

ساختار بصری مشروعیت در آثار ساسانی و بیزانس

غزاله ایرانی ارباطی *

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه تربیت مدرس

محمد خزایی

استاد گروه ارتباط تصویری، دانشگاه تربیت مدرس

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۲۰

چکیده

مفهوم مشروعیت در حکومت دینی ساسانی بر مبنای فرّه شکل‌گرفته و شاه را به اقتدار دنیوی و معنوی رسانده است. فرّه نیرویی است ایزدی که به‌واسطه ارتباطات حکومتی، وارد امپراتوری بیزانس نیز گردیده و در نهایت منجر به شکل‌گیری رویکردی مشترک در نمایش مشروعیت دینی پادشاهان هر دو دوره شده است. این مفهوم جهت ایجاد ماندگاری در ذهن مخاطب، نیازمند نشانه‌هایی با مبنای اعتقادات آیینی بوده است. این عوامل به دلیل اشتراکات معنایی، هم معادل محسوب شده و در آثار هنری جایگزین یکدیگر شده‌اند. چگونگی سازمان‌دهی پیام به کمک این نشانه‌ها، به‌عنوان هدف این مطالعه مطرح است که با رویکرد نشانه‌شناسی صورت پذیرفته است. طبق این روش، آثار هنری با مضمون مشروعیت در ارتباطات اجتماعی تعاملی چند سویه داشته و به‌عنوان یک موقعیت‌گفتمانی، بر مبنای رمزگان شکل‌گرفته‌اند. رمزگشایی آن‌ها در هر دو امپراتوری با جایگیری در محورهای هم‌نشینی و جانشینی، مشخص می‌نماید که پیام هر اثر با عاملی مشترک (لنگر) به بیان محتوا می‌پردازد. لنگر نخست در این چیدمان‌ها، ایزدان و فرشتگان‌اند که به‌عنوان اعطاکنندگان مشروعیت و آورنده نشانه‌های بصری آن شناخته می‌شوند. آنها عموماً حلقه‌ای اهدا می‌کنند که به‌عنوان عامل مشترک دوم در پیوند رمزگان تصویری، نقش اصلی را ایفا کرده و به‌صورت بستری جهت پیوند نشانه‌های مشروعیت مطرح است. این رمزگشایی بیان می‌کند که نظام بصری هر دو دوره بر پایه قراردادهای دینی در جهت تثبیت ارزش‌های حکومتی شکل‌گرفته است.

واژه‌های کلیدی: مشروعیت، فرّه، نشانه‌شناسی، ساسانی، بیزانس.

۱. مقدمه

هنر ساسانی به کمک خصوصیت زیبایی شناسانه و اشرافی خود و بر اثر مبادلات تجاری و ارسال هدایای سلطنتی، در سایر سرزمین‌ها چون روم شرقی (بیزانس)، دارای محبوبیت زیادی بوده و تأثیراتی گذاشته است. از سویی، وجود جنگ‌های متمادی میان حکومت ساسانی و بیزانس، موجب ارتباطات مذهبی و فرهنگی میان این دو قدرت گشته است. با وجود آنکه هر یک از این امپراتوری‌ها از هویت فرهنگی خاص خود که ریشه در گذشته تاریخی سرزمینشان است، بهره‌مند بوده‌اند؛ با این حال هرگز نمی‌توان با قاطعیت اظهار داشت که فرهنگ یک کشور یا تمدن همواره ثابت خواهد ماند. چراکه تنوعی از ارتباطات، خواه‌ناخواه در گذر زمان منجر به ایجاد تغییراتی در شیوه ارائه این آیین‌ها خواهد شد. این مطالعه تلاش دارد تا نشان دهد که چگونه این دو حکمرانی، توانستند در خصوص نمایش هنر پادشاهی و بیان مشروعیت دینی به پیوند تصویری و مفهومی برسند. در این خصوص چگونگی سازمان‌دهی پیام در این عوامل، به‌عنوان هدف این مطالعه مطرح است که با رویکرد نشانه‌شناسی سوسور صورت پذیرفته است.

پیش از شروع، تمرکز بر مفهوم متنی که پادشاه ایرانی "خسرو دوم" به امپراتور روم "ماریس" نوشته است، می‌تواند روشنگر ارتباط میان این دو امپراتوری در خصوص ارزش پادشاهی و همچنین ارتباطات فرهنگی میان آنها باشد: «روشنایی جهان توسط خداوندگار و به‌واسطه دو چشم قدرتمند انجام شده است؛ یعنی قدرتمندترین پادشاه روم شرقی و اقتدار سلطنتی دولت پارسی. با این دو قدرت بزرگ، نافرمانی‌ها غریب شده و انسان‌ها هدایت می‌شود» (Canepa 2010: 1).

۲. روش تحقیق

نشانه‌های مشروعیت باهدف بیان اقتدار پادشاه در قالب پیام؛ با بهره‌گیری از هنرهای تجسمی به‌منظور ماندگار شدن در ذهن مخاطب، از سوی حکومت ابلاغ شده‌اند. در این میان مسئله‌ای که مطرح است، چگونگی سازمان‌دهی این پیام در یک نشان تصویری است. در این پژوهش تلاش بر این است تا با تکیه بر روش نشانه‌شناسی فردیناند سوسور به مطالعه آثار هنری این دو امپراتوری در محورهای جانشینی و هم‌نشینی پرداخته شود تا معانی نهفته و همچنین فرهنگ بصری جاری در آنها روشن شود.

۳. نشانه‌شناسی سوسور

نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا در حال با متن روبرو می‌شود و سپس ممکن است به ابزاری به نام نشانه و چگونگی هم‌نشینی آن با نشانه‌های دیگر در سایر نظام‌ها متوسل شود (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۹۵). سوسور بر اهمیت نظری روابط نشانه‌ها باهم تأکید داشت و معمولاً برای بیان منظور خود از نشانه‌های زبانی منفرد استفاده نمی‌کرد بلکه گروه‌هایی از نشانه‌ها را بکار می‌گرفت که در ترکیب‌های پیچیده‌ای - که خود نشانه هستند - سازمان یافته‌اند (چندلر، ۱۳۷۸: ۱۳۳). بنا به نظر او، به دلیل عدم وجود ارتباط منطقی میان نشانه‌ها و واقعیت، نیاز است تا معانی از دل نشانه‌ها استخراج شود. «معانی از تفاوت میان دال‌ها نشاءت می‌گیرد و بر دو گونه است: تفاوت ناشی از هم‌نشینی و جانشینی که در این نوع منجر به تداعی می‌گردد. هم‌نشینی بیشتر عبارت است از ترکیب واژه‌ها در جمله. در حالی که جانشینی وضعیت گزینش میان واژه‌هاست» (ضمیران، ۱۳۸۲: ۷۹). محور هم‌نشینی، ساختار ظاهری متن را مورد تحلیل قرار می‌دهد، حال آنکه محور

جانشینی بیشتر به مفاهیم ضمنی هریک از دال‌ها اشاره دارد (همان: ۸۶). این دو محور یک بافت ساختاری را مهیا می‌کنند که نشانه‌ها در آن معنی میابد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۸) و به نظر می‌رسد هیچ‌گاه امکان ندارد نشانه‌ای در کاربردی به کلی منتزع و قائم به خود بکار برده شود (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

سوسور مبنای فعالیت ذهنی بشر را نیز بر پایه این دو محور می‌داند و معتقد است که تمامی پدیده‌های فرهنگی بر طبق این دو محور تبیین می‌شوند. از این‌رو به کارگیری آنها در تحلیل نشانه‌های دو امپراتوری می‌تواند ارزش‌ها و پیوندهای میان عناصر متن را روشن سازد. همچنین زمانی که از یک نشانه صحبت به میان می‌آید، بی‌درنگ مفهوم آن مطرح می‌گردد. در این میان عوامل گسترده فرهنگی و اجتماعی دخیل هستند که در بررسی نشانه بایستی در نظر گرفته شوند. «در این هم‌نشینی، برخی از لایه‌ها از دوام بیشتری برخوردارند و عنصر اصلی‌تر شناخته می‌شوند. بارت در این زمینه مفهوم "لنگر" را مطرح می‌کند. به نظر او برخی عناصر متن می‌توانند حکم لنگری تثبیت‌کننده را بازی کنند و جلوی شناوری نشانه‌های متنی را بگیرند» (بارت، ۱۳۷۴: ۳۸).

در حوزه مطالعاتی این پژوهش این دو محور قابل‌تشخیص است؛ با این رویکرد پس از آشنایی با نوع ارتباط دو امپراتوری ساسانی و بیزانس، به بررسی روابط هم‌نشینی نشانه‌های یافت شده به‌عنوان پایه اصلی در دریافت مفهوم اثر پرداخته تا چگونگی قرارگیری نشانه‌ها در متن مورد مطالعه قرار گیرند. سپس با بررسی روابط جانشینی نشانه‌ها، اهمیت آنها در آثار هویدا می‌شود. بدین گونه مشاهده می‌گردد که با تغییر نشانه در هریک از امپراتوری‌ها، چگونه معنای مشترکی تحقق می‌یابد و با این روش، بنا به نظر بارت، "لنگر" هر متن بصری مشخص می‌شود و پیوند بصری این دو امپراتوری، با بهره‌گیری از موارد تاریخی تعیین می‌گردد.

۴. پیوندهای امپراتوری ساسانی و بیزانس

این یک حقیقت محرز است که همه ملت‌ها، تمدن و فرهنگ خود را بر مبنای ارتباط با همسایگان‌شان شکل می‌دهند و به این ترتیب است که آمیزه تمدن‌های بشری ابداع شده است (کالاماکیس، ۱۳۸۵: ۲۵۰). هنگامی که در مورد تمدن ایران بحث به میان می‌آید، این مسئله قابل توجه است که این کشور به لحاظ موقعیت جغرافیایی خود با ملل گوناگون در ارتباط بوده و این بدان معنا است که تأثیرپذیری و تأثیرگذاری امری اجتناب‌ناپذیر بوده است.

زمانی که دو تمدن بیش از هزار سال با یکدیگر برخورد داشته باشند، مبادلات بی‌شماری میان آنها صورت می‌گیرد. به طوری که شماری از پژوهشگران، ضمن قبول دشمنی میان ایران ساسانی و بیزانس، استدلال می‌کنند که شباهت‌های برجسته‌ای میان آنها وجود داشته و در آیین‌های درباری، هنر و نهادهای اداری تأثیرات متقابلی بر یکدیگر داشته‌اند (سعیدی، ۱۳۹۱: ۱۳۰). در این میان و در مطالعات تاریخی این دو امپراتوری، روابط سیاسی و مذهبی و هنری میان آنها، از مسائل مورد توجه در مطالعات این دو قدرت پادشاهی بشمار می‌آید. مطالعاتی درباره تاریخ آن دوره انجام شده که هرچه بیشتر نشان می‌دهد که روم به مقلد ایران تبدیل شده بود. به نظر معاصران، آداب دربار از به خاک افتادن و تعظیم آنها در برابر پادشاهی که هم‌پایه خدا تصور می‌شد تا سلسله‌مراتب پیچیده ایشان، همه تقلیدی از دربار ساسانیان بود (کومون، ۱۳۷۷: ۱۳۲). در هر حال ظاهر امر این است که سلطنت، مشروعیت خود را از دین به دست می‌آورد و در مقابل دین به سلطنت به‌عنوان نگهبان و

نگه‌دارنده خود نیازمند بوده است. علی‌رغم همه ساختارهای درجه‌بندی‌شده جامعه زردشتی، مغان و کلیسای مسیحی باهم قابل قیاس هستند. در کلیساها نیز مانند جامعه زرتشتی نظامی هرم شکل با درجات مختلف از مقامات تعریف‌شده بود (وینتر، ۱۳۸۶: ۱۸۳) و از قرن سوم به بعد سیاست دینی یکی از ارکان مهم روابط ساسانیان و رومیان بود و حکومت روم شرقی و دولت ساسانی در مورد امور دینی رفتاری مشابه داشتند. در این میان، هنر به‌عنوان عامل بصری در نمایش اعتقادات و شیوه‌های حکومتی این دو دوره مطرح است. «به‌طوری‌که عشق به تجمل شگفت‌انگیز و شکوه حیرت‌آور که بیزانس در سراسر دوره تاریخی‌اش بازنموده است را باید وام گرفته از فرهنگ هنری ایران دانست» (سعیدی، ۱۳۹۱: ۱۳۲). آثار هنری ایران، به روش‌های گوناگون وارد بیزانس می‌شد و این آثار به دلایلی گوناگونی از جمله مذهب، جنبش‌های دینی و حضور مناطقی که تحت تأثیر نفوذ فرهنگی ایران قرار داشتند، موجب پذیرش هنرمندان بیزانسی قرار گرفتند. اگرچه نقوش ساسانی در هنر بیزانسی پذیرفته‌شده‌اند، هنرمندان بیزانسی در جهت همراهی این نقوش با فرهنگ مسیحی و فرهنگ گذشته رومی و یونانی خود، تغییراتی را در موضوع یا مفاهیم آثارشان ایجاد نمودند. درحالی‌که در بسیاری از موارد هم عیناً تقلید و کپی‌برداری از روی نقوش ساسانی یا مفاهیم و سبک پردازی ایرانیان انجام‌شده است. تا جایی که منجر به ایجاد سبکی ترکیبی از هنر ایرانی-بیزانسی می‌گردد (دهقانی، ۱۳۹۱: ۵۷).

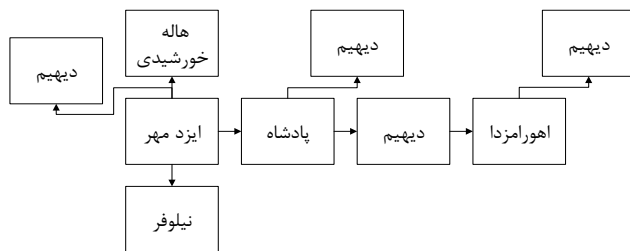
۵. نشانه‌های ساسانی

۵-۱. ایزدان

اعتقاد به فره یا به معنایی اعتقاد به نیروی کیهانی و مثبت در هر تمدنی وجود داشته و به این مفهوم اگر انسان وظایف خود را در قبال جامعه و طبیعت خویش انجام دهد، می‌تواند انتظار حمایت از سوی ایزدان را داشته باشد. «فرّه، شکل‌دهنده ساختمان فکری و همچنین عامل زیربنایی در انسجام و اقتدار فرد و جامعه در حیطه فرهنگ، سیاست و حکمت ایران بوده است» (جعفری، ۱۳۷۶: ۱۴۸). پورداوود با تکیه بر یشت اوستا می‌نویسد: «فرّ فروغی است ایزدی، به دل هر که بتابد از همگان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی رسد و آسایش گستر و دادگر بشود و همواره پیروزمند و کامیاب باشد. به‌عبارت‌دیگر، آن که مؤید به تأیید ازلی است، دارای فرّ است. چون فرّ پرتوی خدایی است، ناگزیر باید آن را فقط از آن شهریاری شمرد که یزدان پرست و پرهیزگار و مهربان باشد» (پورداوود، ۱۳۵۲: ۳۰۹). این اعتقاد بنا به آثار باقی‌مانده در دوره ساسانی، موجب شکل‌گیری مراسم آئینی گردید. ایزدان این مراسم می‌توانستند ارتباط خدایان با شاه را حفظ کنند، فره‌بخشی نمایند و نیکبختی را به جامعه دهند.

یکی از منابع مهم در خصوص شناخت مفهوم فره و ارتباط آن با ایزدان، کتاب اوستا است که در یشت (زامیاد یشت ۱۹) به تاریخچه آن پرداخته‌شده است و این مقوله را وصف کرده است. این یشت به ستایش از فره‌های اهورامزدا، امشاسپندان، ایزدان و پادشاهانی که دارای فره بوده‌اند، پرداخته است. به این‌گونه که ابتدا به فرّ اهورامزدا، امشاسپندان و ایزدان و سپس از فر هوشنگ نخستین پادشاه پیشدادی سخن رفته و به ترتیب از سایر پادشاهان پیشدادی و کیانی و چگونگی برخوردار شدن آنها از فرّ یادشده و تا کی گشتاسب، روایت ادامه می‌یابد. از این یشت برمی‌آید که فر توسط اهورامزدا برای ایرانیان ذخیره می‌شود (همان: ۳۲۱).

«اهورامزدا با گروه امشاسپندان و ایزدان یک سلطنت روحانی قرار داده و در باطن هر یک از موجودات ایزدی، روحی از عالم مینوی به ودیعه گذاشته است. ذره‌ای که شکاف آفتابیش آن در درون فردی یابد، این پادشاه حقیقی است، در عین آنکه در بارگاه قدس نیز مقام دارد.» (پوردوود، ۱۳۰۷: ۳۲) بدین گونه تفکر فرّه که بیانگر تائید الهی است و مشروعیت حاکم هر دوره را تصدیق می‌کرده، لازمه تداوم فرمانروایی پادشاهان گردید. به‌گونه‌ای که در تاریخ ایران ساسانی، پادشاهان برای تکیه زدن به این ساحت تلاش می‌کردند و خود را پیرو آن برمی‌شمردند. آنها به‌واسطه مراسم تاج‌گذاری یا پیروزی‌های جنگی اقدام به خلق دیوارنگاره‌های سنگی در ابعاد بزرگ می‌کردند و با ترسیم ایزدان در کنار خود مشروعیت الهی خود را به نمایش درمی‌آوردند. بسیاری از این نمونه‌ها که مربوط به پادشاهان مختلف است دارای ترکیب‌بندی مشترکی هستند، بنابراین در این بخش به مطالعه یکی از موارد پرداخته خواهد شد. تصویر ۱ مراسم تقدیر از اردشیر دوم پس از مغلوب کردن دشمنان را نشان می‌دهد. در این اثر، اهورامزدا در سمت راست مشغول دیهیم‌بخشی است و ایزد مهر در سمت چپ با هاله نوری دور سرش مشاهده می‌گردد. در آئین زرتشتی جهان و ریشه وجودی آن نور است؛ به‌طوری‌که معتقدند منشأ تمامی ایزدان و هر آنچه نیک است، نور و روشنایی است. در این تفکرات، پادشاهان نیز از این موهبت برخوردارند. در این اثر علاوه بر نور که دربردارنده مفهوم فرّه است، دیهیم نیز حامل بیانی مشترک است. "برهان قاطع" دیهیم را افسری دانسته که آن را در قدیم جهت تبرک بر سر پادشاهان می‌آویختند. همچنین برخی تاریخ‌نویسان، دیهیم را نیم‌تاجی توصیف کرده‌اند که به دور کلاه شاه بسته می‌شد و گره آن در پشت سر آویزان می‌ماند و هنگام نمایش شاه در حال حرکت پشت سر او به اهتزاز درمی‌آمد.

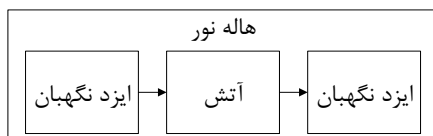


محور هم‌نشینی تصویر (۱)، ترسیم: نگارندگان



تصویر ۱ دیهیم‌بخشی اهورامزدا به اردشیر-طاق بستان.

علاوه بر نقش برجسته‌ها، حضور ایزدان را می‌توان بر روی سکه‌های این عصر نیز یافت. در پشت سکه پادشاهان، ایزدان نگهبان در دو سوی آتشدان ایستاده‌اند. آتش به‌عنوان نشانه‌ای که از طریق آن انسان به جایگاه اهورایی می‌رسد و به‌عنوان نمادی از الوهیت و یکی از ارزش‌های دین زرتشت، مورد احترام بوده است (تصویر ۲).



محور هم‌نشینی تصویر (۲)، ترسیم: نگارندگان

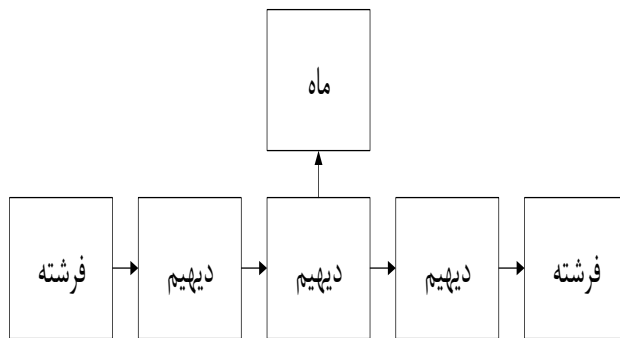


تصویر ۲ پشت سکه پادشاهان، راست به چپ: شاپور اول - یزدگرد دوم - پیروز - خسرو دوم

اهمیت آتش و پادشاه در جامعه ساسانی و همراهی ایزدان با هردوی این موارد، منجر به هم‌ارزی و جان‌نشینی آنها شده که با کنار هم قرار دادن این دیگرام‌ها قابل اثبات است. این نمادها در قالب نشانه‌های تصویری وارد هنر درباری ساسانی گردیده و به دلیل اهمیت معنایی که در نزد پادشاهان آن دوره داشته به جایگاه مهمی رسیده است. نیروی فرّه همواره در قالب تصاویر متعدد و در همراهی انسان به تصویر آمده و دارای ریشه‌های تاریخی بوده است؛ به طوری که هر کدام برگرفته از تفکرات دینی و فرهنگی می‌باشند. علاوه بر ایزدان، فرشتگان را نیز باید از موجوداتی دانست که با عالم بالا در ارتباط هستند و برای شاه برکت مذهبی دارند.

۵-۲. فرشتگان

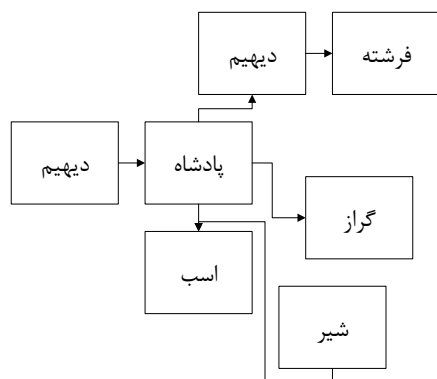
فرشته که در زبان کهن ایران سروش نام‌گرفته است موجودی است که امکان بازیابی ملکوت را میسر می‌سازد و در فرهنگ ایرانی مظهر کمال، لطافت و زیبایی است. فرشتگان در کتب مقدس بارها از آنها یاد شده است. آنها در ملکوت آسمانی خداوند به منزله بندگانی هستند که اوامر الهی را در زمین اجرا می‌کنند. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۲۲). فرشته اغلب به صورت انسانی بالدار پدیدار گشته است و دارای ریشه‌های معنایی ماورالطبیعه بوده و در هنر ساسانی همواره در حال اعطای عنصری الهی به اشخاص والامقام این عهد بوده است. بنابراین فرشتگان را باید یکی از عوامل آورنده مشروعیت الهی در حکومت‌های مذهبی ساسانی و بیزانسی برشمرد. به طوری که حضور آنها با همراهی نشانه‌های مشروعیت در هر دو هنر ساسانی و بیزانسی مشاهده شده است. از جمله موارد حضور این موجود، فرشتگان طاق‌بستان، متعلق به خسرو دوم است که با ظریف‌نمایی بسیار، در حالی که هلالی ماه در مرکز آنها قرار دارد به تصویر درآمده است (تصویر ۳). حضور فرشتگان بر روی ظروف شاهی نیز دیده می‌شود. شاه در حالی که دیهیمی زیر کلاه خود بسته و مشغول شکار است، دیهیم دیگری از سوی فرشته‌ای که از سمت راست تصویر روانه است، دریافت می‌کند. حضور فرشته و عمل او نشانگر مقدس بودن شکار و افزایش فرّه پادشاه است (تصویر ۴).



محور هم‌نشینی تصویر (۳)، ترسیم: نگارندگان



تصویر ۳: نمایی از طاق‌بستان، فرشته دیهیم به دست



تصویر ۴: بشقاب فلزی ساسانی با موضوع شکار، (State Hermitage Museum). محور هم‌نشینی تصویر (۴)، ترسیم: نگارندگان.

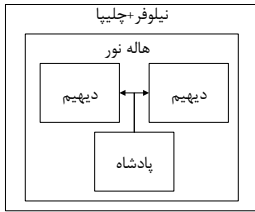
در این بررسی‌ها مشاهده می‌گردد که در محورهای هم‌نشینی این آثار، عنصر دیگر که ایزدان و فرشتگان را همراهی می‌کند، دیهیمی است که به صورت حلقه در دست آنها به شاه تقدیم می‌شود. این نشانه در عموم آثار این دوره به عنوان عامل ایجاد ترکیبات بصری مشهود است.

۵-۳. حلقه

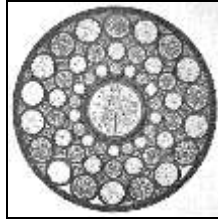
حلقه‌های مدور ساسانی برگرفته از مفاهیمی است که همگی آنها به مفهوم فره مرتبط است. حلقه به طور مشخص فرمی دوار دارد که می‌توان آن را با مفهومی چون گردش زندگی، تولد و مرگ مرتبط دانست. چرخ در حرکت دوار و ممتد خود، سپری شدن زندگی و گذار از ناملایمات و نیک‌بختی را روایت می‌کند. با این تعبیر می‌توان دایره را یک مجموعه پویا از ترکیب دو قطب مثبت و منفی دانست. این مسئله، بازگشت به ریشه تفکرات زرتشت و تضاد خیر و بدی را بیان می‌کند (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۹۳). این عنصر بصری به صورت هاله نور، حلقه مروارید و نیلوفر، که همگی نشانه‌های فره است، دورتادور اجسام این دوره را در برمی‌گیرند. نخستین تعبیر این نشانه نور است. در خصوص جایگاهی نور در تفکر مشروعیت ایرانی، بنا بر فرهنگ حکومتی و تصویری ایران‌زمین و روایت‌های مذهبی، هاله نور بارزترین شکل نمایشی آن است که با همراه شدن با شخصیت‌های برگزیده به نمایش درآمده و جلوه‌ای از نور الهی را بیان کرده است.

همان‌طور که اشاره شده پادشاه و آتش دارای تشابه محتوایی هستند و می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند. این پیوند معنایی را می‌توان بر روی سکه‌ها نیز مشاهده نمود که در آن تصویر نیم‌تنه شاه در مرکز تصویر قرار گرفته و همانند پشت سکه‌ها، با هاله نور ترکیب یافته است (تصویر ۵). از سویی این حلقه‌ها رو می‌توان حلقه‌های مروارید دانست. فره زرتشت به صورت مروارید در آب وجود دارد. حضور این عنصر در اعماق اقیانوس‌ها، جلوه‌ای از کمال و از عوامل تصویری مطرح در هنر ساسانی شناخته می‌شود که با مفهوم قدرت در ارتباط بوده است. این شیوه نمایش در تصویر (۶)، در حالی که شاه با دیهیم‌های افراشته خود در مرکز جلوس کرده و حلقه نوری او را احاطه کرده است، مشاهده می‌گردد. نکته‌ای که در این میان مطرح است، این مسئله هست که هاله نور هیچ‌گاه به تنهایی دیده نمی‌شود و همواره به صورت کادری بصری با سایر نشانه‌های فره ترکیب شده است. حرکت دواری که از ترکیب نشانه‌های گل نیلوفر و چلیپا در اطراف پادشاه مشاهده می‌شود،

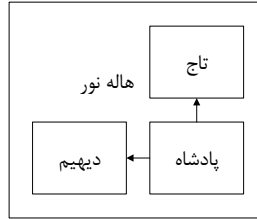
جهت تأکید بر مشروعیت او است و هم‌ارز هاله نور محسوب می‌شود. بدین گونه حلقه نیلوفر به‌عنوان معادل هاله نور راه را برای مطالعه بر روی نشانه‌های دیگر باز می‌کند.



تصویر ۶: محور هم‌نشینی تصویر (۶)، ترسیم: نگارندگان



تصویر ۶: جام جهان‌بین، (موزه سن پترزبورگ).

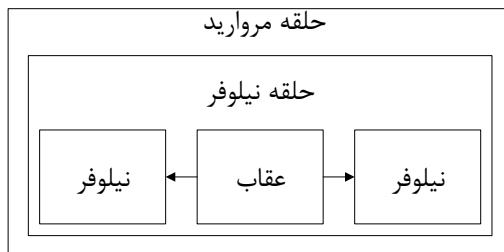


تصویر ۵: محور هم‌نشینی تصویر (۵)، ترسیم: نگارندگان.



تصویر ۵: سکه اردشیر اول، (www.britishmuseum.org)

نیلوفر از گله‌ای ایزد ناهید بشمار می‌آید و از نمادهای خورشید است. این گل در ایران از علائم سلطنت بوده و ارتباط آن با فرّه به داستان نگهداری فرّه زرتشت در دریای کیانسه بازمی‌گردد. به‌گونه‌ای که بنا به منابع زرتشتی، این گل نگهبان این نطفه‌هاست و آن را تا زمان ظهور سوشیانت (منجی نهایی زمین، در دین زرتشت یا مزدیسنا) در خود نگه می‌دارد. «حضور فرّه در این گل، باعث افزایش ارزش آن شده است. نیلوفر بمانند سایر مظاهر فرّه، هم نماد قدرت است و هم القای نیکبختی می‌کند» (سودآور، ۱۳۸۳: ۶۳). به‌گونه‌ای که، در آئین زرتشتی تنها گیاهی که لایق نگهداری فرّه زرتشت، فرزندان و مهر در دریاچه کیانسه می‌باشد، نیلوفر است. بنابراین تصویر نیلوفر بمانند حفاظ نگهدارنده در حاشیه نشانه‌های فرّه، به این مفهوم بازمی‌گردد.



تصویر ۷: محور هم‌نشینی تصویر (۷)، ترسیم: نگارندگان



تصویر ۷: بشقاب نقره ساسانی، (www.hermitagemuseum.org)

این حلقه در بشقاب نقره از این دوره با نقش عقاب، به‌عنوان نشانه دیگر فرّه، ترکیب یافته است. در اینجا هدف، بررسی نشانه‌ها و جایگاه آن‌هاست، بنابراین در خصوص معنای عقاب و علت نشان‌دار شدن آن به‌عنوان فرّ صحبت به میان نیامده، بلکه تشابهات تصاویر در موقعیت جایگیری آنها بررسی می‌شود. بنابراین با تطبیق بررسی‌های پیشین، شاه، عقاب و هر عنصری که در مرکز این تصاویر جای گیرند، معادل محسوب شده و تغییر در شکل نشانه، تغییری در معنا ایجاد نمی‌کند.

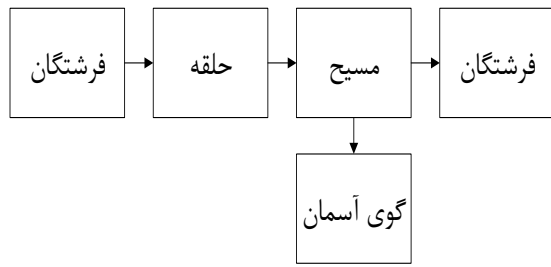
۶. نشانه‌های بیزانس

۶-۱. همراهان

بر اساس ایمان مسیحی، هنر بیزانس توجه ویژه‌ای به طرح پیکر انسانی داشته است. هنرمندان بر پایه اصول زیبایی‌شناسی و شباهت به جهان الهی، تجسمی از صورت‌های انسانی را پایه‌گذاری کردند و بر اساس قوانین متمایز بیزانس، شکلی از نمایش تصویری را ارائه داده‌اند (Stoleriu 2016, 409). این تصاویر به‌عنوان بخش جدانشدنی مسیحیت، واسطه‌های یگانه قدرت معنوی‌اند، تا جایی که بنا بر دیدگاه مورخان مدرن، ارزش هنری آنها را نمی‌توان از ارزش دینی‌شان تفکیک کرد (Parry 2007, 89).

در این دوره تاریخی، باوجود شمال‌شکنی در برخی از دوره‌ها، تجسم حضور مسیح به شکل انسانی در آثار هنری، بدین شکل مشروعیت بخشیده است که او تصویری از خداست و برای گمراه نشدن مسیحیان وجود دارد. (Pentcheva 2006, 8). به این بیان که در اعتقاد مسیحیان، شمایل مسیح قادر است پلی از جهان مادی به ملکوت بسازد مؤمنان را از جسم به روح و از ماده به معنویت رهنمون سازند و پیوندی میان ملکوت الهی و حیات مادی ایجاد کند (هوشنگی، ۱۳۹۲: ۱۱۴) و در کتاب مقدس امر الهی در عیسی مسیح متجسد شده؛ آن‌چنان‌که در انجیل مقدس آمده است: «کلمه جسم گردید و میان ما ساکن شد و او را پر از فیض و راستی و جلال او را دیدیم. جلالی شایسته پسر یگانه پدر» (انجیل یوحنا، باب اول، آیه ۱۴). بنابراین این تقدیس موجبات ارتباط مستقیم انسان با خداوند را فراهم می‌سازد که به‌وضوح در آیین نیایشی کلیسا هویداست (Giakalis 2005, 120-121). بدین گونه، تصویر مسیح به‌عنوان مهم‌ترین تجلی شمایل‌نگاری مسیحی، آخرین بازتاب نزول کلمه الهی بر زمین و واسطه فیض بر مؤمنان است (بورک‌هات، ۱۳۶۹: ۷۷).

با این توضیحات، در سیر مطالعه نشانه‌های مشروعیت بیزانسی، پیکر مسیح در هنر این دوره، بارزترین بیانی است که توسط پادشاهان نمایش داده‌شده و تجلیل مسیح و نمایش قدرت او، حد اعتلای جذابیت هنر بیزانس است. «شیوه ترسیم مسیح درحالی‌که از یک زیبایی الهی برخوردار بوده، به شکلی درخشانده ظاهرشده است» (Pentcheva 2006, 8) و بااحساس زاهدمنشانه، در اغلب موارد در نقاط کانونی تصویر قرار گرفته؛ به‌طوری‌که توجه مخاطب را به‌صورت کامل به خود جلب می‌کند (Cormack 2000, 154). اما خارج از شکل ظاهری، سعادت‌ی که از همراهی پیکر مسیح، به افراد بافضیلت و پادشاهان داده می‌شود، دارای اهمیت است. در روند بررسی عنصر پیکر مسیح در محور هم‌نشینی، موقعیت جایگیری این نشانه نقشی تعیین‌کننده در انتقال معنای آن دارد. او همواره در مرکز تصویر قرار دارد و فرشتگان، مریم قدس یا حواریون در اطراف او را همراهی می‌نمایند (تصویر ۸).



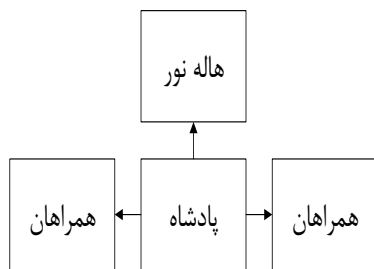
محور هم‌نشینی تصویر (۸)، ترسیم: نگارندگان



تصویر ۸: موزاییک‌کاری، کلیسای سان‌ویتاله، (گاردنر،

۱۳۶۵: ۲۴۰).

تصویر مسیح در این دوران، جلال و شکوه الهی را نشان می‌دهد و هنرمندان، مریم (ع) و مسیح (ع) را در شمایل ملکه و پادشاه که نماد سلطنت الهی است، مجسم می‌کردند (نوروزی طلب، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۵). همان‌گونه که اشاره شد، بنا بر متون مذهبی مسیحی، خداوند برای نجات انسان‌ها، پسر خود مسیح را فرستاده است. اما پس از او، برای نجات از شیطان، این اعتقاد وجود داشته که خداوند امپراتوران را به‌عنوان خادمان الهی و هم‌تراز با رسولان منتصب کرده است (Rydén 1979, 41). با این نگرش، قوانین کلیسا و قوانین دولت که در قوانین الهی جمع آمده بودند، در وجود شخص امپراتور و حق خدادادی‌اش متجلی شدند (گاردنر، ۱۳۶۵: ۲۴۲). این دیدگاه موجب مقدس شمردن پادشاهان و هم‌رتبه قرار دادن آنها با مسیح می‌شود. با این مفهوم می‌توان حضور بی‌شمار پادشاهان بیزانسی را در کلیساها و در آثار گوناگون هنری توجیه نمود. یکی از شناخته‌شده‌ترین موزاییک‌های این دوره که نمایشگر نماینده مسیح است، مربوط به پادشاه ژوستینین بوده که به همراه ملازمانش به تصویر درآمده است. شیوه ترکیب‌بندی این اثر مشابه با نمونه قبلی است و پادشاه مانند مسیح در مرکز تصویر مشاهده می‌شود؛ در حالی که هاله نور چهره او را ملکوتی کرده است (تصویر ۹).



محور هم‌نشینی تصویر (۹)، ترسیم: نگارندگان.



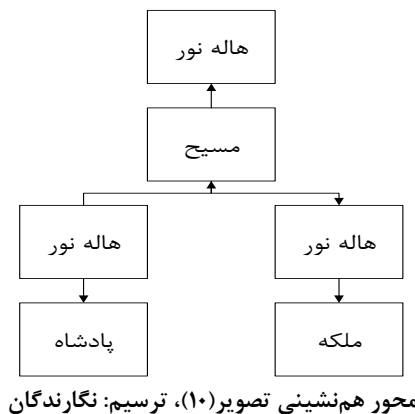
تصویر ۹: موزاییک ژوستینیان و ملازمانش، سان‌ویتاله،

راونا، (گاردنر، ۱۳۶۵: ۲۴۳)

بامطالعه محورهای هم‌نشینی این نمونه و بررسی نشانه‌های جایگزین، پادشاه جایگزین مسیح شده و در مرکز توجهات تصویری واقع شده است؛ در حالی که فرشتگان در نمونه مسیح و ملازمان در نمونه پادشاهی، آنها را همراهی می‌کنند و نشانه‌های مشروعیت، چون حلقه (که در بخش‌های بعدی به آن پرداخته خواهد شد) را به آنها تقدیم می‌کنند. بنابراین در این آثار می‌توان تلاش هنرمند بیزانسی را در هم معادل شمردن مسیح با پادشاه

دانست. در تصویر دیگری می‌توان مسیح را در مرکز تصویر در حال اهدای هاله نور و تاج به پادشاه و ملکه مشاهده نمود. «پیکر Nikephoros III و همسرش باحالتی بی‌احساس، بلندقامت و عاری از نمایش زیبایی اغراق‌شده در پس‌زمینه طلایی تصویر شده، بیان ایده‌الی از رفتار پادشاهی است» (Evans 1997, 186). (تصویر ۱۰). آنچه در بررسی این موارد روشن است توجه به سلسله مرتب در نمایش افراد است. آنجا که مسیح به تصویر درآمده است، فرشتگان یا پادشاه در اطراف او را همراهی کرده‌اند. در مقابل زمانی که شاه در مرکز تصویر قرار دارد، همراهان او افراد پایین‌تری از لحاظ مرتبه حکومتی هستند. بنابراین مرکز تصویر مهم‌ترین بخش در نمایش بیزانسی محسوب می‌شود.

هاله نور اهدایی در این اثر که به شکل حلقه مدور دور سر قدیسین مشاهده می‌شود، همانند هنر ساسانی، به‌عنوان یک بیان بصری ثابت، شکل‌دهنده آثاری با مفهوم مشروعیت گشته و متأثر از هنر ایرانی، آذین‌گر نشانه‌های بیزانسی است. دکتر کالاماکیس احتمال می‌دهد که مبدأ هاله نور بیزانسی، ایران باشد که درخشش حقیقت و تقدس مسیحیت را نشان می‌دهد. هاله در هنر مسیحی قرن سوم پدیدار شد و تا قبل از آن تصاویر مقدس بدون آن ترسیم می‌شدند (کالاماکیس، ۱۳۸۵: ۲۵۰). اما پیش از بررسی آن باید به فرشتگانی اشاره داشت که همانند دوره ساسانی، با مفهومی مشترک، در هنر این دوره حضور داشته‌اند.



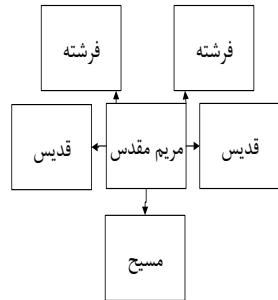
تصویر ۱۰: پیکر Nikephoros III و ملکه، (Evans, 1997: 182)

۲-۶. فرشتگان

فرشته‌ها موجوداتی شریف و مکرم هستند که بین خدای متعال و عالم محسوس واسطه‌اند (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۱۳). این موجودات در هنر قدسی غرب، نمادی ملکوتی و روحانی تصویرشده‌اند و معمولاً در کنار همه شمایل‌های مقدس دیده می‌شوند (صفر زاده، ۱۳۹۳: ۶۰). به عقیده کلیسای مسیحی بیزانس، فرشتگان موجوداتی مجرد از ماده هستند و آفرینش ایشان پیش از آفرینش انسان بوده است. در مسیحیت، فرشتگان موجودات خوش‌نهادی هستند که نه‌تنها به‌عنوان آشکار کنندگان حقایق الهی عمل می‌کنند؛ بلکه در کمک‌رسانی به انسان‌ها در کسب رستگاری و فیض نیز سود می‌رسانند. (خزعلی، ۱۳۸۷: ۱۷۲). با این توضیحات، این موجودات را باید نشانگانی الهی دانست که برای نیرو دادن به اشخاص برتر حضور یافته‌اند.

در تصویر ۸ به جایگاه فرشتگان و نقش آنها در همراهی مسیح اشاراتی گردید. باین‌حال در این بخش آثار بیشتری ارائه خواهد شد. به‌عنوان نمونه، شمایل باکره بر تخت نشسته به همراه مسیح کودک که توسط دو قدیس احاطه‌شده است و درحالی‌که در پشت سر آنها پیکر دو فرشته قرار دارد، نمایشی از حضور فرشتگان در

هنر بیزانسی است. این نشانگان در اثر مورد بحث، همچون تصویر ۸، در دو طرف شخصیت برتر ایستاده‌اند و تمامی پیکره‌ها همانند سایر آثار، دارای هاله نور هستند «این اثر به لحاظ ترکیب‌بندی، نشان‌دهنده برخورد و تداخل سنن تصویری شرقی و کلاسیک می‌باشد و اسلوب ترکیب‌بندی بکار رفته در این اثر سلسله مراتبی از پیکره‌ها را به وجود آورده است که سعی دارد با استفاده از واسطه‌های بصری، امکان برقراری ارتباط با خدا را به وجود آورد» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۴۰-۴۱).

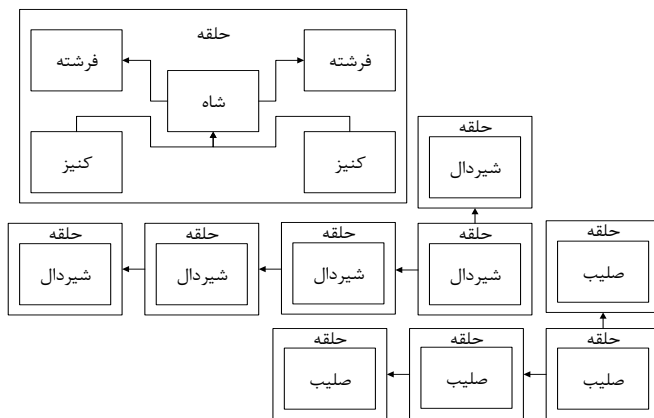


محور هم‌نشینی تصویر (۱۱)، ترسیم: نگارندگان.



تصویر ۱۱: مریم و کودک، دیر سنت‌کاترین، کوه سینا، (هارت، ۱۳۸۲: ۳۳۰)

اثر بعدی نمونه پارچه‌ای از دوره بیزانسی است که تصویری قرمز رنگ بر پس‌زمینه رنگ طبیعی پشم را به نمایش درآورده است. این اثر که از تکرار دوایر شکل گرفته است؛ در حاشیه کار، تصاویری از شیردال را به نمایش درآورده که به‌عنوان نشانه مشروعیّت، دایره بزرگ‌تر را محصور کرده است. در دایره اصلی پیکر شاهی جلوس کرده بر تخت درحالی‌که دو کنیز در دو سوی او در مقامی پایین‌تر نشسته‌اند، دیده می‌شود. در بالای سر شاه، دو فرشته در حال پرواز قرار دارند و حمایت خود را از شاه نشان می‌دهند. این اثر ترکیبی از نشانه‌های مشروعیّت با نقش فرشته، طرحی پیچیده را ایجاد کرده است. (تصویر ۱۲).

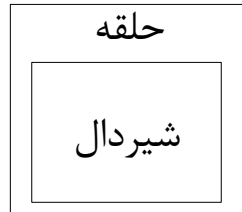


محور هم‌نشینی تصویر (۱۲)، ترسیم: نگارندگان.

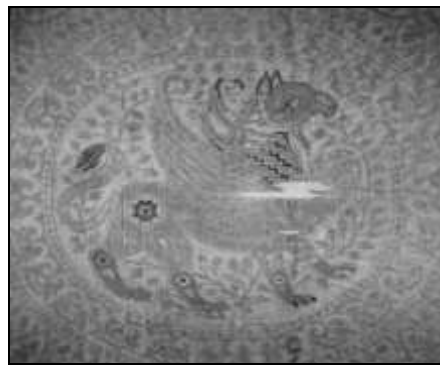


تصویر ۱۲: پارچه بیزانسی، منبع: www.metmuseum.org

در توضیح نماد شیردال که در تصویر ۱۲ حضور دارد، «شیردال حیوانی است، دارای سر عقاب و گاهی تاج با بدن شیر، بال و گاهی پای چنگال دار» (هال، ۱۳۸۳: ۶۴) که دارای ریشه‌های ایرانی است و اساساً به دلیل چنین ترکیبی نشانه قدرت شناخته می‌شود (Craven 2016) و ماهیتی قدرتمند و باشکوه دارد و همچنین پادشاه سایر موجودات شناخته می‌شود. این جانور همچنین به‌عنوان نماد سلطنتی کاربرد داشته است (metmuseum.org). تصویر ۱۳ نمونه‌ای از ابریشم بیزانسی در ابعاد بزرگ است که به‌عنوان پوشاک رسمی سلطنتی-کلیسایی کاربرد داشته و این جانور افسانه‌ای را به نمایش درآورده است. این نمونه از محفظه عتیقه Saint Siviard یافته شده و با حلقه‌های مدور و دونیمه برگ نخل، شیردال محصور شده را نشان می‌دهد (Evans 1997, 226). این نمونه همانند بسیاری از آثار این دوره و متأثر از هنر ساسانی، با حلقه‌ای مزین آذین یافته است که در ادامه این مطالعه به نقش و معنای آن پرداخته خواهد شد.



محور هم‌نشینی تصویر (۱۳)، ترسیم:
نگارندگان..

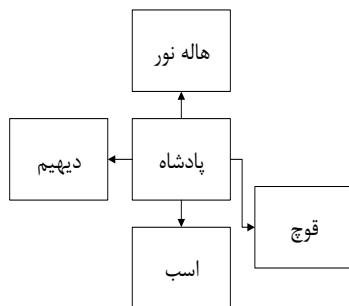


تصویر ۱۳ قطعه پارچه بیزانسی با نقش شیردال،
(Evans 1997, 226).

۳-۶. حلقه

به‌طور کلی آدمیان یکی از بارزترین نشانه‌های الهی را نور می‌دانند و آن را به‌عنوان عنصری وابسته به آفریدگار شناخته‌اند. این تفکر ریشه در ادیان "طبیعت‌محور" دارد و در هر دو فرهنگ ایرانی و رومی، باعث خلق داستان‌های بی‌شماری گشته است. «در هنر مسیحی، همچون کتب مقدس ادیان باستان و تفکرات خاص زرتشتی، نور بر ظلمت غلبه دارد و به‌عنوان عنصر هستی‌بخش مطرح بوده و ترسیم هاله نور نشانگر اهمیتی فراتر از یک قدیس و یک شخص عادی بوده است» (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۴). فضا و مکان تجسم‌یافته در هنر این دوره غالباً مملو از قداست و نور است و شمایل‌ها باوقار و آرامشی که نشأت گرفته از تجسم امر قدسی در هنر مسیحی است، ظاهر می‌شوند. (نوروزی طلب، ۱۳۸۴: ۷۶). جنسن معتقد است که هنر بیزانس نمایشگر جهانی موج از نور و تجسم صفا و تابناکی روحانی ملکوت خداست (جنسن، ۱۳۵۹: ۱۶۵). جهت تائید این نظریه، در انجیل یوحنا، باب اول آمده است: در ابتدا کلمه بود و کلمه خدا بود. همه‌چیز به‌واسطه او آفریده شد و در او حیات بود و حیات نور انسان بود و نور در تاریکی می‌درخشد. همچنین در باب هشتم آیات ۱۲ و ۱۳ عیسی فرمود: من نور عالم هستم، کسی که مرا متابعت کند در ظلمت سالک نشود بلکه نور حیات را یابد. مادامی که در جهان هستم نور جهانم. «بنابراین تجسم نور و هاله مقدس در این هنر، برگرفته از کتاب مقدس است. هاله‌ای که به تمام موجودات برکت و رحمت عطا کرده است» (نوروزی طلب، ۱۳۸۴: ۸۱).

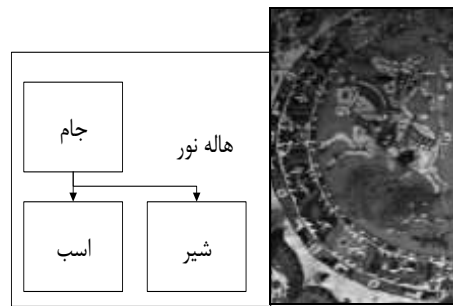
بنابراین در آثار هنری بیزانس نیز هاله مقدس استقرار یافته، به طوری که در هنر این دوره نیز به عنوان نزدیک ترین نشانه مسیح، بخصوص در دوران شمالی شکنی مطرح بوده است. «مؤمنان مسیح معتقدند که نور هاله مقدس امری مربوط به عصر و زمان حاضر نیست، بلکه این نور ابدی و ازلی است که از چهره های قدیسان ساطع می شود» (هوشنگی، ۱۳۹۲: ۱۱۵). شکل دوار این هاله بسان حلقه است که پس از آنکه مهرپرستی به کشورهای اروپایی راه یافت و نشانه های خود مانند حلقه را وارد هنر آنها نموده و به عنوان یک عنصر دینی در عرصه این هنر جای باز کرد. بنابراین مفاهیم هاله نور و حلقه دوار، دو نشانه ای است که معادل محسوب می شوند. «حلقه در مسیحیت نماد همبستگی صادقانه ای است که به اختیار پذیرفته شده است و بازمان و کیهان در ارتباط است» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۲۲). حلقه همچنین به عنوان یک عنصر دینی در عرصه بیزانس جای باز کرده است. به طوری که امپراتور یک حلقه رسمی به عنوان نمادی از قدرت و اثبات سندیت و داشتن ارتباطات ویژه استفاده می نمود و این شیوه یک روش معمول در طیف گسترده مقامات کلیسا بوده است (vikan 1987, 32). از آنجاکه این نشانه به عنوان عامل نگه دارنده و محافظ سایر نشانه های مشروعیت نیز کاربرد دارد، دارای هدفی مشابه با ارائه نشانه های داخلی است و آن را باید دارنده پروپاگاندای سیاسی معرفی نمود که در جهت منافع پادشاه و نمایش ارتباط او با عالم برتر کاربرد داشته است. (Bücheler 2012, 292). در خصوص نمایش این عنصر در هنر بیزانسی می توان به پادشاه شکارگری اشاره داشت که در تصویر ۱۴ در مرکز کادر دایره ای - احتمالاً دارای مفهوم هاله نور - تصویری معمول در ابریشم بافی این دوره را تجسم کرده است. در این نمونه پادشاه بالباسی فاخر در مرکز تصویر به صورت نمادین در حال شکار است. در دوره بیزانس، طراحی با استفاده از قاب های دایره ای کوچک که اغلب آنها حاوی تصویر شکارچیان در حال نیزه زدن به شیر است، رایج گردید که آن را دارای منشأ ایرانی می دانند (Lethaby 2016, 138). این صحنه مضمونی است که در هنر ساسانی نیز با مفاهیم شاهی پیوند داشته و عملی مقدس شمرده می شده تا قدرت شاه به نمایش درآید و این نمونه تصویری را می توان بیشترین نزدیکی بصری در هنر این دو امپراتوری برشمرد. با قرارگیری این موضوع در هاله نور، این فرضیه به مفهوم اصلی خود نزدیک تر می شود. استفاده از این تصویر در هنر بیزانسی و در ترکیب با سایر عوامل بصری، به گونه ای پیچیده یافت می شود. در (تصویر ۱۵) پادشاه ساسانی سوار بر اسب در حال شکار قوچ است. هم ارز شمردن این دو تصویر از دو حکومت مورد مطالعه و قرارگیری هر دو این تصاویر در کادری مدور منجر به هم ارز شمردن شیر و قوچ نیز می گردد.



محور هم نشینی تصویر (۱۵)، ترسیم: نگارندگان..



تصویر ۱۵
بشقاب فلزی ساسانی، پیروز،
hermitagemuseum.org



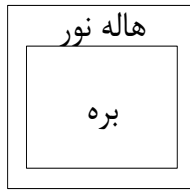
محور هم نشینی تصویر (۱۴)،
ترسیم: نگارندگان..



تصویر ۱۴ ابریشم
، کلیسای سنت
.Servatius

در هنر عیسوی شیر هم نماد مسیح و هم نماد شیطان است که مانند شیری غران به اطراف می‌چرخد. بنا بر کتاب‌های جانورشناسی قرون وسطی، شیر نماد رستاخیز است، زیرا تصور می‌شده که توله شیرها مرده متولد می‌شوند و در روز سوم که پدرشان با نفس خود بر آنها می‌دمد، زنده می‌شوند (هال، ۸۳: ۶۴). در نوشتار باقی‌مانده از مذهب عیسوی از جمله مکاشفه ۵:۵، شیر را به‌عنوان نماد مسیح معرفی نموده‌اند. چنین نمادگرایی اغلب با همراهی هاله نور به تصویر درآمده است که فقط کاربری الوهیت داشته است (*Didron* 2015, 341-2). با این اوصاف شیر نماد بارز اقتدار و عزت امپراتوری است که از منظر مفهومی، با شخص پادشاه ارتباط تنگاتنگی دارد (*Woodfin* 2008, 43). این نماد همانند شیردال باریشه معنایی مشترک، متأثر از فرهنگ ساسانی است (*Brubaker* 2001, 91). نمونه حضور مجزای این نماد را می‌توان در قطعه پارچه ابریشمینی یافت که اکنون در *Sancta Sanctorum* نگهداری می‌شود و سبک غالب ایرانی در این نمونه هویدا است. در این اثر شیرها به‌صورت تکرار قرینه و پشت به هم در حلقه‌های مدوری که به آن اشاره شد قرار گرفته‌اند (*Gilman* 1992, 180) قوچ نیز با شاخ‌هایی پیچیده، در اوستا به‌عنوان یکی از نشانه‌های پیروزی و دارای ویژگی‌های شاهانه اشاره شده است. همچنین بنا بر روایات، فره در زندگی زرتشت تجسم حیوانی داشته است. گواه این ادعا این روایت است که روزی دوغو (زمانی که زرتشت را باردار بوده) خوابی عجیب از قوچی می‌بیند و تعبیر آن بدین گونه است که «روزگار تو را بلندی دهد و کام تو از فرزند برآید. زرتشت فرخ نام فرزندتوست. آن شاخ روشن که دیدی فره ایزدی بود که هر بدی را بازدارد» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۶۵-۶۷). قوچ از حیوانات شاخ‌دار است که در تمدن‌های گذشته با مفاهیم انسانی در ارتباط بوده است. در مسیحیت این نماد به شکل برّه، مفهوم نجات‌دهنده یا رهبر دارد. بره در تمام مراحل پیشرفت مدیترانه‌ای، یعنی تمدن یونان و روم، مظهر پیروزی و تجسم فتح زندگی بر مرگ است.

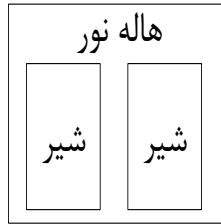
کلمه «بره خدا» به‌عنوان سمبل مسیح در بعضی فقرات از کتاب مقدس مورد استفاده قرار گرفته است. در انجیل یوحنا دومرتبه و در مکاشفات چندین بار از بره به‌عنوان مسیح استفاده شده است و یوحنا (جان باپتیس) آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «بره خداوند که گناهان دنیا را با خود می‌برد». این جانور که گوساله نیز نامیده می‌شود، سمبل نجات دین‌داران است» (میتفورد، ۱۳۸۸: ۲۲). ... و هنگامی که یوحنا به دیدن عیسی فریاد برمی‌دارد: «اینک بره خدا کناره جهان را برمی‌دارد» (یوحنا، ۲۹: ۱). در بخش‌های دیگری از عهد جدید (یوحنا ۱۰: ۱۱) مؤمنان مسیحی با عنوان بره‌ها تعبیر شده‌اند: «من شبان نیکو هستم. شبان نیکو جان خود را در راه گوسفندان می‌نهد». این نماد همچنین به مضمون قربانی کردن اشاره دارد (شوالیه، ۱۳۸۵: ۸۵). و نماد شهادت نیز هست و به طرز مناسبی برای نمایش تصویری حواریون شهید شده بکار برده شده است (گاردنر، ۱۳۶۵: ۲۳۹). همین کاربرد است که در نهایت از بره یک قربانی می‌سازد که می‌باید قربانی شود تا آسایش روحی خاصی را تأمین کند. به‌هرتقدیر در مسیحیت از مسیح به‌عنوان بره سخن می‌رود و حضورش در هنر بیزانس بیانی از حقانیت دینی امپراتوری است (تصویر ۱۷).



محور هم‌نشینی
تصویر (۱۷)، ترسیم:
نگارندگان..



تصویر ۱۷ بره، موزاییک‌کاری
کلیسای سان‌ویتاله، راون



محور هم‌نشینی تصویر
(۱۶)، ترسیم: نگارندگان.



تصویر ۱۶: قطعه ابریشمین، قرن
۶-۷ م. (Gilman 1992, 180)

۷. نتیجه

فره مفهومی است که با مشروعیت عجین شده و دارنده خود را به موفقیت و اقتدار می‌رساند. نیرویی الهی است که زاییده مناسبات اجتماعی و آیینی بوده و در دوره ساسانی به واسطه نشانه‌های بصری، اشکال نمادینی به خود گرفته است. از سویی ویژگی‌های ساسانی محدود به مرزهای ایران نبوده، بلکه فراسوی شاهنشاهی نیز کاربرد داشته است. دو امپراتوری ساسانی و بیزانس در طی تعارض به سرزمین‌های یکدیگر، مهم‌ترین عامل تأثیرگذار را در تبادلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری بین دو کشور ایجاد نمودند. امپراتوران بیزانس در نتیجه شرکت در مناسبات حکومتی، قادر به اثبات قدرت سیاسی خود شدند و با تأثر از پادشاهی ایران در تلاش بودند تا از جایگاهی خدا گونه بهره‌مند گردند و برای رسیدن به این نشان اجتماعی از انواع روش‌های فرهنگی و هنری سود می‌جستند. آنها نگرش جدیدی از بیان مشروعیت را به تصویر درآورده و خلق کرده‌اند که حضور آنها در مسیر معنوی را نشان می‌داد و بدین گونه با استفاده از نشانه‌های معنادار، بین پادشاهان و انسان‌های معمولی تمایز قائل شدند.

در این میان نشانه‌شناسی به‌عنوان پایه این پژوهش، به ارتباطاتی که در پس معنای این نمادها وجود دارد، می‌پردازد. این نشانه‌ها صرفاً حامل معنا نیستند بلکه یک رسانه‌اند که معنا در آن ساخته می‌شود. هنرهای تجسمی نیز به واسطه نشانه‌هایشان، همواره وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط بوده‌اند تا پیامی را به مخاطبان برسانند. نشانه‌های مشروعیت هر دو دوره مورد مطالعه، به‌عنوان یک موقعیت گفتمانی مطرح‌اند که در آن، شاهان در مقام فرستنده پیام، مطالبی را از طریق آثار هنری به مخاطبان القا می‌کنند. این پیام‌ها با رمزگشایی در محورهای هم‌نشینی و جانشینی، منجر به دستیابی در خصوص مطابقت‌های تصویری در هر دو امپراتوری گردیده‌اند که به‌عنوان نتایج این پژوهش مطرح است و بدین شرح بیان می‌شود: در تحلیل این نشانه‌ها مشاهده گردید که پیام هر نماد در بستر متنی با لنگری مشخص به بیان محتوای خود می‌پردازد. بنابراین معانی یکسانی با جانشینی نشانه‌های گوناگون شکل می‌گیرند. نخستین عامل مشترک (لنگر) در چیدمان متنی این آثار حضور ایزدان، فرشتگان و ملازمان پادشاه است که همواره شخص اول حکومتی را در مرکز تصویر همراهی می‌کنند. این شیوه بیان به‌گونه‌ای ترکیب یافته که پادشاهان مورد لطف این افراد قرار گرفته و به این واسطه، مشروعیت خویش را افزایش می‌دهند. پیامد دیگری که با تحلیل نشانه‌شناختی این متون و مطالعه تطبیقی آنها دریافت گردید، اعطای حلقه قدرت از سوی فرستادگان الهی است که سبب ایجاد بیانی مشترک گردیده و در دسته‌بندی دوم به‌عنوان لنگر در پیوند رمزگان تصویری، نقش اصلی را ایفا

کرده و به صورت بستری جهت پیوند نشانه‌های مشروعیت مطرح است. با این بیان، همان‌گونه که در دسته‌بندی نخست پادشاه در مرکز قرار داشته است، در این دسته، نشانه‌های فره/مشروعیت به صورت هم‌ارز و معادل یکدیگر، همواره در مرکز متن بصری واقع شده‌اند و تشابهت معنایی آنها منجر به جایگزینی این عوامل گشته است. این رمزگشایی بیان می‌کند که نظام بصری همانند نظام‌های اجتماعی و فرهنگی، قراردادی است و گزینش‌های معنایی آنها نیز بر پایه قراردادهای نظام حکومتی شکل گرفته است. درنهایت با توجه به این یافته‌ها، بایستی وظیفه اصلی این بازنمون‌ها را تلاش در جهت تثبیت ارزش‌های حکومت دینی دانست. با این رویه، مجموعه آثار بصری با رویکرد یکسان پدید آمده که مهم‌ترین وظیفه آنها، تثبیت قدرت و نمایش ارزشمندی پادشاهی است.

تشکر و قدردانی

در پایان این مطالعه جای دارد که از جهت‌دهی و حمایت‌های علمی جناب آقای دکتر رضا افهمی، که در نگارش این مقاله تأثیرگذار بوده‌اند تشکر نموده و مراتب احترام و قدردانی اینجانب را به ایشان اعلام نمایم.

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، فره این نیروی جادویی و آسمانی، کلک، شماره ۶۸-۷۰، صص ۱۴-۲۳.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، بررسی سبک شناختی هنر شمایل‌نگاری بیزانسی، هنرهای زیبا، شماره ۴۸، صص ۳۹-۴۸.
- بارت، رولان (۱۳۷۴)، از کار به متن، ترجمه مانی حقیق، نشر مرکز، تهران.
- بورک‌هات، تیتوس (۱۳۶۹)، هنر مقدس، اصول و روش‌ها، ترجمه امیر نصری، سروش، تهران.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۰۷)، ادبیت مزدیسنا- یشتها، سلسله انتشارات انجمن زرتشتیان بمبئی و ایران‌لیگ پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۲)، یشتها، به کوشش بهرام فره‌وشی، دانشگاه تهران، تهران.
- جعفری، سعیده (۱۳۷۶)، فر و نمادهای آن در هنر ساسانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر، دانشکده هنر، دانشگاه هنر. جنسن، ه. و. (۱۳۵۹)، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، سازمان انتشارات و آموزش، تهران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسامی، تهران.
- خزعلی، مریم (۱۳۸۷)، بررسی ماهیت فرشتگان از دیدگاه ادیان الهی، اندیشه نوین دینی، شماره ۱۲، صص ۱۰۵-۱۳۶.
- دهقانی، زهرا (۱۳۹۱)، نقوش متقارن در هنر ساسانی و تأثیر بر بیزانس، نقشمایه، شماره ۱۰، صص ۵۷-۶۶.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳)، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ رامین، تهران.
- سعیدی، نادر (۱۳۹۱)، سیری در فرهنگ و تمدن دوره ساسانی و بیزانس، تاریخ، شماره ۱۹، صص ۱۲۹-۱۴۷.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، نشر میرک، تهران.
- شوالیه، ژان ژاک (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها: اساطیر، روایاها، رسوم، ترجمه سودابه فضایی، نشر جیهون، تهران.
- صفرزاده، نغمه (۱۳۹۳)، مقایسه تطبیقی تصویرفرشتگان در نگاره‌های ایرانی و نقاشی بیزانس، چیدمان، شماره ۶، صص ۱-۱۳.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، نشر قصه، تهران.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۶)، المیزان، امیرکبیر، تهران.
- کالاماکیس، دینوسیوس (۱۳۸۵)، معبر زیبایی‌شناسی هنر بیزانس بین شرق و غرب، فصلنامه هنر، شماره ۷۰، صص ۲۴۱-۲۵۱.
- کومون، فرانست (۱۳۷۷)، ادیان شرقی در امپراتوری روم، ترجمه ملیحه معلم و دیگران، انتشارات سمت، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۶۵)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، موسسه انتشارات آگاه، تهران.
- میتفورد، میرندابروس (۱۳۸۸)، فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان، ترجمه ابوالقاسم دادور، کلهر، تهران.
- نوروزی طلب، (۱۳۸۴)، بنیادهایی برای شناخت و تفسیر هنر بیزانس، باغ نظر، شماره ۴، صص ۷۲-۸۳.

- هارت، فردریک (۱۳۸۲)، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، ترجمه هرمز ریاحی، نشر پیکان، تهران.
- هال، جیمز (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، کتابخانه ملی ایران، تهران.
- هوشنگی، لیلیا (۱۳۹۲)، شمایلها و تشبیه به خدا، پژوهشنامه ادیان، شماره ۱۴، صص ۹۸-۱۱۸.
- وینتر، انگلبرت (۱۳۸۶)، روم و ایران، دو قدرت جهانی در کشاکش و همزیستی، ترجمه کیکاووس جهاننداری، چاپ الوان، تهران.
- یا حقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر، نشر سروش، تهران.

- Brubaker, L., 2001. *Byzantium in the iconoclast era, c. 680-850*, Cambridge University Press, New York.
- Bücheler, A., 2012. *Veil and Shroud: eastern references and allegoric functions in the textile imagery of a twelfth-century, Gospel Book from Braunschweig*, *Medieval History Journal* 15: 269-299.
- Canepa, M., 2009. *The two eyes of the earth*. University of California Press, California.
- Carven, J., 2016. *The griffin in architecture and design*, available in: <https://www.thoughtco.com/the-griffin-in-architecture-and-design-177281>.
- Cormack, R., 2000. *Byzantine art*, Oxford, Oxford University Press.
- Didron, A., 2015. *Christian iconography*, Tr. Margaret Stokes. 2 vol. London, George Bell.
- Evans, Helen C., 1997. *The glory of Byzantium*, New York, Metropolitan Museum. *Museum of Art*.
- Giakalis, A., 2005. *Images of the divine: the theology of icons at the Seventh Ecumenical Council*, Leiden, Brill.
- Gilman R., & J. B., Gilman 1992. *Byzantine textile*, *Art and Archaeology* 13: 179-183.
<http://www.metmuseum.org/art/collection>
- Lethaby, W. R., 2016. *Byzantine silks in London Museums*, *Burlington Magazine for Connoisseurs* 142-146/185-187.
- Parry, K., (2007). *The Blackwell Companion to eastern Christianity*, Blackwell.
- Pentcheva, B., 2006. *Painting or relief: the ideal icon in iconophile writing in Byzantium*, *Zograf* 31: 7-14.
- Rydén, L., 1979. *the role of the icon in Byzantine piety*, *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 10: 41-52.
- Stoleriu, I., 2010. *A brief introduction to the Byzantine portrait art*, *Sea: Practical Application of Science IV*: 409-414.
- Vikan, G., 1987. *Early Christian and Byzantine rings in the Zucker Family Collection*, *Journal of the Walters Art Gallery* 45: 32-43.
- Woodfin, W. T., 2008. *Presents given and presence subverted: the cunegunda chormantel in Bamberg and the ideology of Byzantine textiles*, *Gesta*, 47 (1): 33-50.