان یافت، ایشان بر نشیمن‌گاه‌های چوب کوتاه یا بر سطح زمین نشسته‌اند و اغلب مشغول ریسیدن نخ هستند(هینتس، ۱۳۸۲: ۳۰-۳۲) چنین تصاویری را می‌توان به وضوح نشان‌دهندهٔ فعالیت‌های اجتماعی زنان دانست و استنباط نمود که برخی از کارها و امور روزمره در جوامع کهن مختص زنان بوده است چرا که در هیچ یک از مُهرهای یافت شده نمی‌توان مردان را در حال نخ‌ریسی و یا کوزه‌گری مشاهده کرد(تصویر ۱).

تصویر ۱: نقش زن در حالت نشسته و مشغول انجام فعالیت‌های روزمره، نخ‌ریسی و کوزه‌گری(الف) و در مقابل اشیاء شبیه گلدان(ب)



تصویر (الف)



تصویر (ب)

در برخی از مُهرها می‌توان تصویر حیواناتی همچون سگ و یا عقرب را نیز در کنار نقش زن مشاهده نمود (تصویر۱، الف). وجود چنین نقش‌مایه‌هایی در کنار تصویر زن را بایستی به اهمیت مقام مذهبی و اساطیری زنان در جامعهٔ آن روز مربوط دانست. متأسفانه در مورد بسیاری از سمبل‌ها و نمادهای دوران باستان ایران به دلیل کمبود منابع و اطلاعات ناچاریم به اعتقادات مردم بین‌النهرین- به‌دلیل مشابهت‌های فرهنگی و اعتقادی- در همان زمان رجوع کنیم. « نقش سگ در بین‌النهرین اولین بار به‌عنوان نماد الهی در دورهٔ بابلی کهن آشکار می‌شود در صورتی‌که مُهرهای ما مربوط به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد می‌شوند. نوشته‌های روی

کودوروها[1] سگ را نماد **گولا**[2] الهه تندرستی معرفی می‌کنند. بر روی مُهرهای این دوره به‌طور معمول سگی دیده می‌شود که گاهی در کنار الهه‌ای بر تخت سلطنت که احتمالاً گولا باشد نشسته است»(بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۱۱۸–۱۱۹). علاوه بر این سگ را می‌توان یکی از وجوه ایزد بانوی مادر دانست (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۰۲–۲۰۵).

شاید از نظر زمانی ارتباط مُهرهای ایران در هزارهٔ چهارم قبل از میلاد با مُهرهای دورهٔ بابلی کهن در بین‌النهرین بعید باشد. اما با توجه به اینکه در مُهر مورد نظر ما نیز نقش سگ به همان ترتیبی ظاهر می‌شود که بعدها در بین النهرین می‌بینیم؛ بنابراین چندان عجیب نمی‌نماید اگر فرض کنیم که تصویر زن در این مُهر نقش یک الهه را به ما نشان می‌دهد.

نقش دیگری که بر روی این مُهر(تصویر۱، الف) دیده می‌شود، نقش‌مایه عقرب است. «تصاویر کژدم‌ها از دوران ما قبل تاریخ به بعد شناخته شده‌اند، ولیکن آنها صریحاً نماد مذهبی نبوده‌اند، تا اواخر دورهٔ کاسی که این مخلوق به‌عنوان نماد الهه **ایش هره**[3] – الهه‌ای که به‌صورت مادر–خدا ظاهر می‌شود– بر روی کودوروها حک شده است(بلک و گرین،۱۳۸۳: ۲۶۵). «از طرف دیگر عقرب را می‌توان نماد هر آنچه که مظهر مرگ و رستاخیز است و مظهر مرگ و بی‌اندامی و اتحاد دوباره دانست(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۵۵).

در مجموع با توجه به قرارگیری این مجموعه از عناصر در کنار یکدیگر بر روی یک مُهر واحد می‌توان این‌گونه استنباط نمود که نقوش حکاکی شده بر روی این مُهر با یک مفهوم مذهبی– اساطیری در ارتباط هستند و به نمایش یک الهه و موجودات مرتبط با آن پرداخته‌اند.

بر روی همین مُهر تصویر دو زن را در حال کار ریسندگی و نیز کوزه‌گری می‌بینیم. تنها یکی از این دو زن بر روی شیئی سکو مانند نشسته و بنابراین بایستی از مقام بالاتری برخوردار باشد. شاید یکی از این دو زن خود الهه باشد و زن دیگر فردی باشد که برای نیایش به نزد الهه آمده و هدایایی برای الهه آورده است؛ اما طرز نشستن زن دوم آن هم به حالتی که پشت به الهه دارد این فرض را با اشکال مواجهه می‌کند. رسم متداول این بوده که هدیه‌آورندگان همواره رو به ایزدان و خدایان و حتی معبد تصویر می‌شدند. بعید نیست که هر دو نقش‌مایه، الهه را نشان دهند و منظور از این نقوش نشان دادن وظایف الهه بوده باشد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت ما در اینجا با الهه‌ای روبرو هستیم که نه تنها به نوعی نمایانگر مادر–خداست بلکه بر

---

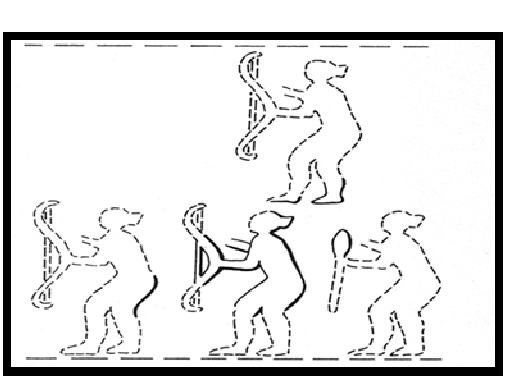
[1].Kudurrus
[2].Gula
[3].Ishara

خلاف گولای بین‌النهرینی که الهه تندرستی محسوب می‌شود، ایزد بانوی ریسندگی و نیز کوزه‌گری محسوب می‌شود.

این گروه از مُهرها دارای تنوع قابل ملاحظه‌ای هستند، ولی جالب توجه‌ترین مُهر در این گروه را شاید بتوان مُهری دانست که به‌نظر می‌رسد یک گروه جنگجو را به نمایش می‌گذارد(تصویر۲). در مُهر مورد نظر گروه تیراندازان در دو ردیف نشان داده شده‌اند. این افراد دارای موی بلند هستند و به‌نظر می‌آید که موها را در پشت سر جمع نموده و بسته‌اند. با توجه به شیوه‌های تصویرگری بر روی مُهرها ملاک تشخیص جنسیت افراد انسانی نوع پوشش آنها(دامن بلند) و یا موهای بلند و بسته شده پشتِ سر است که به جنسیت مؤنث اشاره می‌نماید. به این ترتیب و با توجه به ملاک تشخیص جنسیت در این مُهرها یعنی(موی بلند) می‌توان چنین نتیجه گرفت که گروه تیراندازان در این مُهر دارای جنسیت مؤنث هستند. گزارش‌های باستانی و مطالعات انجام شده اغلب به وجود جنگجویان مذکر اشاره می‌کنند و به‌طور کلی این نکته برای ما چندان مشخص نیست که استفاده از نیروهای جنگجوی مؤنث در دنیای باستان تا چه اندازه متداول بوده است. اینکه آیا این گروه افراد واقعاً جنگجو بوده‌اند چندان مشخص نیست. چرا که متأسفانه مُهر فاقد هر نوع نشانه دیگری است. شاید بتوان با نگاهی متعادل‌تر چنین فرض نمود که این گروه افراد زنانی هستند که به محافظت از معبد یک الهه مؤنث می‌پرداخته‌اند.

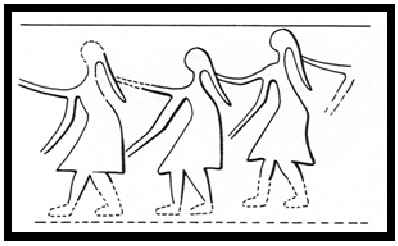
«به خدایان ایلام نه تنها کاهنان، بلکه کاهنه‌ها نیز خدمت می‌کردند و مانند همکاران مذکر خویش به امور اداری می‌پرداختند. یک گروه در میان کاهنه‌ها، از زنان یا دوشیزگانی تشکیل می‌یافت که خود را وقف الهه بزرگ کرده بودند»(بهزادی ،۱۳۸۳: ۱۴۱).

تصویر۲: نقش زن در قالب گروه جنگجو

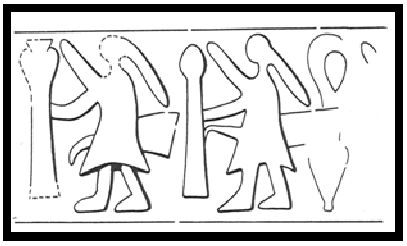


ب- مُهرهایی که در آنها گروه‌های مختلفِ زنان را در حال انجام نوعی مراسم مذهبی مشاهده می‌کنیم: در این مُهرها پیکرهٔ زنان را در قالب یک گروه به نمایش گذاشته‌اند. این گروهای انسانی در قالب یک دسته از افراد به سمت چپ و یا راست در حال حرکت هستند. آنها دست‌هایشان را بر روی شانه‌های هم قرار داده(تصویر۳، الف) و یا در حال حمل اشیای و نذرهای اهدا شده برای یک معبد هستند. در مواردی فاصلهٔ میان آنها با عناصر مختلف همچون درخت زندگی(تصویر۳، ب) و یا نقش‌مایه دو مار به‌هم پیچیده پر شده است(تصویر۳، ج).

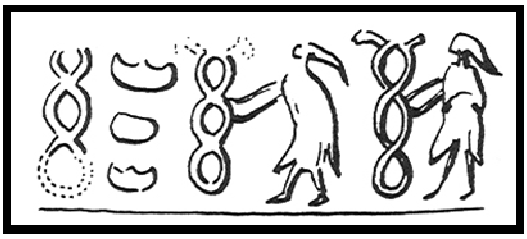
تصویر۳: نقش‌مایه زن در قالب گروه نیایش‌گران



تصویر (الف)



تصویر (ب)



تصویر (ج)

مار از گذشتهٔ کهن با مضامین حاصل‌خیزی و باروری در ارتباط بوده است. در دنیای کهن اعتقاد به الهه مؤنث یا مادر–خدا همواره وجود داشته است.«اطلاعات ما دربارهٔ دین در آسیای غربی مرهون پژوهش‌هایی است که نه تنها در بین‌النهرین، بلکه در همهٔ آسیای‌غربی، ایران و آسیای میانه ما را از ستایش بسیار

گسترده الههٔ مادر در ادوار پیش از تاریخ(۵۰۰۰ پ.م. به بعد) با خبر ساخته است. وجود پیکرک‌های سفالین الههٔ مادر، مُهرهایی که صحنه‌های آیینی بر آنها نقش بسته است و اطلاع مکتوب دربارهٔ وجود آیین‌های پیرامون الهه مادر و شرکت مردم در این آیین‌ها می‌رساند که نقطه مرکزی در آداب دینی جوامع بسیار کهن و مادر سالار، از آسیای میانه تا غرب آسیا و مدیترانه شرقی، ستایش الهه مادر بوده است که تا دوران پدرسالاری بعدی در منطقه ادامه یافته است»(بهار،۱۳۸۶: ۲۶).

«مذهب عیلام دارای فردیت و ویژگی خاص خود بود. بخشی از این فردیت شامل؛ احترامی غیر عادی به زنانگی ابدی و پرستش مار است که ریشه در جادو داشت. مار یک نقش‌مایه راستین تمدن عیلام است» (هینتس، ۱۳۸۲: ۴۷).

«در حقیقت نکته‌های مربوط به مار در بسیاری از جنبه‌های تمدن عیلامی به‌چشم می‌خورد. حتی در ظروف سفالین هزارهٔ سوم و چهارم قبل از میلاد تصاویر فراوانی از مار دیده می‌شود. شکل مار بر روی سر کوزه و یا بر روی سرپوش ظروف به‌عنوان حفاظتی علیه چشم زخم و آزار شیطان به‌کار می‌رفت یا به‌عنوان محافظ دروازه‌ها به‌شمار می‌آمد. از روزگار باستان تصویر مار پیرامون درخت زندگی در عیلام نشان داده شده و مظهر باروری؛ دو مار در حال جفت‌گیری بوده‌اند که تا مصر نیز برده شده است»(بهزادی، ۱۳۸۳ :۱۳۶). بنابراین بدون شک می‌توان این‌گونه استنباط نمود که این گروه‌های نیایش‌گر در حال نیایش یک مادر- خدا بوده و به سمت معبد این الهه در حال حرکت هستند.

در هزارهٔ سوم«بزرگ مادر–خدایان» برتر از سایر خدایان عیلامی به‌شمار می‌آمدند ولی در هزارهٔ دوم تغییری پدید آمد. این حقیقت که به یک الهه، الههای که در جایگاهی برتر و جدا از سایر خدایان عیلامی قرار داشت حق تقدم داده شده بود نشان دهندهٔ نوعی مادرسالاری نزد پیروان این دین است.

در دین عیلامیان اهمیت مادر–الهه به اهمیت نقش زنان اشاره دارد و حتی در دوران مردسالاری در عیلام، هنوز زنان از حقوقی بیش از مردان سود می‌بردند. به معاملات بازرگانی و تنظیم اسناد می‌پرداختند، زن به اندازه مرد سهم ارث داشت و در اسناد نام زنان قبل از مردان ذکر می‌شد.

ج-مُهرهایی که به نوعی نمایانگر نقش زن‌هایی از طبقات بالای اجتماع هستند: بر روی برخی از مُهرها می‌توان به نقش زنانی برخورد نمود که به طبقات بالای اجتماع تعلق دارند. در تصویر (۴) یک دسته از افراد را در حال حرکت به سمت راست مشاهده می‌کنیم. این افراد در غالب دو ردیف و در حال حمل اشیای مختلف به سمت راست نشان داده شده‌اند. در ردیف پایین می‌بینیم که دو مرد یک تختِ روان را بر

دوش دارند و زنی بر روی این تخت به حالت دو زانو نشسته است. این حالت نشستن را در دنیای باستان مخصوص افراد عالی‌رتبه جامعه می‌دانستند. اگرچه والتر هینتس معتقد است که این مُهر یک گروه نیایش‌گران را نشان می‌دهد که در حال حمل مجسمه یک الهه به سمت معبد هستند.

تصویر٤: دو گروه افراد در حال حرکت و حمل هدایای نقش مُهر یافت شده در شوش

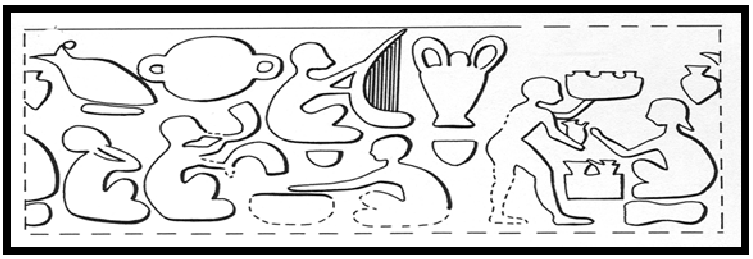
پذیرفتن این فرضیه می‌تواند به بسیاری از سؤالات قبلی ما در مورد گروه تیراندازان نیز پاسخ دهد چرا که به‌نظر می‌رسد افرادی که در ردیف بالای این مُهر تصویر شده‌اند، اشیایی شبیه به کمان را نیز در دست دارند.

در تصاویر گروه‌های نیایش‌گر و یا گروه‌هایی که به سمت معبد حرکت می‌کنند، افراد جنگجو نشان داده نمی‌شدند و این گروه‌ها همواره از افرادی تشکیل شده‌اند که هدایا را حمل می‌کنند یا در حالت احترام حرکت می‌کنند. گروه نشان داده شده بر روی این مُهر نیز اشیایی شبیه به کمان و طناب، حمل می‌کنند. طناب می‌تواند نمایشگر مار باشد. اما در دست داشتن کمان امری بدیع و تازه محسوب می‌شود. اگر به واقع کمان در دست این افراد باشد به‌طور حتم این الهه با مفهوم جنگ و تیراندازی در ارتباط است و وجود گروهای تیرانداز مؤنث را می‌توان به این طریق توجیه نمود. با این‌حال اثبات این فرضیه نیازمند به دست آمدن نمونه‌های بیشتر و مطالعات دقیق‌تر است.

در مُهر دیگری که در تصویر (۵) آمده زنی را می‌بینیم که به همین ترتیب بر روی دو زانو نشسته و یک گروه نوازنده در مقابل او به نواختن مشغول هستند. «در عیلام عبادت معمولاً همراه با موسیقی بود (هینتس، ۱۳۸۲: ۶۸). «اما اینجا به‌نظر نمی‌رسد که مراسم مذهبی در جریان باشد. اگرچه نقش ماهی در گوشه بالای

تصویر، سمت چپ را می‌توان نوعی نماد مذهبی دانست که با خدای آب در ارتباط است و نماد خرد و دانایی محسوب می‌شود. اما هیچ نشانه دیگری بر روی مُهر وجود ندارند که بتوانیم نقوش آن‌را با آیین‌های مذهبی مرتبط بدانیم.

تصویر۵: گروه نوازندگان در حضور بانویی، نقش مُهر یافت شده در شوش



بر روی مُهرهای یافت شده در شوش می‌توان نقش زن را در کنار نقش مرد، اما به‌گونه‌ای متفاوت با چغامیش مشاهده نمود. در این مُهرها می‌توان یک زن و مرد را در کنار هم مشاهده نمود که بایستی به نوعی با مفهوم «ازدواج مقدس» مرتبط باشد، مرد دست خود را بر روی شانه زن قرار داده است و هر دو آنها دست چپ یکدیگر را گرفته‌اند(تصویر۶).

تصویر ٦: نقش زن و مرد در کنار یکدیگر

نقش زن بر روی مُهرهای عیلامی

نقش‌مایه زن را به‌طور عمده می‌توان بر روی مُهرهای دورهٔ عیلامی مشاهده نمود(تصویر۷). در مُهرهای عیلامی انسان هم‌چنان به شیوهٔ دورهٔ پیش‌خطی در حال انجام فعالیت‌های مختلف تصویر شده است.

پیکره‌ها به‌صورت کلی تصویر شده‌اند و هیچ‌گونه جزئیات در نمایش آن‌ها لحاظ نشده است. هدف هنرمند تنها ثبت بخشی از یک فعالیت روزانه و زندگی انسان بوده است. به‌نظر می‌رسد جنسیت در اینجا نیز همانند اثر مُهرهای چغامیش با تغییر شکل آرایش مو مشخص شده و زن‌ها را با موی بلند نشان داده‌اند. در این مُهرها انسان را در حال نخ‌ریسی، نیایش و یا در کنار اشیایی شبیه به گلدان‌های لوله‌دار و یا بدون لوله مشاهده می‌کنیم(اکرمن[1]، ۱۹۷۱: ۴۵۰).

تصویر۷: نقش زن بر روی مُهرهای عیلامی

شکل (الف)

شکل (ب)

نقش زن بر روی مُهرهای هخامنشی

یکی از نقش‌مایه‌های جالب توجه بر روی مُهرهای هخامنشی تصویرهایی است که در آنها از نقش زن استفاده شده است. اینکه آیا استفاده از نقش زن بر روی مُهرها در دورهٔ هخامنشی رواج داشته است یا خیر برای ما مشخص نیست زیرا نمونه‌های محدودی مُهر از این نوع موجود است. با این‌حال توجه به همین

[1] Ackerman

تعداد اندک مُهر خود می‌تواند بیانگر نکات اعتقادی عمیقی از دورهٔ هخامنشی باشد. به‌نظر می‌رسد در این مُهرها بر خلاف دوره‌های قبل که زنان را در حال انجام فعالیت‌های اجتماعی و یا دینی تصویر می‌نمودند در این دوره به تصویر زن به‌عنوان نوعی نماد ایزد بانوان مقدس و یا در اجتماع به‌عنوان نماد ملکه پرداخته شده است.

در دورهٔ هخامنشی به‌طور کلی کمتر با نمایش تصویر زن روبرو می‌شویم. با این وجود با توجه به سایر آثار و مدارک به‌جا مانده از دورهٔ هخامنشی به‌خوبی می‌توان وضعیت اجتماعی زنان را در دورهٔ هخامنشی ترسیم نمود. خانم هاید ماری کخ در کتاب «از زبان داریوش» عنوان می‌کند که زنان در دورهٔ هخامنشی از موقعیتی خاص برخوردار بوده‌اند، حقوق برابر با مردها داشته‌اند و از حق مالکیت استفاده می‌کردند و همچون مردان به کار و فعالیت‌های اقتصادی اشتغال داشته‌اند. اما به‌نظر می‌رسد که مُهرهای مورد مطالعه ما نه برای بیان ویژگی‌های اجتماعی نقش زن بلکه برای نشان دادن مرتبهٔ اجتماعی و نیز منزلت مذهبی زنان ساخته و پرداخته شده‌اند.

در دو نمونه از مُهرها نقش زنی را می‌بینیم که بر روی یک صندلی مجلل نشسته، تاجی بر سر دارد و نمادهایی مثل گل سه شاخه، پرنده و حلقه مروارید را در دست دارد. «این مُهر بازنمایی یک مفهوم قدیمی در هنر ایران یعنی حاصلخیزی و باروری است که بر روی مُهرهای هخامنشی در قالب نقش(ایزدبانوی) آناهیتا ظهور نموده است»(اشمیت[1]،۱۹۵۷: ۳۹۱).

تصویر ۸ : نقش زن نشسته بر روی صندلی، دورهٔ هخامنشی

شکل (الف)

شکل (ب)

[1]. Schmidth

«در ایران ایزد بانو آناهیتا یعنی آب‌های نیرومند بی‌آلایش، سرچشمه همهٔ آب‌های روی زمین است و او منبع همه باروری‌هاست و نطفه همهٔ مردان را پاک می‌کند، رحم همهٔ مادگان را تطهیر می‌کند و شیر را در پستان مادران پاک می‌سازد. در حالی‌که در جایگاه آسمانی خود قرار دارد، سرچشمهٔ دریای کیهانی است».

«آناهیتا نیرومند و درخشان، بلند بالا و زیبا، پاک و آزاده توصیف شده است. در خور آزادگی خویش تاج زرین هشت پر صد ستاره‌ای بر سر دارد، جامه‌ای زرین بر تن و گردنبندی زرین بر گردن زیبای خود دارد. «بی‌گمان از زمان‌های قدیم تندیس‌های این ایزد بانو در مراسم پرستش او وجود داشته است و از زمان اردشیر دوم هخامنشی این تندیس‌ها بخشی از آیین پرستش او را تشکیل می‌داده است»(هیلنز،۱۳۸۴: ۳۸-۳۹).

«درکتیبه‌های متأخر(هخامنشی) از دو ایزد مِهر و ناهید یاد می‌شود که شاه از اهورامزدا و این دو یاری می‌جوید. در واقع در یک عصر واحد شاهد قدرت یافتن مِهر و ناهید در اوستا و در کتیبه‌های هخامنشی متأخر هستیم»(بهار، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۶).

«ناهید و مِهر دو ایزدی هستند که از دورهٔ دوم شاهنشاهی هخامنشیان قدرتی روز افزون می‌یابند و مظهر نیروهای سه‌گانه روحانی، ارتشتاری و تولید می‌شوند»(بهار، ۱۳۸۷: ۸۰).

نخستین سندهای مکتوبی که در ایران به آناهیتا اشاره می‌کنند، سنگ نبشته‌های اردشیر دوم هخامنشی (۴۰۴-۳۵۹ پیش از میلاد) در همدان و شوش است. در سنگ نبشته همدان اردشیر اعلام می‌کند که به خواست اهورامزدا، آناهیتا و میترا کاخش را ساخته است و از اینان می‌خواهد که از او در برابر بلاها و آسیب‌ها حفاظت کنند. با توجه به اینکه با اردشیر دوم برای نخستین بار آناهیتا و میترا به‌میان می‌آیند، می‌توان چنین تصور کرد که در زمان این شاه هخامنشی امور مذهبی جریان تازه‌ای یافته‌اند.

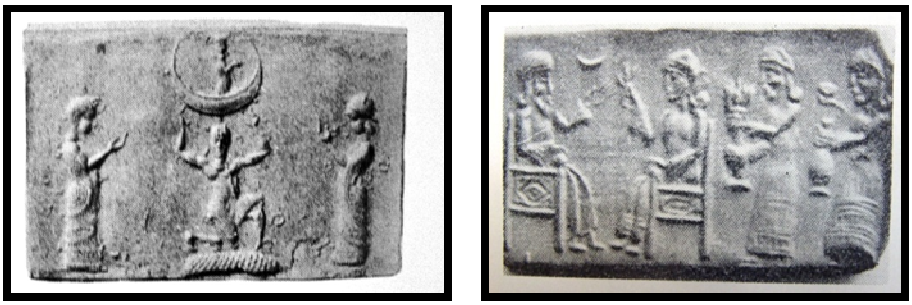
در زمان اردشیر بر خلاف معمول که نیایش‌ها در فضای باز انجام می‌گرفت در شهرهای متعددی با یک نوآوری تاریخی، معبد آناهیتا ساخته شد. با اینکه اردشیر دربارهٔ اهورمزدا کوتاهی نکرد از منابع دیگر می‌دانیم که به فرمان او مجسمه آناهیتا در شوش، همدان و بابل و دیگر مراکز بزرگ شاهنشاهی نصب و بر پا شد. گیرشمن معتقد است که نصب مجسمه آناهیتا در بلخ، سارد و دمشق باید به منظور پدید آوردن یک آیین مشترک در میان قوم‌های گوناگون شاهی صورت گرفته باشد. حتی گفته شده است که اردشیر دوم با آوردن میترا و آناهیتا در کنار اهورامزدا برای همیشه مزدائیسم را به جهنم تبعید کرد و در حقیقت دیگر نمی‌توان از مزدائیسم واقعی سخن به میان آورد.

گزارش‌های پلوتارک نیز مؤید اعتبار ویژه معبد آناهیتا در زمان اردشیر دوم است. در گزارش پلوتارک آمده است که اندکی بعد از مرگ داریوش جانشینش برای مراسم بر تخت‌نشینی با حضور موبدان به معبد یک ایزد بانو در پاسارگاد می‌رود. رخت کورش را به تن می‌کند و انجیر خشک و پسته و دوغ می‌خورد. به‌نظر می‌رسد معبد بزرگی که مناسب تاجگذاری باشد فقط می‌تواند معبد آناهیتا باشد.

گزارش دیگر مربوط به زمانی است که آتوسا، دختر و همسر اردشیر، به خاطر بیماری رنجور می‌شود، اردشیر نزد ایزد بانویی(آناهیتا) به نیایش می‌پردازد و دست‌هایش را پیش او بر زمین می‌گذارد و از نزدیکان خویش می‌خواهد که برای این ایزدبانو ارمغان بیاورند و اینان چنان ارمغان می‌آورند که همه راه کاخ تا معبد آکنده از زر و سیم و رخت‌های گران‌بها و اسب می‌شود(رجبی، ۱۳۸۱: ۳۵۰-۳۵۶).

بر روی دو مُهر دیگر نیز تصویر زن را مشاهده می‌کنیم(تصویر ۹). در مُهر(الف) پادشاه و ملکه را می‌بینیم که روبروی هم نشسته‌اند و نماد هلال ماه میان آن دو در بخش بالای زمینه قرار گرفته است. در مُهر دیگر خدای ماه را می‌بینیم که تصویر شاه را به‌عنوان نمایندهٔ خدا در درون یک هلال ماه حمل می‌کند. در دو طرف این نقش مرکزی تصویر دو زن را داریم که در جای محافظان نقش مرکزی ظاهر شده‌اند و دست خود را به حالت نیایش بلند کرده‌اند. توصیف و تفسیر این دو نقش‌مایه کمی دشوار می‌نماید. اما اگر مجموعهٔ عناصر به‌کار رفته در تصویر را جداگانه مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم می‌توان به نتایج جالبی دست یافت. عناصر تشکیل دهنده این نقش‌مایه‌ها عبارتند از: تصویر زن، نقش مرد(پادشاه)، هلال ماه.

تصویر ۹: نقش زن بر روی مُهرهای هخامنشی



شکل (الف) **شکل (ب)**

هلال ماه همچون خورشید در اساطیر کهن ایران نقش مهمی دارد، زیرا در شب تار در برابر دیو ظلمتِ یگانه مشعل ایزدی است که پردهٔ ظلمت را دریده و عفریت سیاهی را رسوا ساخته است.

احتمالاً در تمدن‌های اولیه، ماه نخستین خدایی بود که پرستش می‌شد، چرا که بخش مهمی از زندگی آن دوران، کشاورزی و دامداری بود. طبیعی است که باران و برف در رویش گیاهان و در نتیجه ادامه حیات، تنها عامل به‌شمار می‌رفته است و آنان ماه را عامل ریزش باران می‌دانستند.

ماه یشت در اوستا متعلق به ماه است. از دیگر صفات ماه، «باروری» است و از آن‌جا که رابطهٔ زن با باروری از ابتدای تفکر بشر وجود داشته است، رابطهٔ زن و ماه در دنیای باستان محقق می‌شود.
شکل هندسی متعلق به ماه، قطره باران بود و اگر ماه را به‌صورت انسان می‌نمایاندند نشانهٔ آن به شکل زنی زیبا بوده است(دادور، ۱۳۸۵: ۵۷).

بنابراین استفاده از نقش هلال ماه در این مُهر مضمونی را به نمایش می‌گذارد که به‌طور مستقیم با مفاهیم زنانگی، باروری و حاصلخیزی مرتبط است. به نقل بندهشن کرهٔ ماه حافظ نطفهٔ ستوران و جانوران است. آنچه از نطفه گاو نخستین پاک و توانا بود به ماه انتقال یافت.

پیش از این ذکر شد که تصاویر زن به‌کار رفته در دورهٔ هخامنشی را می‌توان مرتبط با آناهیتا، ایزد بانوی حاصلخیزی و باروری، دانست. «آثار اعتقاد به این الهه را می‌توان در همه‌جای فرهنگ غرب مشاهده نمود. اما ظاهراً در کنار این الهه مقدس باروری آب و برکت‌بخشی، همسری نیز وجود داشته است که شهادت هر سالهٔ او و زندگی مجدد وی سبب وجودی آیین‌های سال نو در بین‌النهرین، نجد ایران و حتی آسیای میانه بوده است»(بهار، ۱۳۸۵: ۴۴۶-۴۴۷).

این الههٔ مادر الهه‌ای است برجسته با خلقیات و شخصیتی ویژه، از او اغلب به همراه جفتی یاد می‌شود که نقشی کمتر از این الهه دارد و گاه فقط بارورکنندهٔ الهه است. در افسانه‌ها و اساطیر بسیاری، الههٔ مادر ظهور و غیبتی هر ساله دارد و همسر زمینی- انسانی او هر ساله نو می‌شود و با وی ازدواج می‌کند. غیبت الهه تأثیراتی طبیعی دارد که در طی آن رشد در طبیعت کاستی می‌گیرد ولی بازگشت او و گزیدن همسر تازه، جهان را به نظام مناسب خویش باز می‌گرداند و باروری را تضمین می‌کند. در مُهرهای ذکر شده شاید بتوان نقش شاه را به‌نوعی نماینده این ایزد و همسر الههٔ مادر دانست. قرار گرفتن شاه و ملکه در مقابل هم را، در حالی‌که نماد هلال ماه در میان آنها قرار گرفته است، می‌توان با این مضمون مرتبط دانست. ملکه همواره نمادی بوده از ایزد بانو آناهیتا و شاه از دورهٔ هخامنشی تا پایان دورهٔ ساسانی از اهمیت والایی برخوردار بوده است. هنرمند دورهٔ هخامنشی، شاه را به‌عنوان نمایندهٔ خدا بر روی زمین پذیرفته است. شاه نه تنها نماینده خدا در نزد مردم

بلکه موظف به حفظ و پاسداری مسکن او بر زمین بود و در نزد خدا مسئول سعادت و رونق سرزمین وی بود. بنابراین چندان عجیب نمی‌نماید اگر در مقام ایزد بارورکننده ظاهر گردد.

اما در مورد مُهر(ب) نمی‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد. بدون تردید با توجه به حضور عنصر هلال ماه، نقش زن و نیز تصویر پادشاه و قهرمان شاهوار که هلال ماه را بر روی دست‌ها بلند نموده است؛ می‌توان استنباط نمود که این مُهر نیز با مضامین حاصلخیزی و باروری در ارتباط است. فیلس آکرمان[1] در توصیف این نقش‌مایه می‌نویسد: «نقش‌های روی این مُهر به احتمال زیاد با خدای ماه در ارتباط هستند. در هنر ایران ماه از همان اهمیت خورشید برخوردار است و در اینجا خدای ماه را می‌بینیم که تصویر شاه را به عنوان نمایندهٔ خدا در درون یک هلال ماه- به‌عنوان نماد خدای آسمان- حمل می‌کند. اینکه چرا بر خلاف سنت معمول که دو سرباز هخامنشی در دو طرف یک خدا قرار می‌گرفتند از تصویر دو زن استفاده شده است، برای ما مشخص نیست؛ اما شاید بتوان گفت که این الهه‌ای بوده که زنان را حمایت می‌نموده است»(آکرمان، ۱۹۷۱: ۳۸۹). اگرچه فیلس آکرمان با تردید اظهار می‌کند که این الهه‌ای بوده که زنان را حمایت می‌نموده است، با استناد به مطالبی که ذکر نمودیم برای ما روشن است که به‌طور حتم این مُهر به آناهیتا اشاره می‌کند که در این زمان معابد او در ایران ساخته شده بودند و آیین نیایش وی امری متداول شده بود.

نقش زن بر روی مُهرهای ساسانی

در میان مُهرهای ساسانی نکته قابل تأمل وجود چهرهٔ زن در میان این مُهرهاست. بر روی این مُهرها نقش زن به‌صورت‌های مختلفی دیده می‌شود که بدون شک با ملکه یا آناهیتا -ایزد بانوی آب- در ارتباط هستند. اعتقاد به این ایزدبانو از قدیم‌ترین زمان‌ها متداول بوده است و همان‌گونه که پیشتر نیز دیدیم در مُهرهای هخامنشی نیز می‌توان آثار اعتقاد به این ایزدبانو را مشاهده نمود. تصویر زن بر روی مُهرهای ساسانی به‌صورت نیم‌رخ، نیم‌تنه یک زن(ملکه)، زن ایستاده در حالی‌که یک شاخه گل و یا مروارید در دست دارد و نیز تصویر ملکه در کنار پادشاه و نیز مادر و کودک ظاهر می‌شود.

در دورهٔ ساسانی ملکه به‌طور مشخص، نماد زمینی آناهیتا محسوب می‌شود. «آناهیتا بارورکنندهٔ زهدان‌هاست، او دشمن پیروزمند دیوان، جادوگران و پری‌هاست، او شهریاری می‌بخشد، او یاور انسان‌هاست، او بخشنده فره

---

[1].Ackerman

است. او به اهورامزدا یاری می‌رساند تا زردشت مقدس را به راه دین بکشد. او حامی مؤمنان و دشمن دیو پرستان است. او در دورهٔ هخامنشی به همراه اهورامزدا و میتره(مهر) تثلیثی نیرومند می‌سازند و حافظ سلطنت و آثار سلطنتی‌اند»(بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۳–۳۹۶).

تجسم او در آبان یشت اوستا زنی جوان، خوش‌اندام، بلند بالا، زیبا چهره با بازوان سپید و اندامی برازنده است، کمربند تنگ بر میان بسته، به جواهر آراسته با طوقی زرین بر گردن، گوشواره‌ای چهارگوش در گوش، کفش‌هایی درخشان در پا با بالاپوشی زرین و پرچین است(دادور، ۱۳۸۵: ۱۲۹).

بر روی مُهرها مشاهده می‌کنیم ملکه - نماد زمینی این ایزد بانو- لباس بلند پرچینی بر تن دارد که نشانه‌ای از امواج آب‌های بیکران است، دست خود را بالا آورده و یک شاخه نیلوفر در دست دارد. وجود نمادهای دیگری همچون مروارید و پرنده و نیز شاخه انگور را می‌توان نمادهای مِهر دانست که در کنار این ایزد بانو تصویر شده‌اند.

علاوه بر این تصویر صورت زن را به‌صورت نیم‌رخ بر روی بسیاری از مُهرها می‌توان مشاهده نمود. بـدون شک این نیم‌رخ‌ها نیز تصویر نیم‌رخ ملکه هستند که با تاج و کلاه و زیورآلات مختلف بر روی مُهرها بـه‌کـار گرفته شده‌اند. ظرافت طراحی و دقت در بازنمایی ویژگی‌های چهره بسیار بارز و مشخص است و تلاش شده است تا تصویر هر ملکه با توجه به تفاوت نقش تاج و نیز آرایش موی سر که بارزترین مشخصه است متمـایز گردد. در کنار چهرهٔ ملکه از نمادهای مختلف هلال ماه، ستاره، برگ نخل و گل نیلوفر استفاده شده است که همگی نمادهایی هستند که به نوعی با مفاهیم و مضامین برکت و حاصلخیزی مرتبط دانسته می‌شوند.

ماه، خنکی و باران را همراه دارد، عامل ریزش باران است و از دیگر صفات او باروری است(دادور، ۱۳۸۵: ۵۵).

نخل در هنر هخامنشی و ساسانی درختی مقدس است و میوه‌ه آن جنبه باروری دارد (همان: ۱۰۳).

گل نیلوفر در اساطیر کهن، گل ناهید به‌شمار می‌رفت. در روایات کهن ایران گل نیلوفر را جای نگه‌داری تخمه یا فر زردشت می‌دانستند و از این رو نیلوفر با آیین مِهر پیوستگی نزدیک می‌یابد(همان: ۱۰۴).

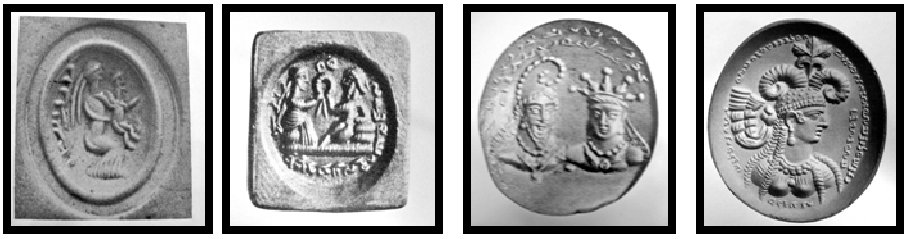
ستاره، نماد ستارهٔ زهره(ناهید) نزد تیره‌های گوناگون مردم جهان مقدس بوده و ستایش می‌شده است. این ستاره در بین‌النهرین زهره و ایشتار و در ایران آناهیتا(ناهید) خوانده می‌شد و خداوندگار بود. در ایران هنوز آناهیتا نامیده می‌شود و مقدس به‌شمار می‌آید(همان: ۵۹).

علاوه بر موارد فوق تصویر ملکه را می‌توان در کنار شاه نیز مشاهده نمود. در این گروه از تصاویر شاه و ملکه در کنار یکدیگر به‌صورت نیم‌رخ در حالی‌که به یکدیگر نگاه می‌کنند و یک درخت زندگی در میان

آنها قرار دارد تصویر شده‌اند و یا به‌صورت ساده در کنار هم قرار دارند و یا اینکه شاه و ملکه را می‌بینیم که بر روی تختی نشسته‌اند و حلقه نمادین قدرت را در دست گرفته‌اند یا اینکه ملکه در حالی‌که ظرف آب یا شراب در دست دارد در برابر شاه که بر روی تخت خود نشسته، ایستاده است.

میان مُهرهایی که بر روی آنها تصویر زنان را مشاهده می‌کنیم، گروهی از مُهرها نقش یک زن و کودک را در حالت‌های نشسته و یا ایستاده و یا در حالی‌که زن کودکی را در آغوش دارد، نشان می‌دهند. احتمال می‌دهیم که این مُهرها به مسیحیانی که در نقاط مختلف ایران زندگی می‌کرده‌اند تعلق داشته است و نقش حضرت مریم و مسیح کودک را بازنمایی کرده‌اند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: نقش زن بر روی مُهرهای ساسانی در حالت‌های مختلف



شکل (الف) **شکل (ب)** **شکل (ج)** **شکل (د)**

شیوهٔ پردازش نقش زن بر روی مُهرها

نکته حائز اهمیت دربارهٔ روش تصویرگری نقش زن بر روی مُهرهای دورهٔ باستان این است که نوع پردازش این نقش‌مایه از شیوه‌ها وسبک‌هایی که در هر دورهٔ تصویرسازی مُهرها متداول بوده تبعیت می‌کرده است. با این‌حال همواره تلاش شده تا با تکیه بر ویژگی‌های ظاهری همچون نوع پوشش و در برخی موارد تفاوت‌های جسمی زنان یا مردان جنسیت آنها مشخص و متمایز گردد.

در مُهرهای دورهٔ پیش خطی تصویر زنان به‌صورت پیکره‌های کلی نمایش داده شده‌اند. این پیکره‌ها تنها حالت کلی یک اندام انسانی را دارا هستند، به نوعی که حتی اگر شکل سر انسان در آنها مشخص نبود تشخیص اینکه شکل مورد نظر یک انسان را بازنمایی می‌نماید، مشکل می‌نمود. البته در مورد پیکره‌هایی که به مردان اختصاص دارند اندام‌هایی مثل دست‌ها و پاها مشخص‌تر بوده و به وضوح تصویرسازی شده‌اند.

همان‌گونه که پیشتر هم ذکر گردید تشخیص جنسیت در این پیکره‌ها تنها با توجه به تفاوت نوع آرایش موی سر و نوع لباس آنهاست. در آن گروه از پیکره‌ها که آنها را متعلق به مردان می‌دانیم با تصویر یک انسان بدون جنسیت مشخص مواجه هستیم؛ سری که با یک گردن کوتاه بر روی تنه قرار دارد. در هر تصویر تنها حالت کلی اندام انسانی حفظ شده است، هیچ نوع جزئیاتی در این شکل کلی اندام وارد نشده است و حتی به‌نظر نمی‌رسد که پیکره‌ها دارای پوشش باشند. اما در مورد پیکره‌هایی که آنها را متعلق به زن‌ها می‌دانیم با تصاویری مواجه هستیم که به‌نظر می‌رسد نوعی لباس بلند با دامنی گشاد را به تن دارند، با موهایی بلند که پشت گردن آنها آویخته و یا به‌صورتی مرتب جمع شده و پشت سر بسته شده است. بنابراین پیکره‌هایی را که به این شیوه تصویر شده‌اند، به‌طور منطقی به زنان منسوب می‌کنیم. در تمامی تصویرهایی که آن‌ها را به زنان متعلق می‌دانیم این دو ویژگی بارز یعنی موهای آویزان در پشت گردن و لباس با دامنی بلند دیده می‌شود. تنها در یک مورد و در تصویر (۲) با یک گروه پیکره مواجه هستیم که این لباس زنانه را بر تن ندارند و تنها موها را در پشت سر آراسته و بسته‌اند.

در مُهرهای دورهٔ عیلامی با شیوهٔ نوینی در تصویرسازی افراد مواجه هستیم. در این مُهرها افراد انسانی در حالت نشسته تصویرسازی شده‌اند و برای بازنمایی آنها از اشکال گوی مانند استفاده شده است. کل پیکره یک انسان در قالب (۴) یا (۵) فرم گرد و گوی مانند شکل گرفته و دو دست کشیده و زائده مانند خود را به حالت نیایش و یا دعا و یا برای انجام یک فعالیت، بلند نموده است(تصویر ۷). در این مُهرها با توجه به اینکه جزئیات اندام لحاظ نشده است تشخیص جنسیت پیکره‌ها همچنان با توجه به موی بلند آنها امکان‌پذیر است. مسئله مهم در مورد شیوهٔ تصویرگری این مُهرها است که نسبت به مُهرهای دورهٔ پیش خطی خام و ابتدایی‌تر تصویرسازی شده‌اند. در مُهرهای دورهٔ پیش خطی دیدیم که حالت کلی اندام‌ها حفظ شده است در حالی‌که در مُهرهای عیلامی حتی این حالت کلی اندام نیز بازنمایی نشده است.

در مُهرهای هخامنشی مشاهده می‌کنیم که برای اولین بار نقش یک زن در قالب یک انسان ملبس، نشسته و با چهره مشخص و ملموس تصویر شده است. جزئیات در این پیکره‌ها وارد گردیده‌اند به‌نحوی که انگشتان دست‌ها را به‌خوبی می‌توان تشخیص داد، همان‌گونه که اجزاء مختلف صورت مثل چشم‌ها، بینی و دهان نیز کاملاً مشخص و بارز هستند. جزئیات لباس و سایر تزیینات نیز مشخص و واضح هستند و پیکره در حالت نیم‌رخ تصویرسازی شده است.

در دورهٔ ساسانی از آنجا که نقش زن در قالب شخصیت ملکه ظاهر می‌شود، شیوه‌های تصویرسازی آن نیز به نوعی تقلید از شیوه‌هایی است که در تصویرسازی نقش پادشاهان ساسانی متداول بوده است. نقش زن را در مُهرهای ساسانی می‌توانیم به‌صورت نیم تنه، پیکره تمام قد ایستاده و یا نشسته مشاهده نماییم. در مُهرهایی که صورت ملکه به‌صورت نیم‌رخ نشان داده شده است جزئیات چهره‌ها کاملاً مشخص است و حتی می‌توان برخی تفاوت‌های فردی را نیز در شکل چهره‌ها مشاهده نمود. در این قبیل مُهرها تلاش شده تا با توجه به شکل جزئیاتی همچون نوع آرایش موی سر، شکل تاج و سایر عناصری که در کنار ملکه به کار رفته‌اند چهره هرکدام از دیگری متمایز و مشخص گردد. این نمونه تصویرسازی چهره را می‌توان در شکل چهره پادشاهان ساسانی بر روی مُهرها و سکه‌های ساسانی مشاهده نمود. علاوه براین از آنجایی‌که برخی از پادشاهان ساسانی و حتی بزرگان دولتی موی بلند داشته‌اند و به‌نظر می‌رسد استفاده از موی بلند برای مردان تا حدی متداول بوده است در برخی از مُهرها تلاش شده تا با نشان دادن برجستگی سینه‌ها جنسیت مؤنث چهره‌ها القا شود. در مُهرهایی که یک پیکرهٔ کامل را نمایش می‌دهند تأکید اصلی بر ویژگی‌های ظاهری پیکره به‌خصوص لباس و موی بلند است. در مُهرهای ساسانی یک کتیبه در حاشیه و اطراف نقش مرکزی به‌کار رفته است و زمینه مُهر نیز با نقوش و سمبل‌های مختلفی همچون ستاره و یا هلال ماه تزیین شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام شده در پژوهش حاضر به‌نظر می‌رسد استفاده از نقش زن بر روی مُهرهای دوران باستان از دورهٔ پیش خطی امری متداول و معمول بوده است، اگرچه با توجه به تنوع مضامین و نقش‌مایه‌ها در نگاه اول پراکندگی این نقش‌مایه چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

استفاده از نقش زن در دورهٔ پیش‌خطی و عیلامی در قالب فعالیت‌های اجتماعی و یا مذهبی صورت گرفته است. نشان دادن زن‌ها در حال انجام کارهای مختلف نشان‌دهندهٔ مشارکت آنها در امور اجتماعی و نقش آنها در پاره‌ای از فعالیت‌های زندگی است. با توجه به این مُهرها می‌توان این‌گونه استنباط نمود که برخی از فعالیت‌های اجتماعی در این جوامع همچون ریسندگی و یا کوزه‌گری صرفاً توسط زنان انجام می‌شده است.

در دوره‌های بعد همچون دورهٔ هخامنشی و دورهٔ ساسانی نقش زن به‌عنوان نماد یک الهه(دورهٔ هخامنشی) و یا ملکه(دورهٔ ساسانی) به‌کار رفته است. زن نمایش داده شده بر روی مُهرهای هخامنشی در ارتباط مستقیم با مفاهیم مذهبی است و نمایانگر الهه آناهیتا، اما زن بر روی مُهرهای

ساسانی نه تنها به نوعی با الهه آناهیتا مرتبط است بلکه در قالب شخص ملکه که خود نماد زمینی الهه آناهیتا محسوب می‌گردد، نیز، ظاهر می‌شود. در دورهٔ ساسانی بیش از هر زمان دیگر می‌توان به نقش‌مایه زن بر روی مُهرها برخورد نمود که به‌صورت تکی، در کنار پادشاه و یا در کنار یک کودک تصویر شده است. تصویر زن و کودک پیش از این سابقه‌ای ندارد و این نقش برای اولین بار در مُهرهای ساسانی ظاهر می‌شود.

در مجموع با توجه به نقش‌های نشان داده شده بر روی مُهرها می‌توان این مُهرها را اسناد مهمی دانست که در خصوص جایگاه زنان در جامعه، نقش اجتماعی آنها و نیز اعتقادات مذهبی زنان اطلاعات مفیدی ارائه می‌دهند. با توجه به این واقعیت که به‌طور کلی در هنر ایران نقش‌مایه زن از کثرت چندانی برخوردار نیست؛ مطالعهٔ بیشتر این مُهرها می‌تواند در روشن نمودن بخشی از فرهنگ ایران بسیار سودمند و حائز اهمیت باشد.

منابع

بلک، جرمی؛ گرین، آنتونی (۱۳۸۳) فرهنگ‌نامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان؛ ترجمه: پیمان متین، تهران: انتشارات امیرکبیر.

بهار، مهرداد (۱۳۸۶) ادیان آسیایی، تهران: چشمه.

بهار، مهرداد (۱۳۸۷) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.

بهزادی، رقیه (۱۳۸۳) قوم‌های کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران، تهران: فرهنگ معاصر.

دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵) نقدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند، تهران: دانشگاه الزهرا.

رجبی، پرویز (۱۳۸۱) هزاره‌های گم‌شده، جلد دوم و سوم، تهران: توس.

کوپر، جی.سی. (۱۳۸۲) فرهنگ نگاره‌ای نمادهای کهن، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: صبحدم.

هیلنز، جان (۱۳۸۴) شناخت اساطیر ایران، ترجمه: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.

هینتس، والتر (۱۳۸۳) دنیای گمشده عیلام، ترجمه: فیرئز فیروزنیا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

Ackerman, Phylis(1971) *Achaemenian Seals, B.iconography,A Survey of Persian Art*, London :Oxford University Press.

Amiet, Pierr(1972) Glyptique Susienne, Paris: Libraire Oriental Institute Paul Geuthner.

Bivar, D.H.(1969) Catalogue of Western Asiatic Seals in the British Museum: Stamp Seals II, London: Trustees of the British Museum.

Delougaz, Pinhas; Kantor, Helene(1996) *Chogha Mish;* Oriental Institute Publications.

Schmidt,.E.F.(1931)"Tepe Hissar Excavations", Vol. XXIII, Pennsylvania: The University of Pensilvania and Philadelphia.

Schmidth, E.F.(1957)*Persepolis II*, New York: The university of Chicago Orientation Institute Publication.