جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۱۳۱- ۱۵۸

نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراتوری بیزانس

احمد زارع ابرقویی*
سیدعباس ذهبی**، **مالک حسینی*****
هادی صمدی****

چکیده

با تأملی در تاریخ هنر ایران عهد ساسانی می‌توان دریافت که نوارهای سلطنتی ساسانی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تشخیص هنر این دوره به‌وفور بر نقش‌برجسته‌ها، پارچه‌ها، و ظروف سیمین ساسانیان به‌چشم می‌خورند. این نوارهای سلطنتی عنصری تزیینی و نمادین در هنر این دوره به‌شمار می‌آیند. دقت در آثار هنری برجای‌مانده از امپراتوری بیزانس نیز این نکتهٔ مهم، اما مغفول‌مانده، را روشن می‌سازد که می‌توان ردپای نوارهای سلطنتی ساسانی را در این آثار مشاهده نمود. در همین راستا، نوشتار حاضر با کاربست روش تحلیلی ـ توصیفی بر آن است تا دریابد چرا این نقش در هنر بیزانس نیز وجود دارد. ازآن‌جایی‌که در هنر ساسانی این نوارها نمادی برای سلطنت و الهی نشان‌دادن حکومت پادشاه است هنرمندان بیزانسی که قصد تلفیق مفاهیم دینی و شاهانه را داشته‌اند از این نقش استفاده کرده‌اند. به همین دلیل، این عنصر نمادین هنر ساسانی با ویژگی‌های ظاهری تقریباً یک‌سان، برای نشان‌دادن عظمت شاهانهٔ پادشاهی مسیحی درعین مشروعیت حکومت او، در هنر بیزانس نیز تکرار شده است. این اقتباس به‌واسطهٔ روابط گستردهٔ ایران

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ahmadzare62@gmail.com

** استادیار، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)، zahabi@srbiau.ac.ir

*** استادیار، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.m-hosseini@srbiau.ac.ir

**** استادیار، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. samadi@srbiau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۳

و بیزانس به محدودهٔ قلمرو امپراتوری بیزانس راه یافت و در حوزه‌های مختلف معماری، نقاشی، پارچه‌بافی، و موزاییک تأثیر گذاشت.

کلیدواژه‌ها: هنر ساسانی، هنر بیزانس، نوارهای سلطنتی ساسانی، نوارهای بیزانس، نماد سلطنت.

۱. مقدمه

هرگاه سخن از هنر ساسانی به‌میان می‌آید گسترهٔ وسیعی در ذهن نقش می‌بندد؛ چراکه برخی نقش‌مایه‌های ساسانی، ازیک‌سو، تا آسیای میانه و چین و، ازسوی‌دیگر، تا بیزانس و حتی فرانسه نفوذ کرده‌اند (پاکباز ۱۳۸۵: ۷۶۶). صنعت نساجی ساسانی به‌عنوان جلوه‌ای از نبوغ و پیشرفت‌های شایان هنری و صنعتی نه‌تنها تداوم سنت‌های باستانی ایران را در دورهٔ اسلامی میسر نمود دامنهٔ تأثیرگذاری آن دنیای عرب و بیزانس را نیز درنوردید (پورابریشم و فربود ۱۳۹۰: ۵۴). هنر ساسانی هم‌چنان‌که دوره‌های بعد از خود را تحت تأثیر قرار داد از دوره‌های پیش از خود نیز متأثر بود؛ بدین شکل که ساسانیان، با اقتباس از هنر سلسله‌های پیشین و سرزمین‌های اطراف، هنری پالوده و ناب را به‌وجود آوردند که توانست چندین قرن پس از انقراض این سلسله به حیات خود ادامه دهد. یکی از این عناصر هنری نوارهای ساسانی بود که ساسانیان آن را از اشکانیان و سلسله‌های پیش از آن اقتباس کردند و با کاربرد و کارکردی ویژه آن را به خود اختصاص دادند و هم‌چون نشانه‌ای در هنر خود به‌کار بردند. این استفادهٔ به‌جا آن‌چنان در هنر ساسانیان موردقبول واقع شد که هم امپراتوری بیزانس و هم جهان اسلام را تحت تأثیر خود قرار داد؛ به‌طوری‌که حتی تا چند سده پس از فروپاشی ساسانیان نمونه‌هایی از این نوارها را در امپراتوری بیزانس می‌توان مشاهده نمود. مقالهٔ پیش‌رو درپی آن است با بررسی ویژگی‌های معنایی و ظاهری نوارهای ساسانی و مقایسهٔ آن با ویژگی‌های نوارهای بیزانس دریابد چرا و به چه میزان و در کدام ویژگی‌ها نوارهای بیزانس از نوارهای ساسانی متأثر بوده است. برای همین منظور است که ابتدا به ویژگی‌های نوارهای ساسانی پرداخته و سپس با ارائهٔ نمونه‌هایی از نوارهای مشابه در هنر بیزانس مقایسه‌ای بین نقش‌های نواردار در دو دوره انجام خواهد شد. و درپایان، دلایل احتمالی چگونگی راه‌یابی این‌گونه نقوش ساسانی به امپراتوری بیزانس نیز بیان خواهد شد. درخصوص تأثیرات هنر ساسانی و بیزانس از یک‌دیگر پژوهش‌های بسیاری انجام شده است، اما دربارهٔ نمود نوارهای سلطنتی ساسانی در هنر بیزانس پژوهش مستقلی صورت

نگرفته است. مقالات «نوارهای سلطنتی در ایران از آغاز شکل‌گیری (در دوران مادها) تا پایان دورهٔ ساسانی» و «تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دورهٔ سلجوقی» به پیشینهٔ این نوارها در سلسله‌های قبل و تأثیر آن بر هنر اسلامی پرداخته است (زارع ابرقویی و دیگران ۱۳۹۳).

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر براساس هدف ازنوع تحقیقات بنیادی، و براساس ماهیت و روش ازنوع تحقیقات تحلیلی ـ توصیفی است. جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات موردنیاز در این پژوهش نیز به‌شیوهٔ اسنادی (کتاب‌خانه‌ای) انجام گرفته است. برای تأمین این منظور تمامی اطلاعات مرتبط با موضوع تحقیق از لابه‌لای منابع مکتوب و پژوهش‌های صورت‌گرفتهٔ قبلی استخراج گردیده و تا حصول نتایج علمی موردتجزیه و تحلیل کیفی قرار گرفته است.

۳. نوارهای ساسانی

بی‌تردید تعریف نوارهای ساسانی را بایست در مفهوم دیهیم جست‌وجو کرد. «دیهیم: یونانی Diadema که در فرانسوی Diademe شده به‌معنی تاج، در یونانی اصلاً نوار یا رشته، مخصوصاً به نواری که گرد Tiara افسر پادشاه ایران بسته می‌شد» (دهخدا ۱۳۶۵: ۶۱۵؛ برهان ۱۳۶۲: ۹۲۱؛ معین ۱۳۶۴: ۱۶۰۳). این تعریف از *فرهنگ یونانی ـ انگلیسی لیدل و اسکات* (*Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*) گرفته شده است (برهان ۱۳۶۲: ۹۲۱). مطابق با این تعریف دیهیم از دیادِم (Diadem) اقتباس شده و همان نوار است. «دیادمْ نوار یا روبانی است دارای خطوط افقی تزیینی که معرف شاهی، شاه‌زادگی، و یا خدایی بوده است و به کلاه یا تاج شاهان و حلقهٔ قدرت یا سلطنت بسته می‌شده است» (دادور و غربی ۱۳۹۱: ۱۹۹). اما برخی دیگر از پژوهش‌گران حلقهٔ نواردار را دیهیم می‌دانند. شنکر به‌خوبی به این مناقشه اشاره کرده است. به‌طور مثال، حلقهٔ نواردار در هر سه نقش‌برجستهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر اول (فیروزآباد، نقش‌رجب، و نقش‌رستم) توسط بسیاری دیهیم در نظر گرفته شده است.

> در این سه نقش‌برجسته بزرگ‌ترین خدای زرتشتی دارای دو نشانه است: میله و حلقهٔ نواردار. به‌نظر می‌رسد میله‌ای که اهورامزدا در دست چپ خود نگه می‌دارد یک برسم

(Barsom / Barəsman) باشد که دسته‌ای از شاخه‌های مورداستفاده در آیین عبادی زرتشتی است. حلقهٔ نواردار در دست دیگرش احتمالاً یک دیادم است که پادشاه و خود خدا نیز آن را به سر دارند. باستان‌شناسان و مورخان هنر به‌طور مفصل دربارهٔ نمادگرایی و اهمیت شیء دوم بحث کرده‌اند. اغلب ادعا شده است که این شی بازنمایی خورنهٔ سلطنتی است که بعید به‌نظر می‌رسد؛ چراکه این ارتباط در هیچ‌یک از متون ایرانی پیش از اسلام نشان داده نشده است. دیادم از دورهٔ هلنیستی به بعد به یک عنصر ضروری در سربندهای سلطنتی غرب ایران تبدیل شد و به‌نظر می‌رسد که نماد آن برای پادشاهان ایرانی مشابه پادشاهان سلوکی پیشین بوده است؛ یعنی مهم‌ترین عنصر بصری برای اقتدار سلطنتی و نماد پادشاهی (Shenkar 2014: 54).

همان‌طورکه شکنر نیز به آن اشاره دارد برخی حلقهٔ نواردار را معادل با خورنه و فرّه دانسته‌اند. «فرّ یا دیهیم شاهی حلقهٔ ساده‌ای بود که در پیرامون سر برروی پیشانی می‌نشست و در پشت سر دو نوار چین‌دار یا راه‌راه داشت. به‌گمان، در زمان اسکندر به یونان راه یافت و با نام دیادِم معمول شد» (رجبی ۱۳۸۳: ۴۶۸). چُکسی نیز بین حلقه و دیهیم تمایز قائل می‌شود و معتقد است که دیهیم نواردار نشان‌دهندهٔ فرّه کیانی ارزانی‌شده توسط خدایان، یعنی خورنه ایرانی، است. وی هم‌چنین اعتقاد دارد که حلقه/ دیادم ساده نماد پیروزی است (Chocksy 1989: 128-129). پذیرش این تفسیر دشوار است چون حلقهٔ ساده در سنت بین‌النهرین و هخامنشی، حتی زمانی‌که در صحنهٔ پیروزی (نقش‌برجسته‌های آنوبیانی و داریوش بزرگ در بیستون) ظاهر می‌شود، از اعطای قدرت الهی و مشروعیت توسط خداوند به پادشاه پیروز جدا نیست. هم‌چنین روشن است که حلقه‌های ساده و نواردار به‌طور متناوب توسط خدایان و زمینیان مورداستفاده قرار گرفته‌اند و به‌احتمال زیاد دو نوع مختلف از یک شیء مشابه با معنای مشابه در نظر گرفته شده‌اند. حتی نیم‌تنهٔ روی سکهٔ بهرام دوم که توسط چُکسی مطالعه شد یک دیهیم نواردار در دست دارد؛ درحالی‌که پیکرهٔ پشت سکه حلقه‌ای ساده در دست دارد (چُکسی هر دو تصویر را آناهیتا می‌داند). بنابراین، به‌نظر می‌رسد آن‌چه «حلقهٔ ساده» نامیده می‌شود صرفاً نوعی بازنمایی تقلیل‌یافته از دیهیم سلطنتی است (Shenkar 2014: 54). فرّ از واژهٔ اوستایی xarənah (خورنه) آمده است و در کتیبه‌های هخامنشی (فارسی میانه) به صورت farr(ah) [فرّ(ه)] به‌کار برده شده است. مثلاً vindafarnā یعنی دریافت‌کنندهٔ فرّ (Bailey 1943: 1). و معنی تحت‌الفظی آن شکوه، عظمت، و درخشش است و ازنظر ریشه‌شناسی با بهروزی، اقبال (نیک)، و عظمت (شاهانه) در ارتباط است (نیولی ۱۳۹۱: ۱۰۴). «خورنهٔ شاه به‌عنوان امری الزامی جهت گزینش الهی او

به‌عنوان فرمان‌روا تلقی می‌شد. خورنه تأثیری پایدار بر پادشاهی ساسانیان داشت؛ ازاین‌رو، هرکس که دارای خورنه می‌شد فرمان‌روایی به‌حق بود و هر شورشی علیه او محکوم به شکست بود» (دهقانی و مهرپویا ۱۳۹۱: ۶۵). از ادبیات زرتشتی و به‌ویژه اسطورهٔ ییما (Yima) چنین برمی‌آید که مفهوم خورنه اهمیت فوق‌العاده‌ای برای مشروعیت پادشاهی ایران دارد و برای برخورداری از قدرت الهی ضروری است. خورنه هم‌چنین جایگاه ویژه‌ای در *شاهنامهٔ* فردوسی دارد. بنابراین، تعجب‌آور نیست که مورخان هنر، باستان‌شناسان، و محققان به‌دنبال یافتن خورنه در عناصر متعدد ایران باستان و به‌ویژه هنر ساسانی هستند. بازنمایی خورنه در ده‌ها تفسیر واقعی و خیالی از حیوانات، پرندگان، و گیاهان؛ در دکوراسیون‌های مختلف (روبان، جواهرات، سنگ‌های قیمتی)؛ در حلقهٔ بال‌دار هخامنشیان، هاله، زبانه‌های آتش، دیهیم سلطنتی، و جزئیات تاج‌ها؛ در بال‌ها؛ و حتی علامت‌های دایره‌ای که روی برخی از سکه‌های ساسانی و دور چهرهٔ پادشاهان پارتی و کوشانی نیز دیده می‌شود و این فقط یک لیست جزئی است. درواقع، هرچیزی که با نمادگرایی سلطنتی در ارتباط باشد و نشان‌دهندهٔ ایدهٔ «شکوه» باشد می‌تواند در فرهنگ و هنر ایرانی به‌عنوان نمایندهٔ خورنه تفسیر شود (Shenkar 2014: 132). «روبان‌های سلطنتی از نمادهای ویژهٔ پادشاهان ساسانی است که نشانه‌ای از خورنهٔ شاهان می‌باشند. استفاده از این روبان‌های درحال اهتزاز در آثار دوران بیزانس دال بر تأثیراتی است که هنر ساسانی بر هنرمندان این دوران داشته است» (دهقانی و مهرپویا ۱۳۹۱: ۶۲). این پژوهش بر این باور است که ممکن است بتوان دیهیم ساسانی را معادل با فرّ در نظر گرفت، اما بایست درخصوص تمام نوارهای ساسانی اندکی بیش‌تر تأمل نمود، چراکه این نوارها همیشه آسمانی و الهی نیستند و گاه در مقامی پایین‌تر ترسیم شده‌اند، مانند زمانی‌که به کفش پادشاه و دم اسب او بسته شده است که نشان از آن دارد که این شی یا حیوان متعلق به شاه و سلطنتی است و این‌جا نشان‌دادن مشروعیت سلطنت بی‌معنی به‌نظرمی‌رسد.

دربارهٔ ریشهٔ این نوارها کافی است به نقش‌برجسته‌های پیروزی شاپور اول بر امپراتوران روم و پیروزی بزرگ شاپور اول بر امپراتور روم در تنگ‌چوگان، تنگه‌ای در نزدیکی شهر بیشاپور کازرون، اشاره کرد (Overlaet 2017). هر دو نقش‌برجسته به پیروزی‌های بزرگ شاپور بر امپراتوران رومی (گردیانوس، فلیپ، و والرین)[۲] اشاره دارد. در یکی از نقش‌برجسته‌ها تقریباً بالای سر پادشاه فرشته‌ای بال‌دار دیده می‌شود که بی‌شباهت به کودک‌فرشته‌های[۳] رومی نیست و حلقهٔ پیروزی و مشروعیت الهی را که به دستاری متصل

است به‌سمت شاپور می‌آورد. در نقش‌برجستهٔ دوم نیز فرشتهٔ کوچک برای شاه پیروز و مشروع دیهیمی را می‌آورد که دنباله‌های موّاج این دیهیم در طول بدن فرشته رها شده است (نصرالله‌زاده و نباتی مظلومی ۱۳۹۵: ۱۲۱). نوارهای دیهیم‌های ساسانی از دنیای یونانی ـ رومی گرفته شده‌اند و معنایی «مقدس» (Sacred) دارند (Shepherd 1972: 79). نقش کودک ـ فرشته در این نقش‌برجسته نیز از هنر غربی گرفته شده است و در ارتباط با هنر رومی است (Keall 1989: 288). برخی از پژوهش‌گران این فرشته را نیک یا نیکه (Nike) می‌دانند (Compareti 2015: 40). ترسیم انسان بال‌دار به هیئت الههٔ نیکه پیش از ساسانیان در هنر اشکانی وجود داشت و از فرهنگ و هنر هلنی اقتباس شده است (Sellwood 1971: 54).

> در برخی از سکه‌های اشکانی فرشته‌ای سربندی ریسمانی‌شکل در دست دارد که به پهلوی «دِدِم» یا «دَهِم» نام داشت و به‌زبان امروزی دیهیم گفته می‌شود. محتملاً دیهیم اشکانی مقتبس از سربند مشابه یونانی است که آن را دیادِم می‌خواندند و به دور سر می‌بستند (سودآور ۱۳۸۳: ۳۵، ۳۶).

«نیکه یکی از رایج‌ترین تصاویر ترسیم‌شده بر سکه‌های یونانی است» (Sayles 2003: 149). نیکه یا نیک: ایزدبانوی پیروزی رومیان (Victoria) که با دو بال خود شتابان به‌سمت فرد پیروز پرواز می‌کند و تاجی را که در دست دارد به او می‌بخشد. هنرمندان او را به‌صورت زن بال‌داری نشان داده‌اند که نماد و تجسم پیروزی است (اسمیت ۱۳۸۷: ۱۶۶). ازهمین‌روست که سودآور «دستار» را به‌جای دیهیم پیش‌نهاد می‌دهد، چراکه یکی از معانی دست پیروزی است و ترکیب «دست ـ آر» می‌تواند به‌معنی «آورندهٔ پیروزی» باشد (سودآور ۱۳۸۳: ۱۵). با این توضیحات ریشهٔ نوارهای ساسانی را بایست در روم و یونان جست که ازطریق سلوکیان و اشکانیان گرفته شده بود، اما با نگاهی دقیق به نوارهای پیشاساسانی مانند اشکانیان (هرتسفلد ۱۳۸۱: ۳۰۲–۳۰۴؛ بیانی ۱۳۷۰: ۴۰) نکتهٔ قابل‌توجه آن است که ساسانیان هرگز این نماد را چه ازنظر معنایی و چه ازنظر ظاهری تقلید صرف نکردند و چنان آن را آراستند و شکوه بخشیدند که هویتی مستقل یافت و نمادی کاملاً شاهانه شد و با مفهوم سلطنت پیوندی ناگسستنی خورد و همین پالایش سبب گشت تا این نماد تا چندین سده پس از انقراض این سلسله به حیات خود در مناطق مختلف دنیا ادامه دهد. بنابراین، می‌توان چنین گفت: این نوارها، که از جنس پارچه‌های ابریشمی نازکی بودند، عنصری تزیینی و نمادین در هنر این دوره به‌شمار می‌آیند. آن‌ها با حضور خود به افراد، اشیا، و حیوانات حامل آن جایگاهی ویژه می‌بخشند. این نوارها را که به‌انضمام خدایان،

نیروهای مافوق بشری، پادشاه ساسانی، خانواده، حیوانات، و اشیای سلطنتی می‌توان دید به‌عنوان شاخصی برای تشخیص هنر ساسانی نقشی کلیدی دارند، چراکه دارای چند ویژگی اصلی هستند که این نوارها را خاص این امپراتوری می‌کند (زارع ابرقویی و دیگران ۱۳۹۳ ب: ۹۷). مقایسهٔ این ویژگی‌ها با نوارهای دوره‌های بعد از این امپراتوری راه‌گشای تأثیروتأثرات این نوارها در بستر زمان است. بر این اساس، ویژگی‌های نوارهای ساسانی به شرح زیر موردبررسی قرار می‌گیرد تا با نوارهای بیزانس متأثر از این نوارها مقایسه گردد:

۱.۳ ویژگی‌های معنایی نوارهای ساسانی

۱.۱.۳ نمادی برای مفهوم سلطنت

تقریباً تمام شاهان ساسانی نوار پادشاهی دارند و آن‌قدر این عنصر در هنر این دوره تکرار شده است که نام نوارهای ساسانی[۴] را درمیان پژوهش‌گران به خود اختصاص داده است. برای مثال، با نگاهی به سکه‌های اردشیر و شاپور اول، در پس تاج شاه دنبالهٔ سادهٔ این نوارها آویزان است (Alram and Gyselen 2003). «نوارهای مرواریدنشان که مکرراً در هنر ساسانی بر گردن افراد دیده می‌شوند در پیوند با مفهوم سلطنت هستند» (Harper 1978: 105). این مدعی زمانی کاملاً روشن خواهد شد که نقوش انسانی نواردار در هنر ساسانی موردبررسی قرار گیرد. برای مثال، در صحنهٔ پیروزی شاپور بر والرین در نقش‌رستم، والرین و فیلیپ عرب (به‌عنوان دو فرد غیرایرانی) و کرتیر (به‌عنوان فردی ایرانی) به خود چنین نواری ندارند؛ درصورتی‌که شاپور این نوار را به تاج، کفش، و اسب خود دارد و این نشان از آن دارد که این نوارها در انحصار خاندان سلطنتی بود. تنها نقشی که در آن شخصی غیر از پادشاه ساسانی و خانوادهٔ او دارای نوار است نقش‌برجستهٔ پیروزی اردشیر بر اردوان پنجم (آخرین پادشاه اشکانی) در فیروزآباد فارس است که در آن اردوان و وزیرش نیز دارای نوارهایی مشابه‌اند. اما نکتهٔ قابل‌توجه این‌جاست که اردوان و وزیرش درحال واژگونی هستند و نوارهایشان از شکوه نوارهای اردشیر و شاپور برخوردار نیست. گویا ساسانیان قصد بیان این را داشتند که اشکانیان نیز دارای نشان سلطنتی ایرانی بودند ولی به‌دست ما نابود شدند و سلطنت ما باشکوه‌تر خواهد بود (زارع ابرقویی و دیگران ۱۳۹۳ الف: ۱۰۰).

۲.۱.۳ نمادی برای مفهوم قداست و الهی‌بودن سلطنت

در هنر ساسانی، این نوارها همیشه همراه با پادشاه ترسیم شده‌اند و هرکجا که این نوار به کس یا چیز دیگری غیر از پادشاه وصل باشد آن چیز متعلق به پادشاه است و آن کس خانوادهٔ پادشاه است؛ مگرآن‌که آن چیز یا شخصْ الهی و آسمانی باشد که باز هم در راستای نشان‌دادن الهی‌بودن سلطنت است. برای آشکارشدن این موضوع می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- در هنر ساسانی، خدایان هرگز با «تاج» (Crown) نشان داده نشده‌اند، بلکه فقط با یک دیادم (حلقهٔ نواردار) ترسیم شده‌اند. به‌نظر می‌رسد که دیادم برای ساسانیان نمادی کافی از قدرت سلطنتی الهی بوده است (Shenkar 2014: 76).
- در نقش‌برجسته‌های ساسانی، اهورامزدا، میترا (سرفراز و فیروزمندی ۱۳۸۱: ۲۹۶)، و آناهیتا (رجبی ۱۳۸۳: ج ۵، ۱۵۱) هر سه نواردار ترسیم شده‌اند، اما همیشه درحال اعطای فرّ ایزدی به پادشاه هستند و حتی گاه شکوه نوارشان از پادشاه کم‌تر است.

  در نقش‌برجستهٔ تاج‌ستانی اردشیر اول از مظهر اهورازدا در نقش‌رستم، نوار بلندی با خطوط افقی است که «دیادم» خوانده شده و علامت مشخصهٔ «شاهی» یا «خدایی» بوده است که باید ریشهٔ آن واژهٔ «دیهیم» باشد که یا به کلاه یا تاج آویخته شده (تصویر ۱)، یا بر شانهٔ آن شخص افتاده، و یا به حلقهٔ قدرت (سیداریس) آویزان شده است (دادور و غربی ۱۳۹۱: ۱۵۰–۱۵۱).

- هلال ماهی که بر فراز طاق‌بستان نقش شده و مظهر آناهیتاست و برروی کلاه حاکمان پارس هم دیده می‌شود (سرفراز و آورزمانی ۱۳۷۹: ۷۶) نیز به‌همراه خود نوار دارد که در پایین و دو طرف آن گسترده شده است. جالب‌توجه است که خود دهانهٔ غار نیم‌تاجی نواردار است که نوارهای آن در دو طرف به بالا رفته‌اند (فریه ۱۳۷۴: ۷۴). در دو طرف این ماه، دو الههٔ نیکه حلقهٔ شاهی را به‌ارمغان می‌آورند و اصلاً در هیچ‌کدام از مراسم تاج‌ستانی ساسانیان، حلقهٔ مقدس یا حلقهٔ قدرت یا فرّ ایزدی بدون نوار نیست.
- بر پشت سکهٔ اردشیر آتش‌دانی است که به پایه‌های این آتش‌دان نیز دو نوار به‌صورت متقارن بسته شده است» (اکبرزاده ۱۳۸۵: ۶۸، ۸۷). این‌جا نیز عنصر

«آتش»، با آن جایگاه مقدس، همراه با نوار است. نکتهٔ جالب‌توجه آن است که بر سکه نوشته شده «آتش اردشیر».

- پرندگانی که خروس، اردک، یا طاووس نامیده شده‌اند (تصویر ۲) به‌عنوان قاصدانی ازسوی خدایان بخت‌واقبال پارچه‌های باقی‌مانده را تزیین کرده‌اند. اردک با شیئی در منقار همان تسه‌نیو (Tse-Naio)، پرندهٔ جوندهٔ بودایی ـ چینی، است که توسط ساسانیان و بیزانس اقتباس شد و بعداً در طرح‌های اسلامی ـ اسپانیایی به‌کار رفت (Harris 2004: 69, 70). این پرندگان قاصدانی هستند که فرّ ایزدی را برای پادشاه به‌ارمغان می‌آورند.
- قوچ که خود نماد فرهٔ ایزدی است. ابریشم‌ها و کت‌های حاشیه‌دار ایرانی که در آنتیگونه (Antinoe) یافت شده‌اند احتمالاً بهترین نمونه‌های پارچه‌های ساسانی باقی‌مانده محسوب می‌شوند. هرچند در آن‌ها تاریخی به‌چشم نمی‌خورد، لیکن قدمت آن‌ها به اواخر قرن ششم میلادی بازمی‌گردد. یکی از این پارچه‌ها نقش باشکوه قوچی را که افسر شاهی به گردن دارد و روبان‌های ساسانی در پس آن به‌اهتزاز درآمده نشان می‌دهد. قوچ و گراز نماد خدای ورثرغنه هستند که عاملان شر را در *اوستا* مجازات می‌کنند (ibid: 69). «قوچ از حیواناتی است که در *کارنامهٔ اردشیر بابکان* به‌عنوان نماد فرّ ایزدی یاد شده است که اکتساب آن توسط شاه نمادی از مشروعیت و تأیید سلطنت می‌باشد» (دوستخواه ۱۳۸۸: ۴۳۵؛ Shenkar 2014: 177).
- اسب بال‌دار (ریاضی ۱۳۸۲: ۳۴۸). «اسب بال‌دار، به‌همراه خدای خورشید نقشی را تشکیل می‌داد که نزد ساسانیان محبوب بود. هیبت و هیکل اسب بال‌دار و هم‌چنین شیوهٔ نقش‌پردازی آن کاملاً سلطنتی است» (طاهری ۱۳۹۴: ۴۲).

۲.۳ ویژگی‌های ظاهری نوارهای ساسانی

۱.۲.۳ چین‌دار و مواج‌بودن

به‌غیراز معدود نقوشی مانند نقش‌برجستهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر دوم در طاق‌بستان، نوارهای ساسانی همیشه چین‌دار و مواج‌اند (فریدنژاد ۱۳۸۴: ۱۵۲)، حتی اگر شخص ثابت باشد،

مانند نقش‌برجستهٔ شاپور یا اردشیر در نقش‌رستم. چنین به‌نظر می‌رسد که هنرمند برای نشان‌دادن هرچه‌بیش‌تر قدرت و شوکت پادشاه نوارهای او را پُرچین‌تر و موّاج‌تر رسم می‌کرد. این ویژگی تا جایی نقشی اساسی می‌یابد که مثلاً در نقش خسروپرویز[۵] در طاق بزرگ بستان نوارهای پیروز به‌صورت متقارن در دو طرف سر او رو به بالا قرار گرفته‌اند تا نوارها بتوانند در نمای روبه‌رو نیز به اهتزاز درآیند (سرفراز و فیروزمندی ۱۳۸۱: ۲۹۴). دربارهٔ سمبلیک‌بودن به‌اهتزازدرآمدن این نوارها همان بس که به بشقاب سیمین زراندود قلم‌زنی‌شده‌ای در موزهٔ متروپولیتن (Metropolitan Museum) نیویورک امریکا اشاره کرد که متعلق به اواخر قرن پنجم میلادی است و در آن پادشاه ساسانی (فیروز یا قباد اول) درحال شکار قوچ می‌باشد و نواری که به کمان اوست در خلاف جهت حرکت سوار و باد به‌اهتزاز درآمده است (محمدپناه ۱۳۸۶: ۱۹۷). این پدیده را در بشقاب سیمین و زراندود دیگری محفوظ در گالری فریر بنیاد (The Freer Gallery of Art) اسمیت‌سونین (The Smithsonian Institution) که در آن شاپور دوم درحال شکار گراز است (تصویر ۳) نیز می‌توان مشاهده نمود (اتینگهاوزن و یارشاطر ۱۳۷۹: ۱۱۷).

۲.۲.۳ از ابتدا به انتها پهن‌شدن

تمامی نوارهای ساسانی در قسمتی که به افراد یا اشیا گره می‌خورند باریک و رفته‌رفته در انتها که به‌اهتزاز درآمده است پهن‌تر می‌شوند (زارع ابرقویی و دیگران ۱۳۹۳ ب: ۹۹).

۳.۲.۳ دورشته‌بودن

نوارهای ساسانی از میانه به افراد، اشیا، و حیوانات گره می‌خورند و به‌صورت دو دنبالهٔ کاملاً مساوی از محل گره رها می‌شوند.

۴. نوارهای ساسانی در امپراتوری بیزانس

با تأمل در منابعی که از تاریخچهٔ امپراتوری بیزانس و شهرهای عظیم و پررونق این امپراتوری سخن به‌میان آورده‌اند می‌توان دریافت که بیزانس، درواقع، نام شهری بود که یونانیان در قرن هفتم قبل از میلاد در کنار بوسفور (Bosphorus) بر پا کردند. همین سرزمین در اواخر قرن دوم میلادی به‌دست رومی‌ها افتاده و سرانجام در نیمهٔ نخست قرن چهارم

میلادی امپراتور قسطنطین اول شهر جدید و بـزرگ‌تـری در آن مکـان بـه‌وجـود آورد کـه قسطنطنیه نام یافت (Nicolle et al 2007: 14). اندک زمانی بعد

> در سال ۳۹۵ م که امپراتوری بزرگ روم به دو کشور روم شرقی و غربـی تجزیـه شـد فرمان‌روایی روم شرقی (شامل شبه‌جزیرهٔ بالکان و آسـیای صـغیر ــ ترکیـهٔ امـروزین) به‌دست امپراتور آرکادیوس افتاد که شهر بیزانس را با همان نام قدیمیش پایتخت خـود قرار داد. وی که منکر اولویت اسقف روم (پاپ) بود دین رسـمی امپراتـوری‌اش را بـا عنوان کلیسای ارتودوکس از کلیسای رومی جدا ساخت و ازآن‌پس روم شرقی بـا نـام امپراتوری بیزانس صاحب تاریخ و تمدن و هنری خاص شد و از قرن پنجم تا پانزدهم میلادی به حیات خود ادامه داد (مرزبان ۱۳۸۵: ۱۰۶).

بسیاری از سنت‌های ساسانی، به‌ویژه موزاییک‌ها و نقاشی‌ها، بین قرون پنجم الـی نهـم میلادی به هنر بیزانسی انتقـال یافـت (Compareti 2011: 21). فرهنـگ بیزانسـی عـلاوه‌بـر ریشه‌های باستانی‌اش (یونان و روم) از روابط امپراتوری با جوامـع خاورنزدیـک، بـه‌ویـژه شاهنشاهی ایران، متأثر بود. مثلاً بیزانسی‌ها مجموعهٔ تشریفات دوروبر امپراتور و هـم‌چنـین لباس‌های ابریشمی با طرح‌های تزیینی را از ایران اقتباس کردنـد (کوریـک ۱۳۸۴: ۵۸). دو کشور ایران (ساسانیان) و روم (بعد از آن بیزانس) بـه‌عنـوان بـزرگ‌تـرین امپراتـوری‌هـای هم‌جوار در زمان خود دارای تبادلات گستردهٔ اقتصادی، فرهنگی، و سیاسی بودند که سبب انتقال نقوش آن‌ها می‌شد. یکی از این نقوش نوارهای سلطنتی ساسانی بود که نمونه‌هایی از آن را در هنر بیزانس می‌توان مشاهده نمود.

یک پارچهٔ ابریشمی بیزانسی از سنت آمبرجیوی (Sant Ambrogio) مـیلان کـه یقینـاً از نمونه‌های ساسانی اقتباس شده است بهرام گور را نشان می‌دهد که با یـک تیـر گـورخر و شیری را شکار می‌کند. این پارچه در قرن هشتم میلادی احتمالاً در بیزانس یا سوریه بافتـه شده است (Harris 2004: 70). نوارهایی از پس کلاه یا تاج شیاردار بهرام به‌اهتـزاز درآمـده است که هم ازلحاظ چین‌دار و مواج‌بودن و هم ازلحاظ دورشته‌بودن و در انتها پهن‌ترشدن از نوارهای ساسانی تبعیـت مـی‌کنـد (تصـویر ۴). جـدای‌ازایـن‌کـه خـود صـحنهٔ شـکار، «گرفت‌وگیر» و مدالیونی که در پارچه به‌چشم می‌خورد، در ارتباط با مفهوم شـاهانه اسـت نقش نواردارْ بهرام گور، یکی از پادشاهان ساسانی، است که این پارچه را با سلطنت پیونـد می‌زند. پارچهٔ ابریشمی دیگری که سوری یا بیزانسی و متعلق به قرن هشتم مـیلادی اسـت در موزهٔ کولنی (Cluny) پاریس نگهداری می‌شود (Pinder Wilson 1957: 58). این پارچه نیز

دارای نقش عقاب‌هایی متقارن است که نوارهای ساسانی در پس آن‌ها به‌اهتزاز درآمده است. اگرچه خود مبحث تقارنْ اقتباسی ایرانی ـ ساسانی است لیکن این نوارها نیز هم‌چون نمونه‌های ساسانی دورشته هستند و ابتدایشان باریک و انتهاشان پهن‌تر است (تصویر ۵). مهم‌ترآن‌که «عقاب که نماد ورثرغنه است در هنر ساسانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و نقش آن یا بال عقاب بر تاج شاهان ساسانی و هنر این دوره به‌خصوص بر سکه‌ها و ظروف سیمین قابل‌مشاهده است» (دادور و حدیدی ۱۳۹۵: ۹۱–۹۲) و بدین ترتیب این پارچه نیز با مفاهیم شاهانه مرتبط می‌شود. پارچهٔ دیگری از ابریشم متعلق به قرن هشتم میلادی در مازک (Mozac) فرانسه موجود است که دو سوار متقارن را درحال شکار شیر با نیزه نشان می‌دهد (Harris 2004: 76). سواران جامهٔ امپراتوران بیزانس را بر تن دارند اما بسیاری از جزئیات ازجمله روبانی که در پشت اسب به‌اهتزاز درآمده‌است از ساسانیان ایران اقتباس شده است (Talbot Rice 1997: 71). صرف‌نظرازاین‌که نقش پارچه هم‌چون پارچه‌های ساسانی به‌صورت متقارن در مدالیون ترسیم شده است این نوارها نیز همان ویژگی‌های نوارهای ساسانی را دارند. در ابتدا باریک و در انتها پهن هستند و در حالتی مواج به‌اهتزاز درآمده‌اند (تصویر ۶). نباید از یاد برد که بستن نوار به دم اسب تنها درمیان پادشاهان ساسانی متداول بود. این‌جا نیز استفاده از مفهوم سلطنتی این نماد مدنظر بوده است، چراکه این پارچه را «کنستانتین پنجم، امپراتور بیزانس، به اسقف مازک هدیه کرد» (گیرشمن ۱۳۷۰: ۳۱۵). چنین می‌نماید که کنستانتین با اهدای پارچه‌ای گران‌بها که نمادی سلطنتی بر خود دارد در راستای مشروعیت‌بخشیدن به جایگاه شاه ازنظر دینی اقدام کرده باشد.

نمونه‌های دیگر تأثیر نوارهای ساسانی در امپراتوری بیزانس موزاییک‌های کف انطاکیه (Antiochia) است. این کفپوش‌های بسیار باشکوه تاریخی معادل قرن سوم تا ششم میلادی دارند. در قسمتی از این موزاییک‌ها که متعلق به قرن پنجم میلادی است روبان‌های به‌اهتزازدرآمده از گردن یک شیر را می‌توان دید (تصویر ۷) که آشکارا منشأیی ساسانی دارد (Talbot Rice 1997: 35). اگرچه شیر ازجمله حیواناتی نیست که در هنر ساسانی هم‌راه با نوار ترسیم شده باشد لیکن ویژگی‌های ظاهری نوار موجود در نقش کاملاً از نمونه‌های ساسانی پیروی می‌کند. و نباید فراموش کرد که شیر در هنر ساسانی به‌نوعی در انحصار پادشاه است؛ چراکه تنها اوست که حق شکار شیر دارد و شکار شیر نشانی از قدرت شاهانهٔ اوست. این موضوع در هنر بیزانس نیز تکرار می‌شود. «صحنه‌های شکار شیر در کلیسای

پتغنی (Ptghni) از شمایل‌نگاری سلطنتی ساسانی ملهم شده است» (درنرسیان ۱۳۹۰: ۱۴۷). تأثیر بافته‌هایی که ملهم از نقوش بدیع ساسانی بودند بر موزاییک انطاکیه غیرقابل‌انکار است. «انطاکیه یکی از مراکز بزرگ بافته‌های رومی و سوری بود، معرق‌کاری‌های کف ساختمان‌ها تقلیدی از نقش‌بافته‌های پشمی یا ابریشمی بود» (گریشمن ۱۳۷۰: ۳۰۶). اگرچه تکنیک موزاییک‌های ساسانی از روم گرفته شده، طرح‌ها و نقوش روحی ایرانی دارند (گریشمن ۱۳۷۸: ۱۹۵). قسمتی دیگر از موزاییک‌های سنگ‌فرش انطاکیه (احتمالاً ۵۰۰ م) مربوط به حاشیهٔ کار است و هم‌اکنون در موزهٔ لوور (The Louvre Museum) نگه‌داری می‌شود. این موزاییک‌ها در انطاکیه از زیر خاک بیرون آورده شده‌اند و در موزه‌ها به‌طوری ویژه کنار هم چیده شده‌اند که نمونه‌هایی از آن‌ها را در موزهٔ لوور و امریکا می‌توان دید (Talbot Rice 1997: 34). در این حاشیه نقش قوچ‌ها به‌صورت متقارن در دو طرف گیاهی ترسیم شده است. ساقهٔ گیاه میان دو بال و روبان قرار گرفته است (تصویر ۸). روبان‌ها آشکارا از نوارهای ساسانی اقتباس شده‌اند. بال‌ها نیز بال موجود در تاج ساسانیان را به‌یاد می‌آورد و قوچ خود نماد فرّه ایزدی در هنر ساسانی است. نمونه‌ای بسیار نزدیک به این نقش را که مربوط به دوران ساسانی است می‌توان در لوحی از کیش مشاهده نمود (تصویر ۹). همان‌طور که قبلاً اشاره شد «قوچ نمادی از مشروعیت و تأیید سلطنت می‌باشد» (دوستخواه ۱۳۸۸: ۴۳۵). نقش دیگری که می‌توان در آن نوارهای سلطنتی ساسانی را دید پرنده‌ای سبزرنگ در کلیسای سن‌ویتاله (Saint Vitale) است که نواری قرمزرنگ به گردن خود دارد (تصویر ۱۰). نوارهایی که به گردن پرندگان یا ساقهٔ گیاه بسته می‌شود عنصری ایرانی و به‌طور خاص مربوط هنر ساسانی است (Compareti 2015: 37).

بیزانس در زمان ژوستی‌نین (Iustinianus) (۵۲۷–۵۶۵ م) به اوج قدرت رسید. وی نه‌تنها در روم شرقی قدرت خود را استحکام بخشید، بلکه بر بخش‌هایی از ایتالیا نیز مسلط و شهر راوانا (Ravenna) را به‌عنوان مرکز قدرت خود در روم غربی انتخاب کرد. در این دوره خصوصیات هنر بیزانسی بارز شد و نخستین عصر طلایی در تاریخ این هنر رخ نمود (پاکباز ۱۳۸۵: ۷۸۵). در زمان او، کلیسای سن‌ویتاله حدود سال ۵۴۷ م در شهر راوانای ایتالیا ساخته شد (مرزبان ۱۳۸۵: ۱۰۹). نقش در قسمت پایین طاقی موسوم به طاق حواریون یا قدیسان کار شده است. دقیقاً در سمت چپ این طاق مسیح با هالهٔ مقدس به دور سر ایستاده و در کنار آن دو الههٔ پیروزی (نیکه) همانند بالای طاق بزرگ بستان در کرمانشاه ترسیم شده‌اند، با این تفاوت که به‌جای حلقهٔ پادشاهی، این دو الهه به‌صورت

متقارن صلیبی را در یک مدالیون به‌ارمغان می‌آورند. اگرچه الهه‌های طاق بزرگ بستان آشکارا از هنر رومی اقتباس شده‌اند، نباید از یاد برد که مفهوم نقش همان قداست سلطنت یا الهی نشان‌دادن آن است که این‌جا نیز همین امر تکرار شده است. کمی آن‌طرف‌تر، نقاشی‌های موزاییکی ژوستی‌نین و هم‌راهانش در دیوار شمالی محراب قابل‌مشاهده است (همان: ۱۰۹) و روبه‌روی آن، در دیوار جنوبی محراب، نقش همسرش، ملکه تئودورا (Theodora)، و هم‌راهانش نقش شده است. آشکارا پیداست که پادشاه درحال قداست‌بخشیدن به جایگاه سلطنتی خود و خانوادهٔ خود است، چراکه شاه و همسر و هم‌راهانش درحال شرکت در مراسم دینی هستند و هر دو هاله‌ای دور سر دارند که نشان تقدس آن‌هاست و همین هاله را مسیح دارد. درون کلیسا پرتجمل و شاهانه است اما این شکوه شاهانه بایست با دین درآمیزد تا مشروعیت یابد. «حتی در دوره‌های چیرگی هنر درباری و دنیوی سجیهٔ دینی هنر بیزانسی برجا ثابت می‌ماند و اگر هنر به بزرگ‌داشت شخصیت امپراتور می‌پرداخت، او را در مقام فرمان‌روایی خاورزمینی، که سایه‌ای خاکی از ذات ربّانی شمرده می‌شد، موردستایش قرار می‌داد» (همان). دیگر ویژگی‌های ایرانی ـ ساسانی این کلیسا را نباید از یاد برد. «شیوهٔ معماری بیزانسی با بهره‌گیری از دستاوردهای رومی و شرقی (ساسانی) شکل گرفت که درخشان‌ترین جلوه‌های آن در کلیساهای سان‌ویتاله و سانتاسُفیا (Santa Sofia) (قسطنطنیه) بروز کرد» (پاکباز ۱۳۸۵: ۷۸۶). در برخی از تزیینات و شیوهٔ موزاییک‌های بیزانس که عالی‌ترین نمونه‌های آن در کلیساها و اماکن مذهبی در شهر راونا ـ ایتالیا است می‌توان شباهت‌های هنر ایرانی (ساسانی) را دید (نوروزی‌طلب ۱۳۹۵: ۶).

نمونهٔ دیگر از نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراتوری بیزانس را به شیوهٔ نقاشی در نسخهٔ بتائوس (Beatus)، متعلق به قرن دهم میلادی، باید جست. در این نقاشی، جنگ‌جویی سوار بر اسب با نیزه درحال شکار مار بزرگ است (تصویر ۱۱). اگرچه نوارهای جنگ‌جوی نسخهٔ بتائوس کاملاً از نمونه‌های مشابه ساسانی پیروی نمی‌کند و گویای این مطلب است که هنر بیزانس سعی بر آن دارد به‌تدریج این نماد ساسانی را در ویژگی‌های خود حل نماید، چند نکته به‌وضوح در تصویر قابل‌مشاهده است که آن را به تأثیرپذیری از هنر ساسانی مرتبط می‌سازد. ابتدا آن‌که موضوع نگاره مانند بسیاری از نمونه‌های ساسانی شکار است. اسب و پایین‌تنهٔ جنگ‌جو مانند نمونه‌های ساسانی نیم‌رخ است و بالاتنه تمام‌رخ ترسیم شده و جالب‌توجه است که شانه‌ها پهن و کمرباریک ترسیم

شده‌اند و بزرگی سوار نسبت به اسب بیش‌تر است. «شانه‌های پهن، کمر باریک، و بزرگی جثهٔ سوار نسبت به اسب ازجملهٔ زیبایی‌شناسی خاص پیکره‌های ساسانی است» (فریدنژاد ۱۳۸۴: ۱۵۲). مهم‌ترین نکته شکل ظاهری خود نوار است که از ابتدا به انتها پهن شده و دو رشته است هرچند این دو رشته مانند نمونه‌های ساسانی از هم جدا نیست و خطوط افقی بر سطح خود ندارد، اما با دو رنگ متفاوت نقش شده که جدابودن دو تکه را نشان دهد. این‌جا نیز اسب‌سوار ثابت به‌نظر می‌رسد، اما نوارهای سوارکار مواج و به‌اهتزاز درآمده است که گویای تأثیرپذیری آن از هنر ساسانی است.

> نکتهٔ قابل‌توجه در تصویر سوارکار بئاتوس شیوهٔ نمایش و آرایش دُم اسب است که مسلماً تقلیدی از دم اسب شاهان ساسانی است. شکل دم گره‌خورده و پهن نیز در این تصویر به‌هم‌راه روبان سلطنتی نشان از اشرافیت یا قدسیت سوارکار دارد که در نبرد با مار بزرگ، نماد شر و شیطان، ترسیم شده است (طاهری ۱۳۹۱: ۶۴).

ازآن‌جایی‌که در چند نمونهٔ دیگر از نسخ بتائوس طاووس درحال شکار مار است و «طاووس نمادی از مسیح و 'خیر' و مار نماد 'شر' است و معنای آن پیروزی نیروی‌های الهی بر نیروهای شیطانی است» (همان) مسلماً هنرمند سعی در نشان‌دادن قداست، جایگاه والا، و اشرافی این سوار داشته است. نمونه‌های دیگر تأثیر نقوش ساسانی بر نسخ بئاتوس را می‌توان «سیمرغ ساسانی، عقاب درحال شکار غزال، و کمان‌دار سوارکار به‌عقب‌برگشته» نام برد (همان: ۶۶).

نمونهٔ دیگر از این نوارها در هنر حجاری را باید در کلیسای صلیب مقدس آغتامار (The Aghtamar Holy Cross Church) جست‌وجو کرد. «کلیسای صلیب مقدس به‌دست شاه گاگیک آرتسرونی (Gagik I Artsruni) برروی جزیرهٔ آغتامار در دریاچهٔ وان (Van) بین سال‌های ۹۱۴ و ۹۲۱ م بنا شد. نقوش‌برجستهٔ این بنا نمونه‌ای منحصربه‌فرد در کلیساهای ارامنی است» (مبینی ۱۳۹۵: ۱۰۲). در تزیینات بالای نمای غربی کلیسای آغتامار، نقش نوار سلطنتی:

> در ترکیبی از شکل سر زن و بال‌های گسترده (هارپی) (Harpy) قابل‌مشاهده است (تصویر ۱۲). این نوع شکل‌ها دارای پیشینهٔ ایرانی هستند و در پیکره‌های برنزی پارتی و نیز هنر ساسانی مشاهده می‌شوند. نیم‌تنهٔ انسانی یا تنهٔ حیوانات برخاسته از بالا به یک جفت بال نقش‌مایهٔ رایجی در مهرهای اولیهٔ ساسانی و گچ‌بری‌هایش بود. این نقش در گچ‌بری کاخ چال ترخان ری از دورهٔ ساسانی در حاشیهٔ نقش شکار ظاهر

شده است. ساسانیان ترکیب سربند و نوارهای مواج را به‌عنوان نماد جدیدی از اعطای نشان به‌کار می‌بردند. روبان‌ها، نوارهایی که به تاج شاهان متصل بود، همه به‌طور واضح اشاره به سلطنت دارند. روبان‌های هارپی آغتامار احتمالاً از طرح ساسانی نشئت گرفته است. پیشینهٔ نقش روبان در کلیساهای ارمنی مربوط به کلیسای کیلکانی در نزدیکی منطقهٔ آلبانی باستان در قرن پنجم میلادی است که برای مدت طولانی تحت کنترل ساسانیان بود (مبینی ۱۳۹۵: ۱۰۶).

جالب‌توجه است که علی‌رغم انعطاف‌ناپذیری هنر حجاری، هنرمند سعی کرده نوارها را مواج بتراشد. بسیاری از نقش‌مایه‌های کلیسای آغتامار درنهایت از هنر ساسانی سرچشمه می‌گیرند. موج جدید تأثیر محصولات ساسانی در قرن دهم میلادی نه‌تنها در سرزمین‌های اسلامی بلکه در پادشاهی مسیحیت قفقاز و قسطنطنیه نمایان شد. بیش‌تر نقش‌مایه‌های این کلیسا شامل عقاب، نقش سنمرو، پرندگان، قوچ، سر، نشانه‌های خورنه در ایران باستان، و دارای مفاهیم پادشاهی الهی و شکوه سلطنت بودند. گریفین، پرندگان انسان سر و انواع مختلف حیوانات ترکیبی نیز نماد قدرت سلطنتی به‌شمار می‌آمدند. این نقوش به‌عنوان نمادهای سلطنت در ارتباط با مکان‌های نقوش در نمای کلیسا نیز هستند، چراکه به‌طور مثال، نقوش عقاب‌ها و گریفین در نمای جنوبی کلیسا که تصویر شاه گاگیک بر درگاه آن حجاری شده وجود دارد و در سمت راست این در، پرنده با نقش سر قوچ نمایش داده شده است؛ و بدین ترتیب نقش آن‌ها را به‌عنوان نمادهای قدرت و شکوه پادشاهی با بیش‌ترین وضوح به‌نمایش می‌گذارد؛ سنت‌هایی که میراث هنر ساسانی بود و تا قرن‌ها در هنر سرزمین‌های دیگر ادامه یافت (همان: ۱۱۴). سعی در برقراری ارتباط شکوه شاهانه و الهی جلوه‌دادن آن به‌وسیلهٔ این نقوش زمانی روشن‌تر می‌شود که نگاهی به نمای غربی کلیسا انداخته شود.

در نمای غربی کلیسا، نقش هاله در اطراف سر شاه گاگیک دیده می‌شود. در هنر ایران خورنه یا شکوه پادشاهی معمولاً با هاله‌ای اطراف سر شاه نشان داده می‌شد همان‌طورکه در هنر ساسانی این نقش در اطراف سر شاه ظاهر شده است. در قرون میانه حکام مسلمان فلات ایران و آسیای مرکزی برای مشروعیت‌دادن به حکومتشان از نقش هاله استفاده می‌کردند (همان: ۱۰۷).

در این نقش:

گاگیک به‌صورت فیزکی تنها با حالت پاهایش به مسیح احترام می‌گذارد و به‌طور محسوسی بزرگ‌تر از مسیح نمایش داده شده است درحالی‌که در هنر بیزانس هیچ‌گاه شاه بزرگ‌تر از مسیح تجسم نمی‌شد. گویی شاه گاگیک نیز با استفاده از عناصر قدرت خلفای اسلامی که میراث هنر ساسانی را در خود داشت در نمای کلیسای صلیب مقدس اقتدار خویش را به‌تصویر کشیده است (همان: ۱۰۷–۱۰۸).

نمونه‌های دیگری از این نوارها در کلیسای آغتامار وجود دارد. ازجمله نقش پرندهٔ قوچ ـ سر که «نوار گردن جانور با روبان‌های دورهٔ ساسانی مشابهت دارد» (همان: ۱۱۳). «این شکل نوارگونه در پاهای پرنده ـ قوچ تبدیل به گوی‌هایی شده که جانشین روبان‌های مواج‌اند» (همان: ۱۱۰). دیگری نقش کمان‌داری سواره بر اسب بر نمای جنوبی کلیساست که دم اسب او دارای گرهی نادر است که ملهم از هنر ساسانی است. این خصوصیت دم در اسب‌های ساسانی با دم‌های بافته و گره‌خورده با روبان در آثار هنری همانند نقش‌برجستهٔ اردشیر اول در نقش‌رستم و نقش‌برجستهٔ شاپور اول در صحنهٔ پیروزی بر والرین رومی و نیز مکرر در بشقاب‌های زرین و سیمین نمایش داده شده است (همان: ۱۱۱–۱۱۲).

جدول ۱. مطالعهٔ تطبیقی نقوش نواردار ساسانی و بیزانس

	نقش	انسان	حیوان	اشیا	خدایان و الهگان و نیروهای ماورایی
نوارهای ساسانی	نمونهٔ تصاویر				
	ویژگی‌های ظاهری	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.
	ویژگی‌های معنایی	انسان نواردار، شاه یا خانوادهٔ سلطنتی است.	حیوان نواردار، قاصدی است که فره ایزدی را برای شاه به ارمغان می‌آورد.	اشیای نواردار، سلطنتی است و متعلق به شاه می‌باشد.	نیروهای ماورایی، قداست سلطنت را نشان می‌دهند.
	جنس	نقوش‌برجسته، ظروف فلزی	نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، پارچه‌ها	نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، گچ‌بری‌ها	نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، گچ‌بری‌ها، پارچه‌ها
نوارهای بیزانس	نمونهٔ تصاویر			یافت نشد	

	ویژگی‌های ظاهری	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته.	ـــــــ	چین‌دار و مواج، از ابتدا به انتها پهن، دورشته
	ویژگی‌های معنایی	انسان نواردار، شاه یا درپی جایگاه الهی سلطنت و مبارزه با نیروهای اهریمنی است.	حیوانات نواردار، حیوانات مقدسی هستند که جایگاه ویژهٔ سلطنت را نشان می‌دهند.	ـــــــ	نیروهای ماورایی، نمادی برای شکوه سلطنت و قداست آن هستند.
	جنس	پارچه، نقاشی	موزاییک، پارچه	ـــــــ	حجاری، موزاییک

(تهیه‌شده توسط نویسندگان)

با مطالعهٔ تطبیقی نقوش نواردار ساسانی و بیزانس می‌توان دریافت که ویژگی‌های ظاهری نوارهای ساسانی مانند چین‌دار و مواج‌بودن، از ابتدا به انتها پهن‌شدن و دورشته‌بودن در نوارهای بیزانس تکرار شده است. ازنظر معنایی، این نوارها در هنر ساسانی نمادی برای سلطنت و قداست سلطنت هستند و در امپراتوری بیزانس، به‌عنوان نمادی برای شکوه شاهانهٔ پادشاهی مسیحی درکنار مفاهیم مذهبی قرار می‌گیرند. نقوش نواردار ساسانی را می‌توان در انسان، حیوان، اشیا، خدایان، الهگان، و نیروهای ماورایی مشاهده نمود که نمونه‌های مشابه آن در هنر بیزانس نیز وجود دارد. فقط اشیای سلطنتی نواردار در نقوش بیزانس دیده نشد. نوارهای ساسانی را بیش‌تر بر نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، گچ‌بری‌ها، و پارچه‌ها می‌توان دید، درصورتی‌که نوارهای بیزانسی در حجاری، نقاشی، موزاییک، و به‌ویژه پارچه‌های بیزانسی قابل‌رویت هستند (جدول ۱).

۵. دلایل تأثیر طرح‌های (نوارهای سلطنتی) ساسانی در امپراتوری بیزانس

ایران ساسانی و روم (بیزانس) در زمان خود روابط گسترده‌ای با یک‌دیگر داشتند. «این نقوش محتمل به‌وسیلهٔ اشیای هنری فلزی یا پارچه‌های نفیس و ارزش‌مند تولید کارگاه‌های هنری ساسانی به‌عنوان هدایای سلطنتی یا تجارت اصل و آثار تقلیدشده در دوران ساسانی و پساساسانی به غرب اروپا راه یافته‌اند» (طاهری ۱۳۹۱: ۶۰). «هزارهٔ اول تاریخ مسیحی عهدی بود که در آن تجارت آثار مقدس که از مشرق حمل می‌شد رونق داشت. مجلل‌ترین و زیباترین مواد برای پوشاندن اجساد قدیسان به‌کار می‌رفت. بدین وجه است که کلیسا و اسقفیه‌های اروپا مالک قطعات مربوط به عهد ساسانی یا متأخر از آن عهد، که در سرزمین ایران عموماً محفوظ نمانده، گردیده‌اند» (سرفراز و فیروزمندی ۱۳۸۱: ۲۹۶). «این پارچه‌ها،

که درطول دوران قرون وسطی شرق، برای پیچیدن و نگه‌داری اشیای مقدس مذهبی به‌کار برده می‌شد، اغلب به‌عنوان مدل برای صنعت‌کاران بیزانسی نیز استفاده می‌شدند» (طاهری ۱۳۹۴: ۴۰). ایران که بین چین (مملکت عمل‌آورندهٔ ابریشم) و روم بزرگ‌ترین مصرف‌کنندهٔ منسوجات گران‌بهای ابریشمی واقع بود حکم کشور ترانزیت ابریشم خام و ابریشم کارشده را یافت (گیرشمن ۱۳۷۰: ۲۲۶؛ سرفراز و فیروزمندی ۱۳۸۱: ۳۰۳-۳۰۴). «جنبهٔ تبلیغی و سیاسی در ساخت ظروف سیمین ساسانی مدنظر بوده و احتمالاً به‌عنوان عطایای شاهانه در مبادلهٔ هدایا به‌کار می‌رفته است» (ویسهوفر ۱۳۸۵: ۲۰۶). علاوه‌بر خود نقوش که دارای کیفیت و غنای تصویری و مفهومی بودند ظروف و پارچه‌هایی که آن‌ها را نمایش می‌دادند نیز ارزش مادی، گران‌قیمت، و نادر داشتند (ظروف نقره ای یا مطلا، پارچه‌های ابریشمی) و سبب می‌شد که نقوش به‌کاررفته برروی آن‌ها نیز فاخر و ارزش‌مند به‌نظر برسند؛ بنابراین، مورداستفادهٔ فراوانی پیدا کرده و برروی بسیاری از پارچه‌های نفیس که کاربرد مذهبی داشتند، ازجمله کفن یا تابوت قدیسین، و هم‌چنین برروی نسخ مذهبی مقدس همانند بئاتوس لیابانا (Santa Toribio de Liébana) نیز ظاهر شدند. ازسوی‌دیگر، این نقوش با خود مفهومی از تفاخر و اریستوکراتی اشرافی و نوعی از قدرت شاهانه منتسب به الوهیت را عرضه می‌داشتند که موردتوجه هنرمندان بیزانس قرار گرفتند» (طاهری ۱۳۹۱: ۶۶). یکی از مهم‌ترین این نقوش که دقیقاً در راستای مفهوم سلطنت بود نقش نوارهای ساسانی بود که در زمان نشان‌دادن مفاهیم شاهانه در هنر بیزانس به‌کار گرفته می‌شد. ازآن‌جایی‌که بزرگ‌ترین امپراتوری‌های وقت آن زمان ایران و روم بودند با بررسی اجمالی روابط بین آن‌ها می‌توان چنان نتیجه گرفت که جنگ بین دو کشور به‌صورت یک سنت درآمده بود، چنان‌که تقریباً شانزده تن از پادشاهان ساسانی با رومیان مستقیماً در جنگ بوده و مابقی نیز لااقل در ارتباط با کشور همسایه بودند. این اتفاق در زمان بیزانس نیز ادامه داشت، چراکه تفاوت دین دو امپراتوری نیز محرکی بر این امر بود. «در زمان بهرام پنجم (۴۲۱-۴۳۸ م) که ملقب به بهرام گور است مهم‌ترین مسئلهٔ زمان او موضوع مسیحیت بوده است، زیرا در قرن چهارم میلادی که دین رسمی امپراتوری روم مسیحیت شد ناراحتی‌های زیادی را برای موبدان و دولت ایران به‌وجود آورد. دلیلش این بود که مردم ارمنستان و نواحی غربی ایران دین مسیح را پذیرفته بودند و رومیان نیز از آنان حمایت می‌کردند (دادور و غربی ۱۳۹۱: ۱۳۶). و بیش‌تر مواقع برسر این منطقه جنگ بود و در دوره‌های مختلف این منطقه بین دو امپراتوری دست‌به‌دست می‌شد. مسلماً این جنگ‌ها خواسته یا

ناخواسته سبب مبادلات فرهنگی بین دو کشور می‌شد که نمونه‌ای از آن‌ها را می‌توان چنین نام برد: آشنایی با آثار هنری مناطق تصرف‌شده و به‌دست‌آوردن غنایم جنگی که شامل آثار هنری نیز می‌شد. «هنگامی‌که امپراتور بیزانس هراکلیوس (۶۱۰–۶۴۱ م) کاخ خسروپرویز دوم (۵۹۱–۶۲۸ م) در دستگرد را تصرف نمود پارچه‌های گران‌بها جزو غنایم او بود» (طاهری ۱۳۹۴: ۴۰). به‌کارگیری اسرا در کشورهای پیروز که هنرمندان و صنعت‌گران نیز دربین آن‌ها وجود داشتند و سال ها با اندیشه و تفکر هنری کشور خود زیسته بودند، چنان‌که به گزارش منابع سریانی یکی از اسرای رومی به‌نام پوزی که در بافندگی پارچه‌های ابریشمی مهارت داشت به‌دستور شاپور در بیشاپور مستقر شد و یک کارگاه ساخت پارچه راه انداخت و صنعت تولید ابریشم را به ایرانیان یاد داد (ریاضی ۱۳۸۲: ۷۳؛ Harris 2004: 75). درپی این جنگ‌ها زمانی نیز می‌رسید که دو کشور توافق به صلح می‌کردند و قراردادنامه‌هایی را تنظیم می‌نمودند. چه‌بساکه این صلح‌نامه‌ها هدایایی را نیز ضمیمهٔ خود داشته که حاوی عناصر فرهنگی آن دو کشور بوده‌اند. و بدین شکل نمادهای شاهانهٔ ساسانی به این سرزمین راه یافت. «فرهنگ بیزانسی علاوه‌بر ریشه‌های باستانی‌اش از روابط امپراتوری با جوامع خاورنزدیک، به‌ویژه شاهنشاهی ساسانی، متأثر بود. به‌عنوان مثال، بیزانسی‌ها مجموعهٔ تشریفات دوروبر امپراتور را از ایرانیان اقتباس کردند» (کوریک ۱۳۸۴: ۵۷). با رسمی‌شدن آیین زردشت در دوران ساسانیان بسیاری از مسیحیان به‌واسطهٔ آزارهای مذهبی به کنستانتینوپول پناه بردند. این امر نیز عاملی برای بسط و گسترش فرهنگ ساسانی گشت (فربود و پورجعفر ۱۳۸۶: ۶۹). این افراد مطمئناً با نمادهای ساسانی که یکی از آن‌ها همین نوارها بود آشنا بودند. البته نباید از یاد برد که کشورهای حوزهٔ دریای مدیترانه نیز نقش مهمی در انتقال این نقوش داشتند.

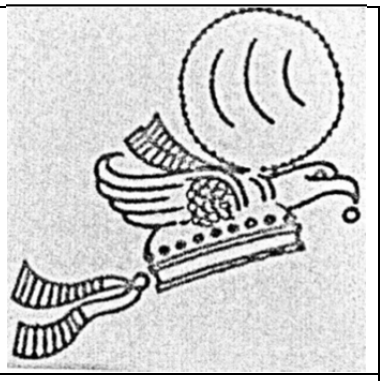
> انتقال و تأثیر طرح‌ها و نقشه‌ها از شرق به غرب، تقریباً بدون انقطاع، در سراسر ادوار بیزانس و شاهنشاهی ساسانی، یعنی از قرن چهارم تا هفتم میلادی و بعدها، نیز ادامه داشته است. این مسیر تأثیرگذاری را می‌توان از کشورهای اسلامی غرب ایران هم‌چون سوریه (کرانهٔ شرقی دریای مدیترانه)، مصر، تونس و مراکش (کرانهٔ جنوبی دریای مدیترانه)، اسپانیا و فرانسه (کرانهٔ غربی دریای مدیترانه)، و ترکیه و ایتالیا (شمال دریای مدیترانه) پی‌گیری نمود. چنان‌چه ملاحظه می‌شود نقش کشورهای حوزهٔ دریای مدیترانه‌ای در هنر ایران به‌ویژه در انتقال هنر ساسانی بسیار حائز اهمیت است (طاهری ۱۳۹۲: ۴۴).

نمادهای سلطنتی ساسانی و به‌ویژه نوارهای آن‌ها نشانهٔ مناسبی برای مفاهیم شاهانهٔ برخی از این حکومت‌ها بود.

۶. نتیجه‌گیری

هرچند ریشهٔ نوارهای سلطنتی ساسانی را بایست در جوامع هلنیستی جست‌وجو کرد، این نوارها در هنر ساسانی چنان ویژگی‌های منحصربه‌فردی به‌خود گرفتند که به آن‌ها هویتی مستقل بخشید و راه‌نمای بسیاری از محققان در شناخت نقش‌های ساسانی یا متأثر از ساسانی گشت. ممکن است نوارهای موجود در امپراتوری بیزانس به پیشینهٔ هلنی آن‌ها بازگردد، اما ویژگی این نوارها بیش‌تر به نوارهای سلطنتی ساسانی نزدیک است، چراکه نوارهای سلطنتی ساسانی دارای چند ویژگی ظاهری و معنایی هستند. این نوارها همگی از نظر شکل، چین‌دار، مواج، و دورشته و از ابتدا باریک و در انتها پهن هستند. این نوارها ازنظر مفهوم نمادی برای سلطنت، قداست، و مشروعیت سلطنت محسوب می‌شوند. ویژگی‌های فرمی نوارهای سلطنتی ساسانی در نمونه‌های بیزانسی گاه عیناً تکرار و گاه بسیار شبیه هستند که نشان از آن دارد که هنر بیزانس این نقش را از هنر ساسانی اقتباس کرده است. عوامل بی‌شماری هم‌چون جنگ‌ها، تجارت بین ایران و بیزانس، رسمی‌شدن آیین زردشت، و کشورهای حوزهٔ دریای مدیترانه در انتقال طرح‌های ساسانی و این نماد به امپراتوری بیزانس نقش داشتند؛ اما مهم‌ترین دلیل برای حضور این نقش در هنر بیزانس همان معنای نمادین نقش است، چراکه در هنر بیزانس هرجا این نقش یافت می‌شود مفاهیم شاهانه و دینی به‌هم پیوند می‌خورند. هنرمند بیزانسی با به‌کاربردن این نقش درکنار مسیح، حواریون، و دیگر نمادهای مذهبی مسیحی، ازیک‌طرف، شکوه شاهانه و سلطنتی صاحب‌اثر و سفارش‌دهنده را به‌رخ می‌کشد و ازطرفی‌دیگر، مشروعیت سلطنت را گوش‌زد می‌کند. و به همین دلیل نمونه‌های بی‌شماری از این نقش را در هنرهای اشرافی ـ مذهبی بیزانس در حوزه‌های مختلف نقاشی، معماری (حجاری، موزاییک)، و پارچه‌بافی می‌توان مشاهده نمود.

تصاویر



تصویر ۱. تاج هرمز دوم ساسانی با نقش عقاب و نوار سلطنتی (هرمان ۱۳۷۳: ۱۵)

تصویر ۲. پارچهٔ ساسانی با نقش خروس یا طاووس (سرفراز و فیروزمندی ۱۳۸۱: ۲۹۷)

تصویر ۳. بشقاب سیمین زراندود در گالری فریر، شاپور دوم درحال شکار گراز (فریه ۱۳۷۴: ۷۱)

تصویر ۴. پارچهٔ ابریشمی، آنتیگونه، بهرام گور درحال شکار، قرن هشتم میلادی (Harris 2004: 70)

تصویر ۵. پارچهٔ ابریشمی، پاریس، قرن هشتم میلادی

تصویر ۶. پارچهٔ ابریشمی، مازک، فرانسه، قرن

(Pinder Wilson 1957: 58)	هشتم میلادی (Harris 2004: 76)

تصویر ۷. موزاییک‌های کف انطاکیه، قرن پنجم میلادی (Talbot Rice 1997: 35)

تصویر ۸ موزاییک‌های کف انطاکیه، موزهٔ لوور، پاریس، قرن پنجم میلادی (Talbot Rice 1997: 35)

تصویر ۹. لوح ملاط گچی از کیش، قوچ نواردار در دو بال روبان شده است (فریه ۱۳۷۴: ۷۲)

تصویر ۱۰. پرندهٔ روبان‌دار، کلیسای سن‌ویتاله، راوانا، ایتالیا، حدود ۵۴۷ م (www.britannica.com)

تصویر ۱۱. جنگ‌جوی مسیحی فاتح، نسخهٔ بتائوس متعلق به ۹۱۵ م، خرونا (بورکهارت ۱۳۹۰: ۵۵)

تصویر۱۲. تزیینات بالای نمای غربی کلیسای آغتامار، سر انسانی، بال و نوار سلطنتی ملهم از ساسانی (مبینی ۱۳۹۵: ۱۰۴)

پی‌نوشت‌ها

1. Glory: در برگردان فارسی به انگلیسی فرّ، این واژه به‌کار برده می‌شود.

2. Publius Licinius Valerianus Augustus / Marcus Iulius Philippus Augustus / Marcus Antonius Gordianus.

۳. Putto: در متن Putti آمده است که شکل جمع آن است.

۴. Sassanid ribbons در برگردان‌های فارسی بیش‌تر روبان‌های ساسانی ترجمه شده است. ازآن‌جایی‌که روبان فارسی نیست واژهٔ نوار به‌جای آن برگزیده شد.

۵. آقای موسوی حاجی طاق بزرگ بستان را متعلق به پیروز اول می‌داند و نقش آن خسروپرویز نیست (موسوی حاجی ۱۳۸۷: ۹۲).

کتاب‌نامه

اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ روئین پاکباز و هرمز عبدالهی، تهران: آگه.

اسمیت، ژوئل (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.

اکبرزاده، داریوش (۱۳۸۵). *کتیبه‌های پهلوی*، تهران: پازینه.

برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۶۲). *برهان قاطع*، به‌کوشش محمد معین، ج ۲، تهران: امیرکبیر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). *مبانی هنر مسیحی*، ترجمهٔ امیر نصری، تهران: حکمت.

بیانی (ملک‌زاده)، ملک (۱۳۷۰). *تاریخ سکه از قدیم‌ترین ازمنه تا دورهٔ ساسانیان*، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پورابریشم، احسان و فریناز فربود (۱۳۹۰). «ماهیت دیبای شوشتری ازمنظر منابع مکتوب»، *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ش ۴۵.

دادور، ابوالقاسم و الناز حدیدی (۱۳۹۵). *مطالعهٔ تطبیقی نقش و نماد عقاب در آثار هنری ایران، یونان، روم و مصر باستان*، تهران: کلهر.

دادور، ابوالقاسم و عادله غربی (۱۳۹۱). *مطالعهٔ تطبیقی نقوش برجستهٔ هخامنشی و ساسانی در ایران*، تهران: پشوتن.

درنرسسیان، سراپی (۱۳۹۰). *ارمنی‌ها*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: طهوری.

دوستخواه، جلیل (۱۳۸۸). *اوستا کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی*، تهران: مروارید.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۵). *لغت‌نامه*، ج ۲۴، تهران: لغت‌نامهٔ دهخدا.
دهقانی، زهرا و حسین مهرپویا (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی نقوش متقارن در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر بیزانس»، *نقش‌مایه*، س ۵، ش ۱۰.
رجبی، پرویز (۱۳۸۳). *هزاره‌های گم‌شده*، ج ۵، تهران: توس.
ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی*، تهران: گنجینهٔ هنر.
زارع ابرقویی، احمد و دیگران (۱۳۹۳ الف). «نوارهای سلطنتی در ایران از آغاز شکل‌گیری (در دوران مادها) تا پایان دورهٔ ساسانی»، *جستارهای تاریخی*، ش ۱.
زارع ابرقویی، احمد و دیگران (۱۳۹۳ ب). «تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دورهٔ سلجوقی»، *مطالعات تطبیقی هنر*، ش ۷.
سرفراز، علی‌اکبر و فریدون آورزمانی (۱۳۷۹). *سکه‌های ایران*، تهران: سمت.
سرفراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی (۱۳۸۱). *باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، تهران: عفاف.
سودآور، ابواعلاء (۱۳۸۳). *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، هوستون: میرک.
طاهری، علی رضا (۱۳۹۱). «تأثیر نقوش ساسانی بر تصویرسازی نسخ بئاتوس»، *باغ نظر*، س ۹، ش ۲۱.
طاهری، علی رضا (۱۳۹۲). «نقوش حیوان ـ گیاه در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر اسلامی و هنر رومی‌وار فرانسه»، *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، د ۱۸، ش ۲.
طاهری، علی‌رضا (۱۳۹۴). «بررسی سیر تحول مدالیون بافته‌های ساسانی و تأثیر آن‌ها بر نمونه‌های هنر اسلامی و مسیحی»، *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، د ۲۰، ش ۱.
فربود، فریناز و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی ایران ساسانی و روم شرقی (بیزانس)»، *هنرهای زیبا*، ش ۳۱.
فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴). «اسب و سوار در هنر ساسانی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۸۹، ۹۰.
فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
کوریک، جیمز آ. (۱۳۸۴). *امپراتوری بیزانس*، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۰). *ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۸). *بیشاپور، موزاییک‌های ساسانی*، ج ۲، ترجمهٔ اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
مبینی، مهتاب (۱۳۹۵). «تأثیر نقوش ساسانی در تزیینات حجاری‌شدهٔ کلیسای صلیب مقدس آغتامار»، *نگره*، ش ۴۰.
محمدپناه، بهنام (۱۳۸۶). *کهن دیار*، تهران: سبزان.

مرزبان، پرویز (۱۳۸۵). *خلاصهٔ تاریخ هنر*، تهران: علمی و فرهنگی.

معین، محمد (۱۳۶۴). *فرهنگ فارسی معین*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.

موسوی حاجی، رسول (۱۳۸۷). «تأملی دیگر در اثبات هویت واقعی و محتوای تاریخی نقش‌برجسته‌های طاق بزرگ بستان»، *هنرهای زیبا*، ش ۳۵.

نصرالله‌زاده، سیروس و یاسمن نباتی مظلومی (۱۳۹۵). «پیشینهٔ تاریخی ایزدبانو نیکه/ فرشتهٔ بالدار: تداوم یک بن‌مایه از اشکانیان تا قاجار»، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، س ۸ ش ۲.

نوروزی‌طلب، علی‌رضا (۱۳۹۵). «معرفی و تحلیل هنر بیزانس»، *هنر و تمدن شرق*، س ۴، ش ۱۱.

نیولی، گراردو (۱۳۹۱). «فرّ/ فرّه»، ترجمهٔ سعید انواری و سپیده رضی، *هفت آسمان*، ش ۵۳.

ویسهوفر، ژوزف (۱۳۸۵). *ایران باستان (از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ بعد از میلاد)*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات و تمدن در ایران باستان*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Alram, Michael and Rika Gyselen (2003). Sylloge Nummorum Sasanidarum, Paris and Berlin and Wien, *Abstracta Iranica*, Vol. 26, Bd. I: Ardashir I._Shapur I., Wien.

Bailey, H. W. (1943). *Zoroastrian Problems in the Ninth-century Books*, Oxford: Clarendon Press.

Choksy, J. K. (1989). "A Sāsānian Monarch, His Queen, Crown Prince and Deities: The Coinage of Wahram II", *American Journal of Numismatics I*.

Compareti, Matteo (2011). "The state of research on Sasanian painting", e-sasanika, The International Journal of Eurasian studies, Vo1, no111.

Compareti, Matteo (2015). "Ancient Iranian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections", *The Silk Road*, Vol. 13.

Harper, P.O. (1978). *The Royal Hunter: Arts of the Sasanian Empire*, New York: Asia Society.

Harris, Jennifer (2004). *5000 Years of Textiles*, British Museum, London.

Keall, Edward J. (1989). "BĪŠĀPŪR", *Encyclopaedia Iranica* , Vol. IV, Fasc. 3.

Nicolle, D. et al. (2007). *The fall of Constantinople*, Britain: Osprey Publishing.

Overlaet, Bruno (2017). "ŠĀPUR I: ROCK RELIEFS," Encyclopædia Iranica, available at http://www.iranicaonline.org/articles/shapur-I-rock-reliefs (accessed on 03 November 2017).

Pinder Wilson, Ralph (1957). *Islamic Art*, London: Ernest Benn Limited.

Sayles, Wayne G. (2003). *Ancient Coin Collecting II*, Lola: Krause Publications.

Shepherd, D. G. (1972). "The Diadem —A Clue to the Religious Iconography of Sasanian Art", *Summaries of Papers to be Delivered at the Sixth International Congress of Iranian Art and Archaeology*, 10–16th, September, Oxford.

Sellwood, David (1971). *An Introduction to the Coinage of Parthia*, London: Spink and Son Limited.

Shenkar, Michael (2014). *Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World*, leiden.boston: brill.

Talbot Rice, David (1997). *Art of the Byzantine Era*, London: Thames and Hudson.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی