PAYKAREH
Journal of Art Faculty Shahid Chamran University of Ahvaz
Human Figure Iconology is Two Pieces of Textile from Sassanid Era (With Images of the King's Battle and the Tree of Life)
Vol. 8, No. 17, Autumn 2019, P. 40-61

EXTENDED ABSTRACT

Human Figure Iconology is Two Pieces of Textile from Sassanid Era (With Images of the King's Battle and the Tree of Life)

Nastaran Saberi [1]* Ameneh Mafitabar [2]

1. * Master's Student in Textile and Fashion Design at Pars University, Tehran, Iran (corresponding author). HYPERLINK Nastaran.saberi.pars@gmail.com

2. Assistant Professor of Textile and Fashiom Design, College of Applied Arts, Art University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 03.08.2019
Accepted: 24.10. 2019
DOI: 10.22055/pyk.2019.15359

Introduction

Keyword:
Sassanid
Iconology
Textile
Human Figures

Throughout centuries, artistic creations have represented the culture and beliefs of every ethnic group, becoming inseparable from their art history. What remains from the Sasanian era is of special significance because of the political, religious and economic events of the day, and interpreting them helps discover more of the secrets buried in the period. Motifs are the most prominent feature of Sasanian art. The fabrics remaining from the Sassanid period are an important source to study the motifs of this period. These fabrics include elements with broad structural, religious, and mythological concepts. Studies show that there are many basic approaches to literary and artistic studies, including the iconology approach which has a relatively special place. Studying art, especially textiles, and reading the motifs of fabrics through iconology can remove many ambiguities in this regard, because this method uses description and analysis to examine the motifs and elements of fabrics and identify their implicit meanings and the reasons for their coincidence. With this in mind, this article aims to delve deeper into the symbols and signs of the fabrics of the Sassanid period and analyze their semantic layers. Aiming to fulfil this objective, the present study seeks to answer this question: "What are the hidden and semantic layers of the human figures on the two pieces of textile from Sassanid Era with images of king's battle and tree of life, based on the iconological approach?" The hypothesis is that by exploring the superficial forms of the motifs of these two pieces of fabric and determining and interpreting the symbols, it is possible to come to their iconographic interpretation and identify at least some of the most meaningful symbolic meanings as a decorative element and a feature of Iranian art. Many studies have dealt with the motifs and symbols of the Sassanid period and the iconology approach. For example, Neda Akhavanaqdam (2017) studied the metal utensils of this period from an iconographic point of view, introducing symbols and discussing the motifs of hunting, ritual and court ceremonies in this period based on the metal art of the Sassanid era. An Introduction to Iconology by Nahid Abdi (2012) has described this approach and clarified the path of this theoretical study to the reader. This book can be a useful guide to the study of Sassanid motifs with this approach.

Methodology

This research is based on the theoretical framework of iconology–iconography and used a descriptive–analytical approach based on historical studies. Data were analyzed qualitatively and collected by observation and documentary (desk–based) method and its tool is summarized in the ID sheet. Therefore, the technical and conceptual characteristics of the themes used in Sasanian textiles were first identified and introduced and then the samples were examined, classified, and analyzed by a qualitative analysis method using the iconographic approach. The visual instances of this article were also selected through simple random sampling and two samples with images of Imperial War and the Tree of Life that had remained from the Sasanian era were described, analyzed, and interpreted, indicating their symbolic meanings.

Findings

After a brief review of the iconography approach, this article describes the status of textile during the Sasanian period. It then relies on a developmental theory about the iconological interpretation of these textile motifs and explores two pieces of Sassanid fabric based on the dominant forms of that era. After review and exploring two pieces of Sassanid fabric, It shows that the purpose of producing these motifs is to induce concepts such as supernatural power and immortality for the royal force and the king himself, and the two pieces of fabric display Zoroastrian beliefs symbolically in order to legitimize sovereignty. Finally, the results are presented in a table below.

Image 1
Coptic textile fragment of legging
Antinoe, 6–7th AD
Musee des Tissus, France.
source: URL 2

Image 2
Fragments of a Wall Hanging
6–7th AD
Benaki Museam Athens.
source: Avarcalhkd, Fereydon&Javadi, Shohreh, 2017: 134

Table 1. Symbols in two pieces of fabric under study. source: Authours

Symbol	Symbol	Inner meaning in Image 1	Inner meaning in Image 2
King	Manifestation of the god of victory, the supreme rule of the king	Displaying the reign and victory of the king	
Warriors	Support, conquest, victory	Displaying the victory and conquest of the king	Displaying support and victory
King`s sword	Symbol of unity, undefeatibility, power, monarchy, and divine will	Displaying divine authority and will and the king›s great power	
Perpendicularity of king`s sword	Sublimity and spirituality	Displaying the king›s sublimity and spirituality	
bow	Sign of power	The symbol of power and cleansing of the land of evil	The symbol of power and cleansing of the land of evil
Moving ribbon	The symbol of royalty, the symbol of the divine power	The relationship of the king and the warriors with the heavenly and divine powers	The relationship of warriors with the heavenly and divine powers
Horse	Endurance, luck, sun turner, courage, power, horse transferring the dead›s soul	Sign of power, warriors› courage, power and speed; horse transferring the dead›s soul	Sign of power, warriors› courage, power and speed, sun turner
Tree of life	Growth, reproduction, fertility, immortality and life cycle		Immortality and life, God›s conquest of the devil
Star	Effect on plants› growth	Preventing the enemy from entering the land	Preventing the enemy from entering the land and contributing to plants› growth
Circular form	Sign of God and Sun	Representing further power	Representing further power
Opened wing	A symbol of the goddess Bahram, fertilizing forces,		Emphasizing the protection of the goddess Bahram, fertilizing forces
Dog	Sign of loyalty and the companion of the dead	Loyalty to the king and warriors and the companion of the dead at war	
War	Removing anarchy and achieving unity	Removing anarchy and achieving unity	
Captives	King›s great power	Displaying the king›s power and victory	
Trumpet	Sign of wish for reputation and magnificence	Announcing the king›s magnificence and superiority over the enemy or God›s conquest of the devil	

Conclusion

In general, we can say that Sassanians, as a religious dynasty considering the King's relationship with God, gave meaning to artistic concepts and converted their art into a formal and court art. The Sassanian artist did not merely seek to create a realistic, ordinary human image and figure, nor did he seek to portray magnificent historical aspects. Therefore, each component of their art represents the culture, duty, legitimacy, firmness and fate. Most human images in Sasanian art convey the message that the King is God-chosen and responsible for human guidance. He actually reflects the image of gods and has legitimate power. The Sasanians were mainly involved in the creation of face, the image of the king, in certain cases, and their occasional portray of God and sacred beings was merely to legitimize the king.

References

- Akhavanaghdam, Neda (2018), An Investigation of the Sasanian Steel Utensils from a Semantic Perspective, Tehran: Iranian Academy of the Arts.
- Avarcalhkd, Fereydon& Javadi, Shohreh (2017), colorful recreation of sassanid rock reliefs
- Abdi, Nahid (2013), An Introduction to Iconology Theories and Applications, Tehran: sokhan.
- URL 2: http://warfare.ga/6-10/Coptic-Textile-Battle-Tissus.htm?i=1, Date: 8/31/2019.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نسترن صابری *
آمنه مافی‌تبار **

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۰۲

آیکونولوژی نقش انسانی در دو قطعه پارچه ساسانی (با تصویر جنگ شاهی و تصویر درخت زندگی)

چکیده

آثار هنری در طول قرون متمادی نمایشگر فرهنگ، باورها و عقاید هر قوم بوده و با تاریخ هنر اقوام پیوندی ناگسستنی دارد. آن‌چه از دوره ساسانی برجای‌مانده به دلیل وقایع سیاسی، دینی و اقتصادی این دوره اهمیت ویژه‌ای دارد و تفسیر این آثار کمک می‌کند تا هر چه بیشتر با رمز و رازهای نهفته این دوره آشنا شد. بیشترین مشخصه هنر ساسانی نقوش تزئینی آن است و یکی از تجلیات این نقوش در منسوجات ساسانی است. مسئله‌ای که مطرح می‌گردد این است که چه لایه‌های معنایی آشکار و پنهانی در نقوش پارچه‌های ساسانی وجود دارد. ازاین‌رو ضروری می‌نماید که این هنر، با رویکردهای جدیدی که در حوزه نقد هنری و زیبایی‌شناسی مطرح است، مورد تحلیل قرار بگیرد. یکی از رویکردهایی که برای بررسی محتوای متون تصویری غالباً سودمند است، رویکرد آیکونولوژی است. با این حساب، مقاله حاضر با هدف تعمیق در نمادها و نشانه‌های پارچه‌های آن روزگار به واکاوی لایه‌های معنایی آن‌ها پرداخته است. این تحقیق به شیوه کیفی انجام پذیرفته است و گردآوری اطلاعات بر اساس شواهد بصری و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) به سرانجام رسیده است. برای نیل به این مقصود، مقاله حاضر به‌دنبال این پرسش است: «لایه‌های معنایی آشکار و پنهان نقوش انسانی در دو قطعه پارچه ساسانی با تصویر جنگ شاهی و درخت زندگی براساس رویکرد آیکونولوژی چیست؟». نتایج حاصل از این پژوهش که در آن به شیوه توصیفی- تحلیلی، دو قطعه از پارچه‌های دوره ساسانی را طبق الگوی آیکونولوژی خوانش و در مراحل سه‌گانه آن مورد بررسی قرار داده است، نشان می‌دهد نقوش موجود در پارچه‌های ساسانی ریشه در اندیشه مذهب رسمی و حاکمیت سیاسی دارد و حاکی از ایدئولوژی آنان در اداره حکومت و کسب مشروعیت برای آن است.

کلیدواژه:
ساسانی
آیکونولوژی
پارچه
نقوش‌انسانی

(نویسنده مسئول) دانشجوی کارشناسی‌ارشد طراحی پارچه و لباس موسسه آموزش عالی و معماری هنر پارس، تهران، ایران *
Nastaran.saberi.pars@gmail.com
استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر کاربردی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران **
a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

هنر که یکی از مؤلفه‌های اساسی ظهور و بروز فرهنگ‌ها و تمدن‌ها است، جایگاه ویژه‌ای در تعاملات زیستی فرهنگی انسان‌ها داشته و نقش محوری را در پیشرفت و تعالی یا انحطاط و انحراف جوامع ایفا کرده است. نقوش دوره ساسانی را می‌توان بر پهنه سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان و فارس و هم‌چنین ظروف زرین و سیمین، گچ‌بری‌ها، مهرها، نقاشی‌های دیواری و پارچه‌ها مشاهده کرد. در این مسیر، پارچه‌های به‌جای‌مانده از دوره ساسانی، منبع مهمی در بررسی انواع نقوش در این دوره به‌حساب می‌آید. مرجعی که به‌واسطه کیفیت و تنوع نقوش آن دوره قابل استناد می‌نماید. پارچه‌های این دوره شامل عناصری حامل مفاهیم گسترده ساختاری، مذهبی و اساطیری هستند که در تحقیقات پژوهشگران به‌لحاظ فرمی و مفهومی کمتر به عناصر موجود در آن‌ها پرداخته شده است. بر اساس مطالعات، رویکردهای اساسی بسیاری در عرصه مطالعات ادبی و هنری وجود دارد. در این میان رویکرد آیکونولوژی دارای جایگاهی نسبتاً ویژه است، زیرا اگرچه این نوع مطالعات، دارای پیشینه نسبتاً طولانی است، اما به‌واقع در سده بیستم بود که به‌عنوان روش جامع برای مطالعه آثار ادبی و هنری شکل کاملی به خود گرفت. پس از پانوفسکی [۱] به‌عنوان شارح اصلی این جریان، آیکونولوژی از ویژگی‌های اصلی یک رویکرد تمام عیار برای مطالعه اثر هنری برخوردار شد. مطالعه در راستای هنر و به‌ویژه پارچه‌بافی و خوانش نقوش پارچه‌ها از طریق آیکونولوژی می‌تواند راه‌گشای بسیاری از ابهامات موجود باشد زیرا در این روش با استفاده از دو مرحله توصیف و تحلیل به واکاوی نقوش و عناصر پارچه‌ها اقدام و از این طریق به معنای ضمنی موجود در آن‌ها و دلایل کنار هم قرارگیری آن‌ها پرداخته خواهد شد. با این حساب، در این پژوهش با توجه به غنا و اصالت نقوش ساسانی این عصر به‌عنوان محدوده زمانی انتخاب گردیده و در ارتباط با نقوش این دوره، حوزه منسوجات به‌عنوان زمینه محدوده موضوعی پژوهش انتخاب شده است. بنابراین این مقاله به‌دنبال این پرسش است: «لایه‌های معنایی آشکار و پنهان نقوش انسانی در دو قطعه پارچه ساسانی با تصویر جنگ شاهی و درخت زندگی براساس رویکرد آیکونولوژی چیست؟». البته نگارنده بر این امر آگاه است که این دو قطعه پارچه ساسانی نماینده منسوجات طبقات قدرتمند شاهی و از شواهد باقی‌مانده در سایر ممالک از دوره ساسانی است. با این حساب، مقاله حاضر با هدف تعمیق در نمادها و نشانه‌های پارچه‌های آن روزگار، تعداد دو قطعه پارچه را به مطالعه می‌گیرد.

در اهمیت این پژوهش آن‌که هر نقش در هنر باستان از ابعاد مختلفی قابل بررسی است و نقوش موجودات و عناصر تخیلی و اسطوره‌ای نقش مهمی را در هنر ایفا می‌کند چرا که علاوه بر جنبه‌های بیانی و تصویری، علل وجودی تمدن‌های باستانی را در خود مستتر کرده است. این نقوش از دیر زمان در آثار هنری تمدن‌های گذشته دارای مفاهیم نمادین و رمزگونه‌ای بوده‌اند، در این میان، نقوش منسوجات ساسانی از گذشته در ایران جایگاه ویژه‌ای داشته است، این نقوش نوعی عملکرد آیینی در بین مردم ایران در دوره ساسانی داشته و امروزه نیز کاربرد وسیعی در هنر دارند. بررسی نقوش پارچه‌های ساسانی تاکنون توسط بسیاری از پژوهشگران صورت پذیرفته است اما از منظر هنری، ساختاری و پژوهش در نحوه چیدمان عناصر، علائم و ریشه‌یابی این نقوش بررسی دقیق و اساسی کمتری به‌چشم می‌خورد. شناخت و بررسی این نقوش می‌تواند زمینه شناخت شایسته‌تر آن‌ها را فراهم سازد و این شیوه‌های نقش‌پردازی را احیا گرداند که در میان نقش‌مایه‌ها، تصاویر انسانی نماینده انبوهی از راز و

رمز است که ردپای آن در بستر اساطیر، ادیان، ادبیات و هنرها نمود می‌یابد. بنابراین این مقاله پس از نیم‌نگاهی به نماد و رویکرد آیکونوگرافی، اوضاع نساجی آن دوره را مورد اشاره قرار می‌دهد. آن‌گاه به یک نظریه تکوینی درباره تفسیر آیکونولوژی این دسته از نقوش منسوجات تکیه می‌کند و دو قطعه از پارچه‌های عصر ساسانی را بر اساس صور حاکم در آن عصر به‌کاوش می‌گیرد و نتیجه را در قالب یک جدول عرضه می‌کند.

پیشینه تحقیق

درباره نقوش و نمادهای دوره ساسانی و رویکرد آیکونولوژی، منابع متعددی وجود دارد که در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه تدوین شده‌اند. از میان منابع قابل اعتماد که به بررسی نقوش و نمادهای دوره ساسانی پرداخته، در کتاب «هنر ایران»، آندره گدار [۲] (۱۹۶۲) که به فارسی برگردانده شده (۱۳۷۷)، به بررسی بافته‌های ساسانی پرداخته و اطلاعاتی از رنگ، طرح و جنس پارچه‌ها با اشاره به نقوش طاق‌بستان ارائه کرده است. در زمینه نقوش ساسانی می‌توان به مقاله، «بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی» از فریناز فربود و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۶)، نشریه هنرهای زیبا، اشاره کرد که به بررسی نقوش منسوجات ساسانی و بیزانس پرداخته و تأثیر این نقوش بر یکدیگر را بررسی کرد است. کتاب تاریخ تمدن ایران ساسانی به‌قلم سعید نفیسی (۱۳۸۸)، با پرداختن به نقش برجسته‌های طاق‌بستان و نقوش پارچه‌های آن به‌طور مجزا، مجموعه‌ای درخور توجه است و می‌توان اطلاعاتی ارزشمند از بافته‌ها و نقوش این دوره به دست آورد.

دیگر منبع قابل‌توجه در زمینه معرفی انواع پارچه‌های ساسانی و نقوش طاق‌بستان، کتاب «ایران در زمان ساسانیان» به‌قلم آرتور کریستن‌سن [۳] (۱۹۴۴) که به فارسی (۱۳۹۱) برگردانده شده و می‌توان اطلاعات باارزش از تنوع پارچه‌ها، رنگ‌های به‌کار رفته و نقوش موجود در آثار برجای‌مانده ساسانی به دست آورد. در کتاب «تمدن ساسانی»، علی سامی که در دو مجلد به‌چاپ رسیده، (۱۳۹۳) و (۱۳۹۶)، شرح نسبتاً مفصلی از تاریخ و هنر دوره ساسانی بیان شده و نقوش طاق‌بستان و پارچه‌های این دوره به‌صورت منفک بررسی گردیده است. از منابع لاتین می‌توان به کتاب «تاریخ ایران باستان و گنجینه‌های تمدن باستان»، از آنا وانزان (۲۰۱۲) که علاوه بر ارائه مطالبی از هنر ساسانی و پارچه‌بافی، تصاویری با کیفیت از نقوش اردشیر دوم و صحنه شکار گراز ارائه می‌دهد، اشاره کرد.

از کتاب‌های قابل‌توجه در این زمینه، کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی» از ناهید عبدی در سال (۱۳۹۱)، است که به بررسی و چگونگی انجام این رویکرد پرداخته و مسیر این مطالعه نظری را برای خواننده بیان نموده و در پایان نیز به بررسی نگارگری با روش آیکونوگرافی پرداخته است که می‌تواند راهنمایی مناسب در جهت مطالعات نقوش ساسانی با این رویکرد باشد. کتاب درخور توجه دیگر در این زمینه تصویر و کلمه، «رویکردهایی به شمایل‌شناسی» به قلم امیر نصری (۱۳۹۷) است. تصویر و کلمه گزارشی است از پنج رویکرد به تاریخ تصویر که هر یك از آن‌ها به‌جای بحث در باب فرم و ساختار اثر هنری، به معنا و محتوای آن می‌پردازد.

درمجموع همین شمار اندک نشان می‌دهد که عمده اطلاعات فارسی موجود درباره بازیابی نمادها و مفاهیم اسطوره‌ای پارچه‌های عصر ساسانی، فارغ از قاعده علمی و با رونگاری از یکدیگر سامان یافته است. در میان منابع انگلیسی نیز کمتر موردی وجود دارد که قدمی

فراتر از منابع فارسی برداشته باشد. با این حساب نگارنده بر این باور است تحقیق در این زمینه توسط متخصصان علمی این رشته، بستری فراهم می‌آورد تا از خلال آن بتوان به بهبود شرایط موجود اقدام کرد.

روش تحقیق

این پژوهش در چارچوب نظری آیکونولوژی - آیکونوگرافی و با رویکردی توصیفی - تحلیلی است که بر پایه مطالعات تاریخی بنیان گرفته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته و ابزار آن، به برگه شناسه (فیش) خلاصه شده است. بر این حساب، ابتدا ویژگی‌های فنی تکنیکی و مفهومی نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در منسوجات ساسانی شناسایی و معرفی می‌گردد و در مرحله بعد به‌وسیله روش تجزیه و تحلیل کیفی با رویکرد آیکونوگرافی، نمونه‌ها بررسی، طبقه‌بندی و تحلیل می‌شوند. آن‌چه به‌دنبال می‌آید به لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چراکه با انطباق اصول آیکونوگرافی با نقش و طرح پارچه‌های مصور در منسوجات ساسانی، نسبت به شناسایی معانی و محتوای نمادها اقدام کرده است؛ زیرا نشان می‌دهد با تعمیق در جزئیات نقوش این منسوجات می‌توان نسبت به رهگیری ارزش‌های نمادین پارچه‌های ساسانی اقدام کرد. مصادیق تصویری این مقاله نیز به شکل احتمالی ساده انتخاب شده‌اند تا دو نمونه با تصویر جنگ شاهی و تصویر درخت زندگی که از جامعه آماری منسوجات برجای‌مانده ساسانی به‌عاریت آمده‌اند مورد بررسی توصیفی، تحلیلی و تفسیری قرارگیرند و بر وجود معانی نمادین و رمزی گواهی دهند.

آیکونولوژی

شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌روند که هرچند سابقه آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد، اما به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌توان آغاز آن را ابتدای قرن بیستم دانست. شمایل‌نگاری به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد، همه هنرها و بیش‌تر مذاهب و آیین‌ها، از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما، از شمایل‌نگاری بهره جسته‌اند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۵). اروین پانوفسکی چهره برجسته مکتب واربورگ در این زمینه است و شیوه مطالعاتی وی با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. از مهم‌ترین آثار پانوفسکی، کتابی به‌نام «مطالعه در آیکونولوژی» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه‌وتحلیل آثار پرداخته است (اخوانی ؛ محمودی، ۱۳۹۷: ۲۵). پانوفسکی در این کتاب کوشیده است تا میان تعبیر قدیمی آیکونولوژی به‌عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به‌عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی‌های شمایلی تمایز قائل شود. پانوفسکی با تعریف تمایز و افتراق میان مضمون یا معنا و فرم سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۱). توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونوگرافی.

در مرحله اول، توصیف پیش‌آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختار و نقش‌مایه‌ها است، چراکه دستیابی به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهم اهداف است (اخوانی ؛ محمودی، ۱۳۹۷: ۲۶) توصیف پیش‌آیکونوگرافی در

حقیقت یک آنالیز فرمی است و از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یکدیگر شناسایی می‌کند (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳-۳۲).

در این مرتبه دو بخش وجود دارد:

۱. معنای ناظر به واقع یا معانی عینی: در این مرتبه، رها از احساسی که به اثر هنری داریم، به توصیف آن می‌پردازیم.

۲. معنای بیانی: احساسات و عواطفی که دریک اثر وجود دارد، به مرتبه اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند (نصری، ۱۳۸۹: ۵۹).

مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافی به معنای دقیق کلمه که موضوع ثانوی یا قراردادی را در بردارد، «شناسایی و تعیین قواعد و آیین‌های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آن‌ها از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب از اهداف اصلی این تحلیل است» (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). در این مرتبه از معنا، برخلاف مرتبه نخست، فیگورها و وقایع معنای خودشان را مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند و معنایی فراتر از آن چیزی دارند که در عالم خارج می‌بینیم و مواجهه ما با آن‌ها، هنگام مشاهده‌شان در تصویر، همچون مواجهه ما با امور معمول زندگی نیست (نصری، ۱۳۹۷: ۲۶). در شمایل‌نگاری هر قوم باید پس‌زمینه فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم را بشناسیم. یعنی، مخاطبان و مورخان آثار هنری قادر نیستند بر اساس ویژگی‌های صوری آثار هنری، به تحلیل شمایل‌نگارانه آن آثار بپردازد، بلکه نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های فوق‌الذکرند تا دریابند که نیت مؤلف تا چه اندازه در پیدایش این آثار دخیل است (نصری، ۱۳۸۹: ۶۰).

مرحله سوم، تفسیر آیکونوگرافی که از ۱۹۵۵ م. پانوفسکی آن مرحله را تفسیر آیکونولوژی نامید و در مفهوم عمیق کلمه معنای ذاتی یا محتوا را در بر دارد، یا به‌عبارتی‌دیگر در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هنری است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم (نصری، ۱۳۹۷: ۳۰). فهم این سطح از موضوع با متحقق ساختن آن دسته از اصول بنیادینی صورت می‌گیرد که بیانگر گرایش‌های اساسی یک ملت، یک دوره، یک مذهب یا باور فلسفی هستند که از سوی هنرمند مورد شناسایی قرار گرفته و در اثر هنری او به نمایش درآمده‌اند (پانوفسکی، ۱۳۹۳: ۶۶). بنا بر تعبیر پانوفسکی چنانچه سه مرحله نام برده، با رویکردی تألیفی و هم‌تراز به‌درستی به کار گرفته شود؛ آیکونوگرافی روشی کاملاً قابل‌اجرا و مفید در تاریخ هنر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳).

پارچه‌های ساسانی از منظر نقش و طرح

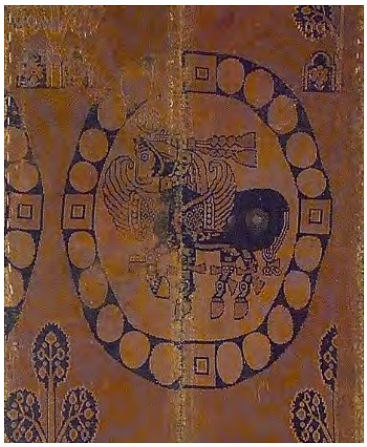
هنر دوره ساسانی رسماً با برآمدن اردشیر بر تخت آخرین فرمانروای پارتی ایران در تیسفون در سال ۲۲۶ میلادی آغاز شد. اما درواقع هنر دوره ساسانی پیش‌ازاین تاریخ در هنری که در روزگار فرمانروایی شاهان پارس در این سرزمین رواج داشت تکوین یافته بود (یارشاطر، ۱۳۷۷: ۵۵۳). تمدنی که در دوره هخامنشیان در چهار دیوار فرهنگ کاملاً شرقی، محصور بود، در دوره ساسانیان با تمدن‌های بیگانه‌ای که مجذوب آن شده بود ایجاد رابطه نمود تا از فوایدی که این ارتباط در برداشت بدون از دست دادن چیزی بهره‌مند شود و

همچنان ویژگی‌های ایرانی خود را حفظ نماید (گدار، ۱۳۷۷: ۲۳۲). سال‌های امپراتوری بین دوران پادشاهی شاپور اول تا اوایل قرن پنجم میلادی، دوران آرامش و رونق داخلی بود. این امر موجب شکوفایی واقعی هنر و معماری شد که شکوفایی صنعت نساجی نیز بازتابی از آن است (فربود ، پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۷). از مطالعه تحلیلی ساسانیان در نقوش برجسته به‌جامانده و آثار موجود در موزه‌ها و کلیساها و همچنین در صندوق‌های یافت شده در شن‌های ترکستان چین و صحراهای خشک مصر می‌توان دریافت که جنس و نقش پارچه‌ها در این دوره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است (مصلحی، ۱۳۹۷: ۱۸۰). صنعت بافندگی از صنایع دیگر پیشرفته‌تر بود، پارچه‌های کتانی، ابریشمی و پشمی و قالی از هر چیز دیگر بیشتر تولید می‌شد (گرانتوسکی و همکاران، ۱۳۵۹: ۱۷۲).

تعداد زیادی از قطعه پارچه‌های قدیمی در جاهای دیگر توسط بهترین کارشناسان به قرون ششم تا هشتم تاریخ‌گذاری شده، به این معنی که ممکن است آن‌ها از آثار ساسانی، بیزانسی، یا اسلامی باشند و درباره تفکیک آن‌ها چیزی به ما نمی‌آموزند. نتیجه این‌که عده انواع پارچه‌های ابریشمی که مسلماً متعلق به‌دوره ساسانی هستند بسیار محدودند و هرچه بیشتر دراین‌باره بررسی می‌شود، این محدودیت زیادتر می‌گردد و به‌هیچ‌وجه هم محقق نیست که عده زیادی اشیا که در ردیف آثار قبطی، بیزانسی، اسلامی ثبت شده‌اند روزی به هنر ساسانی باز نگردند (گدار، ۱۳۷۷: ۲۹۹). خوشبختانه، نقوش برجسته شکارگاه خسرو دوم در طاق‌بستان، اطلاعات ارزشمندی در مورد انواع نقوش پارچه‌های اواخر این دوره را ارائه می‌دهد. از اوایل دوره ساسانی نیز می‌توان به نقوش برجسته فرمانروایان اولیه ساسانی یعنی بابک و شاپور در تخت‌جمشید و برخی نقاشی‌های کوه خواجه اشاره کرد (محمدی‌فر ؛ امینی، ۱۳۹۴: ۳۱۰).

تصویر ۱
تکه پارچه ابریشمی، دوره ساسانی
قرن ششم میلادی
موزه ملی قرون وسطی پاریس
Vanzan, 2012: 190

در طراحی پارچه بر اساس هنرهای سنتی ایران، دو نوع تقسیم‌بندی قابل‌ملاحظه است: «اولی بر اساس روش اجرای طرح که به‌صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است: در روش قرینه‌سازی، نقوش به‌صورت انتقالی، انعکاسی و دورانی تکرار می‌گردد. در بعضی طرح‌ها نیز، نقش‌ها به‌صورت نامتقارن و مستقل به اجر درمی‌آید. دومی، مبتنی بر موضوع که طی آن نقش‌ها به انواع انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی دسته‌بندی می‌شود» (تام‌سن، ۱۳۹۴: ۲). در روزگار ساسانی، عمومیت کلی پارچه‌ها با طرح‌های واگیره‌ای (تصویر ۱)، انواع قابی (تصویر ۲) و بدون طرح است و نقش قالب گیاهی و حیوانی و در مواردی انسانی، هندسی، جمادی و تلفیقی است (صابری و مافی‌تبار، ۱۳۹۸: ۲۵).



تصویر ۲
پارچه ابریشمی، طرح قاب‌قابی، دوره ساسانی
قرن پنجم تا هفتم
URL 1

در اروپا نمونه‌های جالبی از پارچه‌های ایرانی دوره ساسانیان هست که بیشتر آن‌ها را در جنگ‌های صلیبی جنگجویان عیسوی از فلسطین به اروپا برده‌اند. این پارچه‌ها در نظر جنگجویان صلیبی چندان قدر و قیمت داشته که اشیای متبرک کلیسا را در آن‌ها پیچیده‌اند و امروزه برخی از آن‌ها در خزانه کلیساها باقی است یا این‌که از آن‌جا به موزه‌ها برده‌اند (نفیسی، ۱۳۸۸: ۲۱۴). در موزه متروپلیتن [۴] نیویورک چند قطعه پارچه مربوط به دوره ساسانی وجود دارد که یک قطعه آن دارای نقش اردکی است که گردنبندی به منقار گرفته است. علاقه ایرانیان قدیم به تصویر حیوانات و پرندگان در منسوجات آن‌ها نیز مشهود است و اشکال سیمرغ، خروس، غاز، مرغابی، اسب، گاو بالدار، گراز وحشی و قوچ در نقش آن‌ها به‌کار رفته است (سامی، ۱۳۹۷: ۱۹۹). موضوع‌های نقوش زربفت‌های ساسانی

بیشتر به‌صورت قرینه‌سازی درآمده است. این موضوع‌ها گاهی از خطوط هندسی ترکیب یافته است و گاهی نیز مربوط به نباتات است (واندنبرگ، ۱۳۹۰: ۲۲۵). گاهی زینت جامه‌ها گل‌های چهار پر بود که به اقسام مختلف آن‌ها را ترتیب داده‌اند، در یک‌جا به‌صورت صفحه شطرنج و درجایی به‌شکل جواهر و لؤلؤ، گاهی هم شاید در روی پارچه مروارید حقیقی دوخته‌اند (کریستن‌سن، ۱۳۶۸: ۶۱۴-۶۱۳).

نقوش بافته‌های ساسانی را گاه موضوعاتی از قبیل نمایش شاه و یا بزرگان در حال شکار حیوانات وحشی، جنگ تشکیل می‌دادند که اکثر آن‌ها در قاب‌بندی‌های دایره‌وار و یا هندسی که توسط گره‌هایی به هم می‌پیوستند محصور می‌شدند (فربود ؛ پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۷). صحنه‌های شکار و جنگ آدم‌ها با حیوانات، در وضعی که حجاری‌ها و آثار قلم‌زده ایرانی را تزئین کرده و ما به‌خوبی آن‌ها را می‌شناسیم، بدون تغییر و به همان طرز هم پارچه‌های ابریشمین را که بنام بیزانسی معروف‌اند و هم منسوجاتی را که می‌گویند ایرانی هستند تزئین نموده‌اند (گدار، ۱۳۷۷: ۲۹۸). در میان علائم و نشان‌های خانوادگی شکل چلیپای چهارپر و گل پنج پر و قرص خورشید با شعاع و ستاره و ماه نیز فراوان است. نقش جانورهای خیالی و موهوم اسب شاخ‌دار، سیمرغ، اژدهای بالدار و گاو بالدار هم که در نقره‌سازی و گچ‌بری و بافندگی فراوان است روی مهرهای ساسانی بسیار قابل‌رؤیت است (نفیسی، ۱۳۸۸: ۲۲۲).

معرفی دو قطعه پارچه مورد مطالعه

در ناحیه‌ای از مصر قطعات زیادی از پارچه پشمی که به طرز گبلن بافته شده بودند بین سال‌های ۱۹۱۰-۱۸۹۶ در قبرستان زیرزمینی شهر آنتی‌نو [۵] که در سال ۱۳۰ میلادی به‌دستور امپراتور آدرین [۶] ساخته شده و به‌سرعت وسعت یافت به دست آمد که نقش آن‌ها از موضوعات دوره ساسانی بوده‌اند (ملک‌زاده، ۱۳۵۵: ۱۰۷). پارچه‌های ابریشمین ساسانی که از طریق مصر و سایر کشورهای مدیترانه‌ای یا ارمنستان به بیزانس رسیدند، الگوهای بسیار تأثیرگذاری را معرفی نمودند: «سیمرغ- طاووس» ساسانی، پگاسوس [۷]، سوارکاران با هیئت شاهی در حال شکار، حیوانات با روبان نمادین سلطنتی که عموماً در یک حلقه دایره‌ای محصور بودند (طاهری، ۱۳۸۹: ۲۶). یکی از جریان‌های مؤثر بر هنر بیزانس، از سوی سوریه به‌ویژه شهر انطاکیه اعمال می‌شد که از مراکز پارچه‌بافی روم نیز محسوب می‌شدند. این مراکز خود به لحاظ طراحی منسوجات، تحت تأثیر هنر ایران قرار داشتند (فربود ؛ پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۹). بنابر آنچه گفته شد، قطعه پارچه‌های مورد بحث این مقاله نیز جزء شواهد بیزانس و آنتی‌نو هستند، یک قطعه، داستانی با مضمون جنگ (تصویر ۵) است و دیگری داستان درخت زندگی (تصویر ۶) را به تصویر می‌کشد.

خوانش آیکونولوژیک

در ادامه به مطالعه نقوش انسانی در دو قطعه پارچه، به‌عنوان آیکون مورد بحث با توجه به سه مرحله قیدشده، توصیف پیش‌آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافی پرداخته خواهد شد. در هر مرحله ابعاد متناسب با آن سطح معنایی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت تا راه‌گشای لایه‌های معنایی زیرین خود باشد و این روند در پایان منجر به آشکار شدن معنای درونی تصویر خواهد شد.

آیکونولوژی قطعه پارچه با تصویر جنگ شاهی

آنچه در مرحله اول مورد توجه قرار می‌گیرد، حضور نقوش موجود به‌ویژه نقوش انسانی در هر دو تصویر است. تصویر پنجم، دیوارآویزی از جنس پشم و با ابعاد ۷۱×۵۳ سانتی‌متر است که در کاوش‌های آنتی‌نو و در دوره سیزدهم در سال ۱۹۰۸ توسط آلبرت گایت یافت شده است. این دیوار آویز و همتایش در موزه لوور[۸] که تنها دیوارآویزهای جفت تاریخ‌نگاری را تشکیل می‌دهند، به‌طور یکسان بافته شده‌اند. طراحی شامل سه منطقه نسبتاً متقارن است. پایین‌ترین بخش شامل شبکه‌ای از قلب‌های محاط در لوزی است که این لوزی‌ها توسط دایره‌ها و مستطیل‌ها ایجاد گردیده است. در بالای این حاشیه یک خط از حلقه‌ها و ستارگان متناوب، همراه با قلب‌های بیشتر قرار دارند. یک خط موج‌دار صورتی رنگ پوشیده از زیگزاگ سفید این بخش را از بخش سوم جدا می‌کند. در بخش بالایی این خط، یازده نفر، پنج اسب و یک سگ در این فضای کوچک تطبیق یافته‌اند. تقارن موجود در تصویر شفافیت لازم را ارائه می‌دهد تنوع حرکت جنگجویان در تصویر حاکی از وقوع جنگ است. نیروها نابرابر هستند، اسب‌های کماندار به‌راحتی بر حریفان پیاده‌نظام خود پیروز می‌شوند که با سنگ مسلح شده‌اند. در این تصویر برخی از جنگجویان پوستی روشن و برخی پوستی تیره دارند. پیروزی در این جنگ توسط سوار شیپورزن با پایمال کردن دشمن و هدایت یک زندانی با طناب اعلام شده است. در مرکز دیوارآویز مردی که روی بالشتک بزرگی با تاج‌وتخت به سبک بیزانسی نشسته، با لباس، حالت چهره به سمت روبرو و شمشیر کشیده شده در مقابل و بین دو پا به شیوه پارسی، نماینده یک شاه است.

در مرحله دوم به متونی پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آن‌ها قرار دارد و این رابطه‌های بینامتنی، معنای ثانویه اثر را آشکار خواهد کرد. پیکره‌های صحنه‌های تاج‌گیری و جنگ در هنر ساسانی، سه وضعیت دارند؛ یا در حال گرفتن فره یا حلقه پادشاهی هستند، دست دشمن را در اسارت یا در نبرد در دست گرفته‌اند، یا بر سرش دست گذاشته‌اند و یا دست بر شمشیر، نیزه یا خنجر دارند (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۲). شمشیر ساسانی یک تیغه عمودی بلند بود که تیزی آن دو برابر تیزی شمشیرهای دیگر بود. این سلاح در اکثر نقوش برجسته و جام‌ها که برای ستایش سلاح‌های ساسانی ساخته می‌شد مشاهده می‌گردد (پوربهمن، ۱۳۹۲: ۱۷۱). تیراندازی از کمان از دیرترین روزگاران گذشته جزو بارزترین صفات مختصه ایرانیان بوده است. هردوت[۹] می‌گوید که سوارکاری و تیراندازی یکی از مهم‌ترین مواد تربیتی ایرانیان در دوره قدیم بوده و در ایران دوره ساسانیان نیز تیراندازی بهمان اندازه رواج داشته است (اینوسترانتسف، ۱۳۵۱: ۷۵). کریستن‌سن نیز بیان می‌کند سلاح عمده در جنگ نیزه و کمان، یعنی همان اسلحه باستانی بود که ایرانیان از قدیم با نهایت استادی بکار می‌بردند (کریستن‌سن، ۱۳۶۸: ۴۸۹). تاخت چهارنعل، شاخص کلی هنر تصویری ساسانی در نقش کردن اسب است. با پژوهش و بررسی نقش برجسته‌های ساسانی به‌ویژه سنگ‌نگاره‌های فیروزآباد، نقش رستم، طاق‌بستان و ظروف سیمین و زرین با صحنه‌های شکار، می‌توان این موضوع را به نیکی دریافت (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۲). برای اثبات ساسانی بودن پادشاه علاوه بر پوشش، شمشیر، نقوش روی جامه پادشاه و روبان‌های به اهتزاز درآمده نحوه جلوس پادشاه با تصویر خسرو انوشیروان (۵۷۸-۵۳۱ م) در سایر آثار ساسانی مطابقت دارد. جام سلیمان (تصویر ۳)، از یک مدالیون با سنگ مرمر در مرکز که تصویر حکاکی شده خسرو اول را بر تخت پادشاهی به نمایش می‌گذارد تشکیل شده که توسط دو اسب بالدار حمل می‌شود. مدالیون توسط قطعات شیشه رنگی قاب‌بندی شده است (vanzan, ۲۰۱۲: ۱۸۶). صورت و پاهای

نیمه خمیده‌اش و نیز دو دستش که شمشیر را در دست می‌فشارد در تصویر دیده می‌شود. تاج او کاملاً تاج پیروزی را به خاطر می‌آورد. در تصویر روبان‌ها به‌طور مصنوعی در هوا شناورند و روبان‌هایی که به انتهای هلال بسته شده‌اند کوتاه هستند (پوربهمن، ۱۳۹۲: ۱۸۲).

بشقاب دیگری در موزه آرمیتاژ [۱۰] (تصویر ۴)، خسرو انوشیروان را در بخش اصلی ظرف در میان چهار تن از عالی‌رتبگان دربار وی نشان می‌دهد. در این تصویر پادشاه با شمشیری بین دو پایش قرار دارد به‌گونه‌ای نقش شده گویی جلوی تخت پادشاهی ایستاده است؛ و در قسمت پایین بشقاب پسرش هرمز چهارم (۵۹۰-۵۷۸ م) در حال شکار بزهای وحشی نقش شده است (اخوان‌اقدام، ۱۳۹۶: ۸۳) با این تفاسیر ساسانی بودن موضوع تا حدود زیادی روشن می‌گردد. درنتیجه تصاویر مرکزی در قطعه پارچه به‌دست‌آمده آنتی‌نو با توجه به تیرگی پوست دشمن، ممکن است اشاره‌ای به جنگ ارتش پادشاهی ساسانی به رهبری خسرو انوشیروان علیه یمنی‌ها در سال ۵۷۰ باشد.

در فرهنگ ایران باستان، هیبت شاه تجلی نظم و وحدت اجتماعی جامعه محسوب می‌شد. شاه آرمانی که میانجی و مجری دستورات اهورامزدا بر زمین است، در تقابل با نشانه‌های اهریمن بر زمین معنا می‌یابد. فعل وی در زمین، نبردی برای از میان برداشتن مظاهر اهریمنی است. پیکره‌های شاهان ساسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای و سایر عرصه‌های فعالیت هنری ساسانی، تجلی همان نهاد شاهی آرمانی است (محبی، ۱۳۹۲: ۱۶۰-۱۵۹). «ورثرغن» یا بهرام، ایزد جنگ، ده تجسم دارد، نخستین تجسم این خدا تندباد، دومین، هیات وی در نرگاوی زرین گوش و زرین شاخ، سومین اسبی سپید با ساز و برگ زرین، چهارمین شتر بارکش تیزدندانی که بر زمین پای می‌کوبد و به پیش می‌تازد، گراز تیزدندان خشمگین و زورمند که به یک تک می‌کشد، ششمین جوانی در سن پانزده‌سالگی، هفتمین پرنده تیزپرواز، هشتمین قوچی دشتی، نهمین نر بز جنگی و سرانجام مردی که شمشیر زرین تیغه در دست دارد (هینلز، ۱۳۸۳: ۸۳).

شمشیر در اصل متشکل از یک تیغه و یک قبضه است و بنابراین نماد اتحاد شمرده می‌شود. شمشیر تقریباً همواره حق انحصاری مقامات بالا بوده است (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۸۶). شمشیر نماد نیرو، حفاظت، اقتدار، سلطنت، رهبری، عدالت، دلیری، قدرت، هوشیاری، نابودی جسمانی است. شمشیر دارای نیروی فوق‌طبیعی، چه در زمین، چه زیرزمین است. در سطح مابعدالطبیعی شمشیر نماد تبعیض، نیروی نافذ عقل، عزم معنوی و شکست‌ناپذیری هر چیز مقدس است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۳۱). روبان اهتزاز درآمده در هوا، یکی از نمادها و نشان‌های سلطنتی ساسانی است که بر روی بسیاری از نقوش پادشاهی دیده می‌شود. شاهان ساسانی در حالات و صحنه‌های مختلف نشسته بر تخت، پیاده و سوار بر اسب معمولاً با روبان سلطنتی به تصویر کشیده شده‌اند. علاوه بر این در برخی از نمادهای حیوانی که نشان‌های سلطنتی بودند و اسبان سلطنتی نیز روبان شاهی به‌عنوان نماد فره، به‌نحوی وجود دارد (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۴). جامه مجلل شاپور، اگرچه با جامه سواری معمول امروز تفاوت دارد، دارای خصوصیاتی است، از آن جمله نوارهایی از تاج و نیم‌تنه و کفش‌ها آویخته و در اهتزاز است که شاید تقلیدی از باریکه‌های ابر باشد، به‌منظور آن‌که ارتباط شاه را با قدرت‌های آسمانی نشان دهد (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۶۷).

در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها ازآنجایی‌که اسب در میان آن‌ها از مقام شامخی برخوردار بوده، آن را نماد خورشید و گردونه‌ران او می‌دانستند. اسب به‌عنوان مرکب

تصویر ۳
جام سلیمان، قرن ۶ م
تصویر خسرو انوشیروان
موزه کتابخانه ملی فرانسه
Vanzan, 2012, 186

تصویر ۴
بشقاب فلزی با تصویر خسرو انوشیروان
دوره ساسانی
موزه آرمیتاژ
اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۸۵

جنگجویان و قهرمانان، نماد شجاعت، قدرت و سرعت بود. در ایران این نماد بیشتر مدنظر بوده، افزون بر شجاعت آن را نشانه اشرافیت می‌دانستند (عیسوی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۱). در میان هنرمندان عصر ساسانی، نقش اسب و سوار و صحنه‌های پیکار یا شکار، از اهمیت و پذیرشی درخور توجه برخوردار است. به دلایل گوناگونی چون ارزش و تقدس سوار و اسب و پیوستگی آن با باورهای اساطیری و خویش کاری ایزدان و از سوی دیگر اهمیت آن به‌عنوان فعالیت و سرگرمی و نشانی از پهلوانی و دلیری از موضوعات مهم هنر ساسانی بوده است (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۰). اوستا نیز مقام بلندی برای اسب قائل شده است و آن را همسنگ مرد دلیر، از نعمت‌هایی شمرده که ایزدان درخواست می‌کرده‌اند (فیروزمندی ؛ وثوق، ۱۳۹۳: ۹۵). سگ نماد وفاداری است. در معنای ژرف‌تر سگ همراه مردگان در گذر شبانه از دریا دیده می‌شود که با نمادپردازی مادر و رستاخیز ارتباط می‌یابد. در آئین مهر نیز سگ معنایی مشابه دارد (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۱۴۰). سگ محافظ مرزهای بین این جهان و آن جهان، نگهبان گذرگاه، نگهبان جهان زیرین، هادی ارواح به جهان مردگان است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۰۲).

کمان نشانه قدرت است. مبنای این نماد مفهوم کشش است. تیر و کمان را نشان انرژی خورشید و نیروی باروری و پاک‌کنندگی نیز دانسته‌اند (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۷۶). در کارنامه اردشیر بابکان گفته شده که نامبرده پس از تحصیلات ممتاز در فرهنگ و کسب معلوماتی که برای یک نفر پهلوان در زندگی واجب است، ضمن سایر کارها به شکار با تیر و کمان در دربار پادشاه ایران سرگرم بود (اینوسترانتسف، ۱۳۵۱: ۷۵). شیپور از آن جا که یک ابزار فلزی است برابر با عناصر آتش و کوه است. ابزارهای فلزی به اشراف‌زادگان و جنگجویان وابسته‌اند. شیپور نماد آرزوی شهرت و شکوه است (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

با توجه به تصویر پنجم و بررسی تفصیلی تصاویر و نمادها می‌توان در مرحله نهایی چنین نتیجه‌گیری کرد که در این قطعه پارچه پادشاه در مرکز و اولین چیزی است که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. در مرکز بودن پادشاه علاوه بر این‌که نماد اتحاد است نشانی از قدرت و شجاعت نیز می‌باشد شاه نماینده اقتدار، نیروی مادی و دسترسی به تعالی در جهان ناسوتی و حاکم اعلی است. همچنین شاه می‌تواند در این تصویر نمادی از ایزد بهرام باشد که درواقع خدای پیروزی و جنگجویی است که با اطاعت از او بر اهریمن پیروز می‌گردند. شمشیر در دست پادشاه علاوه بر اتحاد نماد نیرو، حفاظت و رهبری است. روبان در اهتزاز نماد سلطنتی و فره ایزدی است که در شاه و سواران او مشهود است و بیانگر توجه اهورامزدا به آنان و ارتباط شاه با قدرت‌های آسمانی می‌باشد، اشیاء نوار دار یا اشیاء سلطنتی هستند یا اشیای مقدس در جهت الهی نشان دادن سلطنت و درواقع می‌توان حضور دین و سیاست را توأمان دید. اسب به‌عنوان مرکب جنگجویان نماد قدرت، شجاعت و سرعت است و کمان علاوه بر وسیله جنگی بودن نماد قدرت سپاهیان بر دشمن و وسیله پاک کردن اهریمن از صحنه روزگار است. شیپور موجود در تصویر ضمن اعلام برتری بر دشمن نمادی از شکوه و شهرت سپاهیان می‌باشد. سگ می‌تواند علاوه بر نگهبان بودن سمبلی از هدایت ارواح به عالم مرگان باشد. قلب نمادی سلطنتی و ستاره می‌تواند نماد تیشتر باشد که اگر او را بستایند دشمن به سرزمینشان وارد نخواهد شد. با این تفاسیر می‌توان این صحنه را به با توجه به آیین زرتشتی نمادی از نبرد اهورامزدا با اهریمن و خیر با شر دانست.

تصویر ۵
دیوارآویز پشمی
گورستان آنتی‌نو، قرن ۶ و ۷ م
Musee Des Tissus
لیون فرانسه
URL 2

تصویر ۶
درخت زندگی
قطعه‌ای از دیوارآویز با طرح و شکل لباس‌های ایرانی، شرق دریای مدیترانه، شواهد بیزانس
قرن ۶ و ۷ م
Benaki Museam Athens
آورزمانی و جوادی، ۱۳۹۵: ۱۳۴

آیکونولوژی قطعه پارچه با تصویر درخت زندگی

تصویر ششم، دیوارآویزی با بافت ساده و زمینه از جنس کتان رنگ نشده و گلدوزی هایی با پشم رنگارنگ و ابعاد ۳۴×۴۲ سانتی‌متر است. این بافته در شرق دریای مدیترانه در اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ بافته شده است که امروزه در موزه «بناکی» آتن نگهداری می‌گردد. این تصویر دارای دو بخش است، بخش بالایی دارای نواری مستطیل شکل با دایره‌های مماس شده است و در زیر این نوار تصویر چهار مرد مشاهده می‌گردد. در کنار یکی از آن‌ها، درختی با یک ستاره شانزده پر با دو نوار در اهتزاز بر صفحه‌ای دایره‌ای رؤیت می‌گردد که هر پر دارای یک گوی می‌باشد و دو بال گسترده در پایین مانند دو برگ به ساقه درخت متصل است. لباس افراد موجود در تصویر نشانگر لباس مجلل با پیشانی‌بند و روبان‌های آبشاری، تزئینات مروارید و نقوش قلبی و متناسب با امپراتوری ساسانی است. به نظر می‌رسد که تصویر مرکزی سوار بر اسب است و یکی از این افراد نیز دارای کمان است.

در مرحله دوم به‌منظور شناسایی و تشخیص آیکون اصلی ترسیم شده در این پارچه‌ها به بررسی منابع نوشتاری و تصویری مربوط به آن پرداخته خواهد شد.«گاهی در داخل مدالیون‌ها به‌عنوان نقش محوری نقش درخت زندگی که در هنر و ادبیات ایران ریشه عمیق دارد ملاحظه می‌گردد و در دو سوی این درخت مقدس گاهی حیوانات و صحنه را به‌صورت متقارن نشان می‌دهد و ازجمله طرح سوارکاران که بسیار رایج است» (پورجعفر و محمودی، ۱۳۸۷: ۸). نمادهای درخت عبارت‌اند از ستون، تیر چوبی، دیرک شکافدار، شاخه و غیره، همه آنچه که با مار، پرنده، ستارگان، میوه، حیوانات قمری همراه شده‌اند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۵). همچنین، گاهی درخت با شاخ و برگ گسترده و در برخی موارد کاملاً منسجم، ساده و هندسی دیده می‌شود (صادق‌پور، ۱۳۹۶: ۱۰۷). خورشید و ماه و ستارگان در میان شاخ و برگ‌های این درخت هم چون میوه‌های تابناک می‌درخشد. معمولاً درخت زندگی میان تصاویر و نقوش، دو راهب و کاهن یا دو جانور افسانه‌ای (شیردال، بزوحشی، شیر و غیره) قرار دارد که نگاهبانش به شمار می‌رود (قندی، ۱۳۹۵: ۶۴).

کاربرد بسیار نقوش گیاهی تزئینی در معماری و آثار هنری دوره ساسانی که بعضاً برخی برگرفته از نقش درخت مقدس می‌باشد، از جایگاه ویژه مفهوم نمادین درخت، حکایت دارد. «به‌طورکلی در باور ایرانیان درخت نماد جاودانگی، شاه، حکومت و مقام سلطنت است» (صادق‌پور، ۱۳۹۶: ۱۰۶).

از جمله نمادهای موجود در پارچه مورد بررسی می‌توان به دایره اشاره کرد، فرم دایره‌وار به‌کرات در هنر ساسانی دیده شده است. «حلقه و اصولاً دایره شکل مقدسی بوده و کانون آن مرکز وحدت و مساوات و مبدائی است که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد. دایره نماد تمرکز و عدالت است، چراکه فاصله کانون آن از همه نقاط اطراف دایره یکی بوده و شکلی است که بر مبنای تساوی شکل گرفته است» (قندی، ۱۳۹۵: ۷۷). قرار گرفتن نقوش در داخل این دایره، نمادی از فره ایزدی است و به احتمال زیاد این نقش‌ها به نوعی به ایزدان و فره آن‌ها دلالت دارند کادر مروارید دور نقوش منسوجات ساسانی علاوه بر حلقه مروارید می‌توانند به قرص خورشید و یا شمسه دلالت داشته باشد که در این صورت نیز نمادی از فره ایزدی است که تعداد دوایر و یا نوع کاربرد آن در یک تصویر یا نقش می‌تواند نماد فره افزون و نماینده قدرت بیشتر و در نتیجه فره بیشتر باشد (امامی و حسامی، ۱۳۹۴: ۲۲). خدای خورشید

گاهی به شکل میوه بر روی درخت حیات تصویر شده است. در تمامی ادیان و اساطیر که خورشید نقش مهمی ایفا می‌کند شکل خورشید به‌تدریج به دایره تبدیل شده و به‌عنوان نماد خورشید در هنرهای دینی آنان مطرح گردیده است (مبینی و حکیمی، ۱۳۹۳: ۶۱-۶۰).

بال دیگر نماد موجود در این قطعه پارچه است، که بر اساس متون موجود، «در هنر غرب و شرق، نماد الوهیت و موجودی مافوق طبیعت، تحرک، حفاظت است، بال نمادی از عروج به آسمان، پیک ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط‌دهنده بین انسان و ایزدان است» (امامی و حسامی، ۱۳۹۴: ۲۱). بال همچنین نماد قابلیت فراتر رفتن از حدود موجودات زمینی و نیز نماد نیروهای بارور کننده خورشید است (اخوان‌اقدام، ۱۳۹۶: ۹۷). در غرب و خاورمیانه بال‌ها به نمایش‌های الوهیت و موجودات فوق طبیعی منحصر هستند. بال‌ها تحرک، حفاظت و همه نیروهای فراگیرنده خدا؛ نیروی استعلای جهان مادی، خستگی‌ناپذیری، حاضر مطلق، هوا، باد، حرکت خودبه‌خود، پرواز زمان، پرواز اندیشه، اراده، فکر، آزادی، پیروزی و چابکی را نشان می‌دهد (کوپر، ۱۳۷۹: ۵۱).

در پژوهش‌های اخیر در این زمینه، «دو بالک که بر تاج شاهان ساسانی قرار می‌گیرد، به‌عنوان نمادی از ایزد بهرام شناخته شده است و چون ایزد بهرام، ایزد پیروزی در جنگ‌ها است و پیروزی فره را افزون می‌کند، پس این دو بالک می‌تواند نماد فره ایزدی در قالب ایزد بهرام باشد» (امامی و حسامی، ۱۳۹۴: ۲۱). بال علاوه بر قرار گرفتن برفراز تاج شاهی، در آثار هنری دیگر نیز نقش شده و بیشتر با اشاره به مفهوم فره افزون، با سایر نمادهای فره ترکیب شده است. در مواردی نیز که به‌صورت مجزا به نمایش درآمده، عموماً در قابی دایره یا مربع شکل تصویر شده و دو سوی بال همانند گیاهی، در کل فضا در حرکت بوده است (ایرانی و خزایی، ۱۳۹۵: ۲۴). بهرام در کالبد انسان و حیوانات نیرومند متجلی شد که یکی از آن‌ها مرغ و ارغنن (شاهین) بود. بدین‌سان بال‌های گسترده مظهر و نشانه این ایزد نیرومند بر فراز افسر فرمانروایان قرار گرفت تا همیشه پیروز و از گزند اهریمن و یاران او در امان باشند (آورزمانی، ۱۳۹۳: ۴۱۰).

ستاره دیگر نماد موجود در این پارچه است، نقش ستاره نیز جایگاه رفیعی بین ایرانیان مزداپرست داشته است، به‌طوری‌که «شهریاران ساسانی تاج‌های خود را با ستارگان درخشان می‌آراستند. نقش ستاره بر روی تاج‌های شاهان ساسانی نمادی از تیشتر، یکی از ایزدان مهم و محبوب مذهب ایران باستان است» (دادور و مکوندی، ۱۳۹۱: ۲۹). در یشت هشتم اوستا آمده است که: «تیشتر ستاره‌ای است سپید، درخشنده و نور پیدا، سرشت آب دارد، توانا است. سرور همه ستاره‌ها و در ستایش و نیایش هم‌تراز اهورامزدا آفریده شده است. اگر او را بستایند دشمن و گردونه‌های و درفش‌ها ایشان و بیماری‌ها به سرزمین‌های آریایی وارد نخواهد شد» (حاتم و داناسرشت، ۱۳۹۱: ۲۲). نزدیک‌ترین ارتباط ستاره و رویش را می‌توان در تأثیر ستاره، در رشد گیاه جستجو کرد. بنا بر بندهش اختران، آب سرشت و زمین سرشت و گیاه سرشت‌اند (عابدوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۴: ۸۷). با آنچه گفته شد می‌توان به این باور رسید که موضوع موجود در تصویر دوم حاکی از داستان درخت زندگی و نگهبانان آن است که به حفاظت از این درخت پرداخته‌اند.

در عام‌ترین معنای نمادپردازی درخت بر زندگی کیهانی، اعم از استمرار، رشد، تکثیر و مراحل بازتولید دلالت می‌کند. «ازآنجاکه درخت دارای شکلی عمودی و بلند است نماد مرکز

جهان بودن آن با محور جهان تبیین می‌گردد. درخت با ریشه در زمین و شاخه برکشیده به‌سوی آسمان، نمادی از گرایش به بالا است» (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۶: ۱۰۹). همچنین درخت از جنبه زندگی‌بخش بودن و باروری نیز تقدیس می‌گردد. «به همین علت در اندیشه انسان‌های نخستین، صورت درخت زندگی که درختی با نقش نهال‌های با انواع شاخ و برگ مقدس است و در تمدن‌های باستانی سراسر جهان نمودگار باروری و رویش یا واسطه خیر و برکت شمرده می‌شد و برگ‌هایش خاصیت درمان‌بخشی آلام بشری را داشتند. از ۳۵۰۰ ق.م و در ایران ساسانی به کار می‌رفته است» (فربود؛ طاووسی، ۱۳۸۱: ۴۴). دوره ساسانی از این نظرگاه، جایگاه خاصی داشته و میراث‌دار همه آن سنت‌های کهن است. ازجمله می‌توان به آیین مانی، زرتشتی و مهری اشاره کرد که در همه آن‌ها درخت نقش محوری داشته است (قندی، ۱۳۹۵: ۶۴).

در مرحله نهایی به این نتیجه می‌رسیم تصویر ششم اشاره‌ای به ارزش و جایگاه درخت در دین زرتشت است. درخت پای در خاک و سر بر آسمان، با سبزینگی انبوه و دگردیسی‌اش در بستر فصول، در نگاه انسان همواره چیزی بیش از یک گیاه معمولی بوده است. اهمیت اساطیری درخت در میان ایرانیان را می‌توان از داستان آفرینش نخستین پدر و مادر بشر، مشی و مشیانه، دریافت. درخت علاوه بر اینکه پیوند میان زمین و آسمان است از جنبه زندگی‌بخش بودن و باروری نیز تقدیس می‌گردد. درخت زندگی که در تصاویر و نقوش میان نگاهبانش قرار دارد رمز نیروی مقدس و بیمناک محسوب می‌گردد و برای چیدن میوه‌هایش که از آن اکسیر ملکوتی مورث طول عمر به دست می‌آید باید با نگاهبانش درآویخت. وجود ستاره را می‌توان به تأثیرش در رشد درخت زندگی و وجود دایره پیرامون را به فره ایزدی ارتباط داد، حضور فره در این درخت باعث افزایش ارزش آن شده و بمانند سایر مظاهر فره، همان نماد قدرت است و هم القای نیکبختی می‌کند. بال یکی از نمادهای اسرارآمیز است. در هنر ساسانی بال‌های روبه‌روی هم هرآنچه را به میان گرفته است محافظت می‌کند. افراد موجود در تصویر نیز، گویا مصداقی از نگهبانان درخت زندگی هستند که از جانب اهورامزدا برای مبارزه با اهریمن که تمایل دارد با نابودی درخت، حیات را بر روی زمین نابود کند.

جدول شماره ۱. جدول نمادهای موجود در دو قطعه پارچه مورد مطالعه. منبع: نگارندگان

نماد	مفهوم نماد	معنای درونی در تصویر ۵	معنای درونی در تصویر ۶
شاه	تجسد ایزد پیروزی، حکومت اعلای شاه	نمایش حکومت و پیروزی اعلای شاه	
جنگجویان	حمایت، فتح، پیروزی	نمایش پیروزی و فتح شاه	نمایش حمایت و پیروزی
شمشیر شاه	نماد اتحاد، شکست‌ناپذیری، نیرو، سلطنت و اراده الهی	نمایش اقتدار و اراده الهی و نیروی فراوان شاه	
عمود بودن شمشیر شاه	رفعت و تمایل به معنویت	نمایش رفعت و معنویت شاه	
کمان	نشانه قدرت	نشان قدرت و پاک‌کنندگی سرزمین از اهریمن	نشان قدرت و پاک‌کنندگی سرزمین از اهریمن
روبان در اهتزاز	نماد و نشان سلطنتی، نماد فره ایزدی	ارتباط شاه و جنگجویان با قدرت‌های آسمانی و اهورایی	ارتباط جنگجویان با قدرت‌های آسمانی و اهورایی
اسب	استقامت، خوش‌اقبالی، گردونه‌ران خورشید، شجاعت، قدرت، مرکب انتقال روح مردگان	مرکب و نماد قدرت و شجاعت و سرعت جنگجویان، مرکب انتقال روح مردگان	مرکب و نماد قدرت و شجاعت و سرعت جنگجویان، گردونه‌ران خورشید
درخت زندگی	رشد، تکثیر، باروری، نامیرایی و چرخه زندگی		جاودانگی و حیات، غلبه اهورامزدا بر اهریمن
ستاره	نماد تیشتر، تأثیر در رشد گیاه	مانع از ورود دشمن به سرزمین	مانع ورود دشمن و کمک به رشد گیاه
فرم دایره‌وار	نماد فره ایزدی، شمسه یا خورشید	نماینده قدرت بیشتر	نماینده قدرت بیشتر
بال گشوده	نمادی از ایزد بهرام، نیروهای بارور کننده		تأکید بر حفاظت و پشت‌گرمی ایزد بهرام بارور کننده
سگ	نماد وفاداری و همراه مردگان	وفاداری به شاه و جنگجویان و همراه مردگان در جنگ	
جنگ و نبرد	از میان برداشتن بی‌نظمی و دستیابی به وحدت	نمایش قدرت ایجاد وحدت توسط شاه	
اسیران در بند	اقتدار و نیروی زیاد شاه	نمایش اقتدار و پیروزی شاه	
شیپور	نماد آرزوی شهرت و شکوه	اعلام برتری و شکوه شاه بر دشمن یا اهورامزدا بر اهریمن	

نتیجه

به‌طورکلی و با توجه به مطالب بیان شده، به‌سهولت می‌توان مشاهده نمود ساسانیان به‌عنوان یک حاکمیت دینی با محوریت گرامی‌داشت شاه و نمایش ارتباط او با خدا، مفاهیم هنری این دوره را معنا داده و هنر خود را به یک هنر رسمی و درباری بدل نموده است. هنرمند ساسانی تنها در پی پرداخت و خلق یک تصویر و پیکر انسانی با مشخصات واقعی و در حالت معمول نبوده، حتی در پی به تصویر کشیدن جنبه‌های شکوهمند تاریخی نیست، لذا هر جزء آن نمادی است از یک فرهنگ و اشارتی به وظیفه، مشروعیت، استواری و تقدیر. یکی از عناصر مهم در هنرهای تصویری ساسانی، پیکره‌های انسانی است که اگرچه تعداد پارچه‌های باقی‌مانده از آن دوران با این موضوع، اندک است اما وفور این تصاویر در گچ‌بری‌ها، ظروف فلزی، معدود نقاشی‌های موجود و سکه‌ها گواه این مدعاست. اغلب تصاویر انسانی در هنرهای ساسانی به‌منظور انتقال این پیام است که شاه برگزیده خدا و مسئول هدایت بشر است و انعکاسی از تصویر خدایان به‌شمار می‌رود و در واقع تلاشی برای مشروعیت بخشیدن به قدرت شاهنشاه است. ساسانیان عمدتاً در موارد خاص به کار آفرینش چهره مبادرت می‌ورزیدند و آن تصویر شاه است و اگر جایی ایزد و موجود مقدسی تصویر شده باز برای اعتباربخشی به پادشاه است.

درخت در دوره ساسانی دارای دیدگاهی آیینی است، رمز هستی و جاودانگی است، به عبارتی بیانگر مقدسات انسان و خدایان است. درخت مظهر قدرت وجود است، ازاین‌رو در آیین‌های کهن مورد پرستش قرار گرفته و حامل یک بعد روحی، نیروهای قدسی است و درخت را عین هستی دانسته‌اند. درخت در تصویر ۶ علاوه بر مفهوم باروری و برکت نمادی از چرخه زندگی و نامیرایی و تجدید حیات هستند. در واقع، آنچه در باور زرتشتی بسیار بدان پرداخته شده و دارای اهمیت است یعنی اهمیت جاودانگی و حیات مجدد. در دین زرتشتی مرگ پدیده اهریمنی است که سر آخر مقهور نیروی اهورایی خواهد شد و آفریده‌های اهورایی با پیروزی بر اهریمن به جاودانگی و حیات همیشگی دست می‌یابند. بنابراین می‌توان چنین گفت که هدف از تولید این نقوش القای مفاهیمی نظیر قدرت مافوق طبیعی و نیز نامیرایی و جاودانگی برای نیروی سلطنتی و شخص شاه است. با مطالب بیان شده، دو قطعه پارچه موردنظر نمایش نمادین عقاید و باورهای زرتشتی به‌عنوان دین رسمی دربار بوده است. پیکار اهورامزدا و اهریمن، بازگرداندن نظم با از بین بردن بی‌نظمی، نشانه‌های چرخه سالیانه و باززایی و حیات مجدد، جاودانگی، باروری و برکت و همه و همه نشان از باورهای اساسی دین زرتشتی دارند.

با توجه به تمرکز این مقاله بررسی نمادین نقوش انسانی این شیوه، ظرفیت آن را دارد که دامنه شمول خود را به‌اندازه جملگی منسوجات دست‌بافت منقوش ایرانی در تمام اعصار گسترش دهد. از سوی دیگر، آیکونوگرافی سایر تصاویر ساسانی بر اساس صور به‌جای‌مانده در منسوجات «پارچه‌ها»، موضوع دیگری است که تا پیش از این مورد مداقه ضابطه‌مند قرار نگرفته است، بنابراین مجموع این دو کیفیت، دست‌مایه مناسبی برای پژوهش‌های آتی فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت

۱. Erwin Panofsky (۱۸۹۲-۱۹۶۸)

۲. Andre Godard (۱۸۸۱-۱۹۶۵)

۳. Arthur Emanuel Christensen (۱۸۷۵-۱۹۴۵)

۴. Metropolitan Museum

۵. Antinoe

6. Hadrin (772 - 795)

۷. اسب بالدار

۸. Musee du Louvre

9. Herodotus (484425 - BC)

۱۰. Hermitage Museum

منابع

- آورزمانی، فریدون (۱۳۹۳)، هنر ساسانی، تهران: پازینه.
- آورزمانی، فریدون؛ جوادی. شهره (۱۳۹۵). بازآفرینی رنگین سنگ‌نگاره‌های ساسانی تاق‌بستان، تهران: نظر.
- اینوسترانتسف، کنستانتین (۱۳۵۱). تحقیقاتی درباره ساسانیان. ترجمه کاظم کاظم‌زاده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اخوان‌اقدم، ندا (۱۳۹۶). بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نماد شناسانه، تهران: فرهنگستان هنر.
- اخوان‌اقدم، ندا (۱۳۹۱). «ستایش زندگی به عنوان باور زرتشتیان نقش‌یافته بر ظروف فلزی ساسانی». کیمیای‌هنر. بهار. سال اول. ش ۲، ۳۰-۱۵
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۷). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران‌نامه با رویکرد آیکونولوژی». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. تابستان. دوره ۲۳. ش ۲، ۲۴-۳۴
- ایرانی‌ارباطی، غزاله؛ خزایی. محمد (۱۳۹۵). «نمادهای جانوری فره در هنر ساسانی». نگره. پاییز. ش ۴۳، ۲۹-۱۹.
- امامی، مونا؛ حسامی. منصور (۱۳۹۴). «کاربرد میراث کهن ساسانی در طراحی نشانه (مطالعه موردی دانشگاه تهران)». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. پاییز. ش ۳، ۲۴-۱۷
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۳). «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی: مقدمه‌ای بر مطالعه هنر رنسانس». رباب فغفوی. کتاب‌ماه‌هنر. بهار. ش ۱۸۷، ۷۱-۶۴
- پوپ، آرتورآپهام؛ اکرمن. فیلیپس؛ شرودر، اریک (۱۳۸۷). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه پرویز ناتل‌خانلری. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.
- پوربهمن، فریدون (۱۳۹۲). پوشاک در ایران باستان. ترجمه هاجر ضیاءسیکارودی. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- پورجعفر، محمدرضا. محمودی. فتانه (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی پارچه‌های ساسانی و پارچه‌های مصری-قبطی». نقش‌مایه. تابستان. ش ۱، ۱۸-۵.
- تام‌سن، منصور (۱۳۹۴). طراحی نقوش سنتی. چاپ چهاردهم. تهران: چاپ و نشر کتب درسی.
- حاتم، غلامعلی؛ داناسرشت. سمیرا (۱۳۹۱). «نمادهای اساطیری تیشتر و ورثرغنه بر مهرهای دوره ساسانی». نقش‌مایه. پاییز. سال پنجم. ش ۱۲، ۲۶-۲۱.
- دادور، ابوالقاسم؛ مکوندی. لیلا (۱۳۹۱). «بررسی طرح تاج شاهان در سکه‌های ایران از دوره

هخامنشی تا ساسانی». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. تابستان. ش ۵۰، ۳۲-۲۳.
- صادق‌پورفیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل‌بویه». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. تابستان. ش ۲، ۱۱۶-۱۰۳.
- صابری، نسترن؛ مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۸). «بازیابی طرح و نقش پارچه‌های ساسانی با نظر به سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان». رهپویه هنر. تابستان. ش ۳، ۲۸-۱۵.
- طاهری، علی‌رضا (۱۳۹۱). «تاثیر نقوش ساسانی بر روی تصویرسازی نسخ بئاتوس». باغ‌نظر. تابستان. ش ۲۱. سال نهم، ۶۸-۵۹.
- طاهری، علی‌رضا (۱۳۸۹). «نقوش ساسانی و اسلامی بر روی دستبافته بایو». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. زمستان. ش ۴۴، ۳۱-۲۳.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
- عابدوست، حسین؛ کاظم‌پور، زیبا (۱۳۹۴). «بررسی مفاهیم نمادین نقوش سکه‌های دوره ساسانی». آستان هنر. تابستان. ش ۱۳، ۸۹-۸۰.
- عیسوی، روژان؛ محرم‌زاده، مهرداد؛ محمدزاده، حسن (۱۳۸۹). «نگاهی به اسب و اسب‌سواری در ایران». مطالعات‌ایرانی. بهار. ش ۱۷، ۱۵۶-۱۳۳.
- فربود، فریناز؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی». هنرهای زیبا. پاییز. ش ۳۱، ۷۶-۶۵.
- فربود، فریناز؛ طاووسی، محمود (۱۳۸۱). «بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران با تاکید بر برخی متون ادبی و عرفانی ایران باستان و ایران اسلامی». مدرس هنر. زمستان. دوره اول. ش ۲، ۵۴-۴۳.
- فیروزمندی‌شیره‌جینی، بهمن؛ وثوق‌بابائی، الهام (۱۳۹۳). «نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی». پیام باستان‌شناس. بهار و تابستان. سال یازدهم. ش ۲۱، ۱۰۸-۹۳.
- فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴). «اسب و سوار در هنر ساسانی». کتاب‌ماه‌هنر. زمستان. ش ۸۹ و ۹۰، ۱۴۸-۱۵۴.
- قندی، زهرا (۱۳۹۵). بازتاب نمادهای پیروزی در نقوش برجسته دوران اشکانی و ساسانی. اصفهان: نخبگان‌شریف.
- کوپر، جی‌سی (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- کریستن‌سن، آرتور (۱۳۹۱). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. چاپ سوم. تهران: دنیای کتاب.
- گدار، آندره (۱۳۷۷). هنر ایران. ترجمه بهروز حبیبی. چاپ سوم. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- گرانتوسکی، ا. آ؛ داندامایو، م. آ؛ کاشلنکو، گ. آ؛ پتروشفسکی، ای. پ؛ ایوانف، م. س و بلوری. ل. ک (۱۳۵۹). تاریخ ایران. ترجمه کیخسرو کشاورزی. تهران: پویش.
- ملک‌زاده، فرخ (۱۳۵۵). «فرهنگ و هنر ساسانی در خارج از ایران». دانشگاه تهران. بهمن ش ۹، ۱۱۴-۱۰۵.
- مصلحی، آناهیتا (۱۳۹۷). نگاهی به هنر دوره ساسانی. تهران: نخبه‌سازان.
- محمدی‌فر، یعقوب؛ امینی، فرهاد (۱۳۹۴). باستان‌شناسی و هنر ساسانی. تهران: شاپیکان.
- مبینی، مهتاب؛ حکیمی، رکسانا (۱۳۹۳). «بررسی نماد خورشید و مفاهیم مرتبط با آن در هنر و اساطیر بین‌النهرین». پیکره. بهار و تابستان. ش ۵، ۶۸-۵۷.

- محبی، حمیدرضا (۱۳۹۲). «تحلیل کارکردهای دلالتی پیکره انسانی در دستگاه نشانه‌ای ایران ساسانی». انسان‌شناسی. بهار و تابستان. سال یازدهم. ش ۱۸، ۱۸۲-۱۵۷.
- نصری، امیر (۱۳۹۷). رویکردهایی به شمایل‌شناسی. تهران: چشمه.
- نصری، امیر (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری». رشد آموزش هنر. پاییز. ش ۲۳، ۶۴-۵۶.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۸). تاریخ تمدن ایران ساسانی. تهران: پارسه.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۰). باستان‌شناسی ایران باستان. ترجمه عیسی بهنام. چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.
- هینلز، جان‌راسل (۱۳۸۳). شناخت اساطیر ایران. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۷). تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان. ترجمه حسن انوشه. چاپ سوم. ج ۳، تهران: امیرکبیر.
- Vanzan, Anna (2012). Ancient Persia History and Treasures of Ancient Civilization. China: White Star Publishers.
- www.metmuseum.org/art/collection/search/325991?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=textile+sasanian&offset=0&rpp=60&pos=20, date: 2019/6/5
-www.warfare.ga/610-/Coptic-Textile-Battle-Tissus.htm?i=1, Date: 2019/31/8

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی