

نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراطوری بیزانس

احمد زارع ابرقویی*

سید عباس ذهبی**، مالک حسینی**

هادی صمدی***

چکیده

با تأملی در تاریخ هنر ایران عهد ساسانی می‌توان دریافت که نوارهای سلطنتی ساسانی به عنوان یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تشخیص هنر این دوره، به وفور بر نقش برجسته‌ها، پارچه‌ها و ظروف سیمین ساسانیان به چشم می‌خورند. این نوارهای سلطنتی، عنصری تزئینی و نمادین در هنر این دوره به شمار می‌آیند. دقت در آثار هنری برجای مانده از امپراطوری بیزانس نیز این نکته مهم، اما مغفول مانده را روشن می‌سازد که می‌توان رد پای نوارهای سلطنتی ساسانی را در این آثار، مشاهده نمود. در همین راستا، نوشتار حاضر با کاربست روش تحلیلی - توصیفی بر آن است تا دریابد چرا این نقش، در هنر بیزانس نیز وجود دارد. از آنجایی که در هنر ساسانی، این نوارها، نمادی برای سلطنت و الهی نشان دادن 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 نشان دادن عظمت شاهانه پادشاهی مسیحی در عین مشروعیت حکومت او، در هنر بیزانس نیز تکرار شده است. این اقتباس به واسطه

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد علوم و تحقیقات،

hmadzare62@gmail.com

** استادیار، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد علوم و تحقیقات (نویسنده مسئول)،

zahabi@srbiau.ac.ir

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

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

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

روابط گسترده ایران و بیزانس، به محدوده قلمرو امپراطوری بیزانس راه یافت و در حوزه‌های مختلف معماری، نقاشی، پارچه‌بافی و موزائیک تأثیر گذاشت.

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

۱. مقدمه

هرگاه سخن از هنر ساسانی به میان می‌آید گستره وسیعی در ذهن نقش می‌بندد چرا که برخی نقش‌مایه‌های ساسانی از یک سو تا آسیای میانه و چین، و از سوی دیگر تا بیزانس و حتی فرانسه نفوذ کرده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۶۶). صنعت نساجی ساسانی به عنوان جلوه‌ای از نبوغ و پیشرفت‌های شایان هنری و صنعتی، نه تنها تداوم سنت‌های باستانی ایران را در دوره اسلامی میسر نمود، بلکه دامنه تأثیرگذاری آن دنیای عرب و بیزانس را نیز درنوردید (پورابریشم و فربود، ۱۳۹۰: ۵۴). هنر ساسانی همچنان که 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 بوجود 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 بکار بردند. این استفاده بجا آنچنان در هنر ساسانیان مورد قبول واقع شد که هم امپراطوری بیزانس و هم جهان اسلام را تحت تأثیر خود، قرار داد. به طوری که حتی تا چند سده پس از فروپاشی ساسانیان، نمونه‌هایی از این نوارها را در امپراطوری بیزانس، می‌توان مشاهده نمود. مقاله پیش رو در پی آن است با بررسی ویژگی‌های معنایی و ظاهری نوارهای ساسانی و مقایسه 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 ارائه نمونه‌هایی از نوارهای مشابه، در هنر بیزانس، مقایسه‌ای بین نقش‌های نواردار در دو دوره، انجام خواهد شد. و در پایان دلایل احتمالی چگونگی راهیابی این‌گونه نقوش ساسانی، به امپراطوری بیزانس نیز بیان خواهد شد. درخصوص تأثیرات هنر ساسانی و بیزانس از یکدیگر پژوهش‌های بسیاری انجام شده است اما درباره 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 دوره ساسانی» و «تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی» (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳) به پیشینه این نوارها در سلسله‌های قبل و تأثیر آن بر هنر اسلامی پرداخته است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس هدف، از نوع تحقیقات بنیادی و بر اساس ماهیت و روش، از نوع تحقیقات تحلیلی-توصیفی است. جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات مورد نیاز در این پژوهش نیز به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام گرفته است. برای تأمین این منظور، تمامی اطلاعات مرتبط با موضوع تحقیق از لابلاهای منابع مکتوب و پژوهش‌های صورت گرفته قبلی، استخراج گردیده و تا حصول نتایج علمی، مورد تجزیه و تحلیل کیفی قرار گرفته است.

۳. نوارهای ساسانی

بی‌تردید تعریف نوارهای ساسانی را بایست در مفهوم دیهیم جستجو کرد. «دیهیم: یونانی DIADEMA که در فرانسوی DIADEME شده به معنی تاج، در یونانی اصلاً نوار یا رشته، مخصوصاً به نواری که گرد TIARA افسر پادشاه ایران بسته می‌شد» (دهخدا، ۱۳۶۵: ۶۱۵؛ برهان، ۱۳۶۲: ۹۲۱ و معین، ۱۳۶۴: ۱۶۰۳). این تعریف از فرهنگ یونانی-انگلیسی لیدل و اسکات^۱ گرفته شده است (برهان، ۱۳۶۲: ۹۲۱). مطابق با این تعریف دیهیم از دیادم اقتباس شده و همان نوار است. «دیادم^۲، نوار یا روبانی است دارای خطوط افقی تزئینی، که معرف شاهی، شاهزادگی و یا خدایی بوده است و به کلاه یا تاج شاهان و حلقه قدرت یا سلطنت بسته می‌شده است» (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۱۹۹). اما برخی دیگر از پژوهشگران حلقه نواردار را دیهیم می‌دانند. شنکر^۳ به خوبی به این مناقشه اشاره کرده است به طور مثال حلقه نواردار در هر سه نقش برجسته دیهیم‌ستانی اردشیر اول (فیروزآباد، نقش رجب و نقش رستم) توسط بسیاری دیهیم در نظر گرفته شده است. «در این سه نقش برجسته بزرگ‌ترین خدای زرتشتی دارای دو نشانه است: میله و حلقه نواردار. به نظر می‌رسد میله‌ای که اهورامزدا در دست چپ خود نگه می‌دارد یک برس^۴ باشد که دسته‌ای از شاخه‌های مورد استفاده در آیین عبادی زرتشتی است. حلقه 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 درباره نمادگرایی و اهمیت شیء دوم بحث کرده‌اند. اغلب ادعا شده است که این شیء بازنمایی خورنه سلطنتی است که بعید به نظر می‌رسد، چراکه این ارتباط در هیچ‌یک از متون ایرانی پیش از اسلام نشان داده نشده است. دیادم از دوره هلنیستی به بعد به یک عنصر ضروری در سربندهای سلطنتی غرب ایران تبدیل شد، و به نظر 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). همانطور که شکر نیز به آن اشاره دارد برخی حلقه نواردار را معادل با خورنه و فره دانسته‌اند. «فر یا دیهیم شاهی حلقه ساده‌ای بود که در پیرامون سر بر روی پیشانی می‌نشست و در پشت سر دو نوار چین‌دار یا راه‌راه داشت. به‌گمان، در زمان اسکندر به یونان راه یافت و با نام دیادم معمول شد» (رجبی، ۱۳۸۳: ۴۶۸). چکسی نیز بین حلقه و دیهیم تمایز قائل می‌شود و معتقد است که دیهیم نواردار نشان‌دهنده فره 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 حلقه ساده در سنت بین‌النهرین و هخامنشی، حتی زمانی که در صحنه پیروزی (نقش برجسته‌های آنویانی 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 مورد استفاده قرار گرفته‌اند و به احتمال زیاد دو نوع مختلف از یک شیء مشابه با معنای مشابه در نظر گرفته شده‌اند. حتی نیم‌تنه روی سکه بهرام دوم، که توسط چکسی، مطالعه شد یک دیهیم نواردار در دست دارد، درحالی‌که پیکره پشت سکه حلقه‌ای ساده در دست دارد (چکسی هر دو تصویر را آناهیتا می‌داند). بنابراین، به نظر می‌رسد آنچه که «حلقه ساده» نامیده می‌شود صرفاً نوعی بازنمایی تقلیل‌یافته از دیهیم سلطنتی است (Shenkar, 2014: 54). فرّ از واژه اوستایی xarōnah (خورنه) آمده است، و در کتیبه‌های هخامنشی (فارسی میانه) به صورت farr(ah) [فرّ(ه)] به‌کار برده شده است مثلاً vindafarnā یعنی دریافت‌کننده فرّ (Bailey, 1943: 1). ومعنی تحت‌اللفظی آن شکوه، عظمت و درخشش است و از نظر ریشه‌شناسی با بهروزی، اقبال (نیک) و عظمت (شاهانه) در ارتباط است (نیولی، ۱۳۹۱: ۱۰۴). «خورنه شاه به عنوان امری الزامی جهت گزینش الهی او به عنوان فرمانروا تلقی می‌شد. خورنه تأثیری پایدار بر پادشاهی ساسانیان داشت. از این رو

هرکس که دارای خورنه می‌شد فرمانروایی به‌حق بود و هر شورش علیه او محکوم به شکست بود» (دهقانی و مهرپویا، ۱۳۹۱: ۶۵). از ادبیات زرتشتی و به ویژه اسطوره ییمما^۵، چنین برمی‌آید که مفهوم خورنه، اهمیت فوق‌العاده‌ای برای مشروعیت پادشاهی ایران دارد و برای بر خورداری از قدرت الهی ضروری است. خورنه همچنین جایگاه ویژه‌ای در شاهنامه فردوسی دارد. بنابراین، تعجب‌آور نیست که مورخان هنر، باستان‌شناسان و محققان به دنبال یافتن خورنه در عناصر متعدد ایران باستان و به ویژه هنر ساسانی هستند. بازنمایی خورنه در ده‌ها تفسیر واقعی و خیالی از حیوانات، پرندگان و گیاهان، در دکوراسیون‌های مختلف (روبان، جواهرات، سنگ‌های قیمتی)، در حلقه بالدار هخامنشیان، هاله، زبانه‌های آتش، دیهیم سلطنتی و جزئیات تاج‌ها، در بال‌ها و حتی علامت‌های دایره‌ای که روی برخی از سکه‌های ساسانی و دور چهره پادشاهان پارتی و کوشانی نیز دیده می‌شود و این فقط یک لیست جزئی است. در واقع هر چیزی که با نمادگرایی سلطنتی در ارتباط باشد و نشان‌دهنده ایده "شکوه" باشد می‌تواند، در فرهنگ و هنر ایرانی، به عنوان نماینده خورنه تفسیر شود (Shenkar, 2014: 132). «روبان‌های سلطنتی از نمادهای ویژه پادشاهان ساسانی است که نشانه‌ای از خورنه شاهان می‌باشند. استفاده از این روبان‌های در حال 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 در خصوص تمام نوارهای ساسانی اندکی بیشتر تأمل نمود چراکه این نوارها همیشه آسمانی و الهی نیستند و گاه در مقامی پایین‌تر ترسیم شده‌اند مانند زمانی که به کفش پادشاه و دم اسب او بسته شده است که نشان از آن دارد که این شیء یا حیوان متعلق به شاه و سلطنتی است و اینجا نشان دادن مشروعیت سلطنت بی‌معنی به‌نظر می‌رسد.

درباره ریشه این نوارها کافی است به نقش برجسته‌های، پیروزی شاپور اول بر امپراتوران روم و پیروزی بزرگ شاپور اول بر امپراتور روم در تنگ چوگان تنگه‌ای در نزدیکی شهر بیشاپور کازرون اشاره کرد (Overlaet, 2017). هر دو نقش برجسته به پیروزی‌های بزرگ شاپور بر امپراتوران رومی (گردیانوس، فلیپ و والرین)^۶ اشاره دارد. در یکی از نقش برجسته‌ها تقریباً بالای سر پادشاه فرشته‌ای بالدار دیده می‌شود که بی‌شبهت به کودک فرشته‌های^۸ رومی نیست و حلقه پیروزی و مشروعیت الهی را که به دستاری متصل است به سمت شاپور می‌آورد. در نقش برجسته دوم، نیز فرشته کوچک برای شاه پیروز و

مشروع، دیهیمی را می‌آورد که دنباله‌های موج این دیهیم در طول بدن فرشته رها شده است (نصرالله‌زاده و نباتی مظلومی، ۱۳۹۵: ۱۲۱). نوارهای دیهیم‌های ساسانی از دنیای یونانی-رومی گرفته شده‌اند و معنایی «مقدس»^۹ دارند (Shepherd, 1972: 79). نقش کودک-فرشته در این نقش برجسته 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^{۱۰} می‌دانند (Compareti, 2015: 40). ترسیم انسان بالدار به هیئت الهه 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 ریسمانی شکل در دست دارد که به پهلوی «ددم» یا «دهم» نام داشت و به زبان امروزی دیهیم گفته می‌شود. احتمالاً دیهیم اشکانی مقتبس از سربند مشابه یونانی است که آن را دیادم می‌خواندند و به دور سر می‌بستند (سودآور، ۱۳۸۳: ۳۵ و ۳۶). «نیکه یکی از رایج‌ترین تصاویر ترسیم‌شده بر سکه‌های یونانی است» (Sayles, 2007: 149). نیکه یا نیک: ایزدبانوی پیروزی رومیان^{۱۱} که با دو بال خود شتابان به سمت فرد پیروز پرواز می‌کند و تاجی را که در دست دارد به او می‌بخشد. هنرمندان او را به صورت زن بالدار نشان داده‌اند که نماد و تجسم پیروزی است (اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۶۶). از همین روست که سودآور «دستار» را به جای دیهیم پیشنهاد می‌دهد چراکه یکی از معانی دست پیروزی است و ترکیب «دست-آر» می‌تواند به معنی «آورنده پیروزی» باشد (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۵). با این توضیحات ریشه نوارهای ساسانی را بایست در روم و یونان جست که از طریق سلوکیان و اشکانیان گرفته شده بود اما با نگاهی دقیق به نوارهای پیشاساسانی مانند اشکانیان (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۰۲-۳۰۴ و بیانی، ۱۳۷۰: ۴۰)، نکته قابل توجه آن است که ساسانیان هرگز این نماد را چه از نظر معنایی و چه از نظر 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 تزئینی و نمادین در هنر این دوره به شمار می‌آیند. آنها با حضور خود به افراد، اشیاء و حیوانات حامل آن، جایگاهی ویژه می‌بخشند. این نوارها را که به انضمام خدایان، نیروهای مافوق بشری، پادشاه ساسانی، خانواده، حیوانات و اشیاء سلطنتی می‌توان دید؛ به عنوان شاخصی برای تشخیص هنر ساسانی نقشی کلیدی دارند چراکه دارای چند

ویژگی اصلی هستند که این نوارها را خاص این امپراطوری می‌کند (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳ ب: ۹۷). مقایسه این ویژگی‌ها با نوارهای دوره‌های بعد از این امپراطوری، راهگشای تأثیر و تأثرات این نوارها در بستر زمان است. بر این اساس ویژگی‌های نوارهای ساسانی به شرح زیر مورد بررسی 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^{۱۲} را در میان پژوهشگران به خود اختصاص داده است. برای مثال با نگاهی به سکه‌های اردشیر و شاپور اول، در پس تاج شاه دنباله ساده این نوارها آویزان است (Alram, & 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 نوآردار در هنر ساسانی مورد بررسی قرار گیرد. برای مثال، در صحنه پیروزی شاپور بر والرین در نقش رستم، والرین و فیلیپ عرب (به عنوان دو فرد غیر ایرانی) و کرتیر (به عنوان فردی ایرانی) به خود چنین نواری ندارند؛ در صورتی که 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 خانواده او، دارای نوار است؛ نقش برجسته پیروزی اردشیر بر اردوان پنجم (آخرین پادشاه اشکانی) در فیروزآباد فارس است که در آن اردوان و وزیرش نیز دارای نوارهایی مشابه‌اند. اما نکته قابل توجه اینجاست که اردوان و وزیرش در حال 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 به دست ما نماندند و سلطنت ما باشکوه‌تر خواهد بود (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳ الف: ۱۰۰).

۲.۱.۳ نمادی برای مفهوم قداست و الهی بودن 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 خانواده پادشاه است؛ مگر آنکه آن چیز یا شخص، الهی و آسمانی باشد که باز هم در راستای نشان دادن الهی بودن سلطنت، است. برای آشکار شدن این موضوع، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- در هنر ساسانی، خدایان هرگز با «تاج^{۱۳}» نشان داده نشده‌اند، بلکه فقط با یک دیادم (حلقه نواردار) ترسیم شده‌اند. به نظر می‌رسد که دیادم برای ساسانیان نمادی کافی از قدرت سلطنتی الهی بوده است (Shenkar, 2014: 76).
- در نقش برجسته‌های ساسانی، اهورامزدا، میترا (سرفراز، ۱۳۸۱: ۲۹۶) و آناهیتا (رجبی، ۱۳۸۳: ج ۱/۵) هر سه نواردار ترسیم شده‌اند اما همیشه در حال اعطای فر ایزدی به پادشاه هستند و حتی گاه شکوه نوارشان از پادشاه کمتر است. «در نقش برجسته تاج‌ستانی اردشیر اول از مظهر اهورازدا در نقش رستم، نوار بلندی با خطوط افقی است که «دیادم» خوانده شده و علامت مشخصه «شاهی» یا «خدایی» بوده است که باید ریشه آن واژه «دیهم» باشد که یا به کلاه یا تاج آویخته شده (تصویر ۱)، یا بر شانه آن شخص افتاده و یا به حلقه قدرت (سیداریس) آویزان شده است» (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۱۵۱-۱۵۰).
- هلال ماهی که بر فراز طاق بستان نقش شده و مظهر آناهیتاست و بر روی کلاه حاکمان پارس هم دیده می‌شود (سرفراز، ۱۳۷۹: ۷۶) نیز به همراه خود نوار دارد که در پایین و دو طرف آن گسترده شده است. جالب توجه است که خود دهانه غار، نیم تاجی نواردار است که نوارهای آن در دو طرف به بالا رفته‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۷۴). در دو طرف این ماه، دو الهه نیکه حلقه شاهی را به ارمغان می‌آورند و اصلاً در هیچکدام از مراسم تاج‌ستانی ساسانیان، حلقه مقدس یا حلقه قدرت، یا فر ایزدی بدون نوار نیست.
- بر پشت سکه اردشیر آتشدانی است که به پایه‌های این آتشدان نیز دو نوار به صورت متقارن بسته شده است» (اکبرزاده، ۱۳۸۵: ۶۸ و ۸۷). اینجا نیز عنصر

«آتش» با آن جایگاه مقدس، همراه با نوار است. نکته جالب توجه آن است که بر سکه نوشته شده "آتش اردشیر".

- پرنده‌گانی که خروس، اردک و یا طاووس نامیده شده‌اند (تصویر ۲) به عنوان قاصدانی از سوی خدایان بخت و اقبال، پارچه‌های باقی مانده را تزئین کرده‌اند. اردک با شی‌ای در منقار همان تسه‌نیو^{۱۴}، پرنده‌ی جونده‌ی بودایی - چینی است که توسط ساسانیان و بیزانس اقتباس شد و بعداً در طرح‌های اسلامی - اسپانیایی بکار رفت (Harris, 2004: 69&70). این پرنده‌گان قاصدانی هستند که فرآیزدی را برای پادشاه، به ارمغان می‌آورند.

- قوچ که خود نماد فرآیزدی است. ابریشم‌ها و کت‌های حاشیه‌دار ایرانی که در آنتیگونه^{۱۵} یافت شده‌اند احتمالاً بهترین نمونه‌های پارچه‌های ساسانی باقیمانده محسوب می‌شوند. هرچند در آنها تاریخی به چشم نمی‌خورد لیکن قدمت آنها به اواخر قرن ششم میلادی باز می‌گردد. یکی از این پارچه‌ها نقش باشکوه قوچی را که افسر شاهی به گردن دارد و رویان‌های ساسانی در پس آن به اهتزاز درآمده نشان می‌دهد. قوچ و گراز نماد خدای ورث‌رغنه هستند که عاملان شر را در اوستا مجازات می‌کنند (Harris, 2004: 69). «قوچ از حیواناتی است که در کارنامه‌ی اردشیر بابکان به عنوان نماد فرآیزدی یاد شده است که اکتساب آن توسط شاه نمادی از مشروعیت و تأیید سلطنت می‌باشد» (دوستخواه، ۱۳۸۸: ۴۳۵ و Shenkar, 2014: 177).

- اسب بالدار (ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۸). «اسب بالدار، به همراه خدای خورشید نقشی را تشکیل می‌داد که نزد ساسانیان محبوب بود. هیبت و هیکل اسب بالدار و همچنین شیوه نقش‌پردازی آن کاملاً سلطنتی است» (طاهری، ۱۳۹۴: ۴۲).

۲.۳ ویژگی‌های ظاهری نوارهای ساسانی

۱.۲.۳ چین‌دار و موج‌بودن:

به غیر از معدود نقوشی مانند نقش برجسته‌ی دیهیم‌ستانی اردشیر دوم در تاق بستان، نوارهای ساسانی، همیشه چین‌دار و مواجند (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۲). حتی اگر شخص ثابت باشد. مانند: نقش برجسته‌ی شاپور یا اردشیر در نقش رستم. چنین به نظر می‌رسد که هنرمند برای

نشان دادن هرچه بیشتر قدرت و شوکت پادشاه نوارهای او را پُرچین تر و مواج تر رسم می کرد. این ویژگی تا جایی نقشی اساسی می یابد که مثلاً در نقش خسرو پرویز^{۱۶} در تاق بزرگ بستان، نوارهای پیروز به صورت متقارن در دو طرف سر او رو به بالا قرار گرفته اند تا نوارها بتوانند در نمای روبرو نیز به اهتزاز درآیند (سرفراز، ۱۳۸۱: ۲۹۴). درباره سمبلیک بودن به اهتزاز درآمدن این نوارها همان بس که به بشقاب سیمین زراندود قلم زنی شده ای در موزه متروپولیتن^{۱۷} نیویورک آمریکا، اشاره کرد که متعلق به اواخر قرن پنجم میلادی است و در آن پادشاه ساسانی (فیروز یا قباد اول) در حال شکار قوچ می باشد و نواری که به کمان اوست در خلاف جهت حرکت سوار و باد به اهتزاز در آمده است (محمدپناه، ۱۳۸۶: ۱۹۷). این پدیده را در بشقاب سیمین و زراندود دیگری محفوظ در گالری فریر بنیاد^{۱۸} اسمیت سونین^{۱۹} که در آن شاپور دوم در حال شکار گراز است (تصویر ۳) نیز می توان مشاهده نمود (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۱۱۷).

۲.۲.۳ از ابتدا به انتها پهن شدن

تمامی نوارهای ساسانی در قسمتی که به افراد یا اشیاء گره می خورند باریک و رفته رفته در انتها که به اهتزاز درآمده است پهن تر می شوند (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳ ب: ۹۹).

۳.۲.۳ دو رشته بودن

نوارهای ساسانی از میانه به افراد، اشیاء و حیوانات گره می خورند و به صورت دو دنباله کاملاً مساوی از محل گره، رها می شوند.

۴. نوارهای ساسانی در امپراطوری بیزانس

با تأمل در منابعی که از تاریخچه امپراطوری بیزانس و شهرهای عظیم و پررونق این امپراطوری، سخن به میان آورده اند، می توان دریافت که بیزانس در واقع، نام شهری بود که یونانیان در قرن هفتم قبل از میلاد در کنار بوسفور بر پا کردند. همین سرزمین، در اواخر قرن دوم میلادی، بدست رومی ها افتاده و سرانجام در نیمه نخست قرن چهارم میلادی، امپراتور قسطنطین اول شهر جدید و بزرگتری در آن مکان بوجود آورد که قسطنطنیه نام یافت (Nicolle & Others, 2007: 14). اندک زمانی بعد «در سال ۳۹۵ میلادی که امپراطوری بزرگ روم به دو کشور روم شرقی و غربی تجزیه شد، فرمانروایی روم شرقی (شامل شبه

جزیره بالکان و آسیای صغیر - ترکیه امروزی) به دست امپراطور آرکادیوس افتاد که شهر بیزانس را با همان نام قدیمیش پایتخت خود قرار داد. وی که منکر اولویت اسقف روم (پاپ) بود دین رسمی امپراطوریش را با عنوان کلیسای ارتودوکس از کلیسای رومی جدا ساخت، و از آن پس روم شرقی با نام 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 به هنر بیزانسی به‌ویژه موزاییک‌ها و نقاشی‌ها، بین قرون ۵ الی ۹ میلادی انتقال یافت (Compareti, 2011: 21). فرهنگ بیزانسی علاوه بر ریشه‌های باستانی‌اش (یونان و روم) از روابط امپراطوری با جوامع خاور نزدیک، به ویژه شاهنشاهی ایران، متأثر بود. مثلاً بیزانسی‌ها مجموعه تشریفات دور و بر امپراطور و همچنین لباس‌های ابریشمی با طرح‌های تزئینی را از ایران اقتباس کردند (کوریک، ۱۳۸۴: ۵۸). دو کشور ایران (ساسانیان) و روم (بعد از آن بیزانس) به عنوان بزرگترین امپراطوری‌های همجوار در زمان خود دارای تبدلات گسترده 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 پارچه ابریشمی بیزانسی، از سنت آمبرجیوی^{۲۴} میلان که یقیناً از نمونه‌های ساسانی اقتباس شده است، بهرام گور را نشان می‌دهد که با یک تیر گورخر و شیری را شکار می‌کند. این پارچه در قرن ۸ میلادی احتمالاً در بیزانس یا سوریه بافته شده است (Harris, 2004: 70). نوارهایی از پس کلاه یا تاج شیاردار بهرام به اهتزاز درآمده است که هم از لحاظ چین‌دار و مواج بودن و هم از لحاظ دو رشته بودن و در انتها پهن‌تر شدن از نوارهای ساسانی تبعیت می‌کند (تصویر ۴). جدای از اینکه خود صحنه شکار، «گرفت و گیر» و مدالیونی که در پارچه به چشم می‌خورد در ارتباط با مفهوم شاهانه است؛ نقش نوآردار، بهرام گور، یکی از پادشاهان ساسانی است که این پارچه را با سلطنت پیوند می‌زند. پارچه ابریشمی دیگری که سوری یا بیزانسی و متعلق به قرن هشت میلادی است، در موزه کولنی^{۲۵} پاریس، نگهداری می‌شود (Pinder Wilson, 1957: 58). این پارچه نیز دارای نقش عقاب‌هایی متقارن است که نوارهای ساسانی در پس آنها به اهتزاز درآمده است. اگرچه خود مبحث تقارن، اقتباسی ایرانی-ساسانی است لیکن این نوارها نیز همچون نمونه‌های ساسانی دو رشته هستند و ابتدایشان باریک و انتهایشان پهن‌تر است (تصویر ۵). مهم‌تر آنکه «عقاب که نماد ورثه است در هنر ساسانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و نقش آن

یا بال عقاب بر تاج شاهان ساسانی و هنر این دوره بخصوص بر سکه‌ها و ظروف سیمین قابل مشاهده است» (دادور و حدیدی، ۱۳۹۵: ۹۲-۹۱). و بدین ترتیب این پارچه نیز با مفاهیم شاهانه مرتبط می‌شود. پارچه دیگری از ابریشم متعلق به قرن هشتم میلادی در مازک^{۳۶} فرانسه، موجود است که دو سوار متقارن را در حال شکار شیر با نیزه، نشان می‌دهد (Harris, 2004: 76). سواران جامه امپراطوران بیزانس را بر تن دارند اما بسیاری از جزئیات از جمله روبانی که در پشت اسب به اهتزاز درآمده است از ساسانیان ایران اقتباس شده است (Talbot rice, 1997: 71). صرف نظر از این که نقش پارچه همچون پارچه‌های ساسانی به صورت 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 به اهتزاز درآمده‌اند (تصویر ۶). نباید از یاد برد که بستن نوار به دم اسب، تنها در میان پادشاهان ساسانی متداول بود. اینجا نیز استفاده از مفهوم سلطنتی این نماد، مد نظر بوده است چراکه این پارچه را «کنستانتین پنجم، امپراطور 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 مشروعیت بخشیدن به جایگاه شاه، از نظر دینی اقدام کرده باشد.

نمونه‌های دیگر تأثیر نوارهای ساسانی در امپراطوری بیزانس موزائیک‌های کف انطاکیه^{۳۷} است. این کفپوش‌های بسیار باشکوه، تاریخی معادل قرن سوم تا ششم میلادی دارند. در قسمتی از این موزائیک‌ها که متعلق به قرن پنجم میلادی است؛ روبان‌های به اهتزاز درآمده از گردن یک شیر را می‌توان دید (تصویر ۷) که آشکارا منشأیی ساسانی دارد (Talbot rice, 1997: 35). اگرچه شیر از جمله 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 به نوعی در انحصار پادشاه است؛ چراکه تنها اوست که حق شکار شیر دارد و شکار شیر نشانی از قدرت شاهانه اوست. این موضوع در هنر بیزانس نیز تکرار می‌شود. «صحنه‌های شکار شیر در کلیسای پتغنی^{۳۸} از شمایل‌نگاری سلطنتی ساسانی ملهم شده است» (درنرسیان، ۱۳۸۹: ۱۴۷). تأثیر بافته‌هایی که ملهم از نقوش بدیع ساسانی بودند بر موزائیک انطاکیه غیر قابل انکار است. «انطاکیه یکی از مراکز بزرگ، بافته‌های رومی و سوری بود، معرق‌کاری‌های کف ساختمان‌ها، تقلیدی از نقش بافته‌های پشمی یا ابریشمی بود» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۰۶). اگرچه تکنیک موزائیک‌های ساسانی از روم گرفته شده، اما طرح‌ها و نقوش روحی ایرانی

دارند (گریشمن، ۱۳۷۸: ۱۹۵). قسمتی دیگر از موزائیک‌های سنگ فرش انطاکیه (احتمالاً ۵۰۰ بعد از میلاد) مربوط به حاشیه کار است و هم اکنون در موزه لوور^{۲۹} نگهداری می‌شود. این موزائیک‌ها در انطاکیه از زیر خاک بیرون آورده شده‌اند و در موزه‌ها به طوری ویژه کنار هم چیده شده‌اند که نمونه‌هایی از آنها را در موزه لوور و آمریکا می‌توان دید (Talbot rice, 1997: 34). در این حاشیه نقش کوچ‌ها به صورت متقارن در دو طرف گیاهی ترسیم شده‌است. ساقه گیاه میان دو بال و روبان قرار گرفته‌است (تصویر ۸). روبان‌ها آشکارا از نوارهای ساسانی اقتباس شده‌اند. بال‌ها نیز بال موجود در تاج ساسانیان را به یاد می‌آورد و قوچ، خود نماد فره 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 سبز رنگ، در کلیسای سن ویتاله^{۳۰} است که نواری قرمز رنگ به گردن خود دارد (تصویر ۱۰). نوارهای که به گردن پرندگان یا ساقه گیاه بسته می‌شود عنصری ایرانی و به طور خاص مربوط هنر ساسانی است (Compareti, 2015: 37). بیزانس در زمان ژوستینیان^{۳۱} (۵۲۷-۵۶۵م) به اوج قدرت رسید. وی نه تنها در روم شرقی قدرت خود را استحکام بخشید، بلکه بر بخش‌هایی از ایتالیا نیز مسلط و شهر راوانا^{۳۲} 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 سن ویتاله حدود سال ۵۴۷م، 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 تاق، مسیح با هاله مقدس به دور سر، ایستاده و در کنار آن، دو الهه پیروزی (نیکه) همانند بالای طاق بزرگ بستان در کرمانشاه ترسیم شده‌اند؛ با این تفاوت که بجای حلقه پادشاهی، این دو الهه، بصورت متقارن، صلیبی را در یک مدالیون به ارمغان می‌آورند. اگرچه الهه‌های طاق بزرگ بستان آشکارا از هنر رومی اقتباس شده‌اند؛ اما نباید از یاد برد که مفهوم نقش همان قداست سلطنت یا الهی نشان دادن آن است که اینجا نیز همین امر تکرار شده است. کمی آن‌طرف‌تر، نقاشی‌های موزاییکی ژوستینیان و همراهانش در دیوار شمالی محراب، قابل مشاهده است (مرزبان، ۱۳۸۵: ۱۰۹) و روبروی آن، در دیوار جنوبی محراب، نقش همسرش ملکه تئودورا^{۳۳} و همراهانش نقش شده است. آشکارا پیداست که پادشاه در

حال قداست بخشیدن به جایگاه سلطنتی خود و خانواده خود است؛ چراکه شاه و همسر و همراهانش، در حال 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، سنجیه 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؛ مورد ستایش قرار می‌داد» (مرزبان، ۱۳۸۵: ۱۰۹). دیگر ویژگی‌های ایرانی-ساسانی این کلیسا را نباید از یاد برد. «شیوه معماری بیزانسی با بهره‌گیری از دستاوردهای رومی و شرقی (ساسانی) شکل گرفت، که درخشان‌ترین جلوه‌های آن در کلیساهای سان ویتاله و سانتاسُفیا^{۳۴} (قسطنطنیه) بروز کرد» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۸۶). در برخی از تزئینات و شیوه موزاییک‌های بیزانس که عالی‌ترین نمونه‌های آن در کلیساها و اماکن مذهبی در شهر راونای-ایتالیا است می‌توان شباهت‌های هنر ایرانی (ساسانی) را دید (نوروزی‌طلب، ۱۳۹۵: ۶).

نمونه دیگر از نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراطوری بیزانس را به شیوه نقاشی، در نسخه بتائوس^{۳۵}، متعلق به قرن دهم میلادی باید جست. در این نقاشی، جنگجویی سوار بر اسب با نیزه در حال شکار مار بزرگ، است (تصویر ۱۱). اگرچه نوارهای جنگجوی نسخه بتائوس کاملاً از نمونه‌های مشابه ساسانی پیروی نمی‌کند و گویای این مطلب است که هنر بیزانس سعی بر آن دارد؛ بتدریج این نماد ساسانی را در ویژگی‌های خود حل نماید؛ اما چند نکته به وضوح در تصویر قابل مشاهده است که آن را به تأثیرپذیری از هنر ساسانی مرتبط می‌سازد. ابتدا آنکه موضوع نگاره مانند بسیاری از نمونه‌های ساسانی، شکار است. اسب و پایین تنه جنگجو مانند نمونه‌های ساسانی نیم رخ است و بالاتنه تمام‌رخ ترسیم شده و جالب توجه است که شانه‌ها پهن و کمر باریک ترسیم شده‌اند و بزرگی سوار نسبت به اسب بیشتر است. «شانه‌های پهن، کمر باریک و بزرگی جثه سوار نسبت به اسب از جمله 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 دورشته، مانند نمونه‌های ساسانی از هم جدا نیست و خطوط افقی بر سطح خود ندارد؛ اما با دو رنگ متفاوت نقش شده، که جدا بودن دو تکه را نشان دهد. اینجا نیز اسب سوار، ثابت به نظر می‌رسد، اما نوارهای سوارکار موج و به اهتزاز درآمده است که گویای تأثیرپذیری

آن از هنر ساسانی است. «نکته قابل توجه در تصویر سوارکار بئاتوس، شیوه نمایش و آرایش دم اسب است که مسلماً تقلیدی از دم اسب شاهان ساسانی است. شکل دم گره خورده و پهن، نیز در این تصویر به همراه 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). از آنجایی که در چند نمونه دیگر از نسخ بتائوس طاووس در حال 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» (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۴). مسلماً هنرمند سعی در نشان دادن قداست جایگاه والا و اشرافی این سوار داشته است. نمونه‌های دیگر تأثیر نقوش ساسانی بر نسخ بتاتوس را می‌توان «سیمرغ ساسانی، عقاب در حال شکار غزال، و کماندار سوارکار به عقب برگشته» نام برد (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۶).

نمونه دیگر از این نوارها در هنر حجاری، را باید در کلیسای صلیب مقدس آغتامار^{۳۶}، جستجو کرد. «کلیسای صلیب مقدس به دست شاه گاگیک آرتسرونی^{۳۷} بر روی جزیره آغتامار در دریاچه وان^{۳۸} بین سال‌های ۹۱۴ و ۹۲۱ میلادی بنا شد. نقوش برجسته این بنا نمونه‌ای منحصر به فرد در کلیساهای ارمنی است» (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۰۲). در تزئینات بالای نمای غربی کلیسای آغتامار، نقش نوار سلطنتی «در ترکیبی از شکل سر زن و بال‌های گسترده (هارپی^{۳۹}) قابل مشاهده است (تصویر ۱۲). این نوع شکل‌ها، دارای پیشینه ایرانی هستند و در پیکره‌های برنزی پارتی و نیز هنر ساسانی مشاهده می‌شوند. نیم‌تنه انسانی یا تنه حیوانات برخاسته از بالا، به یک جفت بال نقشمایه رایجی در مهرهای اولیه ساسانی و گچبری‌هایش بود. این نقش در گچ‌بری کاخ چال ترخان ری از دوره ساسانی در حاشیه نقش شکار ظاهر شده است. ساسانیان ترکیب سربند و نوارهای موج را به عنوان نماد جدیدی از اعطای نشان به کار می‌بردند. روبان‌ها، نوارهایی که به تاج شاهان متصل بود، همه به‌طور واضح اشاره به سلطنت دارند. روبان‌های هارپی آغتامار احتمالاً از طرح ساسانی نشأت گرفته است. پیشینه نقش روبان در کلیساهای ارمنی مربوط به کلیسای کیلکانی در نزدیکی منطقه آلبانی باستان در قرن پنجم میلادی است که برای مدت طولانی تحت کنترل ساسانیان بود» (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). جالب توجه است که علی‌رغم انعطاف‌ناپذیری هنر حجاری، هنرمند سعی کرده نوارها را موج بترشد. بسیاری از نقشمایه‌های کلیسای آغتامار در نهایت از هنر ساسانی سرچشمه می‌گیرند. موج جدید تأثیر محصولات ساسانی در قرن دهم میلادی، نه تنها در سرزمین‌های اسلامی بلکه در پادشاهی مسیحیت قفقاز و قسطنطنیه

نمایان شد. بیشتر نقشمایه‌های این کلیسا، شامل عقاب، نقش سنمرو، پرنندگان قوچ سر، نشانه‌های خورنه در ایران باستان و دارای مفاهیم پادشاهی الهی و شکوه سلطنت بودند. گریفین، پرنندگان انسان سر و انواع مختلف حیوانات ترکیبی نیز نماد قدرت سلطنتی بشمار می‌آمدند. این نقوش به عنوان 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، پرندۀ با نقش سر قوچ نمایش داده شده است؛ و بدین ترتیب نقش آنها را به عنوان نمادهای قدرت و شکوه پادشاهی با بیشترین وضوح به نمایش می‌گذارد، سنت‌هایی که میراث هنر ساسانی بود و تا قرن‌ها در هنر سرزمین‌های دیگر ادامه یافت (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۱۴). سعی در برقراری ارتباط شکوه شاهانه و الهی جلوه دادن آن بوسیله 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 همان‌طور که در هنر ساسانی این نقش در اطراف سر شاه ظاهر شده است. در قرون میانه حکام مسلمان فلات ایران و آسیای مرکزی برای مشروعیت دادن به حکومت‌شان از نقش هاله استفاده می‌کردند (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۰۷).

در این نقش

گاگیک به صورت فیزیکی تنها با حالت پاهایش به مسیح احترام می‌گذارد و بطور محسوسی بزرگتر از مسیح نمایش داده شده است در حالی که 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 به تصویر کشیده است (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۰۸-۱۰۷).

نمونه‌های دیگری از این نوارها، در کلیسای آغتامار وجود دارد. از جمله نقش پرنده قوچ-سر که «نوار گردن جانور، با روبان‌های دوره ساسانی مشابهت دارد» (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). «این شکل نوارگونه در پاهای پرنده-قوچ تبدیل به گوی‌هایی شده که جانشین روبان‌های مواجند» (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۱۰). دیگری نقش کمانداری سواره بر اسب برنمای جنوبی کلیسا است که دم اسب او، دارای گره‌ای 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 نقش برجسته اردشیر اول در نقش رستم و نقش برجسته شاپور اول در صحنه پیروزی بر والرین رومی و نیز مکرر در بشقاب‌های زرین و سیمین نمایش داده شده است (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۱۲-۱۱۱).

جدول ۱: مطالعه تطبیقی نقوش نواردار ساسانی و بیزانس

نقش	انسان	حیوان	اشیاء	خدایان و الهگان و نیروهای ماورایی
نمونه تصاویر				
ویژگی‌های ظاهری	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.
ویژگی‌های معنایی	انسان نواردار، شاه یا خانواده 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	نقوش برجسته، ظروف فلزی	نقوش برجسته، ظروف فلزی، پارچه‌ها	نقوش برجسته، ظروف فلزی، گچ-بری‌ها	نقوش برجسته، ظروف فلزی، گچ-بری‌ها، پارچه‌ها
نمونه تصاویر			یافت نشد	
ویژگی‌های ظاهری	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.	----	چین‌دار و موج، از ابتدا به انتها پهن، دو رشته.
ویژگی‌های معنایی	انسان نواردار، شاه یا در پی جایگاه الهی سلطنت و مبارزه با نیروهای اهریمنی است.	حیوانات نواردار، حیوانات مقدسی هستند که جایگاه ویژه سلطنت را نشان می‌دهند.	----	نیروهای ماورایی، نمادی برای شکوه سلطنت و قداست آن هستند.
جنس	پارچه، نقاشی	موزائیک، پارچه	----	حجاری، موزائیک

(تهیه شده توسط نویسندگان)

با مطالعه تطبیقی نقوش نواردار ساسانی و بیزانس می‌توان دریافت که ویژگی‌های ظاهری نوارهای ساسانی مانند: چین‌دار و موج بودن، از ابتدا به انتها پهن شدن و دو رشته

بودن، در نوارهای بیزانس تکرار شده است. از نظر معنایی این نوارها در هنر ساسانی نمادی برای سلطنت و قداست سلطنت هستند و در امپراطوری بیزانس، به عنوان نمادی برای شکوه شاهانه پادشاهی مسیحی در کنار مفاهیم مذهبی قرار می‌گیرند. نقوش نواردار ساسانی را می‌توان در انسان، حیوان، اشیاء، 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 نقوش برجسته، ظروف فلزی، گچ‌بری‌ها و پارچه‌ها می‌توان دید در صورتی که نوارهای بیزانسی در حجاری، نقاشی، موزائیک و بویژه پارچه‌های بیزانسی قابل رویت هستند (جدول ۱).

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

ایران ساسانی و روم (بیزانس) در زمان خود روابط گسترده‌ای با یکدیگر داشتند. «این نقوش محتمل به وسیله اشیای هنری فلزی یا پارچه‌های نفیس و ارزشمند تولید کارگاه‌های هنری ساسانی به عنوان هدایای سلطنتی یا تجارت اصل و آثار تقلید شده در دوران ساسانی و پس‌اساسانی به غرب اروپا راه یافته‌اند» (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۰). «هزاره 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 بکار 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، ۱۳۸۱: ۲۹۶). «این پارچه‌ها، که در طول دوران قرون وسطی شرق، برای پیچیدن و نگهداری اشیای مقدس مذهبی بکار برده می‌شد، اغلب به عنوان مدل برای صنعت‌کاران بیزانسی نیز استفاده می‌شدند» (طاهری، ۱۳۹۴: ۴۰). ایران که بین چین (مملکت عمل آورنده ابریشم) و روم، بزرگترین مصرف‌کننده منسوجات گرانبهای ابریشمی واقع بود، حکم کشور ترانزیت ابریشم خام و ابریشم کار شده را یافت (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۲۶) و (سرفراز، ۱۳۸۱: ۳۰۳-۳۰۴). «جنبه تبلیغی و سیاسی در ساخت ظروف سیمین ساسانی مد نظر بوده و احتمالاً به عنوان عطایای شاهانه در مبادله هدایا به کار می‌رفته است» (ویسهوفر، ۱۳۸۵: ۲۰۶). علاوه بر خود نقوش که دارای کیفیت و غنای تصویری و مفهومی بودند، ظروف و پارچه‌هایی که آنها را نمایش می‌دادند نیز ارزش مادی، گرانبیمنت و نادر داشتند (ظروف نقره‌ای یا مطلا، پارچه‌های ابریشمی) و سبب می‌شد که نقوش بکار رفته بر روی آنها نیز فاخر و ارزشمند به نظر برسند. بنابراین مورد

استفاده فراوانی پیدا کرده و بر روی بسیاری از پارچه‌های نفیس که کاربرد مذهبی داشتند از جمله کفن یا تابوت قدیسین و همچنین بر روی نسخ مذهبی مقدس همانند بئاتوس لیابانا^۴ نیز ظاهر شدند. از سوی دیگر، این نقوش با خود مفهومی از تفاخر و اریستوکراتی اشرافی و نوعی از قدرت شاهانه متناسب به الوهیت را عرضه می‌داشتند که مورد توجه 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 نشان دادن مفاهیم شاهانه در هنر بیزانس به‌کار گرفته می‌شد. از آنجایی که بزرگترین امپراطوری‌های وقت آن زمان ایران و روم بودند با بررسی اجمالی روابط بین آنها می‌توان چنان نتیجه گرفت که جنگ بین دو کشور به صورت یک سنت درآمده بود، چنانکه تقریباً شانزده تن از پادشاهان ساسانی با رومیان مستقیماً در جنگ بوده و مابقی نیز لاقلاً در ارتباط با کشور همسایه بودند. این اتفاق در زمان بیزانس نیز ادامه داشت چراکه تفاوت دین دو امپراطوری نیز محرکی بر این امر بود. «در زمان بهرام پنجم (۴۳۸-۴۲۱م) که ملقب به بهرام گور است؛ مهم‌ترین مسئله زمان او، موضوع مسیحیت بوده است، زیرا در قرن چهارم میلادی که دین رسمی امپراطوری روم، مسیحیت شد؛ ناراحتی‌های زیادی را برای موبدان و دولت ایران به وجود 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 بر سر این منطقه جنگ بود و در دوره‌های مختلف، این منطقه بین دو امپراطوری دست به دست 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 تصرف شده و بدست آوردن غنائم جنگی که شامل آثار هنری نیز می‌شد. «هنگامی که امپراطور بیزانس هراکلیوس (۶۱۰-۶۴۱ میلادی) کاخ خسرو پرویز دوم (۵۹۱-۶۲۸ میلادی) در دستگرد را تصرف نمود، پارچه‌های گرانبها جزو غنایم او بود» (طاهری، ۱۳۹۴: ۴۰). بکارگیری اسراء در کشورهای پیروز که هنرمندان و صنعتگران نیز در بین آنها وجود داشتند و سال‌ها با اندیشه و تفکر هنری کشور خود زیسته بودند، چنانکه به گزارش منابع سریانی یکی از اسرای رومی به نام پوزی که در بافندگی پارچه‌های ابریشمی مهارت داشت به دستور شاپور در بیشاپور مستقر شد و یک کارگاه ساخت پارچه راه انداخت و صنعت تولید ابریشم را به ایرانیان یاد داد (ریاضی، ۱۳۸۲: ۷۳) و (Harris, 2004: 75). در پی این جنگ‌ها زمانی نیز می‌رسید که دو کشور توافق به صلح می‌کردند و قراردادهایی را تنظیم می‌نمودند. چه بسا که این صلح‌نامه‌ها هدایایی

را نیز ضمیمه خود داشته که حاوی عناصر فرهنگی آن دو کشور بوده‌اند. و بدین شکل نمادهای شاهانه ساسانی به این سرزمین راه یافت. «فرهنگ بیزانسی علاوه بر ریشه‌های باستانی‌اش، از روابط امپراطوری با جوامع خاور نزدیک، به‌ویژه شاهنشاهی ساسانی، متأثر بود. به عنوان مثال بیزانسی‌ها مجموعه تشریفات دور و بر امپراطور را از ایرانیان اقتباس کردند» (کوریک، ۱۳۸۴: ۵۷). با رسمی شدن آیین زردشت در دوران ساسانیان بسیاری از مسیحیان به واسطه آزارهای مذهبی به کنستانتینوپول پناه بردند این امر نیز عاملی برای بسط و گسترش فرهنگ ساسانی گشت (فرپود، ۱۳۸۶: ۶۹). این افراد مطمئناً با نمادهای ساسانی که یکی از آنها همین نوارها بود؛ آشنا بودند. البته نباید از یاد برد که کشورهای حوزه 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 (کرانه شرقی دریای مدیترانه)، مصر، تونس و مراکش (کرانه جنوبی دریای مدیترانه)، اسپانیا و فرانسه (کرانه غربی دریای مدیترانه) و ترکیه و ایتالیا (شمال دریای مدیترانه) پیگیری نمود. چنانچه ملاحظه می‌شود، نقش کشورهای حوزه دریای مدیترانه‌ای در هنر ایران بویژه در انتقال هنر ساسانی بسیار حائز اهمیت است» (طاهری، ۱۳۹۲: ۴۴). نمادهای سلطنتی ساسانی و به‌ویژه نوارهای آنها، نشانه مناسبی برای مفاهیم شاهانه برخی از این حکومت‌ها بود.

۶. نتیجه‌گیری

هرچند ریشه نوارهای سلطنتی ساسانی را بایست در جوامع هلنیستی جستجو کرد اما این نوارها در هنر ساسانی چنان ویژگی‌های منحصر به فردی 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 امپراطوری بیزانس به پیشینه 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، موج، دو رشته و از ابتدا، باریک و در انتها، پهن هستند. این نوارها، از نظر 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، رسمی شدن آیین زردشت، و کشورهای حوزه دریای مدیترانه در انتقال طرح‌های ساسانی و این نماد، به امپراطوری بیزانس، نقش داشتند؛ اما مهم‌ترین دلیل برای حضور این نقش، در هنر بیزانس، همان معنای نمادین نقش است. چراکه در هنر بیزانس، هر جا این نقش یافت می‌شود؛ مفاهیم شاهانه و دینی به هم پیوند می‌خورند. هنرمند بیزانسی، با بکار بردن این نقش در کنار مسیح، حواریون و دیگر نمادهای مذهبی مسیحی، از یک طرف، شکوه شاهانه و سلطنتی صاحب اثر و سفارش‌دهنده را به رخ می‌کشد و از طرفی دیگر، مشروعیت سلطنت، را گوش‌زد می‌کند. و به همین دلیل نمونه‌های بیشماری از این نقش را در هنرهای اشرافی - مذهبی بیزانس، در حوزه‌های مختلف نقاشی، معماری (حجاری، موزائیک) و پارچه‌بافی می‌توان مشاهده نمود.

تصاویر




	
<p>تصویر ۴: پارچه ابریشمی، آنتیگونه، بهرام گور در حال شکار، قرن ۸ میلادی (Harris, 2004: 70).</p>	<p>تصویر ۳: بشقاب سیمین زراندود در گالری فریر، شاپور دوم در حال شکار گراز (فریه، ۱۳۷۴: ۷۱).</p>

	
<p>تصویر ۶: پارچه ابریشمی، مازک، فرانسه، قرن ۸ میلادی (Harris, 2004: 76).</p>	<p>تصویر ۵: پارچه ابریشمی، پاریس، قرن ۸ میلادی (Pinder Wilson, 1957: 58).</p>

	
<p>تصویر ۸: موزائیک‌های کف انطاکیه، موزه لوور، پاریس، قرن ۵ میلادی (Talbot rice, 1997: 35).</p>	<p>تصویر ۷: موزائیک‌های کف انطاکیه، قرن ۵ میلادی (Talbot rice, 1997: 35).</p>

نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراطوری بیزانس ۱۵۳

	
<p>تصویر ۱۰: پرنده روبان‌دار، کلیسای سن ویتاله، راوانا، ایتالیا، حدود ۵۴۷م (www.britannica.com).</p>	<p>تصویر ۹: لوح ملاط گچی از کیش، قوج نواردار در دو بال رویان شده است (فریه، ۱۳۷۴: ۷۲).</p>

	
<p>تصویر ۱۲: تزئینات بالای نمای غربی کلیسای آغنامار، سر انسانی، بال و نوار سلطنتی ملهم از ساسانی (مبینی، ۱۳۹۵: ۱۰۴).</p>	<p>تصویر ۱۱: جنگجوی مسیحی فاتح، نسخه بتائوس متعلق به ۹۱۵، خرونا (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۵۵).</p>

پی‌نوشت‌ها

1. Liddell and Scott's Greek-English lexicon
2. Diadem
3. Shenkar, Michael
4. Barsom / Barasman
5. Yima

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

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

8. Putto ، در متن Putti آمده است که شکل جمع آن است.

9. Sacred

10. Nike

11. Victoria

12. Sassanid ribbons در برگردان‌های فارسی بیشتر روبان‌های ساسانی ترجمه شده است. از آنجایی که روبان فارسی نیست واژه نوار به جای آن برگزیده شد.

13. Crown

14. Tse- Naio

15. Antinoe

۱۶. آقای موسوی‌حاجی طاق بزرگ بستان را متعلق به پیروز اول می‌داند و نقش آن خسروپرویز نیست (موسوی‌حاجی، ۱۳۸۷: ۹۲).

17. Metropolitan Museum

18. The Freer Gallery of Art

19. The Smithsonian Institution

20. Bosphorus

21. Flavius Valerius Aurelius Constantinus Augustus

22. Constantinople

23. Flavius Arcadius

24. Sant Ambrogio

25. Cluny

26. Mozac

27. Antiochia

28. Ptghni

29. The Louvre Museum

30. Saint Vitale

31. Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus Augustus

نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراطوری بیزانس ۱۵۵

32. Ravenna
33. Theodora
34. Santa Sofia
35. Beatus
36. The Aghtamar Holy Cross Church
37. Gagik I Artsruni
38. Van
39. Harpy
40. Santa Toribio de Liébana
41. Aristocracy
42. Flavius Heraclius Augustus

کتاب‌نامه

- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمه روئین پاکباز و هرمز عبدالمهی، تهران: انتشارات آگه.
- اسمیت، ژوئل (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.
- اکبرزاده، داریوش (۱۳۸۵). *کتیبه‌های پهلوی*، تهران: پازینه.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۶۲). *برهان قاطع*، به کوشش محمد معین، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). *مبانی هنر مسیحی*، ترجمه امیر نصری، تهران: حکمت.
- بیانی، ملک‌زاده (۱۳۷۰). *تاریخ سکه از قدیم‌ترین زمانه تا دوره ساسانیان*، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *دایرة المعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- پورابریشم، احسان و فربود، فریناز (۱۳۹۰). «ماهیت دیبای شوشتری از منظر منابع مکتوب»، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ش ۴۵، صص ۶۲-۵۳.
- دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز (۱۳۹۵). *مطالعه تطبیقی نقش و نماد عقاب در آثار هنری ایران، یونان، روم و مصر باستان*، تهران: کلهر.
- دادور، ابوالقاسم و غربی، عادل (۱۳۹۱). *مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران*، تهران: پشتون.

- درنرسسیان، سرارپی (۱۳۹۰). *ارمنی‌ها، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: طهوری.*
- دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۸). *اوستا کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی، تهران: مروارید.*
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۵). *لغت‌نامه، ج ۲۴، تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا.*
- دهقانی، زهرا و مهرپویا حسین (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی نقوش متقارن در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر بیزانس»، *نقشنامه، سال پنجم، شماره ۱۰، صص ۶۶-۵۷.*
- رجبی، پرویز (۱۳۸۳). *هنرهای گم‌شده، جلد پنجم، تهران: انتشارات توس.*
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی، تهران: انتشارات گنجینه هنر.*
- زارع ابرقویی، احمد و موسوی‌حاجی، سید رسول و روستا، جمشید (۱۳۹۳ الف). «نوارهای سلطنتی در ایران از آغاز شکل‌گیری (در دوران مادها) تا پایان دوره ساسانی»، *جستارهای تاریخی، شماره ۱، صص ۱۰۷-۹۱.*
- زارع ابرقویی، احمد و موسوی‌حاجی، سیدرسول و روستا، جمشید (۱۳۹۳ ب). «تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی»، *مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۷، صص ۱۰۶-۹۵.*
- سرفراز، علی‌اکبر و آوزرمانی، فریدون (۱۳۷۹). *سکه‌های ایران، تهران: سمت.*
- سرفراز، علی‌اکبر و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱). *باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی، تهران: عفاف.*
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳). *فره‌ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، هوستون: میرک.*
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۱). «تأثیر نقوش ساسانی بر تصویرسازی نسخ‌بناتوس»، *باغ نظر، سال نهم، شماره ۲۱، صص ۶۸-۵۹.*
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۲). «نقوش "حیوان-گیاه" در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر اسلامی و هنر رومی-وار فرانسه»، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۵۲-۴۳.*
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۴). «بررسی سیر تحول مدالیون بافته‌های ساسانی و تأثیر آنها بر نمونه‌های هنر اسلامی و مسیحی»، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲۰، شماره ۱، صص ۴۸-۳۹.*
- فرهود، فریناز و پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی ایران ساسانی و روم شرقی (بیزانس)»، *هنرهای زیبا، شماره ۳۱، صص ۷۶-۶۵.*
- فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴). «اسب و سوار در هنر ساسانی»، *کتاب ماه هنر، شش ۸۹ و ۹۰، صص ۱۵۳-۱۴۸.*
- فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزاد.*
- کوریک، جیمز آ. (۱۳۸۴). *امپراطوری بیزانس، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.*
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). *ایران در دوران پارسی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.*

نوارهای سلطنتی ساسانی در امپراطوری بیزانس ۱۵۷

گیرشمن، رمان (۱۳۷۸). *بیشاپور، موزاییک‌های ساسانی*، جلد ۲، ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

میی، مهتاب (۱۳۹۵). «تأثیر نقوش ساسانی در تزئینات حجاری شده کلیسای صلیب مقدس آغتامار»، *نگره*، ش ۴۰، صص ۱۱۷-۱۰۰.

محمدپناه، بهنام (۱۳۸۶). *کهن دیار*، تهران: سبزان.

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

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

موسوی‌حاجی، سیدرسول (۱۳۸۷). «تأملی دیگر در اثبات هویت واقعی و محتوای تاریخی نقش-برجسته‌های تاق بزرگ بستان»، *هنرهای زیبا*، شماره ۳۵، صص ۹۲-۸۵.

نصرالله‌زاده، سیروس و نباتی مظلومی، یاسمن (۱۳۹۵). «پیشینه تاریخی ایزدبانو نیکه/فرشته بالدار: تداوم یک بن‌مایه از اشکانیان تا قاجار»، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، سال ۸، شماره ۲، صص ۱۳۴-۱۱۵.

نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۹۵). «معرفی و تحلیل هنر بیزانس»، *فصلنامه هنر و تمدن شرق*، سال چهارم، شماره ۱۱، صص ۸-۳.

نیولی، گرادو (۱۳۹۱). «فرّ/فرّه»، ترجمه: سعید انواری و سپیده رضی، *هفت آسمان*، ش ۵۳، صص ۱۱۸-۱۰۱.

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

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

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

Alram, Michael & Gyselen, Rika (2003). *Sylloge Nummorum Sasanidarum*, Paris & Berlin & Wien, 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", *AJN* 1, pp 117-137.

Compareti, Matteo (2011). «The state of research on Sasanian painting», *e-sasanika, the international journal of Eurasian studies*, v1, no111, pp 108-152.

Compareti, Matteo (2015). «Ancient Iranian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections», *The Silk Road*, v13, pp 36-44.

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, pp 287-289.
- Nicolle, D. & Haldon, J. & Turnbull, S (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.
- www.britannica.com