A Semiotic Analysis of Emblems Inspired by Achaemenid Motifs at Persepolis: The Process of Translatability and Reinterpretation

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2026.567094.1143

Fatemeh Farhadi[1], **Abbas Mehrpooya**[2*]

[*]**Corresponding Author:**Abbas Mehrpooya **Email**: abbas.mehrpooya@iau.ac.ir

Citation: Farhadi, Fatemeh & Mehrpooya, Abbas (2026), "A Semiotic Analysis of Emblems Inspired by Achaemenid Motifs at Persepolis: The Process of and Reinterpretation", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts,* 2026, 4 (10), P. 1-22

Received: 18 December 2025
Revised: 22 May 2026
Accepted: 22 May 2026
Published: 25 May 2026

Abstract

One of the esteemed ancient surviving structures of ancient Iran is the ritual city of "Persepolis," which has preserved the and semiotic features of the Achaemenid era. Rock reliefs are considered a valuable part of the architecture of this. Today, graphic branding based on the reliefs and statues of this magnificent historical structure is regarded as one of the preserving the aforementioned symbols and signs and employing the etymological core and semantic content can identify Iranian symbology. On this basis, the present research has sought, by using Aby Warburg's approach in artistic genealogy, to trace the origin and analyze the language of sign and sense in the body of this ancient phenomenon, and through the semiology and symbology of these themes in Achaemenid culture, to examine their translatability in the form of graphic art. Since Warburg's approach is based on visual analysis, valuation of images, and evolution through time, this research seeks to find an answer to the question of how the Achaemenid motifs of Persepolis have influenced the cultural-linguistic structure of the ideology of signs. The analysis of frequency-value data also is consistent with and corroborates the findings obtained via Warburgian analysis. The prominent presence of natural motifs and flowers, as symbols of fertility, abundance, and cosmic order, represents power and superiority. Geometric patterns symbolize order and precision, and their structure represents within the then bureaucratic system. Motifs such as the silver cup and symbols such as the wheat ear, which represent prosperity and public comfort, enjoy much value in Achaemenid rule. The role of Achaemenid art in designing national symbols and commercial logos shows the lasting impact of the Achaemenid visual language in contemporary Iran. The semiological revitalization of traditional symbols and the preservation of their connection with the heritage of the past is one of the valuable lessons that can be learned via the pro-translation study of Achaemenid art.

Keywords: Achaemenid motifs, Symbol, Persepolis, Translatability of sense, Aby Warburg

[1]PhD Cadidate at Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Email: fatemeh.farhadi610@iau.ac.ir

[2*] Department of Foreign Languages, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Email: abbas.mehrpooya@iau.ac.ir

1. Introduction

The Achaemenid era occupies a distinguished position in the history of Iranian art and civilization, owing to its unique cultural systems and the intricate interplay between art and power. Among the extant monuments of this period, Persepolis stands as a monumental "visual archive." Far beyond a mere historical site, it serves as a physical embodiment of the worldview, ideology, and authority of the Persian Empire (Soltanzadeh, 2006, p. 68). The reliefs within this complex—ranging from floral motifs symbolizing fertility and cosmic order to geometric patterns signifying bureaucratic precision—demonstrate a profound integration of art, politics, and cultural memory. However, decoding this complex visual system requires transcending purely archaeological descriptions and employing rigorous theoretical frameworks to uncover latent semantic layers via translational semiotics lens.

Recognizing this necessity, the present study employs the semiotic approach of Aby Warburg to analyze the symbolic and decorative elements of Persepolis. Through his concepts of Pathosformel (pathos-formula) and the "afterlife of images" (Nachleben), Warburg provides a novel framework for understanding how ideas migrate, survive, and are reconstituted throughout history. From this perspective, the reliefs at Persepolis are not merely reflections of contemporary realities; they contain psychological and emotional energies that function as enduring patterns within the Achaemenid cultural context. A fundamental question arises: how were the pathos-formulas of power, order, and imperial unity represented... and how did they acquire, and how have they acquired in their afterlife certain specific representations as symbological themes within contemporary graphic art?

As such, the primary objective of this study is to analyze the semantic and symbolic resonance of decorative elements, such as the lotus flower, the griffin, and the lion-and-bull motifs. By correlating Warburgian concepts with archaeological and historical evidence, this research seeks to decipher the functionality of the Achaemenid "visual language" in consolidating power and shaping the perceptions of its contemporary and future audience. The significance of this approach lies in its capacity to delve deeper than the functional aspects of these motifs, reaching the profound nexus between semiological art and collective memory. Such an analysis not only elucidates the role of art in reproducing Achaemenid ideology but also establishes a basis for understanding the enduring links between the past and the present, and how such concepts have persisted in modern visual identities. Ultimately, this research aims to utilize such an innovative analytical method to decode the mysteries embedded within Persepolis, offering valuable insights for future studies in the fields of pro-translation semiology, semiotic research, art history, and Comparative Civilization Studies.

2. Literature Review

Previous studies in this field have predominantly adopted a descriptive approach, focusing on the documentation of Achaemenid reliefs and their continuation in later artistic traditions, and thus differ methodologically from the present research. Several scholars have examined the reliefs of the Achaemenid period and explored the genealogy of their motifs.

Karimi and Eslami (2023), examined the current role and latent concepts of Achaemenid symbols in logos. Their findings indicate that, before the Islamic Revolution, the Faravahar/Ahura Mazda emblem was widely used, reflecting strong religious beliefs; however, its use has since declined, while plant and animal motifs have become more prominent.

In a study on the iconography of the eagle in the Achaemenid period, Sadeghi et al. (2021) showed that the eagle with outstretched wings functions as a universal archetype of divinity, used by Achaemenid kings to project power and legitimacy. Montazeri et al. (2023), in their iconographic analysis of vegetal motifs on seals and coins from Achaemenid, Parthian, and Sasanian periods, demonstrated a strong continuity between vegetal imagery (such as palm, rosette, lily, pomegranate, oak, and grapevine) and Zoroastrian religious beliefs, highlighting their sacred and liturgical function. Finally, Zaeiri (2023) examined the application of Achaemenid rock relief motifs in the design and ornamentation of women's handbags, arguing that by creatively recombining these ancient forms, contemporary designers can develop innovative patterns that respond to cultural, commercial, and social needs.

Looking at Achaemenid motifs through a pro-translation lens and regarding the potential of such motifs in the passage of time, there is a close link between Iran's contemporary art of logo designing and Iran's ancient treasure of motifs in Achaemenid civilization. In Mehrpooya's (Mehrpooya, 2025) words, any semiological theme, whether linguistic or cultural, might be regarded as a "cultural-linguistic landmark," which refers to the ancient themes, what determines the "ontological boundaries" of context and its connection with the ancient realm behind that (Mehrpooya, 2025, p. 196). The idea of "discursive action" proposed by Greimas (Greimas, 1987), Mehrpooya

(Mehrpooya, 1404, p. 190) views the role of "discursive sign(s)" "not only as a discursive agent confronting the reader/viewer, but identifying subject recognizing the micro-world connected to the source context and the meta-context connected to it." From a semiotic perspective, Mehrpooya (Mehrpooya, 2025, p. 197), by highlighting the dynamic role of the discursive phenomenon "deixis" and its possession of a reflexive action in connecting a semiotic text with its space-time habitat and its inhabitants in the past and future, writes that "deictics": "as signs that are guides and identifiers of the context, integrate and connect the work with itself and its meta-context in the expanse of time and space, whether near or far." In this connection, Mehrpooya (Mehrpooya, 1404) a semiotic element in the context can act as a guiding sign to establish a special cultural-linguistic connection between various historical periods.

3. Research Methodology

3-1 The Overall Procedure

This study employs a descriptive–analytical design informed by a historical–semiotic approach. The data were collected through a combination of library (documentary) and field methods. Visual data from the reliefs of Persepolis were gathered via on-site observation and photography, supplemented by archaeological documentation and other reliable reference sources.

The research population comprises all Persepolis reliefs. From this corpus, the study purposefully selected samples with ritual and symbolic themes for in-depth analysis. Data-gathering instruments included systematic note-taking, visual recording, and comparative analysis of motifs across reliefs and related contexts.

3-2 Qualitative Methodology

The analysis is primarily qualitative and is conducted within Aby Warburg's theoretical framework, with particular emphasis on the notions of "image history" and cultural mentality. Using this framework, the study examines how recurring visual forms and motifs operate as carriers of sense, and how they contribute to the articulation and transmission of symbolic concepts within the Achaemenid cultural context and its afterlife. The overarching goal of the analytical procedure is to identify and interpret semantic and symbolic layers embedded in the selected reliefs through close reading of their iconography and compositional features, supported by contextual historical evidence.

3-3 Qualitative Methodology

To determine the distribution and relative frequency of decorative elements within the Achaemenid reliefs of Persepolis, this study employed a descriptive-analytical framework integrated with comparative iconography. The primary dataset was derived from systematic fieldwork conducted within the Persepolis complex—specifically focusing on the Apadana Palace, the Palace of Darius, and the Gate of All Nations. To ensure comprehensive empirical coverage, on-site observations and high-resolution photography were cross-referenced with documented archaeological surveys and photographic archives, notably those provided by the Oriental Institute of the University of Chicago and the National Museum of Iran.

4. Findings

4-1 Findings of the Qualitative Analysis

The qualitative findings show that Persepolis employed ancient to form a strong, meaningful visual identity. Using mythic creatures (e.g., winged lion and Simurgh/griffin), Achaemenid architectural motifs, and natural symbols (such as lotus flowers and wheat sheaves), the designers linked contemporary themes to cultural and historical roots. This connection strengthened audience feelings of belonging, trust, and national respect. The symbols also transmitted long-standing cultural values rooted in Iranians' collective visual memory—such as capability, support, rootedness, steadfastness, splendor, abundance, fertility, and transcendence—to new generations. Moreover, the findings suggest that meanings could be recreated in new contexts through reinterpretation (for example, replacing a "silver goblet" with wheat ears) to reflect changing priorities like food and agriculture, without severing ties to the past. Finally, the use of simplicity, abstraction, symbolic colors, and basic shapes helped the visual message endure.

4-2 Findings of the Quantitative Analysis

The classification of reliefs followed a rigorous taxonomic approach, categorizing motifs into eight distinct groups: natural/floral motifs, geometric patterns, griffins/winged lions, column-capital motifs, rhytons, Lamassu/eagle figures, wheat sheaves, and silver chalices. In this analysis, the unit of measurement was defined as each individual decorative motif identified within a specific frame or register. To minimize subjectivity and ensure high inter-rater reliability, the counting process was conducted independently by three researchers, and the final frequency was established based on the mean of these measurements. (F) of each motif was calculated using the formula: $F= (ni /N) \times 100$

where ni represents the number of motifs within a specific category and NN denotes the total number of identifiable motifs across the study population. The relative weight of each element, as presented in Table 1, reflects its contribution to the overall decorative program of the analyzed reliefs.

Table 1: Relative Frequency Distribution of Decorative Motifs

Row	Motif/Element	Estimated Percentage	Key Observations
1	Natural & Floral Motifs	30% – 35%	Includes lotus, rosettes; the most prevalent decorative category.
2	Geometric Patterns	25% – 30%	Borders, lozenge repetitions, parallel lines; ubiquitous in all registers.
3	Griffins & Winged Lions	15% – 20%	High symbolic significance; frequently recurring in capitals and portals.
4	Column-Capital Motifs	5% – 10%	Including bull-head or composite capitals; define structural aesthetics.
5	Rhytons	3% – 5%	Visible in gift-bearing processions; less frequent than static motifs.
6	Lamassu & Eagles	< 3%	Lamassu (human-headed bulls) appear less frequently than griffins.
7	Wheat Sheaves	< 2%	Primarily associated with specific ceremonial/festival narratives.
8	Silver Chalices	Negligible	Rare symbolic ritual objects within specific procession scenes.

derstanding of how the Achaemenid state utilized repetitive visual formulae—or "Pathosformeln"—to reinforce specific ideological narratives across the diverse spatial zones of Persepolis.

5. Conclusion

The semiotic analysis of Achaemenid reliefs at Persepolis, grounded in the theoretical framework of Aby Warburg, offers a profound new perspective on this ancient heritage. The findings indicate that the Achaemenid visual program was not merely a collection of decorative motifs but a sophisticated system of signs carrying, religious, and cultural significance. This study demonstrates how the Achaemenid visual language was purposefully deployed to legitimize royal authority, stabilize social order, and manifest the imperial grandeur of the Persian Empire.

Warburg's emphasis on Pathosformeln (pathos-formulas) illuminates how Achaemenid artists synthesized visual patterns and symbols derived from antecedent civilizations to elicit specific emotional responses. From the guardian griffins to the orderly processions of soldiers and representatives of subject nations, these motifs served as "pathos-formulas" designed to inspire awe, stability, and unity. Moreover, the Warburgian approach reveals that these motifs were not copies of older traditions; rather, they underwent a process of cultural transformation. Achaemenid artists adapted these symbols to their own cultural horizon, imbuing them with new meanings—a process of cultural migration that confirms the vital role of art in both reflecting

Based on the findings of the quantitative analysis (Table 1), the natural and floral motifs—especially the lotus flower—represent the most frequent decorative elements in the Persepolis reliefs, 30% to 35% of the total. Geometric patterns follow closely at 25% to 30%, showing their broad use in borders and repeated designs. Griffin and winged lion figures also, while columns, rhytons, and other ceremonial symbols are less common. Wheat sheaves and silver goblets occur rarely. Overall, the reliefs are dominated by floral and geometric ornamentation, reflecting both artistic richness and symbolic order.

The quantitative analysis reveals a clear hierarchical structure in the Achaemenid visual program. Natural and floral motifs—dominated by the lotus (the Achaemenid emblem of purity and cosmic order)—emerge as the most frequent elements, accounting for approximately 30% to 35% of the total decorative corpus. This suggests a primary emphasis on themes of fertility and universal harmony within the architectural program. Geometric patterns follow closely (25%–30%), underscoring the importance of structural precision and administrative order.

Conversely, motifs associated with high-status ritual objects, such as silver chalices and wheat sheaves, appear with lower frequency, suggesting their role is subordinate to the overarching symbolic landscape. The results are further in the accompanying Pie Chart (Graph 1) and Bar Chart (Graph 2), which provide a comparative overview of the distribution intensity across the selected architectural sites. This data-driven approach allows for a deeper un-

the cultural memory and enduring pathos-formulas of Iranian civilization. Persepolis, functioning as a monumental visual archive of ancient emotions and ideals, continues to offer layers of meaning that can be uncovered through such rigorous analytical lenses. Ultimately, this approach moves us beyond mere descriptive archaeology, fostering a deeper understanding of the inextricable ties between art, ideology, and cultural memory across the millennia, reaffirming the timeless resonance of an ancestral heritage within the modern national consciousness.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. Both authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

and shaping the identity of the Achaemenid civilization.

The research further highlights that this visual legacy remains in contemporary Iran. The analysis of modern national and commercial branding—such as motifs used by major banks, national institutions, and airlines—reveals a deliberate engagement with these ancient visual roots. By utilizing "pathos-formulas" such as winged lions, griffins, and floral motifs, modern designers effectively:

- Construct Meaningful Identities: Linking contemporary functions to historical roots reinforces national belonging and trust.
- Transmit Cultural Depth: Concepts of power, fertility, and resilience, deeply embedded in the collective "visual memory" of Iranians, are effectively transferred to the present.
- Recontextualize Meaning: The adaptation of traditional symbols to modern values—such as transitioning from ceremonial chalices to wheat sheaves—demonstrates that heritage remains dynamic and relevant.

In conclusion, this study demonstrates that the design of contemporary visual identities in Iran is a testament to an intuitive understanding of the power of the Achaemenid visual language. This represents a successful endeavor in preserving and transmitting

مقاله پژوهشی

تحلیل نشانه‌شناختی نشان‌های برگرفته از بن‌مایه‌های تخت جمشید با رویکرد آبی واربوگ: فرآیندِ ترجمان‌پذیری و بازتفسیرِ معنایی دیداری

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2026.567094.1143

فاطمه فرهادی[1]، عباس مهرپویا[2*]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۹/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۰۴

چکیده

یکی از سازه‌های باستانی ارجمندِ برجای‌مانده از ایران باستان، شهر آیینی «تخت جمشید» است که ویژگی‌های زیست‌شناختی و نمادشناختی دوران هخامنشی را بر پیکره خود نگاه داشته است. سنگ‌نگاره‌ها بخشی گران‌سنگ از معماریِ این سازه‌ی شهربنیاد به شمار می‌آیند. امروزه، نشان‌نگاری برپایه‌ی نقوش برجسته و تندیس‌های این سازه‌ی شکوهمندِ تاریخی، یکی از هنرهای پررونق به شمار می‌آید. نگاه‌داشتِ نمادها و نشانه‌های یادشده و به‌کارگیریِ بن‌مایه‌های ریشه‌شناختی و دُرونه‌ی معناشناختی آنها می‌تواند نمادشناسی ایرانی را بازشناسی نماید. بر این بنیاد، پژوهش پیشِ روی کوشیده تا با به‌کارگیریِ رویکرد آبی واربورگ در تبارشناسیِ هنری به ریشه‌یابی و واکاویِ زبانِ معنا و نشانه در کالبدِ این پدیده‌ی باستانی بپردازد، و از رهگذر نشانه‌شناسی و نمادشناسیِ این بن‌مایه‌ها در فرهنگ هخامنشی، ترجمان‌پذیری آنها را در قالب هنر گرافیک بررسی نماید. از آنجا که رویکرد واربورگ بر واکاویِ دیداری و ارزش‌گذاریِ انگاره‌ها و تکامل در گذر زمان استوار است، این پژوهش می‌کوشد تا پاسخی برای این پرسش بیابد که چگونه نقوش هخامنشیِ تخت جمشید بر ساختار زبانی‌فرهنگیِ اندیشه‌شناسی نشانه‌ها تأثیرگذاری داشته‌اند؟ کاوش انجام شده در داده‌های فراوانی نیز با یافته‌های رویکرد واربورگی هم‌راستاست. حضور پررنگ بن‌مایه‌های طبیعی و گل‌ها، بسانِ نماد باروری، فراوانی و نظم کیهانی، نماینده‌ی توانایی و برتری است. الگوهای هندسی نمادِ نظم و ریزنگری، و ساختار آن نماینده‌ی سازمان‌یافتگی سامان‌مند در دستگاه دیوانی است. بن‌مایه‌هایی چون جام سیمین و نمادهایی چون خوشه گندم، که نماینده‌ی برخورداری و آسایش همگانی می‌باشند، در فرمانروایی هخامنشی بسیار ارزشمند می‌باشند. نقش هنر هخامنشی در طراحی نمادهای ملی و نشان‌های بازرگانی تاثیر ماندگار زبان دیداری هخامنشی در ایران امروزی را نمایش می‌دهد. باززایشِ نشانه‌شناختی نمادهای سنتی و نگاه‌داشتِ پیوندشان با میراث گذشته، یکی از آموزه‌های ارزنده‌ای است که می‌توان از بررسی ترجمه‌گرای هنر هخامنشی آموخت.

کلید واژه ها: نقوش هخامنشی، نشانه، تخت جمشید، ترجمان‌پذیری معنا، آبی واربورگ

[1] دانشجوی دکتری گروه فلسفه‌ی هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

[2*] نویسنده مسئول: گروه زبان‌های خارجی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

Email: abbas.mehrpooya@iau.ac.ir

۱. مقدمه

بی‌گمان می‌توان گفت عصر هخامنشی بنا به سنت و آداب و رسوم ویژه‌ی خود نقطه‌ای درخشان و شکوهمند در تاریخ ایران به شمار می‌رود. کاخ‌ها و نقوش تخت جمشید، به عنوان یکی از برجسته‌ترین یادگارهای تمدن هخامنشی، همواره مورد توجه پژوهشگران تاریخ، باستان‌شناسی، و هنر بوده‌اند. این بنای عظیم، نه تنها نمادی از توانمندی و شکوه فرمانروایی پارس است، بلکه مجموعه‌ای غنی از نشانه‌ها و نمادها را در دل خود جای داده که هر یک گویای ابعادی از جهان‌بینی، ایدئولوژی، و فرهنگ آن دوران است (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶، ص ۶۸). حضور پررنگ بن‌مایه‌های طبیعی و گل‌ها، که غالباً نماد باروری، فراوانی و نظم کیهانی هستند، با مفاهیم نیرومندی و برتری که فرمانروایی هخامنشی در پیِ نمایش آن بود، همخوانی دارد. الگوهای هندسی نیز که نمایانگر نظم، دقت و ساختار هستند، می‌توانند بر جنبه‌ی سازمان‌یافتگیِ دیوانیچ[۱] فرمانروایی تأکید کنند. در مقابل، بن‌مایه‌هایی چون جام سیمین که در شمارش‌ها ناچیز بوده‌اند، نشان می‌دهند که تمرکز اصلی بر مفاهیم بنیادین‌تر و پایدارتر استوار بوده، چه‌بسا نمادهایی چون خوشه گندم، که نماینده‌ی برخورداری و آسایش همگانی است، در برخی دوره‌ها اوج بیشتری یافته باشند. نقش هنر هخامنشی در طراحی نمادهای ملی و بازرگانی در ایران امروزی نیز جای درنگ و بررسی است. با این حال، تحلیل این نقوش و کشف لایه‌های معنایی پنهان در آن‌ها، نیازمند رویکردهای نظری مشخص و ابزارهای تحلیلی دقیق است. درک پیوند میان هنر، ایدئولوژی و حافظه فرهنگی، نه تنها به شناخت بهتر گذشته کمک می‌کند، بلکه بینش‌های ارزشمندی را برای خلق هویت‌های بصری معنادار در دنیای امروز فراهم می‌آورد. تخت جمشید به عنوان یک «بایگانی دیداری» سترگ، همچنان دربرگیرنده‌ی رازهایی است که با به‌کارگیریِ ابزارهای تحلیلی نوین، مانند رویکرد نشانه‌شناختی اَبی واربورگ و تحلیل فراوانی، قابل کشف و تفسیر هستند.

بر این بنیاد، این پژوهش می‌کوشد تا با بهره‌گیری از رویکرد اَبی واربورگ، مورخ و نظریه‌پرداز برجسته هنر، به تحلیل نشانه‌های برگرفته از نقوش هخامنشی در تخت جمشید بپردازد. واربورگ با تاکید بر «پاتوس فرمول‌ها» یا «رویه‌های پاتوسی»[۲] و مفهوم «ماندگاری انگاره‌ها»[۳]، راهی نو برای رسیدن به دریافتی ژرف‌تر از چگونگیِ جابجایی و بازآفرینیِ دریافت‌ها و اندیشه‌ها در طول تاریخ ارائه می‌دهد. از طریق بررسی نمادها، الگوها و انگاره‌های حجاری شده، این بررسی در پیِ رمزگشایی از زبانِ دیداری و تأثیرگذاری آن بر مخاطب در بستر فرهنگی و تاریخی هخامنشی است. موضوعات مورد بررسی شامل نمادگرایی قدرت، پادشاهی، جنگ، صلح، و آیین‌های دینی و مراسم آیینی است. این پژوهش به دنبال کشف ارتباط بین عناصر بصری و مفاهیم نهفته در آن‌ها و همچنین تأثیر این نمادها بر ادراک و ذهنیت مخاطبان آن دوران است. او بر این باور بود که انگاره‌ها، نه تنها بازتاب‌دهنده‌ی واقعیت‌های زمان خود هستند، بلکه حاوی انرژی‌های روانی و عاطفی‌اند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و در اشکال و مضامین گوناگون ظاهر می‌گردند.

این رویکرد، به ما امکان می‌دهد تا فراتر از توصیف صرف نقوش، به بررسی چگونگی تجلی و بازتاب مفاهیم بنیادین قدرت، نظم، کیهان‌شناسی، و هویت در قالب‌های بصری هخامنشی بپردازیم. چگونه پاتوس‌های مربوط به پیروزی، چیرگی، و یکپارچگی فرمانروایی در نقوش سربازان، شاهان، و موجودات افسانه‌ای تخت جمشید بازنمایی شده‌اند؟ و چگونه این فرمول‌های عاطفی در بستر فرهنگی و تاریخی هخامنشیان، معنای ویژه‌ی خود را یافته‌اند؟

هدف اصلی این پژوهش، واکاوی عناصر نمادین و تزئینی نقوش تخت جمشید از جمله گل لوتوس، شیردال، شیر و گاو، و طرح‌های هندسی با تمرکز بر بار عاطفی و نمادین آن‌ها و درک چگونگی کارکردشان در نظام بصری هخامنشی است. با تطبیق مفاهیم واربورگی با شواهد باستان‌شناختی و تاریخی، این پژوهش می‌کوشد به فهم ژرف‌تری از زبان بصری و کارکرد ایدئولوژیک هنر هخامنشی دست یابد. این تحلیل، نه تنها به غنای دانش از هنر هخامنشی می‌افزاید، بلکه به کمک می‌کند تا پیوندهای ناگسستنی میان گذشته و حال، و چگونگی ماندگاری ایده‌ها و احساسات در بستر زمان را بهتر درک کنیم.

پیشینه پژوهش

مطالعات انجام شده پیشین در این زمینه، بیشتر جنبه توصیف نگاره‌ها و نقوش برجسته هخامنشی و استمرار آن در هنر کهن را مورد توجه قرار داده و از نظر رویکرد با مقاله پیش رو دارای تفاوت است. در زمینه بررسی نقوش برجسته عصر هخامنشی و ریشه‌شناسی این نقوش پژوهشگران زیادی به تحقیق و مطالعه پرداخته‌اند: مایکل رف (۱۳۸۱) یکی از پژوهشگرانی است که در کتاب «نقش برجستهها و حجاران تخت جمشید» نقوش برجسته و برخی از حجاران عصر هخامنشی را معرفی کرده است. فرانکفورت در تحقیق خود با عنوان «هنر هخامنشی و پیوندهای آن با جهان‌بینی باستانی» (1946) بر این باور است که این نقوش برجسته ارتباط تنگاتنگ و معنیداری با جهان بینی هخامنشی داشته است. گرلد والرز در کتاب «نقوش اقوام شاهنشاهی هخامنشی» (۱۳۵۲) نیز به بررسی این نقوش پرداخته است. گیرشمن (۱۳۷۱) نیز از دیگر مستشرقانی است که در کتاب «هنر ایران در دوران مادها و هخامنشی» به نگاره های تخت جمشید پرداخته است. شهبازی (۱۳۸۱) در مقاله «ریشههای هنر هخامنشی»، عبداللهی (۱۳۹۰) در مقاله «نگاره های هخامنشی» و مقاله ملک‌زاده (۱۳۴۸) با عنوان «جام سیمین هخامنشی در موزه صوفیه» همگی از مطالعاتی هستند که نقوش برجسته و نگارههای تخت جمشید را معرفی نموده و ریشههای حجاری این نقوش را تبیین نمودهاند. بسیاری از نقوش برجسته دوران هخامنشی به عنواد نمادهای باستانی در طراحی نشانه مورد الهام طراحان قرار گرفتهاند. از حیث چگونگی به کارگیری نقوش برجسته هخامنشی در طراحی و مراحل طراحی نشانه با در نظر گرفتن ریشه تاریخی و فلسفه شکل گیری این نقوش؛ پژوهش حاضر پژوهشی نو و بی بدیل است. با این وجود پژوهشهایی که به حوزه مطالعاتی این پژوهش نزدیک بودهاند به اختصار شرح داده خواهد شد. کریمی و اسلمی (۱۴۰۲) در مطالعهای با عنوان «جایگاه امروزی نمادهای باستانی هخامنشی ایران در طراحی نشانه با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی» سعی در پاسخگویی به چیستی جایگاه امروزی و مضامین نهفته نمادهای باستانی

هخامنشی ایران در طراحی نشانه داشته‌اند. یافته‌های پژوهش آنان حاکی از آن است که در دوره‌های قبل از انقلاب اسلامی از نماد فروهر یا اهورامزدا بیشتر استفاده میشده و آن هم ریشه در پیدایشِ باورهای دینی محکمتری در ایران دارد و استفاده از این نماد به تدریج در نشانه‌های سالهای بعد کاسته شده است. نمادهای گیاهی و حیوانی در اغلب نشانه‌ها نمود یافته‌اند. شکوه، اقتدار و ساحت مقدس فروهر اهورامزدا و قدرت یکسان شاهان با اهورامزدا در نشانه‌های انسانی؛ اصل نوزایی، رشد، نوسازی لوتوس و زنده دلی، امید و جوانی سرو در نشانه‌های گیاهی؛ و پیشتازی و نظارهگر بودن دال (= عقاب)، چیرگی‌جویی و پیروزمندی شیر، و نیروی اهریمنی آن در تقابل با اهورامزدا، مخزنی برای اندوختن ثروت ریتون و همچنین اصل حاصلخیزی و قدرتمندی گاو در نشانهای حیوانی از جمله مضامین نهفته در نمادهای باستانی هخامنشی در طراحی نشانه‌ها است. هنرمندان امروزه از نگارهها و نقوش برجسته تخت جمشید در طراحی فرش و لباس نیز بهره گرفته‌اند.

نتایج پژوهش صادقی و همکاران (۱۴۰۰) با عنوان «آیکونوگرافی و خوانش نگاره عقاب در دوران هخامنشی» نشان داد که نقشِ دال، نقشی همگانی است و

با توجه به ویژگیهای دال با بال گسترده کهن‌الگوی خداوندگی است؛ بنابراین شاهانِ هخامنشی از یک کهن الگوی جانوری برای فرافکنی قدرت و مشروعیت به اتباعشان بهره بردند. منتظری و همکاران (۱۴۰۲) در مطالعه «شمایل نگاری نقوش گیاهی در هنر ایران باستان بر پایه‌ی نقوش مهرها و مسکوکات» هشتاد مهر هخامنشی، دویست و پنجاه سکه اشکانی و ششصد و نود سکه ساسانی را با تاکید بر نقوش گیاهی مورد بررسی قرار دادند. نتایج نشان می‌دهد بین نگارههای گیاهی بکار رفته در مهرها و مسکوکات ایران باستان با باورهای دینی و افسانه‌های ایرانی پیوستگی قابل ملاحظهای مشاهده می‌شود. نگاره های نخل، رزت، زنبق، انار، بلوط و انگور از نقوش پرتکرار هستند که در متون دینی زرتشتی به آنها پرداخته شده که نشان میدهد این نقوش از دیرباز مقدس بوده و در هنر کاربرد دینی داشتهاند. زائری (۱۴۰۲) در «بررسی نقوش سنگ نگاره هخامنشی و کاربرد آن در طراحی و تزئین کیفهای بانوان» به بررسی چگونگی استفاده از نقوش هخامنشی در طراحی کیف‌های مدرن بانوان پرداخته است. نتایج حاصل از این مطالعه نشان میدهد که با آمیختگیِ ریخت و دیسه‌ی انگاره‌های حک شده در آثار هخامنشی میتوان در طراحی و آرایه‌گذاری بر روی کیف، باتوجه به نیازهای بانوان طرح مدرن و امروزی پیاده کرد. در این پژوهش سعی شده است تا با بررسی فرهنگ، هنر حکاکی هخامنشی و کاربرد آن در طراحی و تزئین کیف به نوآوری جدید در عرصه موضوعات فرهنگی، تجاری و اجتماعی دست یافت.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد تاریخی ـ نشانه‌شناسانه انجام شده است. روش گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی است؛ بدین‌صورت که داده‌های تصویری از نقوش برجسته‌ی تخت جمشید از طریق مشاهده و عکاسی در محل و منابع مستند باستان‌شناسی گردآوری شده‌اند. جامعه‌ی پژوهش را تمامی نقش‌برجسته‌های تخت جمشید تشکیل می‌دهد و از میان آن‌ها، نمونه‌هایی با مضمون آیینی و نمادین برای تحلیل انتخاب شده‌اند. ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری، ثبت تصویری، و تحلیل تطبیقی انگاره‌هاست. داده‌ها بر پایه‌ی رویکرد اَبی واربورگ، با تأکید بر مفهوم «تاریخ تصویری» و «ذهنیت فرهنگی»، تحلیل کیفی شده‌اند تا لایه‌های معناشناختی و نمادین آثار استخراج گردد.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱. تمدن هخامنشی و ارزش پدیدارشناختی تخت جمشید

فرمانروایی هخامنشی (نزدیک به ۵۵۰-۳۳۰ پ.م.)، یکی از بزرگترین و قدرتمندترین فرمانروایی‌های روزگارِ باستان بود که از شرق اروپا تا دره سند گستردگی داشت. این فرمانروایی که با بنیادگذاری کوروش بزرگ آغاز شد و اوج‌گیری آن در دوران داریوش اول و خشایارشاه رخ نمود، یک دستگاهِ دیوانی، بازرگانی، و فرهنگی پیچیده و یکپارچه را برپا ساخت. تخت جمشید (پارسه)، در جایگاهِ پایتخت آیینی و نمادین این فرمانروایی، نه تنها مرکز برگزاری جشن‌های نوروزی و مراسم رسمی بود، بلکه نمایشگاهی بی‌همتا از قدرت، ثروت، و جهان‌بینی هخامنشیان محسوب می‌شد(Sichania, 2024).

نقوش برجسته تخت جمشید، که دیواره‌های کاخ‌ها، پلکان‌ها، و دروازه‌ها را مزین کرده‌اند، بخش عظیمی از روایت بصری این تمدن را تشکیل می‌دهند. این نقوش شامل چشم‌اندازهای آیینی، صفوف نمایندگان ملل پیرو، موجودات افسانه‌ای و نمادهای پادشاهی است (Davoodi & Sadeghinia, 2023). هر یک از این عناصر، به دقت طراحی و اجرا شده‌اند تا پیامی ویژه را به مخاطب منتقل کنند. از انگاره‌های پادشاهِ در حال نیایشِ اهورامزدا گرفته تا صفِ پیشکشی‌آورندگان از ملل گوناگون، همه‌ی این نقوش در خدمت تقویت ایدئولوژی پادشاهی، نمایش قدرت جهانی، و تثبیت نظم کیهانی بودند (Hock & Gurlea, 2024).

ارزش پدیدارشناختی تخت جمشید در این است که آن را نه تنها یک مکان باستان‌شناختی، بلکه یک «متن بصری» پیچیده و چندلایه بدانیم. متنی که به زبانی تصویری، روایت هخامنشی از جهان، جایگاه شاه در آن، و روابط قدرت را بازگو می‌کند. تحلیل این متن، نیازمند فراتر رفتن از توصیف صرف فرم‌ها و پرداختن به کارکرد و معنای نمادین آن‌ها در بستر فرهنگی و تاریخی هخامنشیان است. اینجاست که رویکرد اَبی واربورگ، با تمرکز بر پویایی و انرژی‌های نهفته در انگاره‌ها، می‌تواند ابزاری قدرتمند برای رمزگشایی از این متن بصری فراهم آورد.

۲-۲. اَبی واربورگ و مفاهیم کلیدی رویکرد او

اَبی واربورگ (۱۸۶۶-۱۹۲۹)، مورخ هنر آلمانی، یکی از پیشگامان رویکردهای نوین در تاریخ هنر بود که بر خلاف مکتب‌های سنتی‌تر که عمدتاً بر سبک‌شناسی و تاریخ‌نگاری هنرمندان متمرکز بودند، به مطالعه‌ی کارکرد روان‌شناختی و فرهنگی انگاره‌ها پرداخت (Centanni & Zanon, 2022). رویکرد او که اغلب «تاریخ تصویر»[۴] نامیده می‌شود، بر این فرض استوار است که انگاره‌ها نه تنها بازتاب‌دهنده‌ی فرهنگ زمان خود هستند، بلکه نیروهای کنش‌گر و پویا را در خود ذخیره کرده

و آن‌ها را در طول زمان منتقل می‌کنند (Hönes, 2024). دو مفهوم محوری در نظریه واربورگ که برای این پژوهش حائز اهمیت هستند، عبارت اند از:

۲-۲-۱. پاتوس فرمول‌ها: رویه‌های پاتوسی، از نظر واربورگ، الگوهای بصری قدرتمندی هستند که بیانگر احساسات شدید انسانی مانند رنج، شادی، پیروزی، خشونت، و سوگواری می‌باشند(Agnoletto, 2024). این فرمول‌ها، که ریشه‌های باستانی دارند (به ویژه در هنر یونان و روم)، در طول تاریخ در اشکال و مضامین گوناگون تکرار و بازتولید می‌شوند (Makhlouf, 2025). واربورگ معتقد بود که این الگوها، حاوی «انرژی‌های روانی» هستند که در طول زمان از طریق انگاره‌های منتقل شده و در ذهن بیننده واکنش‌های عاطفی ویژه‌ای را برمی‌انگیزند (Stimilli & Warburg, 2024) . برای مثال، یک ژستِ ویژه در یک تابلوی نقاشی رنسانسی، ممکن است ریشه‌ای در یک نقش برجسته یونانی داشته باشد که بیانگر رنج یک قهرمان است (Hönes, 2024). اگرچه زمینه فرهنگی و معنای دقیق آن ممکن است دگرگون گردد، اما بار عاطفی و پاتوسِ بنیادینِ آن بر جای مانده و به شیوه‌ای نو بازتاب می‌یابد. واربورگ به دنبال ردیابی این «حواله‌های عاطفی» بود که از طریق اشکال بصری در طول تاریخ گردش می‌کنند(Badea,2021).

۲-۲-۲. ماندگاری: مفهوم ماندگاری یا حیات سپسین انگاره‌ها، بیانگر این ایده است که انگاره‌ها و فرم‌های بصری، پس از آفرینش اولیه خود، به حیات خود ادامه می‌دهند و در دوره‌های بعدی، در بسترها و با تفاسیر جدیدی ظاهر می‌شوند (Sülek, 2022). این ماندگاری، صرفاً بازتولید یا تقلید نیست، بلکه دربرگیرنده‌ی فرآیند پویای جذب، تبدیل، و ترجمان‌پذیری است (Sergio, 2022). یک تصویر یا فرم، ممکن است از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، یا از یک دوره تاریخی به دوره دیگر منتقل شود و در این فرآیند، معنای اصلی آن بازترجمان یا به گونه‌ای بازبرداشت شده و لایه‌های جدیدی از معنا به آن افزوده شود (Sülek, 2023). واربورگ معتقد بود که این ماندگاری، نشان‌دهنده تداوم و پیوستگی فرهنگی است که از راهِ یادآوری همگانی و رسانشِ دیداری رخ می‌دهد (Bowman, 2024). او به دنبال کشف ردپاها و سایه‌های فرم‌های باستانی در هنر دوره‌های سپسین بود تا نشان دهد چگونه گذشته همواره در حال گفتگو با حال است (Viei-ra, 2024). در بستر این پژوهش، مفاهیم رویه‌های پاتوسی و ماندگاری به ما کمک می‌کنند تا: شناسایی پاتوس‌های پربسآمد در نقش‌های تخت جمشید: را بررسی کنیم که چگونه احساسات و ایده‌هایی مانند قدرت، پیروزی، انقیاد، نظم، و توازن در قالب ژست‌ها، ترکیب‌بندی‌ها، و نمادهای خاص در نقوش هخامنشی بیان شده‌اند.

ردیابی ماندگاری این پاتوس‌ها: اگرچه تخت جمشید به دوره باستان تعلق دارد، اما می‌توان پرسید که آیا این پاتوس‌ها ریشه‌ای در سنت‌های بصری کهن‌تر (مثلاً بین‌النهرین یا مصر) دارند؟ و آیا می‌توان تاثیر آن‌ها را در هنر پس از هخامنشی نیز مشاهده کرد؟ (هرچند این بخش بیشتر به مطالعات مقایسه‌ای نیاز دارد، اما چهارچوب واربورگی این امکان را فراهم می‌آورد.)

فهم کارکرد ایدئولوژیک و روان‌شناختی نقوش: بررسی کنیم که چگونه این رویه‌های پاتوس‌گرا در تخت جمشید به منظور برکشیدنِ آرمان‌شناسیِ فرمانروایی، استوارسازیِ نظم اجتماعی، و القای دریافتِ بزرگی و نیرومندی عمل کرده‌اند.

۲-۳. نقوش برجسته هخامنشی در تخت جمشید

هنر عصر هخامنشی آمیزه‌ای است از هنر مردمانی که در زیر چتر پیرویِ پارسیان بودند و هخامنشیان با گردآوری این گونه‌گونگی هنری در یک کالبدِ ساختاری، این گردآورده‌ی هنری را در عصر خود به اوج کمال رسانیدند. آثار معروف هخامنشی عبارتند از پاسارگاد، بیستون و تخت جمشید که از جمله‌ی برترین سازه‌های شاهی می‌باشند، و کاخهای شاهانه هخامنشی و به ویژه تالارهای برافراشته و بی‌همتای آن خود از شکوه ویژه‌ای برخوردارند. هنر ایرانیان در عصر هخامنشیان برپایه و هدف تکریم پادشاهان این دوره قرار داشته است. علاوه بر تکریم پادشاهان؛ به تصویر کشیدن آداب و رسوم و سنن آیین زرتشی و گارد شاهنشاهی و نمایش هیئت‌هایی از ملل‌های مختلف با سبک‌های پوششی ویژه‌ی خود به همراه پیشکشی‌هایی که همگی با ریزبینی و نازک‌کاری ویژه‌ای بر پیکره‌های این سنگ‌سازه‌های باستانی کنده‌کاری شده‌اند، سبب ایجاد نوعی سمبولیسم هنری در آثار هنری هخامنشیان شده است (رف، ۱۳۸۱، ص ۱۶).

در هریک از مراسم و مناسک‌های هخامنشی که با استفاده از نقوش برجسته به تصویر درآمده است پادشاهان را می بینیم که نقطه مرکزی و کانون هر صحنه قرار دارند که با هدف به نمایش درآوردن قدرت و سیطره پادشاهان هخامنشی حکاکی شده‌اند و هر یک از هیئت‌های به صف کشیده شده که در انتظار تقدیم پیشکشی‌های خود به پادشاهان هخامنشی هستند دربردارنده پیام‌های سیاسی شاهان هخامنشی به مردمان سرزمین خود و دیگر سرزمینهاست.

ریشه‌های این نمایش پایداری سیاسی و قدرت شاهنشاهی در نقوش برجسته تخت جمشید در بنیادِ ارجُمندی به نام دین است؛ همانطور که در کتیبه‌های تخت جمشید مبرهن است پادشاهان هخامنشی خود را فرستاده خدا یا خدایان میخواندند. شاهان آن دودمان با توجه به اقتضائات سیاسی عصر خود این بنیادِ ارجُمند (همان دین) را با ایدئولوژی‌های سیاسی خود در جهت تثبیت پایداری حکومت خود در هم آمیخته‌اند و با استفاده از هنر به مردم عصر خود تفهیم کرده‌اند. نقوش برجسته هخامنشی علاوه بر اینکه دربردارنده پیامهای دینی و سیاسی هستند، به سبب شرایط ایجاد آن نشان دهنده فرهنگ و تمدن سایر ملل و اقوام دیگر نیز هستند. قرینه‌سازی در ساختمان تخت جمشید به برترین شیوه و به انجامِ زیبندگی رعایت شده و نقش‌برجسته‌های این شهرسازه[۵] که هر یک به نوبه خود دربردارنده مفاهیم سرشار از آداب، رسوم و آیین و اهداف پادشاهان عصر خود بوده است اثری جاودان و بی‌همتا را پدید آورده‌اند. نقوش برجسته و گوناگونِ تخت جمشید در سراسر این بنای باستانی به چشم می‌خورند اما نگارههای پلکان آپادانا گونه‌گون‌تر و شاهکاری نوآورانه و بی‌همتا در معماری خاور باستان به شمار می‌آیند (گیرشمن، ۱۳۷۱، ص ۱۵۷).

میکل رف معتقد است سنگ نگارههای تخت جمشید به دو دسته نمایشی و معنایی تقسیم می‌شوند که گروه اول غالبا تک معنایی و گروه دوم چند معنایی‌اند. رف سنگ نگارههای این بنای باشکوه را در زمره مجهولات هنر و معماری هخامنشی دانسته و معتقد است و بیش از هر قسمت از تخت جمشید بیننده را به تأمل و تحسین وامیدارند (رف، ۱۳۸۱، ص ۱۶).

هنر هخامنشی و نقوش برجسته حک شده بر پیکره تخت جمشید متاثر و بیانگر نفوذ هنر مادی، ایلامی و بین النهرینی (آشور و بابلی) است.

هنر عصر هخامنشی معمولا به دو دوره دسته بندی شده: دوره اول و قدیمی تر که در ویرانه‌های پاسارگاد شناسایی شده و دوره دوم در آثار برجای مانده از بنای شکوهمند تخت جمشید که به دستور داریوش اول بنا گردید (ولایتی، ۱۳۸۹، ص ۸۷). این نقوش را می‌توان در سه گروه نماد انسانی، حیوانی و گیاهی مورد بررسی قرار داد. به گفته پوپ هنرمندان عصر هخامنشی در طراحی حیواناتی چون شیر، اسب، گوسفند، شتر و حیوانات شاخداری مثل بزکوهی مهارت فراوانی داشتند و همانطور که دیده میشود نحوه به تصویر کشیدن این حیوانات گاهی به صورت نیمه خیالی و متاثر از باورهای افسانه‌ای و یا دینی انجام شده است(Pope, 2008, p. 23). یکی از نقوشی که به کرات بر پیکره کاخ های تخت جمشید من جمله کاخ تچر دیده میشود پیکار شاه با حیواناتی است مثل گاو یا شیرانی که بالِ دال یا عقاب و دم کژدم دارند(Pope, 1994, p. 38) . بر این عقیده است که این نقوش گزارشی است از چیرگی شاه بر هر قدرتی است که بخواهد قدرت وی را به مصاف فراخواند.

هنرمندان عصر هخامنشی در بسیاری از نقوشی که بر بدنه‌ی کاخ و یا ظروف حک می‌کردند، ترکیبی از حیوانات و یا گیاهان را استفاده می‌کردند. کاسه‌ی نقره‌ای هخامنشی که در موزه‌ی میهوی ژاپن نگهداری می‌شود که با چهار نقش (نخل، لوتوس، شیر و بزبالدار) با طلا مرصع‌کاری شده، ارتفاع آن ۶٫۵ سانتی‌متر و قطر ۹ سانتی‌متر است (موزه میهو، بی‌تا). نقوش گاوان بالدار انسان سر که به صورت قرینه بر درگاه غربی و شرقی دروازه ملل قرار دارند و میتوان آنان را دروازه بان کاخ نامید که حلقه‌ای از گل های لوتوس به گردن دارند و با ریش‌های مستطیلی که به یک گل نیلوفر آبی و گل های دوازده پر آراسته شدند که از نظر آشوریان این نمادها خاصیت جادویی داشته و به تصویر درآوردنشان مانع از پیروزی نیروهای شر می‌گردد (گاردنر، ۱۳۷۰).

همچنین نمادهای انسان با بال های برافراشته که نشان از فرازمینی و افسانه‌ای بودن دارد نیز برای مقابله با اهریمن ترسیم شده‌اند. فرشتگانی که در نقوش برجسته آشور، شاهان را همراهی می‌کردند دارای چنین خاصیتی هستند که در آیین زرتشتی، یهودی و مسیحی به این فرشتگان اشاره شده است. در میان نمادهای هخامنشی مردی با بالهای گشوده که عموما آن را به نام فروهر می‌شناسند که از مهمترین نمادهای معروف هخامنشی با نام اهورامزداست. عموماً شیر را در ایران مظهر خورشید، پیروزی، پادشاهی و نیرومندی می‌دانند. در خیلی از نقوش و آثار باستانی شیرها به عنوان نگهبانان کاخ‌ها و معابد حکاکی شده‌اند که نشان از راندن اثرات شرور به واسطه صفت درنده خو بودن آن است (منتظری و همکاران، ۱۴۰۲، ص۲).

با نگاه به بن‌مایه‌های هخامنشی از ذره‌بینی ترجمه‌گرا و با در نظر گرفتنِ توان‌بودِ ترجمه‌پذیری چنین بن‌مایه‌هایی در گذر زمان، می‌توان دریافت که پیوندی نزدیک میان هنر نشان‌نگاری امروز ایران و بن‌مایه‌های کهن گنجینه‌ی ایرانی در تمدن هخامنشی وجود دارد. به گفته‌ی مهرپویا (مهرپویا، ۱۴۰۴) هر پی‌رنگِ نشانه‌شناختی، خواه زبانی و خواه فرهنگی، را می‌توان به‌سانِ «بوم‌نشانی زبان‌فرهنگی» دید که به بن‌مایه‌های کهن باز می‌گردد، هم‌آنچه «مرزهای هستی‌شناختی» بافت و پیوستگی آن با فرمانروی باستانی فراپشتِ آن را جانمایی می‌کند (مهرپویا، ۱۴۰۴، ص. ۱۹۶). در پیوند با اندیشه‌ی «کنش گفتمانی» پیشنهاده از سوی گرمس (Greimas, 1987)، مهرپویا نقشِ «نشانه(های) گفتمانی» را «نه‌تنها به‌سان کنشگری گفتمانی در رویارویی با خواننده/ بیننده، که به‌سان کنش‌گری شناسا در برشناساندن خرده‌جهانِ درپیوند با بافت آغازین و فرابافتِ درپیوند با آن» می‌بینند. (مهرپویا، ۱۴۰۴، ص. ۱۹۰). از نگره‌گاهی نشانه‌شناختی، مهرپویا با برجسته‌سازی نقش پویایِ پدیده‌ی گفتمانی «نشان‌نما» (deixis) و برخورداری آن از کنشی بازتابی در پیوند دادن یک بافت نشانه‌شناختی با جاوزمان و زیست‌ورانِ آن در گذشته و آینده، چنین می‌نگارد که «نشان‌نماها»: همچون نشانه‌هایی راهنما و شناساگر بافتار کار را با خود و با فرابافتِ آن در گسترهٔ زمان و مکان، خواه نزدیک خواه دور، یکپارچه ساخته و پیوند میزنند». در این پیوند، مهرپویا به این نکته اشاره می‌کند که یک بخش نشانه‌شناختی در بافت می‌تواند به‌سانِ نشانی راهنما میان دوره‌های تاریخی گوناگون پیوند زبانی‌فرهنگی ویژه‌ای برقرار نماید(مهرپویا، ۱۴۰۴، ص. ۱۹۷).

۲-٤. ماندگاری و ریشه‌های رویه‌های پاتوسی در تخت جمشید

واربورگ بر این باور بود که رویه‌های پاتوسی دارای حافظه‌ای ژرف هستند و می‌توان ریشه‌های آن‌ها را در سنت‌های هنری کهن‌تر جستجو کرد. در مورد نقوش تخت جمشید نیز، می‌توان ماندگاری برخی از این فرمول‌ها را مشاهده کرد:

۲-٤-۱. تأثیر هنر بین‌النهرین و مصر

بسیاری از رویه‌های پاتوسی به کار رفته در تخت جمشید، ریشه‌های ژرفی در سنت‌های هنری بین‌النهرین (آشور، بابل) و مصر باستان دارند:

هیولاهای ترکیبی: موجودات افسانه‌ای مانند شیردال‌ها (گریفین‌ها) و لاماسو (گاوهای بالدار با سر انسان) که در تخت جمشید ظاهر می‌شوند، به وضوح تحت تأثیر هنر آشوری و بابلی هستند. این فرمول‌ها، پاتوس «نیروهای محافظ و الوهیت» را از خود حمل می‌کنند و در بستر هخامنشی، به محافظان شاه و نمادهای قدرت کیهانی تبدیل شده‌اند.

صفوف منظم درباریان: صحنه‌های صفوف در هنر آشوری، که سربازان و درباریان را در حال راهپیمایی منظم نشان می‌دهند، می‌توانند به عنوان پیش‌درآمدی برای صفوف نمایندگان و درباریان در تخت جمشید دیده شوند. پاتوس «نظم نظامی و قدرت دولتی» از این سنت‌ها به ارث رسیده است.

انگاره‌ی شاه فاتح: اگرچه شاه هخامنشی کمتر در حال نبرد مستقیم تصویر می‌شود، اما مفهوم شاه به عنوان «فاتح

و حافظ نظم» ریشه‌ای ژرف در هنر مصر باستان (فرعون به عنوان حافظ ماعت - نظم کیهانی) و بین‌النهرین (شاه به عنوان قهرمان و رهبر نظامی) دارد. پاتوس «اقتدار الهی و قهرمانی» از این منابع باستانی به اشکال جدید هخامنشی منتقل شده است.

۲-٤-۲. نوآوری و بازترجمان‌گری هخامنشی

با وجود تأثیرپذیری، هخامنشیان این رویه‌های پاتوسی را به سادگی تقلید نکردند، بلکه آن‌ها را با جهان‌بینی و ایدئولوژی خاص خود بازترجمان کردند.

دگرگونیِ پاتوس از نبرد به نظم: در حالی که هنر آشوری بر خشونت و نبرد تأکید داشت، هنر هخامنشی پاتوس قدرت را به سمت نظم، آرامش، و هماهنگی شیفت داد. این دگرگونی، بیانگر یک ایدئولوژی متفاوت است که نه بر وحشت، بلکه بر هماهنگی و تسلط صلح‌آمیز تأکید دارد (البته این صلح‌آمیزی از موضع قدرت و انقیاد ملل حاصل می‌شود). این نشان می‌دهد که چگونه یک پاتوس می‌تواند در بستر فرهنگی جدید، معنای متفاوتی به خود بگیرد.

افزودن پاتوس گونه‌گونگی در یگانگی: همانطور که ذکر شد، تخت جمشید به شکلی بی‌سابقه، تنوع ملل تابع را به تصویر می‌کشد و آن را زیر مفهوم یکپارچگیِ شاهی قرار می‌دهد. این پاتوس تنوع یکپارچه، یک نوآوری هخامنشی است که در تمدن‌های پیشین به این شکل برجسته نبوده است.

۲-٤-۳. کارکرد ایدئولوژیک و روان‌شناختی پاتوس‌ها در تخت جمشید

تحلیل رویه‌های پاتوسی از نگره‌گاهِ واربورگ، تنها به شناسایی اشکال بصری محدود نمی‌شود، بلکه به فهم کارکرد آن‌ها در بستر اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی نیز می‌پردازد. در تخت جمشید، این پاتوس‌ها دارای کارکردهای مهمی بودند:

تقویت ایدئولوژی فرمانروایی

پاتوس‌های قدرت، نظم، و پیروزی، همگی در خدمت تقویت جایگاه و مشروعیت شاه هخامنشی بودند. با دیدن این نقوش، هر بیننده‌ای (اعم از درباری، نماینده خارجی، یا شهروند) تحت تأثیر عظمت و کنترل مطلق شاه قرار می‌گرفت. این انگاره‌ها، به بیننده القا می‌کردند که شاه نه تنها قدرتمندترین فرد روی زمین است، بلکه حافظ نظم کیهانی و نماینده اهورامزداست.

ایجاد حس یکپارچگی و همبستگی

پاتوس گونه‌گونگی در یگانگی، به تقویت حس همبستگی در یک فرمانروایی چندفرهنگی کمک می‌کرد. با به تصویر کشیدن ملل مختلف در یک راستا و با پیشکشی‌های خود، این نقوش نه تنها بزرگی و پهناوری فرمانروایی را نشان می‌دادند، بلکه این پیام را منتقل می‌کردند که هر ملت جایگاه خود را در این ساختار بزرگ دارد و مشارکت آن‌ها در رونق فرمانروایی ارجمند است. این رویکرد، به کاهش تنش‌ها و افزایش پذیرش فرمان‌روایِ هخامنشی کمک می‌کرد.

القای حس عظمت و ابهت

مقیاس عظیم تخت جمشید، دقت در جزئیات نقوش، و تکرار فرمول‌های بصری، همگی به منظور القای حس عظمت و ابهت به بیننده طراحی شده بودند. این پاتوس عظمت بی‌کران، مخاطب را تحت تأثیر قرار داده و توانایی فرمانروایی را نه تنها در ترازِ مادی، بلکه در ترازِ روان‌شناختی نیز تثبیت می‌کرد. این تجربه بصری، به نوعی تجربه «ترس و احترام» در برابر قدرت مطلق را در پی داشت.

تثبیت حافظه جمعی

همانطور که واربورگ به «حافظه‌ی همگانیِ» انگاره‌ها اشاره می‌کند، نقوش تخت جمشید نیز در تثبیت حافظه‌ی همگانی و هویتِ هخامنشی نقش داشتند. این انگاره‌ها، به عنوان نمادهای جاودانه‌ای از توانایی، سامان‌یافتگی، و پیروزی این فرمانروایی، به نسل‌های سپسین یادآوری می‌کردند که فرمانروایی هخامنشی چگونه است و چه ارزش‌هایی را نمایندگی می‌کند. این ماندگاریِ انگاره‌ها در حافظه‌ی فرهنگی، به ماندگاری و پایندگی هویت هخامنشی کمک می‌کرد.

۳. تحلیل یافته‌ها

تحلیل نشانه‌شناختی نشانهای برگرفته از نقوش هخامنشی در تخت جمشید با رویکردِ اَبی واربورگ جامعه‌ی مورد مطالعه‌ی این پژوهش شامل کلیه‌ی نقوش برجسته و تزئینات سنگی باقی‌مانده در مجموعه‌ی تخت جمشید است که از کاخ‌های آپادانا، داریوش، صدستون و دروازه‌ی ملل انتخاب شده‌اند. منابع مورد استناد شامل مستندات باستان‌شناسی مؤسسه شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو، گزارش‌های علمی کاوش‌های تخت جمشید و انگاره‌های مستند موجود در موزه ملی ایران و منابع پژوهشی مرتبط با نقش‌مایه‌های هخامنشی است. مبنای دسته‌بندی نقوش، یک سامانه‌ی دارای سه‌تراز منطقی است که در آن آثار نخست بر بسترِ بافتی و هم‌بافتی (محل و کارکرد نقوش)، سپس بر پایه‌ی گونه‌ی نقش‌مایه (طبیعی، جانوری، انسانی، هندسی و افسانه‌ای) و در نهایت بر پایه‌ی مفهوم نمادین و کارکرد آیینی طبقه‌بندی شده‌اند. در این ساختار، عناصری مانند گل نیلوفر یا لوتوس در گروه نقش‌مایه‌های گیاهی قرار می‌گیرند، شیردال و لاماسو در زمره‌ی نقش‌مایه‌های موجودات افسانه‌ای، و ابزارهایی مانند ریتون یا جام نه به‌عنوان نوع نقش بلکه به‌عنوان بستر یا حامل نقش تزئینی تلقی می‌شوند. این نظام طبقه‌بندی از اختلاط میان ماهیت نقش، موضوع و تکنیک خلق اثر جلوگیری کرده و امکان تحلیل منسجم و تطبیقی نقوش را فراهم می‌سازد.

۳-۱. گل نیلوفر

توجه شاهان هخامنشی به طبیعت به خصوص گل ها جالب توجه است. در نقش برجسته های تخت جمشید انگاره‌هایی از گل‌ها دیده می‌شود که برخی از این گل ها دوازده گلبرگ دارند که بسیاری بر این باور دارند که دلالت بر دوازده ماه سال دارد. هنرمندان عصر هخامنشی این نوع گل ها را از هنر قوم آشور الگوبرداری کرده‌اند. برای این «گل روزت» اسم های دیگری ذکر شده و به نام‌های: (رز، آفتاب گردان، نیلوفر، داوودی). گیرشمن معتقد است که هنرمندان دوره هخامنشی نقش گل نیلوفر را از طبیعت الگوبرداری کردند (Ghirshman, 1992؛ به نقل از: موسوی،۱۳۹۰، صص. ۲۵۰-۲۵۳). بررسی‌ها نشان می‌دهد که یکی از نقوش پرکاربرد در دوران ایران باستان، نگاره گل رزت

است که بین آن و فر در دوران باستان ارتباط مهمی وجود داشته است. فر یا فره، ساختمان فکری و فرهنگی و نیز عامل زیربنایی در قوام انسجام و اقتدار فرد و جامعه در حیطه‌ی تفکر، فرهنگ، سیاست و حکومت ایران باستان محسوب می‌شده است. این مفهوم دربیان عام به نیرویی اطلاق می‌گردد که از جانب خداوند به افراد برگزیده اعطا می‌شود و آنان را در هر موضع و مقام به برتری و سروری می‌رساند. در هنر ایران فر به صورت نمادهای دایرهای شکل تجلی می‌یابد و با انگاره‌هایی همچون حلقه و چرخ همراه می‌باشد که از نمودهای فر و برگرفته از رخنمونِ ظاهری خورشید و گردش آسمان و چرخ زمان است. این نقش متأثر از تلقی دورانی از زمان و گردش آن در آیین زرتشتی است (منتظری و همکاران،۱۴۰۲). اغلب نقوش گیاهی بکار رفته در دوره هخامنشی در تکمیل مفاهیم مربوط به اهورامزدا ایزد برتر و فرّ ایران زمین پیش به کار برده شده است.

در واقع یکی از نقوش برجسته در تخت جمشید، نمادی از باروری، تجدید حیات و قدرت است. این نقش، که ریشه در تمدن‌های باستانی مصر و بین‌النهرین دارد، در هنر هخامنشی به عنوان نمادی از پادشاهی و دین‌روایی پادشاهی به کار رفته است. واربورگ بر این باور بود که این انگاره‌ها، دربرگیرنده‌ی رویه‌های هیجانی هستند و می‌توانند دریافت‌ها و اندیشه‌های ویژه‌ای را در بیننده برانگیزند (Warburg, 1929).

۳-۱-۱. ریشه‌ها و تداوم: همانطور که اشاره شد، گل نیلوفر ریشه در تمدن‌های مصر و بین‌النهرین دارد. در مصر باستان، نیلوفر نماد خورشید، آفرینش و تولد دوباره بود. در بین‌النهرین، این گل با الهه ایشتار (الهه عشق و جنگ) مرتبط بود. هخامنشیان با برداشت ویژه از این نماد، آن را با مفاهیم پادشاهی، دین‌روایی و قدرت خدایی پیوند بخشیدند. واربورگ بر این باور بود که این جابجاییِ نمادها، نه تنها جابجاییِ فرم‌های دیداری، بلکه جابجاییِ رویه‌های هیجانی و معانی فرهنگی است.

۳-۱-۲. دگرگونیِ معنا در زمینه هخامنشی: در تخت جمشید، گل نیلوفر اغلب در دست پادشاه یا در کنار او به تصویر کشیده می‌شود. این امر نشان‌دهنده ارتباط نزدیک پادشاه با قدرت الهی و نقش او به عنوان واسطه بین آسمان و زمین است. همچنین، تکرار این نقش در سراسر تخت جمشید، بر اهمیت آن به عنوان نمادی از فرمانروایی تاکید می‌کند.

۳-۱-۳. نقش حافظه فرهنگی: گل نیلوفر در تخت جمشید، نه تنها یک نماد دیداری، بلکه یک بن‌مایه در حافظه‌ی فرهنگی است. این نقش، یادآور تمدن‌های باستانی و میراث فرهنگی مشترک منطقه است. این نقش‌مایه گیاهی پربسامدترین عنصر تزئینی در نقوش کاخ‌های هخامنشی تخت‌جمشید و شوش است که از هنر آشوری و مصر باستان اقتباس شده است (Caneva et al., 2023). واربورگ به بررسی چگونگی این نمادها در طول زمان و در زمینه‌های فرهنگی مختلف، به عنوان حاملان حافظه جمعی و هویت فرهنگی تاکید داشت.

تصویر ۱: نقش گل نیلوفر (لوتوس و رزت) در نقوش سنگی دوره هخامنشی، تخت‌جمشید، حدود ۵۱۸ ۳۳۰ ق.م. این نقش‌مایه گیاهی پربسامدترین عنصر تزئینی در نقوش کاخ‌های هخامنشی تخت‌جمشید و شوش است که از هنر آشوری و مصر باستان اقتباس شده و در بستر هخامنشی نمادی از قداست پادشاهی، باروری و نظم کیهانی به شمار می‌رود؛ شاهان هخامنشی این گل را در دست می‌گرفتند که نشانه‌ای از صلح، حیات و پیوند با قدرت الهی بود.(Caneva et al., 2023)

۳-۲. نقوش برجسته

این نقوش، که معمولاً صحنه‌هایی از بار عام، پیشکشی‌ها و مراسم آیینی را به تصویر می‌کشند، نشان‌دهنده نظم اجتماعی، قدرت مرکزی و اتحاد اقوام گوناگون زیرِ پرچم فرمانروایی هخامنشی هستند. تحلیل این صحنه‌ها با رویکرد واربورگ، می‌تواند به ما کمک کند تا الگوهای رفتاری، ارزش‌های فرهنگی و ساختارهای سیاسی این دوره را بازسازی کنیم.

۳-۲-۱. بازنمایی قدرت و نظم اجتماعی: صحنه‌های بار عام، نشان‌دهنده‌ی پایگانِ اجتماعی، قدرت مرکزی و اتحاد اقوام گوناگون زیرِ پرچمِ فرمانروایی هخامنشی هستند. پادشاه، در مرکز این صحنه‌ها قرار دارد و نمایندگان اقوام مختلف، پیشکشی‌هایی را به او ارزانی می‌دارند. این امر، نشان‌دهنده اقتدار پادشاه و وفاداری اقوام به او است.

۳-۲-۲. الگوهای رفتاری و ارزش‌های فرهنگی: تحلیل این صحنه‌ها، می‌تواند به ما کمک کند تا الگوهای رفتاری، ارزش‌های فرهنگی و هنجارهای اجتماعی این دوره را بازسازی کنیم. برای مثال، نوع پوشش، آداب و رسوم و نحوه تعامل افراد با یکدیگر، اطلاعات ارزشمندی را در مورد جامعه هخامنشی ارائه می‌دهند.

۳-۲-۳. تأثیرات متقابل فرهنگی: در این صحنه‌ها، می‌توان تاثیرات متقابل فرهنگی بین هخامنشیان و اقوام دیگر را مشاهده کرد. برای مثال، نوع پوشش برخی از نمایندگان اقوام، نشان‌دهنده تاثیر فرهنگ‌های دیگر بر هنر و فرهنگ هخامنشی است.

تصویر ۲: نقش‌برجسته هیئت‌های پیشکشی‌آور از ملل گوناگون، پلکان شرقی کاخ آپادانا، تخت‌جمشید، دوره داریوش اول و خشایارشا (حدود ۵۱۸ ۴۶۵ ق.م.). این صحنه که نمایندگان بیست و سه ملت تابع فرمانروایی هخامنشی را در حال تقدیم پیشکش به شاهنشاه نشان می‌دهد، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های هنر رسمی هخامنشی است و ایدئولوژی امپراتوری مبتنی بر وحدت در عین کثرت را به‌طور بصری تثبیت می‌کند. هر هیئت با پوشاک، آرایش مو و هدایای متمایز به تصویر درآمده که بازتاب گوناگونی قومی و فرهنگی درون فرمانروایی است. (Root, 2024)

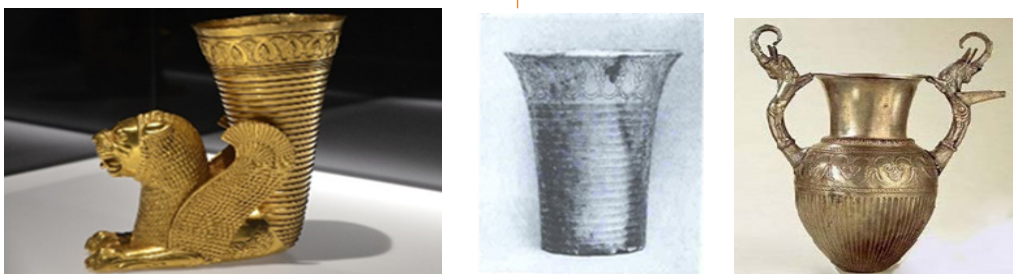
۳-۳. ریتون‌ها

ریتون‌ها، ظروف نوشیدنی به شکل حیوانات، نه تنها اشیاء کاربردی، بلکه نمادهایی از ثروت، قدرت و ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه بودند. استفاده از ریتون‌های زرین و سیمین در مراسم آیینی، نشان‌دهنده اهمیت این اشیاء در فرهنگ هخامنشی است. واربورگ به بررسی چگونگیِ رسانشِ این نمادها از تمدن‌های دیگر (مانند یونان و لیدیه) به ایران و دگرگونیِ معنای آن‌ها در این فرآیند تاکید داشت که در ادامه له تحلیل این موضوع پرداخته شده است:

۳-۳-۱. نمادهای قدرت و ثروت: ریتون‌ها، نه تنها اشیاء کاربردی، بلکه نمادهایی از قدرت، ثروت و اشرافیت بودند. استفاده از فلزات گرانبها (مانند طلا و نقره) و نقوش پیچیده، نشان‌دهنده ارزش بالای این اشیاء در فرهنگ هخامنشی است.

۳-۳-۲. ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه: ریتون‌ها بیش‌تر در مراسم آیینی و دینی به کار می‌رفتند. شکل حیوانی این ظروف، نشان‌دهنده ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه و قدرت‌های روحانی است.

۳-۳-۳. جابجاییِ فرهنگی و دگرگونیِ معنا: ریتون‌ها در تمدن‌های دیگر (مانند یونان و لیدیه) نیز وجود داشتند. هخامنشیان با اقتباس از این ظروف، آن‌ها را با فرهنگ و باورهای خود تطبیق دادند. واربورگ به بررسی چگونگی این جابجایی و رسانشِ فرهنگی و دگرگونیِ معنای نمادها در زمینه‌های نو پافشاری می‌کرد.



تصویر ۳: سه نمونه از ریتون‌های هخامنشی (قرن پنجم تا چهارم ق.م.)، ساخته‌شده از طلا و نقره با پروتومه‌های حیوانی. ریتون‌ها ظروف نوشیدنی مخروطی‌شکل بودند که انتهای آن‌ها به شکل سر یا پیکر حیوانات مقدس چون شیر، بز کوهی، گاو و گریفین ساخته می‌شد؛ این ظروف در مراسم آیینی دربار هخامنشی و ضیافت‌های رسمی کاربرد داشته و نمادی از انتقال نیروی حیاتی حیوان به نوشنده، ثروت اشرافی و پیوند با قدرت الهی به شمار می‌رفتند. پژوهشگران معتبری چون هرتسفلد، گیرشمن، پوراد و امیه ایرانیان را نخستین مردمانی می‌دانند که ریتون را رایج ساختند و آن را در سراسر خاور نزدیک باستان گسترش دادند.(Encyclopædia Iranica, 1985–2019)

۳-۴. بشقاب‌ها و کاسه‌ها

این اشیاء، که اغلب با نقوش گیاهی و حیوانی تزئین شده‌اند، نشان‌دهنده ذوق هنری و ثروت اشراف هخامنشی هستند. تحلیل این نقوش، می‌تواند به ما کمک کند تا با الگوهای زیبایی‌شناختی، ارزش‌های فرهنگی و روابط اجتماعی این دوره آشنا شویم.

۳-۴-۱. کاسه: بن‌مایه‌های بصری و نمادگرایی

طرح تزئینی: کاسه دارای نقوش هندسی و گل‌دار است، با تکرار الگوهای منظم که نشان‌دهنده توجه به زیبایی‌شناسی و نظم در هنر هخامنشی است.

رنگ‌ها: ترکیب رنگ‌های طلایی و سبز، نمادی از ثروت، قدرت و تقدس در فرهنگ‌های باستانی است. این رنگ‌ها معمولاً در اشیاء اشرافی و نمادهای مقدس به کار می‌رفته‌اند.

نمادهای طبیعی: عناصر طبیعی و گل در تزئینات، نشان‌دهنده ارتباط انسان با طبیعت و اهمیت نمادهای زندگی و باروری است. این نوع تزئینات در هنر هخامنشی، نمادی از نهادهای مقدس و نیروهای طبیعی بوده است.

تحلیل اَبی واربورگ بدین صورت است که الگوهای هندسی و گل تکراری حامل فرمول‌های هیجانی هستند که حس ثبات،

نظم و اقتدار را تقویت می‌کنند. این نقوش، حافظه فرهنگی مشترک و تداوم نمادهای قدرت در فرهنگ هخامنشیان را نشان می‌دهند. این نوع نقوش در کنار رنگ‌های گوناگون، نمادهای نمادین از توان، نمودهای آسمانی و آراستگیِ کیهانی هستند، که با ماندگاریِ هنرهای این دوره، نشان‌دهنده‌ی پیوستگی و رسانشِ مفاهیم روحانی می‌باشند.

۳-۴-۲. شیء دایره‌ای: بن‌مایه‌های بصری و نمادگرایی

شکل و ساختار: شیء دایره‌ای با نقش و نگارهای دندانه‌دار و تیپیک، اشاره به نمادهای قرص خورشید یا نمادهای سماوی در هنر و کیشِ هخامنشی دارد.

نماد گل (یا تکنیک‌های تزئینی): در وسط نقش یا طرح، ممکن است نمادهای گل یا بن‌مایه‌های بصری دیگر دیده شوند، که نماد باروری، زندگی و نیروهای آسمانی است.

نقوش درونی: نقش‌های تزئینی به صورت منظم و منسجم هستند، که بر تداوم و نظم در نمادسازی تأکید دارد.

تحلیل آبی واربورگ بدین صورت است که الگوهای دایره‌ای و نقش‌های مرکزی نمادی از جهان مینوی، دین، و نیز بنیادی برای جهانی‌سازی در فلسفه هخامنشی است. این بن‌مایه‌ها، بر پیوستگی و ترارسانیِ نمادهای فرهنگی از دوران‌های پیشین تأکید دارند. نقش‌ها و الگوهای تزئینی در این شیء، نشان دهنده‌ی جابجایی و ترارسانی نمادهای زیستی از تمدن‌های دیگر (یونان، مصر، میان‌رودان) و هم‌پوشانیِ آنها با باورهای ایرانی است. نقش‌های هندسی و گل نمادهای انرژی، آذرخش و نیروهای طبیعی که در جهان و در باورهای دینی نقش دارند، هستند. این اشیاء نشان‌دهنده تداوم نمادها و فرم‌های بصری در هنر و فرهنگ هخامنشی هستند که از میراث فرهنگی و نمادهای تمدن‌های پیشین بهره‌مند شده‌اند. تکرار الگوهای هندسی، گل و سمبلیک، حامل فرمول‌های هیجانی برای احساس نظم، قدرت و تداوم فرهنگی است. در این دیدگاه، هر نقوش این اشیاء، نه تنها یک بن‌مایه‌ی تزئینی، بلکه حامل پیام‌های فرهنگی، دینی و سیاسی است که در طول زمان جابجایی یافته و برکشیده شده است.

تصویر ٤: بشقاب و کاسه (فیاله) هخامنشی آراسته، ساخته‌شده از فلزات گرانبها، قرن ششم تا چهارم ق.م. ظروف آراسته هخامنشی از جمله کاسه‌های لپه‌دار (فیاله/فیالای) از مشخصه‌های هنر فلزکاری دربار هخامنشی به شمار می‌روند؛ این ظروف که اغلب با نقوش هندسی، لوتوس و پالمت تزئین می‌شدند، در تصاویر پلکان آپادانا توسط هیئت‌های پیشکشی‌آور ملل گوناگون حمل می‌شوند. پژوهشگران این کاسه را نماد وحدت امپراتوری هخامنشی دانسته‌اند، چراکه نمونه‌های آن از ایران تا لیدیه، مصر و گندارہ یافت شده است. ظروف دارای کتیبه شاهی مانند کاسه‌ای با نام اردشیر کبیر که در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود، نشانگر کاربرد تشریفاتی و سیاسی آن‌ها در دربار شاهنشاهی است.(Burn, 1997)

۳-۴-۳. تندیس‌های سنگی: بن‌مایه‌های بصری و نمادگرایی

این تندیس‌ها، که اغلب به شکل حیوانات افسانه‌ای (مانند شیردال) ساخته شده‌اند، به عنوان نگهبانان و محافظان کاخ‌ها و دروازه‌ها عمل می‌کردند. این انگاره‌ها، که ریشه در باورهای دینی و فرهنگی ایران باستان دارند، نشان‌دهنده‌ی توانایی، چیرگی و پشتیبانی از فرمانروایی هخامنشی هستند.

۳-۴-۳-۱. آمیختگیِ آدمی، شیر و دال: لاماسو، موجودی با سر انسان، بدن شیر و بال‌های دال، نمادی از ترکیب خرد انسانی، قدرت حیوانی و توانایی پرواز است. این ترکیب نمادین، نشان‌دهنده قدرت و اقتدار پادشاهی و همچنین ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه است.

نقش برجسته: این نقش، به صورت برجسته و با جزئیات دقیق طراحی شده است. این امر نشان‌دهنده اهمیت این نماد در هنر و فرهنگ هخامنشی است.

ریش و تاج: سر انسان در لاماسو، با ریش و تاجی مزین شده است که نمادی از نیرومندی و پادشاهی است.

تحلیل واربورگی بدین صورت است که لاماسو، ریشه در تمدن‌های باستانی بین‌النهرین (به ویژه آشوریان) دارد. هخامنشیان با اقتباس از این نماد، آن را با فرهنگ و باورهای خود تطبیق دادند. واربورگ به بررسی چگونگی رسانشِ این نمادها از تمدن‌های دیگر به ایران و دگرگونیِ معنای آن‌ها در این فرآیند تاکید داشت. لاماسو در تخت جمشید، نه تنها یک نماد بصری، بلکه یک عنصر حافظه فرهنگی است. این نقش، یادآور تمدن‌های باستانی بین‌النهرین و میراث فرهنگی مشترک منطقه است. در تخت جمشید، لاماسو به عنوان نگهبان و محافظ کاخ‌ها و دروازه‌ها عمل می‌کند. این نقش، نشان‌دهنده قدرت، اقتدار و حمایت از فرمانروایی هخامنشی است.

۳-۴-۳-۲. تندیس شیردال: بن‌مایه‌های بصری و نمادگرایی:

ترکیب شیر و دال: شیردال، موجودی با تنِ شیر و سرِ دال، نمادی از ترکیب قدرت زمینی و آسمانی است. این ترکیب نمادین، نشان‌دهنده قدرت و اقتدار پادشاهی و همچنین ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه است.

دو سر: داشتن دو سر، می‌تواند نمادی از دوگانگی، تقابل و یا دیده‌بانی دوگانه باشد.

جانمایی: قرار گرفتن تندیس در ارتفاع، نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه والای این نماد است.

تحلیل آبی واربورگ بدین صورت است که شیردال، ریشه در تمدن‌های باستانی بین‌النهرین، مصر و یونان دارد. هخامنشیان با اقتباس از این نماد، آن را با فرهنگ و باورهای

خود تطبیق دادند. شیردال در تخت جمشید، یادآور تمدن‌های باستانی و میراث فرهنگی مشترک منطقه است. در تخت جمشید، شیردال به عنوان نگهبان و محافظ کاخ‌ها و دروازه‌ها عمل می‌کند. این نقش، نشان‌دهنده قدرت، اقتدار و حمایت از فرمانروایی هخامنشی است

۳-۴-۳-۳. تندیس اسب دو سر: بن‌مایه‌های بصری و نمادگرایی:

اسب: اسب، نمادی از قدرت، سرعت، جنگاوری و اشرافیت است.

دو سر: داشتن دو سر، می‌تواند نمادی از دوگانگی، تقابل و یا دیده‌بانی دوگانه باشد.

جزئیات: زین و برگ اسب، نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه والای این حیوان در فرهنگ هخامنشی است.

تحلیل اَبی واربورگ بدین صورت است که در تخت جمشید، تندیس اسب دو سر به عنوان نمادی از قدرت، اقتدار و اشرافیت به کار رفته است. این نقش، نشان‌دهنده اهمیت اسب در ارتش و فرهنگ هخامنشی است. این نماد می‌تواند حس قدرت، اقتدار و توانایی را در بیننده برانگیزد.

این انگاره‌ها نشان‌دهنده پیوستگیِ نمادها و فرم‌های دیداری در هنر و فرهنگ هخامنشی هستند که از میراث فرهنگی و نمادهای تمدن‌های پیشین بهره‌مند شده‌اند. استفاده از موجودات افسانه‌ای، نمادی از قدرت، اقتدار، ارتباط با دنیای فراگیتایی و نگاهبانی از فرمانروایی است. این نمادها، دربرگیرنده‌ی رویه‌های هیجانی برای احساس قدرت، اقتدار و تداوم فرهنگی است. در این دیدگاه، هر نقش و نگار این اشیاء، نه تنها یک عنصر تزئینی، بلکه حامل پیام‌های فرهنگی، دینی و سیاسی است که در درازای زمان جابجایی یافته و نیروبخشی شده است.

تصویر ۵: سه نمونه از تندیس‌های سنگی برجای‌مانده در تخت‌جمشید، شامل لاماسو (گاو بالدار انسان‌سر)، شیردال (گریفین) و سرستون اسب دو سر، دوره هخامنشی، دروازه ملل، به فرمان خشایارشا (۴۸۶ ۴۶۵ ق.م.). لاماسوهای دروازه ملل از سنت هنری آشور اقتباس شده‌اند، اما در بازسازی هخامنشی تغییراتی چون کاهش پاها از پنج به چهار و افزودن حسی از آرامش انسانی به آن‌ها اعمال شده است؛ این موجودات ترکیبی در دو سوی دروازه شرقی ایستاده و نمادی از نیروهای محافظ الهی، قدرت شاهانه و مرز میان جهان مادی و مینوی به شمار می‌روند. پیشینه این نقش‌مایه در هنر میان‌رودانی (آشور و بابل) ریشه دارد و هخامنشیان آن را با مفاهیم ایرانی آمیختند تا اقتدار فرمانروایی را به بازدیدکنندگان القا کنند.(Frankfort, 1955, p. 27)

۴. بحث

بررسی نشان‌ها یا لوگوهای برگرفته از نقوش هخامنشی

در ادامه به بررسی برخی از لوگوهای مرتبط با موضوع تحقیق پرداخته شده است.

تصویر ۶: نماد (لوگوی) بانک پاسارگاد، طراحی‌شده بر اساس نقش‌مایه شیر بالدار (گریفین/شیردال) و بن‌مایه‌های معماری هخامنشی تخت‌جمشید. بانک پاسارگاد در سال ۱۳۸۴ به عنوان یک بانک خصوصی در ایران تأسیس شد و نماد آن از موجود افسانه‌ای شیر بالدار الهام گرفته است که در هنر هخامنشی نماد قدرت، نگهبانی و پیوند میان جهان زمینی و آسمانی بوده است؛ این انتخاب تصویری، ارجاعی آگاهانه به حافظه فرهنگی و هویت تاریخی ایران باستان در چارچوب برندینگ معاصر است (بانک پاسارگاد، بی‌تا)

نماد بانک پاسارگاد، که ترکیبی از شیر بالدار و بن‌مایه‌های تزئینی برگرفته از معماری هخامنشی است، قابل تحلیل در چارچوب نظری واربورگ به شرح زیر است.

۴-۱. مرحله شمایل‌شناسی

عنصر اصلی: شیر بالدار (گریفین/شیردال): این موجودِ ترکیبی، شامل بدن شیر و بال‌های دال یا پرنده است.

بن‌مایه‌های تزئینی: نقوشِ برگرفته از سرستون‌های تخت جمشید: شامل الگوهای هندسی، ستون‌نماها و تزئیناتِ مرتبط با معماریِ هخامنشی.

نوشتار: بانک پاسارگاد: برچسبِ هویتیِ برند.

۴-۲. مرحله شمایل‌شناسی معنایی

۴-۲-۱. شیر بالدار به مثابه یک الگوی بصری تکرارشونده[6]: ریشه‌یابیِ تاریخی

موجودیتِ شیر بالدار (مانند گریفین یا شیردال) ریشه‌های ژرفی در افسانه‌ها و هنرِ تمدن‌هایِ باستانیِ خاور نزدیک، از جمله ایلام، بین‌النهرین و به طور ویژه ایران باستان (دوران هخامنشی) دارد. در هنر هخامنشی، این نماد غالباً بر رویِ نقوشِ برجسته، مُهرها و اشیاءِ ارزشمند دیده می‌شود.

تکاملِ معنایی و کارکردی: در بسترِ تاریخیِ خود، شیر بالدار حاملِ معانیِ متعددی بوده است:

قدرتِ دوگانه (زمین و آسمان): ترکیبِ شیر (نمادِ نیروی زمینی، پادشاهی، دلیری) و بال‌ها (نمادِ شتابندگی، پرواز، فرمانرویِ آسمانی، میانجیگری میانِ جهانِ مادی و مینوی) بیانگرِ نیرویی فراگیر و کلان است.

نگهبان و محافظ: در بسیاری از موارد، گریفین به عنوان نگهبانِ اماکنِ مقدس، گنجینه‌ها و یا دروازه‌ها عمل می‌کند. این نقش، نمادی از محافظت، امنیت و امانت‌داری است.

عدالت و اقتدار: در برخی فرهنگ‌ها، گریفین با مفاهیمِ عدالت، حقیقت و اقتدارِ الهی مرتبط دانسته شده است.

دگردیسی به الگوی دیداریِ تکرارشونده: این نماد، به دلیلِ تجمیعِ این معانیِ قدرتمند و توانایی برانگیختنِ احساساتِ ژرف مربوط به قدرت، امنیت، ریشه‌داری و حتی ترس (به واسطه سهمناکیِ آن)، به یک الگوی دیداریِ پربسامد تبدیل شده است. این رویه، احساسِ شکوهِ ایمن و توانایی باورپذیر را در نگرنده برمی‌انگیزد.

۴-۲-۲. بن‌مایه‌های معماری هخامنشی به مثابه حافظه تصویری: ارجاع به میراثِ ملی

استفاده از نقوشِ برگرفته از سرستون‌هایِ تختِ جمشید، مستقیماً به حافظه تصویریِ جمعیِ ایرانیان ارجاع می‌دهد. تخت جمشید به عنوان نمادِ اوجِ تمدن، شکوه، نظم و اقتدارِ ایران باستان، در ناخودآگاهِ جمعیِ ملت ایران جایگاهی ویژه دارد.

۴-۲-۳. رسانِشِ معنایی: این بن‌مایه‌ها، معنایِ ریشه‌داری، پیشینه‌ی تاریخیِ سرشار، استواری و ماندگاری را به برندِ بانک پاسارگاد منتقل می‌کنند. این ارجاعات، بانک را نه فقط به عنوان یک نهادِ مالیِ مدرن، بلکه به عنوان بخشی از یک پیوستارِ تاریخیِ باشکوه معرفی می‌کنند.

۴-۲-۴.ترکیبِ بن‌مایه‌ها و ایجادِ هویتِ برند: هم‌افزاییِ معنایی:

ترکیبِ شیر بالدار (الگوی بصری تکرارشونده قدرت و محافظت) با بن‌مایه‌های معماریِ هخامنشی (نمادِ ریشه‌داری و شکوهِ ملی)، یک هویتِ بصریِ قدرتمند و منحصربه‌فرد برای بانک پاسارگاد ایجاد می‌کند.

پیامِ برند: این ترکیب، پیامِ بانک را به این صورت تبیین می‌کند: ما نهادی مالی هستیم که ریشه در تمدنِ غنیِ ایران داریم، دربرگیرنده‌ی توان و ریشه‌ی باستانی هستیم، از دارایی‌های شما با نهایتِ دقت و امانت نگهداری می‌کنیم و خدماتی سریع و مطمئن ارائه می‌دهیم.

۴-۲-۵. کارکردِ روانشناختی: انتخابِ این نماد، با هدفِ ایجادِ حسِ اطمینان، اعتماد و تعلقِ خاطرِ ملی در مشتریان صورت گرفته است. مشتریان، با مشاهده‌ی این نماد، نه تنها به یک بنگاهِ مالی، بلکه به یک نمادِ ملیِ آشنا و موردِ احترام پیوند می‌خورند.

از منظر ابی واربورگ، نماد بانک پاسارگاد نمونه‌ای موفق از به‌کارگیریِ الگوی بصری تکرارشونده (شیر بالدار) و ارجاعاتِ مستقیم به حافظه تصویریِ ملی (بن‌مایه‌های معماری هخامنشی) برای خلقِ یک هویتِ بصریِ معنادار و تاثیرگذار است. این نماد، با موفقیت توانسته است مفاهیمی چون توانایی، نگاهبانی، ریشه‌داری، استواری و شکوه را از لایه‌هایِ ژرف فرهنگی و تاریخیِ ایران استخراج کرده و در قالبی مدرن و بازاریابانه به مخاطب ارائه دهد. تحلیلِ شمایل‌شناسیِ معناییِ این نماد، نشان می‌دهد که فراتر از جنبه‌یِ زیبایی‌شناختی، این طرح، حاملِ بارِ معناییِ سنگینی است که به شکلِ ژرفی با هویتِ فرهنگیِ ایرانیان پیوند خورده است. با تحلیل نماد «مارینا پارس خاورمیانه» از دیدگاه واربورگ، می‌توان نکات زیر را در نظر گرفت:

تصویر ۷: نماد (لوگوی) شرکت صنایع غذایی مارینا پارس خاورمیانه، مشتمل بر نقش‌مایه خوشه گندم و عناصر انتزاعی منحنی‌وار با الهام از میراث بصری ایران باستان. در این طراحی، واژه «پارس» به‌صراحت هویت برند را به تمدن هخامنشی پیوند می‌زند، در حالی که خوشه گندم به‌عنوان نمادی کهن از باروری، فراوانی و چرخه حیات در بسیاری از تمدن‌های باستانی منطقه، جایگزین نماد جام سیمین شده و تمرکز معنایی را از ارزش مادی به عنصر بنیادی تغذیه انتقال داده است (شرکت صنایع غذایی مارینا پارس خاورمیانه، بی‌تا)

تاکید مجدد بر ایران باستان: خود نام «پارس» بلافاصله نماد را به ریشه‌های ژرف تاریخی و فرهنگی ایران باستان پیوند می‌زند. روش واربورگ به دنبال این است که ببیند این نماد چگونه سنت‌های بصری باستانی ایران و معانی مرتبط با آن‌ها را بازتاب می‌دهد یا دگرگون می‌کند.

«مارینا» به معنای ارزشمند: توصیف «مارینا» به عنوان «چیز با ارزش»، آن را به مفاهیم گرانبهایی و گنجینه پیوند می‌دهد. این مفاهیم غالباً از طریق نقوش بصری خاصی در تاریخ هنر به تصویر کشیده می‌شوند. واربورگ ممکن است بررسی کند که چگونه این مفهوم ارزش در نماد به تصویر کشیده شده و چگونه با نمایش‌های تاریخی ثروت و اهمیت در هنر فارسی ارتباط برقرار می‌کند.

جایگزینی «جام سیمین» با «خوشه گندم»: این نکته برای تحلیل واربورگی بسیار مهم است:

«جام سیمین» نمادی از دارایی، مراسم دینی، یا حتی پیشکش‌های یزدانی در نمایش‌های کهن‌تر باشد. حذف آن و جایگزینی با گندم، نشان‌دهنده دگرگونی در گرایشِ کانونی از ارزش مادی یا آیینی به سوی خوراک، کشاورزی و بنیادِ زندگی است. واربورگ به «حافظه» یا «زندگی پس از مرگ» نقش

«جام سیمین» علاقه‌مند می‌شد. حتی اگر حذف شده باشد، پژواک نمادین آن ممکن است همچنان بر تفسیر نماد جدید تاثیر بگذارد. او ردیابی می‌کرد که چگونه ایده ارزش مرتبط با جام، اکنون از طریق گندم منتقل می‌شود. خود خوشه گندم، نمادی قدرتمند و باستانی در بسیاری از فرهنگ‌هاست که نشان‌دهنده باروری، فراوانی، تغذیه و چرخه زندگی و مرگ است. واربورگ بررسی می‌کرد که چگونه این نماد که به طور جهانی شناخته شده، در بستر «پارس» محلی می‌شود و ممکن است به خدایان یا آیین‌های کشاورزی باستانی ایران پیوند بخورد.

سادگی و انتزاع: واربورگ به این نکته ارزش می‌داد که فرم‌های فشرده و اندیشی چگونه می‌توانند معنای چیره را ترارسانی کنند. سادگی ممکن است نشان‌دهنده بازگشت یا چکیدگیِ زبان نمادین کهن‌تر و بنیادین‌تر باشد. او چنین واکاوی می‌کرد که چگونه این فرم ساده‌شده، همچنان می‌تواند دریافتی از ژرفای زمان و میراث و جایمانِ فرهنگی را القا کند، شاید با کاربستِ انگاره‌های کهن‌الگویی که در دوران‌های گوناگون طنین‌انداز می‌شوند.

تک‌رنگ بودن و خطوط دایره‌ای/نیم‌دایره‌ای: استفاده از یک رنگ و خطوط دایره‌ای/نیم‌دایره‌ای نیز قابل توجه است. استفاده تک‌رنگ اغلب حس جاودانگی، جدیت و تمرکز را به همراه دارد. این می‌تواند حواس‌پرتی‌ها را حذف کند و اجازه دهد بن‌مایه‌های نمادین اصلی غالب شوند. اشکال دایره‌ای و نیم‌دایره‌ای، اشکال بنیادی هستند که در طبیعت (خورشید، ماه، چرخه‌ها) و اشیاء ساخته دست بشر (ظروف، چرخ‌ها، طاق‌ها) ظاهر می‌شوند. واربورگ ممکن است اینها را به چرخه‌های کیهانی، تمامیت، یا شاید حفاظت از سرزمین یا جامعه مرتبط کند. شکل شیرمانند در بالا با یال منحنی‌اش نیز به این دایره‌وارگی کمک می‌کند.

به طور خلاصه، از منظر واربورگی، نماد «مارینا پارس خاورمیانه» تجسمی بصری از حافظه فرهنگی است. این نماد، مفاهیم باستانی ارزش و هویت مرتبط با ایران را گرفته و آن‌ها را از طریق انگاره‌های کهن‌الگویی ساده اما قدرتمند مانند خوشه گندم بازترجمان می‌کند. دگرگونی از «جام سیمین» به گندم، صرفاً دگرگونی در یک شیء نیست، بلکه برتری‌بخشی نوگرا به معنای نمادین است که جوهر ارزشمند «پارس» را در عنصر بنیادی و حیاتی تغذیه ریشه‌یابی می‌کند. طراحی انتزاعی، تک‌رنگ و منحنی‌وار آن به تقطیر این معنا کمک می‌کند و برای طنینی جاودانه که به «پاتوس» ماندگار هویت ایرانی و ارتباط آن با سرزمین و تاریخش سخن می‌گوید، هدف‌گذاری می‌کند.

۴-۳. گل لوتوس سیاه: استفاده از رنگ مشکی در این نماد، تنها جنبه نمادین ندارد، بلکه بازتابی از سبک طراحی رایج در دوره‌ای است که این نشان طراحی شده و گرایش به سادگی با کاهش جزئیات را نشان می‌دهد.

نام دانشگاه و هویت ملی: با توجه به نام دانشگاه ملی ایران و استفاده از این نماد به عنوان نماد ملی، می‌توان اهمیت آن را در پیوند با باورهای مردم و نمادهای باستانی ایرانیان درک کرد.

تصویر ۸: نماد پیشین دانشگاه تهران (دانشگاه ملی ایران سابق)، طراحی‌شده توسط استاد محسن مقدم، از مؤسسان دانشکده هنرهای زیبا، با الهام از نقش‌مایه گل لوتوس و میراث هنری ایران باستان (دوره ساسانی). دانشگاه تهران که در بهمن ۱۳۱۲ بنیاد گذارده شد، قدیمی‌ترین و معتبرترین دانشگاه ایران است و نماد آن بازتاب‌دهنده پیوند میان ارزش‌های آموزشی مدرن و میراث فرهنگی کهن ایران است؛ کاربرد گل لوتوس در این طراحی، نماد رشد، پاکی، امید و تلاش در راه دانش را تداعی می‌کند (دانشگاه تهران، بی‌تا)

از منظر نظریه اَبی واربورگ، گل لوتوس در این نماد می‌تواند علاوه بر زیبایی و رشد، به تاریخ و فرهنگ غنی ایران اشاره کند. این نماد می‌تواند حس اعتماد به نفس و امید را در دانشجویان تقویت کرده و نشان‌دهنده تلاش آن‌ها برای غلبه بر چالش‌ها باشد. همچنین، با توجه به مفهوم حیات سپسینِ انگاره‌ها در نظریه واربورگ، این گل لوتوس می‌تواند در طول زمان معانی جدیدی کسب کند که با تحولات اجتماعی و فرهنگی همسو است.

۴-۴. موجودات افسانه‌ای و نمادین: تخت جمشید سرشار از نقوش موجودات افسانه‌ای و برآمیخته است؛ از شیردال‌ها (جانورانِ برآمیخته از ترکیبی شیر و دال) گرفته تا سرستون‌های مزین به سر گاومیش و شیر. این موجودات صرفاً تزئینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم قدرتمندی چون پادشاهی، توانایی، خرد، فراوانی و نگاهبانی هستند. نماد «هما» نیز با الهام از سیمرغ یا گریفیون، موجودی افسانه‌ای است که در افسانه‌های ایرانی و خاورمیانه، نماد رستگاری، دانش، جاودانگی و گاهی پیام‌آوری الهی است. این اشتراک در استفاده از موجودات فراطبیعی، پیوندی نمادین میان شکوه گذشته و هویت معاصر ایران برقرار می‌کند.

تصویر ۹: نماد (لوگوی) شرکت هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران (هما)، مشتمل بر تصویر انتزاعی پرنده افسانه‌ای هما (گریفین)، طراحی‌شده از سال ۱۳۴۰. نماد هما مستقیماً از موجود افسانه‌ای که بر سرستون‌های تخت‌جمشید نقش بسته الهام گرفته است؛ این پرنده ترکیبی با سر عقاب/دال و پیکر شیر، در اساطیر ایران نماد سعادت، اقتدار شاهانه و تعالی روحانی است و همچنین سرنام فارسی «هواپیمایی ملی ایران» (هما) را می‌سازد. این پیوند میان نقش‌مایه باستانی تخت‌جمشید و هویت بصری یک برند ملی معاصر، نمونه‌ای از ماندگاری و ترجمان‌پذیری بن‌مایه‌های هخامنشی در فرهنگ بصری ایران است. (Curtis et al., 2005)

نماد شرکت هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران (هما) که مزین به تصویر یک موجود افسانه‌ای شبیه به گریفون یا سیمرغ است، در نگاه اول، تصویری از پرواز و شکوه را تداعی می‌کند. با این حال، با درنگ و بررسی ژرف‌تر، به‌ویژه با الهام از رویکرد نشانه شناسانه آبی واربورگ که بر اهمیت «رویه‌های پاتوسی» یا فرمول‌های احساسی و جنبش‌های اندامیِ نمادین در رسانشِ معنا تأکید دارد، می‌توان لایه‌های ژرف‌تری از معنا را در این نماد گشود. برای این منظور، مقایسه‌ی نماد «هما» با بن‌مایه‌های بصری و معنایی موجود در تخت جمشید، به عنوان یکی از باشکوه‌ترین نمادهای فرهنگی و تاریخی ایران، می‌تواند روشنگر باشد.

۴-۴-۱. بال و پر و مفهوم پرواز: بال‌های گسترده‌ی نماد «هما» و همچنین انگاره‌های موجود در نقوش تخت جمشید، مانند بال‌های نیم‌دایره‌ای که بر سر ستون‌ها دیده می‌شود یا نقوش بالدار بر سنگ‌نگاره‌ها، همگی به مفهوم «ارتفاع»، «قدرت»، «عروج» و «فراگیری» اشاره دارند. در تخت جمشید، بال‌ها اغلب نمادِ نیروی خدایی، پشتوانه‌ی کیهانی و پادشاهی آسمانی برای پادشاهان هخامنشی بوده‌اند. در نماد «هما»، بال‌ها مستقیماً به صنعت هوانوردی و پرواز اشاره دارند، اما در ترازی نمادین‌تر، حس تعالی، سرعت، گستردگی ارتباطات و دستیابی به افق‌های تازه را منتقل می‌کنند. این «بال‌های نمادین» در هر دو مورد، حامل «پاتوس فرمول» حرکت رو به بالا و گشایش هستند.

۴-۴-۲. خط و نگاره: در تخت جمشید، خطوط نستعلیق و سایر خطوط باستانی که بر کتیبه‌ها و نقوش حک شده‌اند، خود بخشی از زیبایی‌شناسی و پیام‌رسانی اثر هستند. در نماد «هما» نیز، نوشتار فارسی «هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران» به شکلی هنرمندانه در کنار تصویر ادغام شده است. این درآمیختگی، مانند آمیزشِ نقوش و خطوط در تخت جمشید، رویی از یگانگیِ دیداری و معنایی می‌آفریند که در آن، هر دو بن‌مایه (نگاره و خط) مکمل یکدیگرند. خط فارسی در اینجا، ضمن معرفی نام سازمان، به خودی خود زیبایی‌شناختی ایرانی را به نمایش می‌گذارد.

۴-۴-۳. ابهت و شکوه: هر دو نماد، چه در معماری و نقوش تخت جمشید و چه در طراحی نماد «هما»، سعی در القای حس ابهت، شکوه و عظمت دارند. این ابهت، برگرفته از تاریخ کهن، فرهنگ غنی و آرمان‌های ملی است. تخت جمشید به عنوان پایتخت آیینی فرمانروایی گسترده‌ی هخامنشی، نمادی از قدرت، ثروت و نظم جهانی آن دوران بود. نماد «هما» نیز در تلاش است تا شکوه و اعتبار یک شرکت هواپیمایی ملی را در ترازِ بین‌المللی بازتاب دهد. این «پاتوس فرمول» شکوه، از طریق خطوط منحنی و قدرتمند نماد و بال‌های باز آن، قابل درک است.

۴-۴-۴. واگونگی‌های خُرد: در حالی که تخت جمشید نمادی از یک فرمانروایی باستانی و قدرت زمینی و آسمانی آن است، نماد «هما» بیشتر به مفاهیم مدرن‌تر مانند حمل و نقل، ارتباطات جهانی و پیشرفت تکنولوژیک اشاره دارد. با این حال، واربورگ معتقد بود که «رویه‌های پاتوسی» می‌توانند از نسلی به نسل دیگر منتقل شوند و معنای خود را با دگرگونیِ زمینه، بازشناسایی کنند. در اینجا، «پاتوس فرمول» موجود افسانه‌ای بالدار و حس پرواز و برتری، از بستر افسانه‌ای و شاهانه به بستر مدرن صنعت هوانوردی منتقل شده است.

نماد «هما» با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های بصری و معنایی که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایران دارند، به ویژه شباهت‌هایش با نقوش و نمادهای تخت جمشید، توانسته است هویتی بصری قدرتمند و چندلایه برای شرکت هواپیمایی ملی ایران ایجاد کند. این نماد، فراتر از یک نشان تجاری، حامل پیامی است از پیوستگی فرهنگی، عظمت تاریخی و تلاش برای پرواز به سوی آینده، که همگی بازتابی از آرمان‌های مشترک در طول تاریخ ایران هستند. تحلیل آن از منظر آبی واربورگ، به ما امکان می‌دهد تا عمق معنایی و «فرمول‌های احساسی» نهفته در آن را بهتر درک کنیم و پیوند میان هنر، تاریخ و هویت را در آن مشاهده نماییم.

تحلیل فراوانی بن‌مایه‌ها یا عناصر بصری در نقوش تخت جمشید

در این جدول، وزن نسبی فراوانی هر بن‌مایه یا عنصر (از ۱۰۰ درصد کل نقوش قابل شمارش تزئینی) به گونه‌ای نسبی برآورد شده است. به‌منظور تحلیل فراوانی بن‌مایه‌های تزئینی در نقوش برجسته‌ی تخت جمشید، این پژوهش با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر روش‌های تصویری و مقایسه‌ای انجام شد. داده‌های پژوهش از طریق مطالعه‌ی میدانی در محوطه‌ی تخت جمشید و بررسی منابع تصویری و مستندات کتابخانه‌ای معتبر استخراج گردید. در بخش میدانی، آثار موجود در سه بنای اصلی شامل کاخ آپادانا، کاخ داریوش، و دروازه ملل مورد مشاهده و عکاسی قرار گرفتند. برای تکمیل داده‌ها، انگاره‌ها و نقشه‌های مستند از آرشیو مؤسسه شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو و سایر منابع باستان‌شناسی تطبیق داده شدند. در مرحله‌ی گردآوری داده‌ها، نقش‌برجسته‌ها بر پایه‌ی درونه‌ی آرایه‌شناختی در قالب هشت گروه گوناگون (بن‌مایه‌های طبیعی و گل‌ها، الگوهای هندسی، شیردال‌ها، ستون‌نماها، ریتون‌ها، لاماسو و دال، خوشه‌های گندم و جام‌های سیمین) طبقه‌بندی شدند. واحد شمارش در این تحلیل، هر موتیف تزئینی مستقل در محدوده‌ی یک قاب یا ترازِ تزئین بوده است. برای حصول دقت بیشتر، شمارش موتیف‌ها توسط سه پایش‌گرِ مستقل انجام و میانگین نتایج آن‌ها به‌عنوان فراوانی نهایی ثبت شد. درصد فراوانی هر بن‌مایه یا عنصر به نسبت تعداد موتیف‌های مربوط به آن دسته به مجموع کل موتیف‌های شناسایی‌پذیر محاسبه گردید، مطابق فرمول:

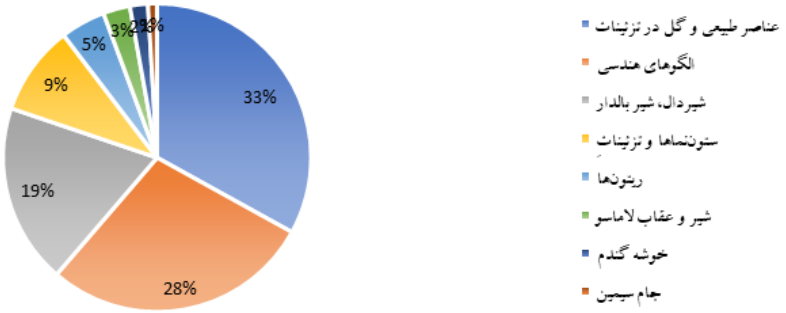
$$\text{درصد فراوانی هر بن‌مایه/عنصر} = \frac{ni}{N} * 100$$

که در آن ni تعداد موتیف‌های بن‌مایه‌ی مورد نظر و N کل تعداد موتیف‌های شمارش‌شده در کل نقوش است. بنابراین، وزن نسبی هر بن‌مایه در جدول فراوانی، بیانگر سهم آن از کل تزئینات نقش‌برجسته‌های مورد بررسی است. منابع تصویری مورد استفاده شامل مستندات باستان‌شناسی، گزارش‌های کاوش تخت جمشید، و مجموعه‌ی تصویری موزه‌ی ملی ایران بوده‌اند.

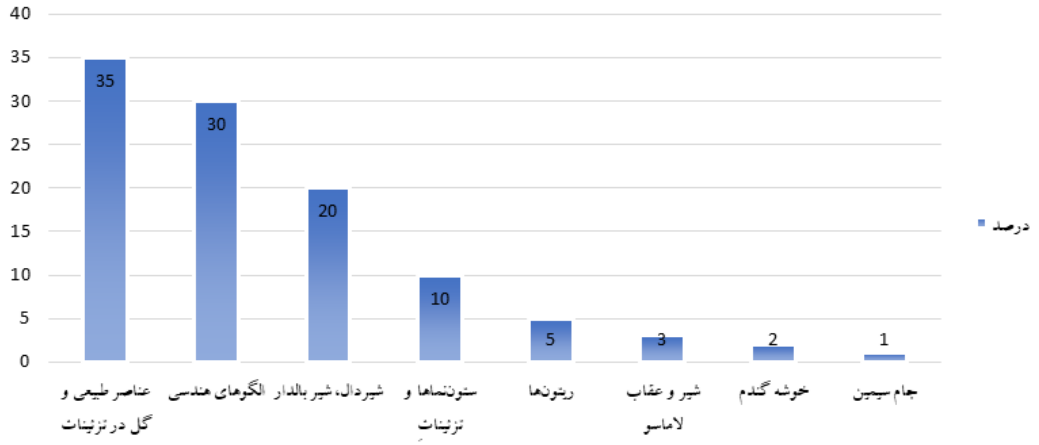
جدول ۱: درصدِ نسبی فراوانی هر بن‌مایه یا عنصر

ردیف	بن‌مایه/ عنصر	درصد برآوردی	توضیحات کلیدی فراوانی
۱	بن‌مایه‌های طبیعی و گل در آرایه‌ها	35% - 30%	شامل لوتوس، گل‌های رزت و دیگر عناصر گیاهی؛ فراوان‌ترین بن‌مایه‌ی تزئینی.
۲	الگوهای هندسی	30% - 25%	کناره‌ها، بازآوری لوزی، خطوط موازی و دندان موشی در همه‌ی ترازها.
۳	شیردال، شیر بالدار	20% - 15%	به دلیل اهمیت نمادین، به طور مکرر در سرستون‌ها و دروازه‌ها تکرار می‌شوند.
٤	ستون‌نماها و آرایه‌ها	10% - 5%	از جمله سرستون‌های گاو نر یا سرستون‌های ترکیبی؛ ساختار اصلی معماری را تعریف می‌کنند.
٥	ریتون‌ها	5% - 3%	در نقوش پیشکشی‌ها (از پله‌ها) دیده می‌شوند، نه به اندازه نقوش ثابت.
٦	شیر و دال لاماسو	3% >	لاماسو (انسان‌بالدار) کمتر از شیردال/شیر بالدار رایج است. دال (هوما) بیشتر در نمادهای خاص دیده می‌شود.
۷	خوشه گندم	2% >	بیشتر مرتبط با جشن‌ها و شاید در نقوش کمتر دیده شود.
۸	جام سیمین	ناچیز	تنها یک پیش‌کشیِ نمادین در ردیف پیشکشی‌ها (بسیار کم‌شمار).

(نگارندگان، ۱۴۰۴)



نمودار ۱: نمودار پای‌چارتِ درصدِ نسبی فراوانی هر بن‌مایه یا عنصر(نگارندگان، ۱۴۰۴)



نمودار ۲: نمودار میله‌ایِ درصدِ فراوانی هر بن‌مایه یا عنصر(نگارندگان، ۱۴۰۴)

بر پایه‌ی این واکاوی، «بن‌مایه‌ها یا عناصرِ طبیعی و گل در تزئینات» (که بخش بزرگی از آن گل نیلوفر/لوتوس است) با درصد تخمینی ۳۰ درصد تا ۳۵ درصد، بیشترین تکرار را در نقوش هخامنشی تخت جمشید به خود اختصاص داده است. الگوهای هندسی با درصد نزدیکی در رتبه دوم قرار دارند.

۵. نتیجه گیری

تحلیل نشانه های برگرفته از نقوش هخامنشی در تخت جمشید با رویکرد آبی واربورگ دریچه ای نو به سوی درک ژرف‌تر از این میراث باستانی می گشاید. باید گفت که نتایج تحلیل فراوانی، با یافته‌های رویکرد واربورگی هم‌راستا است. این رویکرد نشان می دهد که هنر هخامنشی صرفاً مجموعه ای از تزئینات زیبا نبوده، بلکه نظام پیچیده ای از نشانه ها و نمادها است که حامل معانی ژرف فرهنگی، سیاسی و دینی بوده است. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه نظام بصری هخامنشی به طور هدفمند در خدمت تقویت مشروعیت شاه، تثبیت نظم اجتماعی و القای حس شکوه فرمانروایی عمل می‌کرده است.

واربورگ با تاکید بر مفهوم پاتوس فرمول ها نشان می دهد که چگونه هنرمندان هخامنشی با استفاده از الگوهای بصری و نمادهای برگرفته از تمدن های پیشین، تلاش کرده اند تا احساسات و مفاهیم خاصی را در مخاطب برانگیزند. نقوش تخت جمشید مملو از این پاتوس فرمول ها هستند؛ از انگاره‌ی شیردال‌های نگهبان گرفته تا صفوف سربازان و نمایندگان ملل تابعه، همگی در پی القای حس قدرت، شکوه، نظم و اتحاد در بیننده بوده‌اند.

افزون بر این، رویکرد واربورگ به ما کمک می کند تا درک کنیم که چگونه این نشانه ها در طول زمان دچار دگرگونی و دگرریختی شده‌اند. هنرمندان هخامنشی نه تنها نمادهای پیشین را کپی نکرده اند، بلکه آنها را با فرهنگ و باورهای خود سازگار کرده و معانی جدیدی به آنها بخشیده اند. این فرآیند ترارسانیِ فرهنگی نشان می دهد که هنر هخامنشی نه تنها بازتاب دهنده چیستیِ این تمدن است، بلکه در پیدایشِ و استواری آن نیز نقش بسزایی داشته است.

این پژوهش نشان داد که چگونه پاتوس‌هایی مانند نیروی فرمانروایی، آرایشِ کیهانی، پیروزی بر آشوب، و گوناگونی در یگانگی، در قالب ژست‌ها، برآمیختگی‌ها، و نمادهای ویژه در تخت جمشید نمود یافته‌اند. همچنین، این پاتوس‌ها از رهگذرِ ماندگاری خود، ریشه‌هایی در هنر کهن‌تر خاور نزدیک داشته و با نوآوری و بازترجمانِ هخامنشی به شکلی بی‌همتا نمود یافته‌اند.

همچنین با توجه به تحلیل‌های ارائه شده از نمادهای مختلف (بانک پاسارگاد، مارینا پارس خاورمیانه و دانشگاه ملی ایران و هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران) در چارچوب نظریه نشانه شناسی آبی واربورگ، می‌توان نتیجه گرفت که در طراحی نمادهای ملی و بازرگانی در ایران، توجه ویژه‌ای به بازتاب و بازترجمانِ بن‌مایه‌های دیداری و معنایی غنیِ تاریخ و فرهنگ باستانی ایران وجود دارد. این نمادها، با استفاده از «رویه‌های پاتوسی» کهن مانند موجودات افسانه‌ای (شیر بالدار، سیمرغ/گریفیون)، نقوش معماری (عناصر هخامنشی)، و نمادهای طبیعی (گل لوتوس، خوشه گندم)، نتایج زیر را در پی داشته‌اند:

ایجاد هویت بصری معنادار و تأثیرگذار: با پیوند زدن مفاهیم مدرن (بانکداری، خوراک، آموزش عالی) به ریشه‌های فرهنگی و تاریخی، حس تعلق خاطر، اعتماد و احترام ملی را در مخاطبان تقویت کنند.

رسانِشِ مفاهیم ژرف فرهنگی: مفاهیمی چون توانایی، پشتیبانی، ریشه‌داری، استواری، شکوه، فراوانی، باروری و تعالی، که در «حافظه‌ی تصویری» جمعی ایرانیان ریشه دارند، از طریق این نمادها به نسل معاصر منتقل می‌شوند.

بازآفرینی معنا در بسترهای جدید: دگرگونی‌هایی مانند جایگزینی «جام سیمین» با «خوشه گندم» نشان می‌دهد که چگونه نمادهای سنتی می‌توانند برای بیان اولویت‌ها و ارزش‌های نوین (مانند تمرکز بر خوراک و کشاورزی) بازترجمان شوند، بدون آنکه ارتباطشان با میراث گذشته قطع شود.

بهره‌گیری از زبان بصری قدرتمند: سادگی، انتزاع، استفاده از رنگ‌های نمادین (مانند سیاه) و اشکال بنیادی (دایره و نیم‌دایره)، به ماندگاری و طنین‌اندازی پیام نمادها در طول زمان کمک می‌کنند.

در نهایت، این رویکرد به طراحی نماد، نشان‌دهنده ژرفای درک طراحان از نیروی زبانِ دیداری و ارج و ارزشِ پیوند میان کیستیِ این‌زمانی و میراث فرهنگی سرشارِ ایران است، آنچه از نگره‌گاهِ واربورگ، کوششی پیروزمندانه برای حفظ و ترارسانیِ «حافظه‌ی تصویری» و «رویه‌های پاتوسیِ» ماندگار فرهنگ ایرانی به شمار می‌آید.

تحلیل کارکرد ایدئولوژیک و روان‌شناختی این پاتوس‌ها، آشکار می‌سازد که چگونه نظام بصری هخامنشی به طور هدفمند در خدمت تقویت مشروعیت شاه، تثبیت نظم اجتماعی، و القای حس بزرگی و شکوه فرمانروایی عمل می‌کرده است. با بهره‌گیری از رویکرد واربورگ، می‌توانیم فراتر از توصیف صرف، به دریافتِ ژرف‌تری از زبان پنهان انگاره‌های هخامنشی دست یابیم و پیوندهای ناگسستنی میان هنر، ایدئولوژی، و حافظه فرهنگی را درک کنیم. این رویکرد، نه تنها به غنای دانش ما از هنر هخامنشی می‌افزاید، بلکه به ما کمک می‌کند تا پیوندهای ناگسستنی میان گذشته و حال، و چگونگی ماندگاری ایده‌ها و احساسات در بستر زمان را بهتر درک کنیم. تخت جمشید، به عنوان یک آرشیو بصری از احساسات و ایده‌های باستانی، همچنان رازهای بسیاری را در دل خود نهفته دارد که با ابزارهای تحلیلی نوین، می‌توان به کشف آن‌ها پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

[۱] یادداشت نگارندگان: همگی دانش‌واژه‌ها به کار گرفته در این جستار چه از راهِ واژه‌گزینی و چه در فرآیندِ نوواژه‌سازی از یافته‌های دانشی و پژوهشی دکتر عباس مهرپویا می‌باشند.

Pathosformeln [2]

Nachleben [3]

Bildgeschichte [4]

[۵] دانش‌واژه‌ی «شهرسازه» به سازه‌ی بزرگ تخت جمشید باز می‌گردد که در آن روزگار شهرِ آیینی هخامنشیان بوده است.

Pathosformel [6]

کتاب‌نامه

آزادی، وحید. (۱۳۹۴). تحلیل و گونه‌شناسی ظروف دوره‌ی هخامنشی با استناد به نقوش برجسته‌های تخت جمشید (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، باستان‌شناسی). دانشگاه شهرکرد، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی.

اسحاقی، مهلا. (۱۳۹۵). بررسی پیکره‌ها و نقوش برجسته‌ی انسانی در عهد هخامنشیان. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی.

پیله‌ور، رضوان، طوسیان شاندیز، غلامرضا، و شجاعی قادی کلائی، حسین. (۱۴۰۱). «تأثیر نقش پرندگان به‌کاررفته در تزئینات ساسانی در هنر و منسوجات دوران اسلامی و کاربرد آن در طراحی آرم». چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی، دوره چهارم، ۱-۱۷.

حسامی، وحیده، و نوبری، فاطمه. (۱۳۹۶). «لزوم استفاده از نمادهای هنر کهن ایران در طراحی فرش‌های معاصر (مطالعه‌ی موردی: نمادهای هخامنشی)». اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی، دانشگاه بجنورد، ۵۳-۷۴.

زائری، سارا. (۱۴۰۲). «بررسی نقوش سنگ‌نگاره‌ی هخامنشی و کاربرد آن در طراحی و تزئین کیف‌های بانوان». در دومین کنفرانس ملی پوشاک، طراحی پارچه و لباس. شیراز. قابل بازیابی از: https://civilica.com/doc/1856839

سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۸۶). *تخت جمشید* (چاپ پنجم). تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. (اثر اصلی: ۱۳۷۹)

شاپور شهبازی، علیرضا. (۱۳۹۵). *ماد و هخامنشی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران.

شهبازی، شاپور. (۱۳۸۱). *«ریشه‌های هنر هخامنشی». ایران‌نامه*، شماره ۷۸ و ۷۹، صص ۳۶۳-۳۶۸.

صادقی، سارا، جوانمردزاده، اردشیر، و خسروی، زینب. (۱۴۰۰). «آیکونوگرافی و خوانش نگاره‌ی عقاب در دوران هخامنشی». *فصلنامه علمی اثر*، دوره ۴۲، شماره ۳، صص ۲۶۰-۲۸۰.

عبداللهی، فاطمه. (۱۳۹۰). «نگاره‌های هخامنشی». *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شماره ۱۵۷، صص ۱۰۸-۱۱۰.

کریمی، ملیحه، و اسلمی، مجید. (۱۴۰۲). «جایگاه امروزی نمادهای باستانی هخامنشی ایران در طراحی نشانه با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی». در دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی در علوم انسانی، اقتصاد، مدیریت و حسابداری. قابل بازیابی از: https://civilica.com/doc/1897164

گیرشمن، رومن. (۱۳۷۱). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی* (ع. بهنام، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ملک‌زاده، فرخ. (۱۳۴۸). «جام سیمین هخامنشی در موزه‌ی صوفیه». *مجله بررسی‌های تاریخی*، دوره ۴، شماره ۲۲، صص ۱-۶.

منتظری‌هشتی، مونا، سودابی، بیتا، و درخشی (۱۴۰۲). «شمایل‌نگاری نقوش گیاهی در هنر ایران باستان بر اساس نقوش مهرها و مسکوکات». *باستان‌شناسی ایران*، دوره ۲۴، شماره ۱۳، صص ۴۶-۶۱.

موسوی، بی‌بی‌زهرا، و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۹۰). «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی». *نگره*، شماره ۱۷، صص ۴۷-۵۸.

مهرپویا، عباس. (۱۴۰۱). «نشانه‌ها و آهوی بی‌نشان: برابری نهادگی و سرگشتگی نام‌ها و نشانه‌ها در دو ترجمه‌ی فارسی از نمایشنامه‌ی «سالومه» اسکار وایلد». *جستارهای زبانی*، دوره ۱۶، شماره ۲، صص ۱۷۷-۲۱۱.

رف، مایکل. (۱۳۸۱). *نقش برجسته و حجاران تخت جمشید* (ه. غیاثی‌نژاد، مترجم). تهران: گنجینه‌ی هنر.

گاردنر، هلن. (۱۳۷۰). *هنر در گذر زمان* (م. آزاده، مترجم). تهران: نشر هنر.

ولایتی، رحیم. (۱۳۸۹). «تأثیر هنر ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آنها». *باغ نظر*، دوره ۷، شماره ۱۴، صص ۸۷-۹۴.

موزه میهو. (بی‌تا). کاسه با نقش برجسته‌های طلایی. بازیابی‌شده از https://www.miho.jp/booth/html/art-00004670e.htm

Agnoletto, S. (2024). Aby Warburg and Mnemosyne Atlas: Readings and pathways through the Bilderatlas. *La*

.(*Rivista di Engramma, 219(24*

Badea, G. (2021). Aby Warburg: The collective memory as a medium for art. *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art, 8*(1), 244–254

Bowman, M. (2024). It's art historian Aby Warburg's world: We're just living in it. *ArtReview*. Retrieved May 2025, from https://artreview.com/its-art-historian-aby-warburgs-world-were-just-living-in-it

Burn, B. (Ed.). (1997). *Masterpieces of the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art

Caneva, G., Lazzara, A., & Hosseini, Z. (2023).*Plants as symbols of power in the Achaemenid iconography of ancient Persian monuments. Plants,* 12(23), 3991. https://doi.org/10.3390/plants12233991

Centanni, M., & Zanon, G. (2022). Aby Warburg: His aims and methods. *La Rivista di Engramma*, 191, 1–240

Davoodi, S., & Sadeghinia, S. (2023). The study of the visual structure of comic strips (A case study of the adventures of Tintin and spies in Persepolis). *Journal of Applied Arts,* 3(3), 29–44

Frankfort, H. (1955). *Persepolis I: Structures, reliefs, inscriptions*. University of Chicago Press

.Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory.* University of Minnesota Press

Hock, M. L., & Gurlea, M. (2024). Perspective taking and Persepolis. I*n Exploring history through young adult literature: High school* (p. 213). Rowman & Littlefield

Hönes, H. C. (2024). *Tangled paths: A life of Aby Warburg.* Reaktion Books

.Pope, A. U. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. Tehran: Soroush Press

.Pope, A. U. (1994). *Persian Architecture.* New York: George Braziller

Makhlouf, P. (2025). Kaisermystik: Aby Warburg and the development of a political theurgy. Res: *Anthropolog and Aesthetics,* 83(1), 126–145

Root, M. C. (2024). *The king and kingship in Achaemenid art: Essays on the creation of an iconography of empire* (Textes et mémoires, Vol. 19). Brill

Sergio, M. (2022). Aby Warburg, Walter Benjamin, and the memory of images. *La Rivista di Engramma, 191, 107*

Sichania, A. M. (2024). *Un-veiling and revealing: Un-layering constructions of the self in Marjane Satrapi's Persepolis 1 and Persepolis 2*. University of North Carolina Wilmington. Retrieved May 2025, from https://repository.uncw.edu/server/api/core/bitstreams/2b5ed2ab-41d2-4644-9bbf-366e040a6714/content

Stimilli, D., & Warburg, M. A. (2024). Aby Warburg was a volcano: Max Adolph Warburg, for the centenary of Aby Warburg's birth (1966). *La Rivista di Engramma,* 211

Sülek, M. (2022). Tell me whom you haunt and I'll tell you who you are: Aby Warburg, memory and artistic practices in the 21st century. *In AHM Conference* 2022: Witnessing, memory, and crisis (Vol. 1, pp. 65–72). Amsterdam University Press

Sülek, M. (2023). The geological metaphor and multiplicity of time in Aby Warburg's thinking and the post-war era. *Kunsttexte.de – Journal für Kunst- und Bildgeschichte,* (2), 1–9

Vieira Neto, S. A. (2024). Connecting worlds: Aby Warburg and anthropology. *Art History*, 47(3), 604–611. https://doi.org/10.1093/arthis/ulae033

Iranian Studies, Columbia RHYTON". In *Encyclopaedia Iranica*. Center for" .(2019–1985) (.Yarshater, E. (Ed University. Retrieved May 2025, from https://www.iranicaonline.org

منابع الکترونیکی:

بانک پاسارگاد. (بی‌تا). معرفی بانک. بازیابی‌شده از https://www.bpi.ir

شرکت صنایع غذایی مارینا پارس خاورمیانه. (بی‌تا). معرفی برند. بازیابی‌شده از http://3noghte.com/blog/Portfolio/ marina

دانشگاه تهران. (بی‌تا). معرفی دانشگاه. بازیابی‌شده از https://ut.ac.ir/fa