

**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 ²1. * 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 Fashion 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

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.

Keyword:Sassanid
Iconology
Textile
Human Figures

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
Musée des Tissus, France.
source: URL 2



Image 2

Fragments of a Wall Hanging
6–7th AD
Benaki Museum 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, undefeatability, 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.

نسترن صابری *
آمنه مافی تبار **

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. آن چه از دوره ساسانی برجای مانده به دلیل وقایع سیاسی، دینی و اقتصادی این دوره اهمیت ویژه‌ای دارد و تفسیر این آثار کمک می‌کند تا هر چه بیشتر با رموز 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. از این رو 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 به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) به سرانجام رسیده است. برای نیل به این مقصود، مقاله حاضر به دنبال این پرسش است: «لایه‌های معنایی آشکار و پنهان نقوش انسانی در دو قطعه پارچه ساسانی با تصویر جنگ شاهی و درخت زندگی بر اساس 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
نقوش انسانی

(نویسنده مسئول) دانشجوی کارشناسی ارشد 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 به حساب 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 تمام‌عیار 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 به چشم 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 یافته‌های 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 فرهود 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 به قلم سعید نفیسی (۱۳۸۸)، با پرداختن به نقش برجسته‌های طاق‌بستان و نقوش پارچه‌های آن به‌طور مجزا، مجموعه‌ای درخور توجه است و می‌توان اطلاعاتی ارزشمند از یافته‌ها و نقوش این دوره به دست آورد.

دیگر منبع قابل توجه در زمینه معرفی انواع پارچه‌های ساسانی و نقوش طاق‌بستان، کتاب «ایران در زمان ساسانیان» به قلم آرتور کریستن سن^۳ (۱۹۴۴) که به فارسی (۱۳۹۱) برگردانده شده و می‌توان اطلاعات باارزش از تنوع پارچه‌ها، رنگ‌های به‌کار رفته و نقوش موجود در آثار برجای مانده ساسانی به دست آورد. در کتاب «تمدن ساسانی»، علی سامی که در دو مجلد به چاپ رسیده، (۱۳۹۳) و (۱۳۹۶)، شرح نسبتاً مفصلاً 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 قابل توجه 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 یک از آن‌ها به جای بحث در باب فرم و ساختار اثر هنری، به معنا و محتوای آن می‌پردازد.

در مجموع 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 به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته و ابزار آن، به برگه شناسه (فیش) خلاصه شده است. بر این حساب، ابتدا ویژگی‌های فنی تکنیکی و مفهومی نقش مایه‌های به کاررفته در منسوجات ساسانی شناسایی و معرفی می‌گردد و در مرحله بعد به وسیله روش تجزیه و تحلیل کیفی با رویکرد آیکونوگرافی، نمونه‌ها بررسی، طبقه‌بندی و تحلیل می‌شوند. آن چه به دنبال 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 برجای مانده ساسانی به عاریت آمده‌اند مورد بررسی توصیفی، تحلیلی و تفسیری قرار گیرند و بر وجود معانی نمادین و رمزی گواهی دهند.

آیکونولوژی

شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌روند که هرچند سابقه آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد، اما به عنوان 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 وارپورگ در این زمینه است و شیوه مطالعاتی وی با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. از مهم‌ترین آثار پانوفسکی، کتابی به نام «مطالعه در آیکونولوژی» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار پرداخته است (اخوانی؛ محمودی، ۱۳۹۷: ۲۵). پانوفسکی در این کتاب کوشیده است تا میان تعبیر قدیمی آیکونولوژی به عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی‌های شمایی 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 نقش مایه‌ها 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 نقش مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معنای 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 معنای عینی: در این مرتبه، رها از احساسی که به اثر هنری داریم، به توصیف آن می‌پردازیم.

۲. معنای بیانی: احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، به مرتبه اولیه یا معنای عینی یا معنای 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).

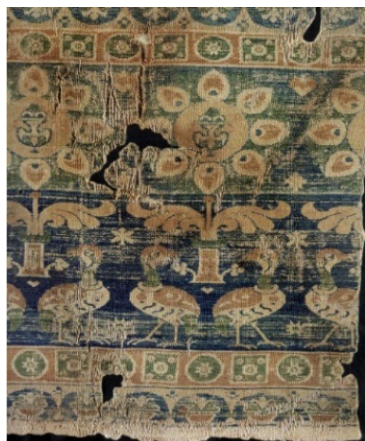
مرحله سوم، تفسیر آیکونوگرافی که از ۱۹۵۵ م. پانوفسکی آن مرحله را تفسیر آیکونولوژی نامید و در مفهوم عمیق کلمه معنای ذاتی یا محتوا را در بردارد، یا به عبارتی دیگر در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هنری است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). در این مرتبه با تحلیل صرف مواجهه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم (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 به درستی به کار گرفته شود؛ آیکونوگرافی روشی کاملاً قابل اجرا 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 در واقع هنر دوره ساسانی پیش‌از این 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 (فریود، 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 کتان، ابریشمی و پشمی و قالی از هر چیز دیگر بیشتر تولید می‌شد (گرانوسکی و همکاران، ۱۳۵۹: ۱۷۲).

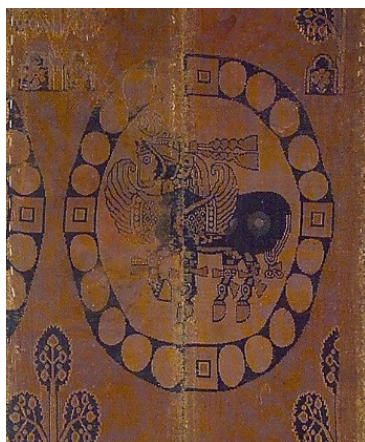
تعداد زیادی از قطعه پارچه‌های قدیمی در جاهای دیگر توسط بهترین کارشناسان به قرون ششم تا هشتم تاریخ‌گذاری شده، به این معنی که ممکن است آن‌ها از آثار ساسانی، بیزانسی، یا اسلامی باشند و درباره تفکیک آن‌ها چیزی به ما نمی‌آموزند. نتیجه این‌که عده انواع پارچه‌های ابریشمی که مسلماً متعلق به دوره ساسانی هستند بسیار محدودند و هرچه بیشتر در این باره بررسی می‌شود، این محدودیت زیادتر می‌گردد و به هیچ‌وجه هم محقق نیست که عده زیادی اشیاء 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 تخت جمشید 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 قابل ملاحظه است: «اولی بر اساس روش اجرای طرح که به صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است؛ در روش قرینه‌سازی، نقوش به صورت انتقالی، انعکاسی و دورانی تکرار می‌گردد. در بعضی طرح‌ها نیز، نقش‌ها به صورت 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 به صورت قرینه سازی درآمده است. این موضوع ها گاهی از خطوط هندسی ترکیب یافته است و گاهی نیز مربوط به نباتات است (واندنبگ، ۱۳۹۰: ۲۲۵). گاهی زینت جامه ها گل های چهار پر بود که به اقسام مختلف آن ها را ترتیب داده اند، در یک جا به صورت صفحه شطرنج و درجایی به شکل جواهر و لؤلؤ، گاهی هم شاید در روی پارچه مروارید حقیقی دوخته اند (کریستن سن، ۱۳۶۸: ۶۱۴-۶۱۳).

نقوش بافته های ساسانی را گاه موضوعاتی از قبیل نمایش شاه و یا بزرگان در حال شکار حیوانات وحشی، جنگ تشکیل می دادند که اکثر آن ها در قاب بندی های دایره وار و یا هندسی که توسط گره هایی به هم می پیوستند محصور می شدند (فریود؛ پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۷). صحنه های شکار و جنگ آدم ها با حیوانات، در وضعی که حجاری ها و آثار قلم زده ایرانی را تزئین کرده و ما به خوبی آن ها را می شناسیم، بدون تغییر و به همان طرز هم پارچه های ابریشمین را که بنام بیزانسی معروف اند و هم منسوجاتی را که می گویند ایرانی هستند تزئین نموده اند (گدار، ۱۳۷۷: ۲۹۸). در میان علائم و نشان های خانوادگی شکل چلیپای چهارپرو و گل پنج پرو و قرص خورشید با شعاع و ستاره و ماه نیز فراوان است. نقش جانورهای خیالی و موهوم اسب شاخ دار، سیمرغ، اژدهای بالدار و گاو بالدار هم که در نقره سازی و گچ بری و بافندگی فراوان است روی مهرهای ساسانی بسیار قابل رؤیت است (نفیسی، ۱۳۸۸: ۲۲۲).

معرفی دو قطعه پارچه مورد مطالعه

در ناحیه ای از مصر قطعات زیادی از پارچه پشمی که به طرز گبلن بافته شده بودند بین سال های ۱۹۱۰-۱۸۹۶ در قبرستان زیرزمینی شهر آنتی نو^۵ که در سال ۱۳۰ میلادی به دستور امپراتور آدرین^۶ ساخته شده و به سرعت وسعت یافت به دست آمد که نقش آن ها از موضوعات دوره ساسانی بوده اند (ملک زاده، ۱۳۵۵: ۱۰۷). پارچه های ابریشمین ساسانی که از طریق مصر و سایر کشورهای مدیترانه ای 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 دایره ای محصور بودند (طاهری، ۱۳۸۹: ۲۶). یکی از جریان های مؤثر بر هنر بیزانس، از سوی سوریه به ویژه شهر انطاکیه اعمال می شد که از مراکز پارچه بافی روم نیز محسوب می شدند. این مراکز خود به لحاظ طراحی منسوجات، تحت تأثیر هنر ایران قرار داشتند (فریود؛ پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۹). بنابراین آنچه گفته شد، قطعه پارچه های مورد بحث این مقاله نیز جزء شواهد بیزانس و آنتی نو هستند، یک قطعه، داستانی با مضمون جنگ (تصویر ۵) است و دیگری داستان درخت زندگی (تصویر ۶) را به تصویر می کشد.

خوانش آیکونولوژیک

در ادامه به مطالعه نقوش انسانی در دو قطعه پارچه، به عنوان آیکون مورد بحث با توجه به سه مرحله قید شده، توصیف پیش آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافی پرداخته خواهد شد. در هر مرحله ابعاد متناسب با آن سطح معنایی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت تا راه گشای لایه های 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 ۵۳×۷۱ 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 به راحتی 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 تاج و تخت به سبک بی‌زنانسی 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. بیکره‌های 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 (اینوسترانسلف، ۱۳۵۱: ۷۵). کریستن سن نیز بیان می‌کند سلاح عمده در جنگ نیزه و کمان، یعنی همان اسلحه باستانی بود که ایرانیان از قدیم با نهایت استادی بکار می‌بردند (کریستن سن، 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



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
 اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۸۵

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 (پوربهنم، ۱۳۹۲: ۱۸۲).

بشقاب دیگری در موزه آرمیتاژ^۱ (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 (۵۷۸-۵۹۰ م) در حال شکار بزهای وحشی نقش شده است (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۸۳) با این تفاسیر ساسانی بودن موضوع تا حدود زیادی روشن می‌گردد. در نتیجه تصاویر مرکزی در قطعه پارچه به‌دست آمده 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. بیکره‌های 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 نر گاوی 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 پانزده سالگی، 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 (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۸۶). شمشیر نماد نیرو، حفاظت، اقتدار، سلطنت، رهبری، عدالت، دلیری، قدرت، هوشیاری، نابودی جسمانی است. شمشیر دارای نیروی فوق طبیعی، چه در زمین، چه زیر زمین 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، به نحوی وجود دارد (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۴). جامه مجلل شاپور، اگرچه با جامه سواری معمول امروز تفاوت دارد، دارای خصوصیتی 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 از آنجایی که اسب در میان آن‌ها از مقام شامخی برخوردار بوده، آن را نماد خورشید و گردونه‌ران او می‌دانستند. اسب به‌عنوان مرکب

جنگجویان و قهرمانان، نماد شجاعت، قدرت و سرعت بود. در ایران این نماد بیشتر مدنظر بوده، افزون بر شجاعت آن را نشانه اشرافیت می دانستند (عیسوی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۱). در میان هنرمندان عصر ساسانی، نقش اسب و سوار و صحنه های 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 به عنوان 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 نعمت هایی شمرده که ایزدان درخواست می کرده اند (فیروزمندی؛ وثوق، ۱۳۹۳: ۹۵). سگ نماد وفاداری است. در معنای ژرف تر سگ همراه مردگان در گذر شبانه از دریا دیده می شود که با نمادپردازی مادر و رستاخیز ارتباط می یابد. در آئین مهر نیز سگ معنایی مشابه دارد (اخوان اقدم، 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 کشتش است. تیر و کمان را نشان انرژی خورشید و نیروی باروری و پاک کنندگی نیز دانسته اند (اخوان اقدم، 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 دربار پادشاه ایران سرگرم بود (اینوستراتتسف، ۱۳۵۱: ۷۵). شیپور از آن جا که یک ابزار فلزی است برابر با عناصر آتش و کوه است. ابزارهای فلزی به اشراف زادگان و جنگجویان وابسته اند. شیپور نماد آرزوی شهرت و شکوه است (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

با توجه به تصویر پنجم و بررسی تفصیلی تصاویر و نمادها می توان در مرحله نهایی چنین نتیجه گیری کرد که در این قطعه پارچه پادشاه در مرکز و اولین چیزی است که توجه بیننده را به خود جلب می کند. در مرکز بودن پادشاه علاوه بر این که نماد اتحاد است نشانی از قدرت و شجاعت نیز می باشد شاه نماینده اقتدار، نیروی مادی و دسترسی به تعالی در جهان ناسوتی و حاکم اعلی است. همچنین شاه می تواند در این تصویر نمادی از ایزد بهرام باشد که در واقع خدای پیروزی و جنگجویی است که با اطاعت از او بر اهریمن پیروز می گردند. 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 قدرت های آسمانی می باشد، اشیاء نوار دار یا اشیاء سلطنتی هستند یا اشیای مقدس در جهت الهی نشان دادن سلطنت و در واقع می توان حضور دین و سیاست را توأمان دید. اسب به عنوان 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 می باشد. سگ می تواند علاوه بر نگهبان بودن سمبلی از هدایت ارواح به عالم مرگان باشد. قلب نمادی سلطنتی و ستاره می تواند نماد تیشتر باشد که اگر او را بستایند دشمن به سرزمینشان وارد نخواهد شد. با این تفاسیر می توان این صحنه را به با توجه به آیین زرتشتی نمادی از نبرد اهورامزدا با اهریمن و خیر با شر دانست.

تصویر ۵

دیوار آویز پشمی
 گورستان آنتی نو، قرن ۶ و ۷ م
 Musee Des Tissus
 لیون فرانسه
 URL 2



تصویر ۶

درخت زندگی
 قطعه ای از دیوار آویز با طرح و شکل لباس های ایرانی، شرق دریای مدیترانه، شواهد بیزانس
 قرن ۶ و ۷ م
 Benaki Museum Athens
 آورزمانی و جواد، ۱۳۹۵: ۱۳۴

آیکونولوژی قطعه پارچه با تصویر درخت زندگی

تصویر ششم، دیوارآویزی با بافت ساده و زمینه از جنس کتان رنگ نشده و گلدوزی‌هایی 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 آیشاری، 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 به منظور 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 به عنوان 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 به صورت متقارن نشان می‌دهد و از جمله 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 (صادق پور، ۱۳۹۶: ۱۰۷). خورشید و ماه و ستارگان در میان شاخ و برگ‌های این درخت هم چون میوه‌های تابناک می‌درخشند. 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. «به طور کلی در باور ایرانیان درخت نماد جاودانگی، شاه، حکومت و مقام سلطنت است» (صادق پور، ۱۳۹۶: ۱۰۶).

از جمله نمادهای موجود در پارچه مورد بررسی می‌توان به دایره اشاره کرد، فرم دایره‌وار به کرات 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 می‌تواند 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 به تدریج به دایره تبدیل شده و به عنوان 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 ارتباط دهنده 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 (اخوان اقدام، 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، خستگی ناپذیری، حاضر مطلق، هوا، باد، حرکت خود به خود، 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، به عنوان 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 بر فراز 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 به صورت 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 ارغمن (شاهین) بود. بدین سان 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 مزدآپرست داشته است، به طوری که «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 هم تراز 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 بندش 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. «از آنجا که 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 به سوی آسمان، نمادی از گرایش به بالا است» (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۱۰۹). همچنین درخت از جنبه زندگی بخش 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 درمان بخشی آلام بشری را داشتند. از ۳۵۰۰ ق.م در ایران ساسانی به کار می‌رفته است» (فریود؛ طاووسی، ۱۳۸۱: ۴۴). دوره ساسانی از این نظرگاه، جایگاه خاصی داشته و میراث‌دار همه آن سنت‌های کهن است. از جمله 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 زندگی بخش بودن و باروری نیز تقدیس می‌گردد. درخت زندگی که در تصاویر و نقوش میان نگاهبانان 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 نگاهبانان 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 نگاهبانان 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، شکست ناپذیری، 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، خوش اقبالی، 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	
شیبور	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، از این رو 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 مورد نظر 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 مذاقه 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)

Metropolitan Museum . ۴

Antinoe . ۵

Hadrin (772 - 795) . 6

اسب بالدار . ۷

Musee du Louvre . ۸

Herodotus (484425 - BC) . 9

Hermitage Museum . ۱۰

منابع

- آورزمانی، فریدون (۱۳۹۳)، هنر ساسانی، تهران: پازینه.
- آورزمانی، فریدون؛ جوادی. شهره (۱۳۹۵). بازآفرینی رنگین سنگ نگاره‌های ساسانی تاق بستان، تهران: نظر.
- اینوسترانسف، کنستانتین (۱۳۵۱). تحقیقاتی درباره ساسانیان. ترجمه کاظم کاظم‌زاده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۶). بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نماد شناسانه، تهران: فرهنگستان هنر.
- اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۱). «ستایش زندگی به عنوان باور زرتشتیان نقش یافته بر ظروف فلزی ساسانی». کیمیای هنر. بهار. سال اول. ش ۲، ۳۰-۱۵
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۷). «واکاوای لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران نامه با رویکرد آیکونولوژی». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. تابستان. دوره ۲۳. ش ۲، ۲۴-۳۴
- ایرانی‌اربابی، 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. کتاب ماه هنر. بهار. ش ۱۸۷، ۷۱-۶۴
- پوپ، آرتور آپهام؛ اکرم. فیلیپس؛ شرودر، اریک (۱۳۸۷). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه پرویز ناتل خانلری. 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.
- صادق پورفیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. تابستان. ش ۲، ۱۱۶-۱۰۳.
- صابری، نسترن؛ مافی تبار، 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، روزان؛ محرم‌زاده، مهرداد؛ محمدزاده، حسن (۱۳۸۹). «نگاهی به اسب و اسب‌سواری در ایران». مطالعات ایرانی. بهار. ش ۱۷، ۱۵۶-۱۳۳.
- فرهود، فریناز؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی». هنرهای زیبا. پاییز. ش ۳۱، ۷۶-۶۵.
- فرهود، 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.
- فیروزمندی شیره‌جینی، بهمن؛ وثوق بابائی، 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». کتاب‌ماه هنر. زمستان. ش ۸۹ و ۹۰، ۱۵۴-۱۴۸.
- قندی، زهرا (۱۳۹۵). بازتاب نمادهای پیروزی در نقوش برجسته دوران اشکانی و ساسانی. اصفهان: نخبگان شریف.
- کوپر، جی‌سی (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرپاسیان. 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.
- گرانوسکی، 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». بیکره. بهار و تابستان. ش ۵، ۶۸-۵۷.

- محبی، حمیدرضا (۱۳۹۲). «تحلیل کارکردهای دلالتی بیکره انسانی در دستگاہ نشانہ‌ای ایران ساسانی». انسان شناسی. بهار و تابستان. سال یازدهم. ش ۱۸، ۱۸۲-۱۵۷.
- نصری، امیر (۱۳۹۷). رویکردهایی به شمایل شناسی. تهران: چشمه.
- نصری، امیر (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری». رشد آموزش هنر. پاییز. ش ۲۳، ۶۴-۵۶.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۸). تاریخ تمدن ایران ساسانی. تهران: پارسه.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۰). باستان شناسی ایران باستان. ترجمه عیسی بهنام. چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.
- هینلز، جان راسل (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