Archive of SID

Journal of Archaeological Studies
Vol 12, Is 3 - Serial Number 23, Autumn 2020

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Role of the Goddess Anahita in Decorations of the Mosaic Ivan (loggia) in Bishapur

Mahsa Mohammad gholi beik[1] & **Hamidreza Jayhani**[2]

(243-269)

Due to the written history of urbanization, the City of Bishapur is counted as one of the Sassanid era's valuable examples. Through this city, valuable buildings and monuments were obtained, including the temple of Anahita, hall of Chalipa, eastern and western Ivans (loggias), and related ornaments such as stucco and mosaic. The eastern mosaic Ivan (loggia) is one of the fundamental discoveries and components of the Bishapour royal citadel (Figure 5), built in front of Anahita temple, Valerian palace, and hall of Chalipa. This Ivan has the most sets of intact mosaics. It is believed that the Roman prisoners (captured during the battle of Shahpour I and Valerian) were among the first people to teach the Iranians the art of mosaic imagery. May we emphasize that this story cannot be accepted for certain and requires further research. Today, studying the images on mosaics and comparing them with available historical and religious data gives us a new opportunity to interpret them differently than what our ancestors have been telling us for all these years and centuries. Comparing these images with those engraved on Sasanid plates tells us how Anahita (Persian goddess of fertility and wisdom) provides blessings and wisdom for kings and emperors. There is a strong possibility that these mosaics are dated back to Narseh's reign, 7th Sasanid king, and Shahpur I son.

The Bishapur eastern mosaic porch (Ivan) is the precious remnant of the Sassanid era in which the greatest amount and most intact mosaics were obtained. The art of creating images using mosaic was pretty much rare in Iran. It is considered that this art found its way to Iran through Roman captivity after the war of ShapurI and Valerian. The study of the mosaic Ivan ornaments is important because it helps us know more about the city's use and historical interventions in it. Neglecting some of the details in motifs and attribution of making these decorations to Roman captives made it necessary to re-examine mosaics and their details. A review of the mosaic motifs and comparing them with historical and religious documents represent a new interpretation that can lead to a more understanding of the construction time and a clearer view of eastern Ivan's role within the royal palace.

The purpose of this article is to re-read the mosaic motifs of the eastern Ivan to understand the architectural use of the mosaic Ivan, the possible period of construction, and understanding the story told by mosaics. This historical and descriptive study was conducted by comparing the images and motifs. Based on the results and findings of comparing mosaic motifs with reliefs and the same motifs on dishes and containers, the mosaics' images can be considered a glorious ceremony of giving splendor by the goddess Anahita to an important person (Figure 7). But who is this person?

Considering the incompleteness of the mosaic motifs in the northwest and southwest fronts of the Ivan, it is impossible to express the person's identity in question (Figure 9). Still, by reviewing historical events and examining the fundamental changes in the art of this period

Received: 13 January, 2018; Accepted: 19 January, 2021

10.22059/jarcs.2020.250094.142527
Print ISSN: 2676-4288- Online ISSN: 2251-9297
https://jarcs.ut.ac.ir

[1] . Corresponding Author Email: beik.mahsa@gmail.com. M.A in Restoration, School of Architecture and Urban Planning, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. Tehran. Iran.
[2] . Associate Professor, School of Architecture and Art, University of Kashan. Kashan. Iran.

www.SID.ir

Archive of SID

during different years, perhaps a new hypothesis can be put forward about the possibility of building an Ivan by someone other than Shapur I. The first step is to search among the people who showed the most attention towards the goddess Anahita and showed her their support. The importance of this goddess is evident in the Sassanid Dynasty. But what is the reason for not attributing the mosaics to the Shapur I?

With Shapur I's arrival, the image of Anahita was removed from coins and was replaced by Ahura Mazda. While even the quality of implementation of motifs is not the same as the similar examples built by the Romans in Antioch (Figure 4), how can solely because of the presence of Roman captives at Bishapur, assign the construction of mosaics to them? Also, Ivan's space in Bishapour is different from the Ivans in other royal buildings in the Sassanid period (Figure 1). Neither of these two porches is located along the principal axes of the Chalipa Hall. This is so obvious that Girshman does not consider the period of construction of the mosaic Ivan and the hall of Chalipa to be simultaneous. Sarfaraz has also found another layer of red mortar under the mosaic layer of the mosaic courtyard (western mosaic Ivan), which was thought to be the oldest flooring layer.

Before examining Anahita's clothing, it is necessary to return to the issue of the dissimilarity of the Ivan with other spaces called Ivan in royal palaces. Lionel Bier believes that the discovered parts are a small part of a larger building. Azarnoush also considers the two buildings of the west and east Ivans along with the Chalipa Hall as a temple for the worship of Anahita. According to this, the Bishapour royal citadel plan was compared with the plan of an important religious complex such as Takht-e Soleiman. The number of similar cases in terms of plan form and the arrangement of spaces and structure is so numerous that the possibility of religious use for Bishapour can be considered probable (Figure 2).

Furthermore, during the first Hormozd, Anahita's dress was different on the coins than the clothes in the mosaics of Bishapur. In the coins related to the second Bahram, her crown lacks a bullet above the head. So, the first similarities in the motifs of mosaics with Anahita are visible from the period of Narseh. According to Girshman, in the third century AD, the Sassanids' woolen and silk fabrics rarely had a pattern. We should consider that the use of patterns on the fabric has probably become common with the construction of weaving centers in Khuzestan by Shapur II (Table 1). In terms of clothes, hair, and narrated subjects, mosaics' motifs have tremendous similarities with relief and motifs of coin attributed to the Anahita in the next periods. Also, there are some similarities in the description of the fifth Yasht regarding Anahita's appearance with a piece of the mosaic decorated with the woman lying on the pillow. Therefore, it should be studied in the history between 276 to 379 AD from Bahram II to Shapur II. Finally, by comparing the motifs of Mosaic Ivan with other remaining motifs of the goddess Anahita on the coins of the Sassanid period, the motifs attributed to Anahita on the carvings and sculptures discovered from the Arbabi mansion of Hajiabad, it was concluded that the motifs implemented on the mosaics are completely Iranian in terms of faces, clothes, and sitting posture. The weakness in the implementation of the motifs and the method of preparing the Bishapour mosaics is probably due to the implementation of those who learned this art from Roman captives in the past and later performed it at the request of the king. During these 100 years, one of the people who explicitly mentions the goddess Anahita is Narseh, Shapur I's son. Since his monarchy has been taken away, he clearly turns to Anahita and receives the ring of power from her (Figure 6). Narseh owes this victory to the goddess Anahita's support, so he wants to show the power, glory, and support of Anahita. The best place for this is his hometown, which was established by the order of the powerful Sassanid king, Shapur I.

According to the issues mentioned above, it is more likely that the mosaics were made by order of Narseh to thank the goddess Anahita and to show her support in a city that is probably a collection for the worship of this goddess.

www.SID.ir

Archive of SID

مطالعات باستان‌شناسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹ / ۲۴۵

Keywords: Bishapur, mosaic Ivan, Goddess Anahita, Shapur I, Narseh traditions

مطالعهٔ جایگاه ایزدبانوی آناهیتا در نقوش ایوان موزائیک بیشاپور؛ و پیشنهادی برای دورهٔ ساخت تزئینات

مهسا محمدقلی بیک *

دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد مرمت، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

حمیدرضا جیحانی

دانشیار گروه معماری، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۳۰

چکیده

شهر بیشاپور به سبب تاریخ مکتوب شهرسازی یکی از نمونه‌های ارزشمند دوران ساسانی است. از این شهر تاکنون آثار و ابنیه ارزشمندی از جمله معبد آناهیتا، تالار چلیپا، ایوان‌های دوگانهٔ شرقی و غربی و تزئینات وابسته مانند گچبری و موزائیک بدست آمده است. ایوان موزائیک شرقی یکی از عناصر مکشوفه و مهم ارگ شاهی بیشاپور است که در مجاورت تالار چلیپا، معبد آناهیتا و کاخ والرین ساخته شده و بیشترین و سالم‌ترین موزائیک‌ها از آن بدست آمده است. هنر نقش‌اندازی با موزائیک تا قبل از این در ایران بی‌سابقه بوده و تصور می‌شود که به‌واسطهٔ حضور اسیران رومی و پس از جنگ شاپور اول با والرین به هنر ایران راه یافته است. گیرشمن تا حدودی به توصیف نقوش موزائیک‌ها و مقایسه آنها با دیگر نقوش در ظروف ساسانی پرداخته است. اما نادیده گرفته شدن برخی از جزئیات در نقوش و انتساب ساخت این تزئینات به اسیران رومی و به دستور شاپور اول موضوعی است که بررسی مجدد موزائیک‌ها را ضروری می‌کند. لذا این مقاله در پی پاسخ دادن به این پرسش‌ها است که تصویرهای منقوش در موزائیک‌ها چه موضوعی را روایت می‌کنند و ساخت آنها به چه دوره‌ای بازمی‌گردد. در این مقاله که روشی توصیفی تاریخی دارد، نقوش ایوان موزائیک مطالعه و با دیگر نقوش باقی‌مانده از ایزدبانوی آناهیتا بر روی مسکوکات دورهٔ ساسانی، حجاری‌ها و مجسمه-های کشف شده از عمارت اربابی حاجی‌آباد مقایسه می‌شوند. مطالعهٔ نقوش موزائیک و مقایسهٔ آنها با اطلاعات تاریخی و متون مذهبی دربر دارندهٔ تفسیر جدیدی از موضوع تصویرشده توسط آنها است. مقایسهٔ تصویر موزائیک‌ها با نقوش برجسته و ظروف ساسانی، نمایانگر اعطاء فر توسط ایزدبانوی آناهیتا است. مطالعهٔ نقوش آناهیتا و مقایسهٔ آنها با برخی نقش‌برجسته‌های ساسانی نشان می‌دهد که موزائیک‌ها با احتمال بسیار بالایی قابل انتساب به نرسه می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: ایزدبانوی آناهیتا، شاپور اول، نرسه، بیشاپور، ایوان موزائیک

* رایانامه‌ی نویسنده مسئول: beik.mahsa@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

بیشاپور دربر گیرندهٔ طیف گسترده‌ای از میراث غیرمنقول از دوران پیش و پس از اسلام در مرزهای کنونی ایران است. این شهر که در سال ۲۶۶م به دستور شاپور اول ساسانی ساخته شده در جوار رودخانهٔ شاپور و تنگ چوگان قرار دارد. ایوان موزائیک یکی از بناهای کشف‌شده در قسمت شرقی ارگ شاهی بیشاپور است و از عناصر شاخص شهر محسوب می‌شود. وجود موزائیک‌های رنگین با طرح‌های تزئینی منقوش در کف ایوان به‌عنوان نمونه‌هایی معدود و ارزشمند از این هنر، امروزه زینت‌بخش موزه‌های لوور پاریس و ایران باستان است. اگرچه موزائیک و ایجاد نقوش از طریق آن، یادآور نمونه‌های پرشماری در ایران نیست، اما وجود تصویرهایی که ممکن است با سنت تصویرگری در ایران نیز شباهتی داشته باشند، این پرسش را طرح می‌کند که آیا تصویرهایی که قابل شناسایی است، تقلیدی صرف از نمونه‌های بیزانسی است یا اینکه ورای فنون غیرایرانی، نقوش دربردارندهٔ روایت یا بیانی از رخدادهای مرتبط‌اند. پاسخ دادن به این پرسش، درک ما را از ایوان مورد نظر و بالطبع بخشی مهم از بیشاپور افزایش می‌دهد. بدین منظور لازم است که مطالعات پیشین مجدداً بازخوانی و با اطلاعات و یافته‌های جدید تطبیق داده شوند. نقوش موزائیک‌های کف و همچنین گچبری‌های دیوارها اطلاعات بسیاری را از تاریخ ساسانی، کاربری بنا و ارزش و اعتبار آن آشکار خواهد کرد و حتی ممکن است به فهم لایه‌های تاریخی بنا و دوره‌بندی ساخت ایوان و کاربری آن کمک کند.

بیش‌ترین حفاری در ارگ شاهی و مخصوصاً ایوان موزائیک طی سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۲م توسط گیرشمن صورت گرفته است. او دورهٔ ساخت بناهای کشف‌شده را همزمان نمی‌داند و معتقد است ایوان شرقی چندین مرحله ساخت‌وساز و تعمیر را در دوران ساسانی پشت سر گذاشته است (گیرشمن: ۱۳۷۸، ۴۰-۳۶). در مقابل، لیونل بی‌یر ضمن بررسی صحبت‌های گیرشمن با هر دو نظریه مخالف است. او همچنین معتقد است که بخش کشف شده، قسمت کوچکی از یک بنا است (Bier, 1993: 58). آذرنوش نیز مجموعهٔ معبد آناهیتا، دو ایوان شرقی و غربی و تالار چلیپا را معبدی برای پرستش آناهیتا می‌داند (آذرنوش، ۱۳۹۲، ۸۶ و ۸۹). او معتقد است که گردش آب در معبد آناهیتای بیشاپور جلوه‌ای انتزاعی از آناهیتاست؛ لیکن در فضایی مشابه در عمارت اربابی حاجی‌آباد (اتاق ۱۱۴) ایزد بانو به‌صورت محسوس‌تر و با انتزاع کمتر همچون مجسمه‌هایی ملبس در اندازه‌های واقعی داخل تاقچه‌های پیرامون فضا و تندیسک‌هایی از زنان برهنه با نمودی انسانی مجسم شده است (آذرنوش، ۱۳۹۲: ۸۶).

۲. روش تحقیق

روش تحقیق بکار گرفته‌شده در این مقاله توصیفی تاریخی است و تلاش می‌شود نتایج مطالعات پیشین و از جمله نتایج کاوش‌های باستانشناختی مجدداً بازخوانی شوند تا ضمن بررسی تصاویر موجود در تزئینات و مقایسهٔ موتیف‌ها، ارتباط میان موضوعات روشن‌تر شود. ازاین‌رو، همراه با بازخوانی ایوان موزائیک، اطلاعات و یافته‌های مرتبط مجدداً مطالعه می‌شوند و ازجمله نقوش و موتیف‌های به دست آمده با نقوش دیگری از دورهٔ ساسانی تطبیق داده خواهند شد. سپس نتایج حاصله با نتایج مطالعات تاریخی و متون مذهبی زرتشتی مقایسه می‌شوند تا شناخت دقیق‌تری از بنا، تزئینات و زمان ساخت آن به دست آید.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. بیشاپور

ایالت فارس به پنج ولایت بزرگ تقسیم می‌شده و کورهٔ شاپور یکی از آنها بوده است (لسترنج،۱۳۹۰، ۲۶۸-۲۶۷). وجه تسمیهٔ شاپورخرّه را شاید بتوان برگرفته از فرّه شاپور دانست. بنابر کتاب یشت‌ها کلمهٔ خرّه یا خوره از مشتقات کلمه فرّ یا فرّه است (پورداود، ۱۳۹۴: ۳۱۰). در حقیقت «فرّ فروغی است ایزدی، به دل هرکه بتابد از همگنان برتری یابد و از پرتوی این فروغ است که کسی به پادشاهی رسد و برازندهٔ تاج و تخت گردد و آسایش‌گستر و دادگر شود و همواره کامیاب و پیروزمند باشد» (همان: ۳۱۴-۳۱۵). همانطور که از نام بیشاپور فهم می‌شود این شهر در گستره‌ای به نام شاپورخوره و داری فرّ بنا شده است. شکل‌گیری بیشاپور با انگیزهٔ ایجاد نمادی از شکوه و فره ایزدی شاپور صورت گرفته بود. ساخت شهر در ایران باستان امری مقدس و شاهانه است و ایجاد آن به دستور و سلیقه او میسر می‌شود. (سرفراز، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

ارگ شاهی از اجزاء مختلف مربوط به دورهٔ ساسانی مانند حصار، معبد آناهیتا، تالار چلیپا یا شاپور، کاخ منسوب به والرین، حیاط موزائیک (در غرب تالار چلیپا) همراه با تالارها و اتاق‌های اطراف آن، ایوان موزائیک (در شرق تالار چلیپا) و همچنین مسجد مدرسه‌ای از دوران اسلامی تشکیل شده است. از آثار نام برده شده، عناصر و تزئینات وابسته به معماری همچون گچبری، موزائیک و مجسمه کشف شده و در این مقاله به بررسی موزائیک‌های بدست آمده از ایوان شرقی از منظر نقوش موزائیک‌ها، تکنیک و دورهٔ احتمالی ساخت پرداخته می‌شود.

۴. ایوان موزائیک

این بنا و محوطهٔ مقابل آن درجنوب حصار، شرق تالار شاپور و شمال غربی کاخ والرین قرار گرفته و سالم‌ترین موزائیک‌های باقی‌مانده از بیشاپور از همین بنا کشف شده است. بنا شامل یک جبهه با سه دهانهٔ رو به سمت جنوب شرقی است و دهانهٔ بزرگ‌تری را در میان خود شامل می‌شود که همچون یک ایوان است.

بنابر نظر گیرشمن، ایوان موزائیک دوره‌های مختلف مرمت و تغییرات در ساختار پلان و تزئینات را از نخستین سال‌های حکومت ساسانیان تا اواخر آن پشت سر گذاشته است. او طی حفاری‌ها ۴ لایهٔ کفسازی از ایوان موزائیک را ثبت کرده است. سه لایه جدیدتر تماماً از گچ بوده و در زیر آن قدیمی‌ترین لایه با تزئینات موزائیک قرار داشته است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۱۷). سرفراز نیز در کاوش‌های ایوانِ واقع در جنوب غربی تالار شاپور (تالار موزائیک) لایه‌ای از ملات قرمز رنگ ساروج مانند در عمق ۱۰ سانتی‌متری زیر کفسازی موزائیک پیدا کرده است. بر این اساس، او معتقد است که این فضا در تصمیمات بعدی با موزائیک فرش شده است (سرفراز، ۱۳۹۳: ۲۰۰). در حین آواربرداری و برداشتن ۲ کف گچی ایوان موزائیک، قطعات گچبری و تعدادی سکه مربوط به دورهٔ خسرو دوم و سلطنت یزگرد سوم و همچنین سکه‌هایی از ابتدای حکومت بنی‌امیه کشف شده است که بنابر نظر گیرشمن در تخمین دوره‌بندی ایوان واجد اهمیت است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۱۹-۱۷).

www.SID.ir

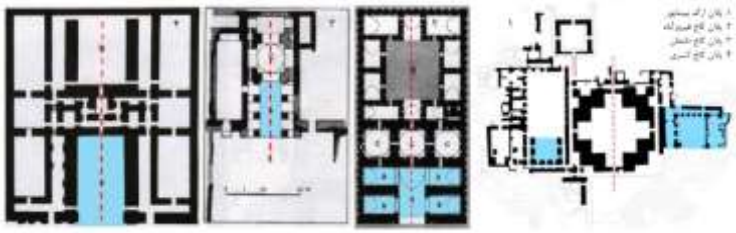
Archive of SID

۵. مطالعهٔ جایگاه ایوان موزائیک و نقوش تزئینی آن

در کاوش‌های ایوان شرقی، عناصری تزئینی همچون موزائیک و گچبری که به ترتیب زینت‌بخش کف و دیوارها بوده‌اند کشف و مورد بررسی قرار گرفته است. بر اساس نظریات گیرشمن موزائیک‌های کف ایوان متعلق به دورهٔ اولیهٔ ساخت ایوان است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۳۱). می‌دانیم که در سال ۲۶۰ میلادی شاپور اول ساسانی، والرین، امپراطور روم را شکست داده و اسیران رومی را در سه شهر بیشاپور، شوشتر و گندی‌شاپور مستقر کرد. همین موضوع و عدم وجود نمونه‌های دیگر از هنر موزائیک در جغرافیای کنونی ایران این احتمال را پررنگ می‌کند که موزائیک‌ها توسط آن دسته هنرمندان رومی ساخته شده‌اند که به اسارت شاپور در آمده-اند. شباهت موزائیک‌های ایوان در رنگ و نقش مخصوصاً نقوش هندسی، با موزائیک‌های بدست آمده از انطاکیه و موزائیک‌های رومی غیرقابل انکار است. اما به نظر می‌رسد دلیل اقامه شده به تنهایی برای انتساب آنها به اسیران رومی کافی نباشد. این موزائیک‌ها را می‌توان براساس نقوش به موزائیک‌های دربردارندهٔ نقوش انسانی، هندسی، گیاهی و حیوانی تقسیم نمود. پیش از بررسی دقیق‌تر تزئینات موزائیکی، لازم است جایگاه و ماهیت ایوان موزائیک و بناهای پیرامون آن به‌طور دقیق‌تر بررسی شود.

۵. ۱. مقایسهٔ پلان ارگ بیشاپور با دیگر ابنیه ساخته شده در دوران ساسانی

فضای موسوم به ایوان در بیشاپور با بسیاری از ایوان‌ها در دورهٔ ساسانی متفاوت است. همانطور که در سه پلان (۲، ۳ و ۴) در تصویر ۱ مشخص شده، ایوان فضایی ارتباطی است که در محور مجموعه قرار دارد. این در حالیست که ایوان‌های دوگانه بیشاپور مجزا و به موازات تالار چلیپا ساخته شده‌اند.



تصویر ۱: مقایسه شکل ایوان در چند بنای ساسانی؛ منبع پلان۱، نگارنده براساس نقشهٔ گیرشمن و نقشهٔ پایگاه میراث فرهنگی بیشاپور؛ منبع پلان۲، ۳ و ۴، (پوپ: ۱۳۸۲، ۵۵، ۶۴ و ۵۸).

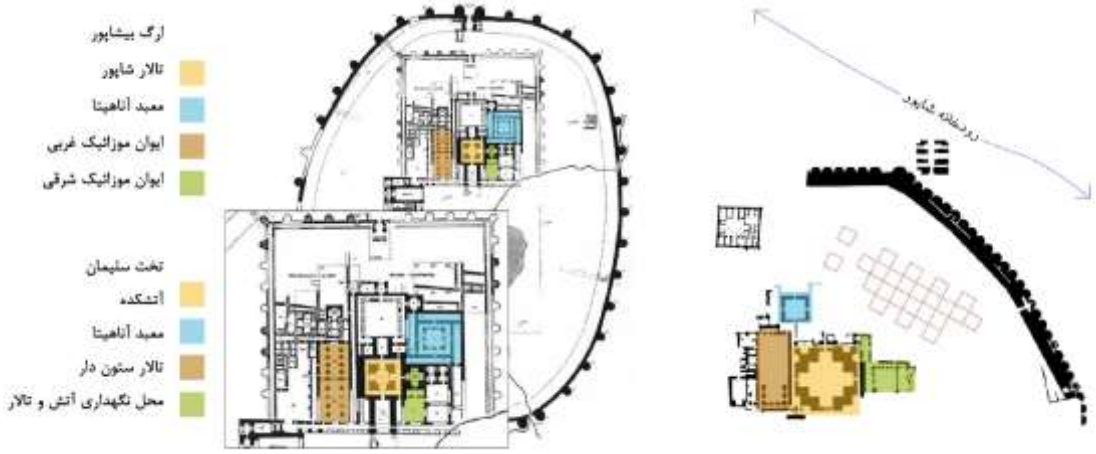
Figure 1: Ivan in Sasanid Period; (left to right): Taq-e kasra, The Palace of Damghan, Firouzabad Palace, and Bishapur Citadel; Authors, based on Cultural Heritage Base of Bishapur and (Pope: 2003, 55, 58,64).

گیرشمن نیز از قرار نگرفتن ایوان در امتداد مرکز تالار چلیپا اظهار تعجب کرده است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۲۷). برای روشن شدن موضوع لازم است که ارگ بیشاپور با بخشی از تخت سلیمان مقایسه شود که یک نمونهٔ مهم مذهبی از دوران ساسانی است. همانطور که در پلان تخت سلیمان از تصویر ۲ و مقایسهٔ آن با پلان ارگ بیشاپور قابل تشخیص است، نحوهٔ چیدمان بناها در دو نمونهٔ یاد شده نسبت به هم بیگانه نیستند. در تخت سلیمان نیز معبد آناهیتا در مرکز آتشکده قرار نگرفته و مانند بیشاپور از محور مرکزی تالار چلیپا فاصله دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

شباهت دیگر، قرار گرفتن پلانی چلیپاشکل در مرکز این چیدمان است. فارغ از کاربری تالار چلیپا در بیشاپور، با مقایسه این دو پلان می‌توان به این نتیجه رسید که نتایج بررسی‌های لیونل بی‌یر مبنی بر یکپارچه بودن بخشی از ارگ بیشاپور شامل بناهای معبد آناهیتا، ایوان موزائیک، تالار موزائیک و تالار چلیپا دور از ذهن نیست (بی‌یر، ۱۳۸۱: ۶۵). همچنین نظر آذرنوش مبنی بر این‌که ارگ بیشاپور مکانی برای پرستش آناهیتا بوده (آذرنوش، ۱۳۹۲: ۸۹ و ۸۶) نیز غیرممکن نیست. هرچند مداخلات ثانوی احتمالاً تغییراتی را در شکل و ترکیب مجموعه ایجاد کرده است. در نهایت می‌توان علت عدم شباهت ایوان موزائیک به بناهای ذکر شده در تصویر ۱ را تفاوت کارکرد ابنیه مکشوفهٔ بیشاپور با کاخ‌ها یادشده دانست. در جبههٔ شمال غربی عمارت اربابی حاجی آباد و تخت سلیمان و همچنین در قسمت بالایی تالار ستون‌دار در تخت سلیمان (تصویر ۳)، سه بنا یا فضا طوری در کنار هم قرار گرفته‌اند که از نظر شکلِ پلان و موقعیت قرارگیری با ترکیب عناصری همچون ایوان موزائیک، تالار چلیپا و تالار موزائیک در بیشاپور شباهت دارند (تصویر ۳). نحوهٔ ترکیب بناهای یادشده در تخت سلیمان (تصویر ۳) به‌عنوان یکی از ابنیه مهم مذهبی در طول دورهٔ ساسانی و شباهت ترکیب یادشده با بیشاپور، احتمال وجود کاربری مذهبی برای ارگ بیشاپور را بیشتر می‌کند.



تصویر ۲: مقایسه پلان ارگ بیشاپور (راست) با مجموعه بناهای تخت سلیمان در دوران ساسانی (چپ)؛ منبع: نگارنده بر اساس نقشه‌های گیرشمن (گیرشمن، ۱۳۷۸) و نقشهٔ پایگاه میراث فرهنگی بیشاپور و همچنین نقشهٔ هوف (کیانی، ۱۳۶۸: ۶).

Figure 2: The Plans of Bishapur Citadel (right) and Takht-e Soleiman, Sasanid Period; Authors, based on (Ghirshman: 2000), Cultural Heritage Base of Bishapur and (kiani: 1989, 6).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳: مقایسه پلان و نحوهٔ قرارگیری سه فضای نشانه‌گذاری‌شدهٔ در ارگ بیشاپور (راست) با فضاهای متناظر در تخت سلیمان (وسط) و عمارت اربابی حاجی‌آباد؛ منبع: نگارنده بر اساس نقشه‌های گیرشمن (گیرشمن، ۱۳۷۸) و نقشهٔ پایگاه میراث فرهنگی بیشاپور و همچنین نقشهٔ هوف (کیانی، ۱۳۶۸: ۶) و نقشهٔ آذرنوش (آذرنوش، ۱۹۹۴: ۲۸۸).

Figure 3: Combination and Setting of a Group of Spaces (highlighted) in The Plans Bishapur Citadel (right), Takht-e Soleiman (middle) and Manor House of Hajiabad (left); Authors, based on (Ghirshman: 2000), Cultural Heritage Base of Bishapur and (kiani: 1989, 6) and (Azarnoush: 1994, 288).

آذرنوش معتقد است که اتاق واقع در جنوب شرق فضای چلیپاشکل در حاجی‌آباد (تصویر ۳، رنگ سبز)، مشابه معبد آناهیتا (رنگ آبی) در شمال غرب تالار چلیپای بیشاپور (تصویر ۳) است. او به‌واسطهٔ مجسمه‌های کشف‌شده، اتاق جنوب‌شرقی تالار چلیپا در حاجی‌آباد را معبد ایزدبانوی آناهیتا می‌داند (آذرنوش، ۱۳۹۲: ۸۵ و ۸۶)؛ اما دقیقاً به همین دلیل ما اتاق مذکور را با ملحقاتش از جمله مجسمه‌هایی از آناهیتا با ایوان موزائیک در بیشاپور (اتاق سبز رنگ) که تزئینات موزائیکی کشف‌شده با نقوشی از آناهیتا دارد هم‌تراز می‌دانیم. ترکیب معماری مشابه فضاها در کنار جزئیاتی مانند مجسمه‌ها یا نقوش این احتمال را تقویت می‌کند. یکی دیگر از عناصر مشابه و نشانه‌های مهم، احداث شهر بیشاپور در کنار رودخانه است، همانند قرارگیری ابنیه تخت سلیمان در کنار دریاچه. نشانهٔ دیگر، وجود معبد آناهیتا در ارگ شاهی بیشاپور و قلعه‌های دختر و پسر است که بر آن مشرف هستند. فضاهایی که با نام دختر در طول تاریخ ثبت شده‌اند احتمالاً مربوط به ایزدبانوی آناهیتا بوده‌اند و همچنین منظور از نام پسر، همان تیر یا خدای باران است و ازاین‌رو است که در اغلب موارد دو بنای قلعه دختر و قلعه پسر در مجاورت یکدیگر ساخته می‌شوند (باستانی پاریزی، ۱۳۴۴: ۲۴۳). برخی مطالعات نشان از ارتباط پیکرک‌های پسر بچهٔ یافت‌شده در حاجی‌آباد با آیین ایزدبانوی آناهیتا است (میری و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۶۴)، در مسکوکات این دوره نیز پسر بچه‌ای دست در دست آناهیتا ظاهر می‌شود که احتمالاً تجسم انسانی ایزد تیر است (پوپ، ۱۳۸۷: ۹۱۳-۹۱۱). پاریزی معتقد است معابد آناهیتا به جهت مصون بودن از حملات خارجی، قتل و غارت در کوهستان‌ها ساخته می‌شده‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۴۴: ۲۵۰) از این رو بر اساس فرضیات فوق و موقعیت معبد آناهیتا در بیشاپور، می‌توان دلیل ساخت قلعه‌های دختر و پسر بر فراز تنگه چوگان را به جهت حفاظت و حراست از ثروت معبد آناهیتا و شهر دانست.

بنابر توصیفات آبان‌یشت «... آن نیرومند فرا می‌رود از کوه هوکر به دریای فراخکرد» (مولایی، ۱۳۹۲: ۴۴)، خانهٔ آناهید در طبقهٔ هفتم آسمان و بر فراز قلهٔ کوه هوکر است. لذا دور از ذهن نیست که معابد آناهیتا بر فراز قله‌ها و در کوهستان‌ها بنا شود. همچنین نقوش موزائیک‌های به‌دست آمده از ایوان‌ها که در ادامه توضیح داده

www.SID.ir

Archive of SID

خواهد شد نیز بر ارتباط بیشاپور و آناهیتا صحه می‌گذارد و جایگاه او را در بیشاپور نشان می‌دهد. ازاین‌رو ممکن است دلیل تداوم حیات در بیشاپور تا اواخر دورهٔ ساسانی را بتوان به سبب اهمیت ارگ به منزلهٔ یک فضای مذهبی و مهم توجیه کرد. بررسی دقیق‌تر نقوش موزائیک‌ها می‌تواند علاوه بر اهمیت بنا، زمان ساخت موزائیک‌ها را نیز روشن کند.

۵. ۲. تزئینات موزائیکی ایوان

بررسی تزئینات ایوان موزائیک از این جهت حائز اهمیت است که به شناخت بیشتر ما از کاربری شهر و دوره‌بندی مداخلات تاریخی در آن کمک فراوانی می‌کند. مطالعات این بخش با بررسی موتیف‌های موجود در ایوان موزائیک و مقایسهٔ آنها با نمونه‌های مشابه بر روی ظروف و دیگر نقش‌برجسته‌های این دوره به انجام رسیده است. نقوش انسانی موزائیک‌ها در این ایوان شامل رقصنده‌ها، نوازندگان و نجیب‌زادگان امپراطوری ساسانی است. باوجود این‌که استفاده از موزائیک تا قبل از این در هنر ایران بی سابقه است، اما به نظر می‌رسد نقوش چهره‌ها و مفهوم آن کاملاً ایرانی است. پوپ ضمن ارجاع به مقاله‌ای از ژوزف اوربلی اشاره می‌کند که به‌وقت مرگ شاه، بهترین نقاش زمان دعوت می‌شد تا شخصیت شاه را بازنمایی کند. بنا بر شرح پوپ، شاه اگر سیاستمدار مهمی بود در شورا، اگر سرباز بزرگی بود در جنگ و اگر شکارچی نیرومندی بود در صحنهٔ شکار نشان داده می‌شد (پوپ، ۱۳۸۷: ۸۹۷-۸۹۸). رسمی که اوربلی به آن اشاره می‌کند و بیانگر ویژگی‌های فرد است، در برخی تک‌چهره‌های درون موزائیک‌ها قابل مشاهده است. برای مثال یک چوگان‌باز با چوب مخصوص این بازی و یک جنگجو با گوش و شاخ حیوانات به تصویر کشیده شده است. گیرشمن به‌طور مفصل به نژاد تک‌چهره‌ها و ویژگی‌های آن پرداخته است. این مقاله وارد این حوزه نمی‌شود و بیشتر به تفسیر رقصنده‌ها و پیکره‌های منفرد می‌پردازد.

با مقایسهٔ نقوش موزائیک‌ها با دیگر نقوش در مسکوکات، مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌ها ممکن است بتوان احتمال وقوع یک جشن یا مراسم مذهبی را محتمل دانست. رقصنده‌ها و نوازندگان عموماً نیمه برهنه بوده و صرفاً از پارچه‌ای برای پوشاندن بخشی از بدن خود استفاده می‌کنند، عموماً چند شاخه گل و سربند به همراه دارند و یا در حال بافتن آن هستند. پیرامون عریان بودن این زنان تاکنون نظریات متفاوتی مطرح شده؛ ازجمله بی‌یر بر مبنای نظری از ون‌گال، الهام گرفتن شاپور اول از مراسم Bacchic در برگزاری جشن‌های بعد از پیروزی را یادآور شده است (بی‌یر، ۱۳۸۳: ۲۷۶). این جشن، پیرامون ستایش دیونیسوس برگزار می‌شده است و در نگاه اول و مقایسهٔ موزائیک‌های انطاکیه و بیشاپور این موضوع چندان دور از ذهن نیست. در پاره‌ای از موارد مانند شیوهٔ ایستادن، فرم دست‌ها و لباس زنان شباهت‌هایی وجود دارد. اما با بررسی دقیق‌تر پیرامون این مراسم و عناصر آن، برخی تفاوت‌های مهم آشکار می‌شود. عدم حضور مردان در رقص با زنان و همچنین عدم وجود نمادهای جشن باسچیک بر روی موزائیک‌های بیشاپور، احتمال الهام گرفتن شاپور از جشن باسچیک را کم می‌کند؛ هرچند هر دو شباهت‌هایی دارند که ممکن است ناشی از بهره‌گیری از تکنیک و نقوش باشد، نه لزوماً الگوبرداری و تکرار آن مراسم در بیشاپور.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۴: مقایسه موزائیک بیشاپور در راست با موزائیک‌هایی از انطاکیه در چپ با موضوع رقص باسچیک؛ منبع (گیرشمن، ۱۳۷۸) و موزهٔ *Hatay*.

Figure 4: Mosaics from Bishapur (right) and Antioch (left); (Ghirshman: 1999) and Hatay Archaeology Museum.

در حقیقت شباهت سربند در موزائیک بیشاپور با نمونهٔ موزائیک باسچیک از انطاکیه نباید باعث این اشتباه شود که مفهوم استفاده از آن یکسان بوده است. از نظر گیرشمن، شباهت موزائیک‌های ایران و انطاکیه نه به سبب یکسان بودن موضوع آنها بلکه به سبب فراگرفتن این هنر از رومیان است. در حقیقت ایرانیان تکنیک‌ها و حتی نمادها را گرفته و آن را با مفهومی دیگر بکار برده‌اند. به زبانی ساده‌تر آنها موزائیک‌ها را ایرانی کردند (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۲۴۲). یکی از تفاوت‌های بارز موزائیک‌های بیشاپور با موزائیک‌های انطاکیه در محل قرارگیری آنهاست؛ هنرمندان ایرانی برای تزئین حاشیهٔ کف از موزائیک استفاده کرده‌اند در حالی که موزائیک‌های انطاکیه در مرکز فضا قرار می‌گرفته‌اند (همان: ۲۳۹). می‌بایست توجه شود که تمامی قطعات موزائیک در کف ایوان شرقی بیانگر یک مراسم یا جشن است و هر قطعه بازگو کنندهٔ صحنه‌ای از آن است. این همان سنتی است که بر روی نقش‌برجسته‌ها و مسکوکات دوره‌های بعد نیز شاهد خواهیم بود؛ مقصود صحنه‌ای است که لازمهٔ آن، حضور همزمان بازیگران و تماشاگرانند. در موزائیک‌های بیشاپور نقش تماشگران بر عهدهٔ صورت‌های نجیب‌زادگان ساسانی است که در حد فاصل دو قطعهٔ هندسی و رامشگران قرار دارند. در حقیقت نوازندگان و رقصندگان در ظروف و موزائیک‌ها همان بازیگرانند. تنها تفاوت بین چیدمان نقوش در ظروف با موزائیک‌ها، حذف تماشاگران است که به جهت کمبود فضا در مسکوکات، فضا به طور کامل در اختیار رقصنده یا بازیگر قرار گرفته است.

گیرشمن معتقد است که صحنهٔ به تصویر کشده شده در موزائیک‌ها یک ضیافت شاهانه یا جشن نوروز است (همان: ۲۴۰) اما شاید بهتر باشد به مقایسه نقوش موزائیک‌ها با نقش‌برجسته‌ها، ظروف ساسانی و منابع تاریخی بپردازیم. نخستین قدم بررسی نمونه‌های دیگر از زنان عریان و رقصنده در دورهٔ ساسانی است. محققانی همچون آذرنوش (Azarnoush: 1994) لوکونین در کتاب Archaeologia Mundi Persien II و باستانی پاریزی در کتاب خاتون هفت‌قلعه این نقوش و نمادهای همراه آن را به ایزدبانوی آناهیتا منتسب می‌دانند. گفته می‌شود با ظهور دین زردشت تغییراتی در نقش ایزدان و ایزدبانوان ایجاد شد و زردشت، اهورامزدا را خالق مطلق معرفی کرد. او تمام ایزدان پیشین را دیو نامید و آنها را کنار گذاشت. اما به سبب دیرینگی و اهمیت آنها مخصوصاً ایزد میترا و ایزدبانوی آناهیتا، این ایزدان پس از مرگ زردشت مجدداً احیا شده و مقام سابق خود را در شکل فرشتگان اهورامزدا بازپس گرفتند (افخمی،۱۳۹۵: ۲۲۹). شخصیت جنگجوی او با سنت-

www.SID.ir

Archive of SID

های خاور نزدیک (ایشتار)، هلنی (آتنا / Anatis) و ایرانی همگون بود و این به سلطنت ساسانیان مشروعیت می‌بخشید (دریایی، ۱۳۹۲: ۲۴). لذا شکوه این ایزدبانو در این دوران به اوج رسید.

یکی از دلایل اصلی برای انتساب نقوش موزائیک‌ها به ایزد بانوی آناهیتا، شباهت‌های ظاهری تعدادی از زنان تصویرشده در موزائیک‌ها (تصویر ۵، راست) با توصیفات ارائه شده از آناهیتا در یشت پنجم است «... با زیور[هایِ] زیبا خودنمایی کرد [آن] خروشان سترگ بازو...» (مولایی، ۱۳۹۲: ۴۸) که او را زیبا و خوش‌اندام با بازوان ستبر و با بالاپوشی بلند و پرچین توصیف می‌کند در حالی که او میان را بربسته است.

تصویر ۵: موزائیک بیشاپور (منبع: گیرشمن، ۱۳۷۸: ۲۷۹ و ۳۰۵)

Figure 5: Mosaics from Bishapur; (Ghirshman: 2000, 279 & 305).

۵. ۳. مقایسهٔ نقوش ایوان موزائیک با نقوش دیگر

در ادامه لازم است تصویر زنی در ایوان شرقی موزائیک (تصویر ۵، چپ) با نقوشی بر روی هشت ظرف از دورهٔ ساسانی مقایسه شود. اما لازم است پیش از آن دو نقش‌برجستهٔ نقش رستم و سراب قندیل مطالعه شوند و نقش زن موجود در آنها با نقش زن درون موزائیک‌ها (تصویر ۵، چپ) تطبیق داده شود.

بررسی جزئیات این دو نقش‌برجسته، شباهت‌های پرشماری را گوشزد می‌کند. در مرکز نقش‌برجستهٔ نقش رستم، نرسه در حالی‌که تاج پادشاهی بر سر دارد (تصویر ۶، راست)، از زن مقابل خود که ایزدبانوی آناهیتا است، حلقه قدرت را دریافت می‌کند (سودآور: ۱۳۸۳، ۷۰). در اینجا ایزدبانو با یک گوی و تاجی که آن را احاطه کرده با لباسی پرچین و بدن‌نما به تصویر کشده شده است. دنبالهٔ لباس وی به صورت پف‌داری روی زمین گسترده شده و یک دست او در زیر آستین بلندش پنهان است. همچنین بازوهای او را همانند توصیفات آبان‌یشت بزرگ‌تر از حد معمول ترسیم کرده‌اند. پشت سر نرسه مردی را می‌بینیم که تاج ولیعهدی بر سر دارد؛ تاجی که به سر یک اسب مزین شده است. حال اگر به نقش‌برجستهٔ سراب قندیل توجه کنیم (تصویر ۶، چپ)، آن سه نفر را می‌توان به خوبی تشخیص داد. با این تفاوت که نقش‌برجستهٔ اخیر آنها را در ساده‌ترین حالت ممکن نشان می‌دهد. مجدداً نرسه در وسط ایستاده است؛ با این تفاوت که تاج پادشاهی را بر سر ندارد. در پشت او مردی است که مجدداً تاج ولیعهدی با تصویر یک اسب بر سر دارد که البته تا حدودی آسیب دیده است. تنها تفاوت این دو نقش، حلقهٔ قدرت است که در دست مرد پشت سر نرسه است؛ او رو به سمت زن درون تصویر کرده و می‌خواهد گلی را دریافت کند. در این نقش، زن نیز لباسی مشابه لباس آناهیتا در نقش

www.SID.ir

Archive of SID

رستم اما به‌مراتب ساده‌تر به تن دارد. او نیز مانند نرسه تاج باشکوهی ندارد و تنها به یک گوی بالای سر او اکتفا شده است.

در اینجا نیز یکی از دستان زن زیر آستین و بازوان او همانند بازوان یک مرد به تصویر کشیده شده است. اگرچه انتساب این نقش‌برجسته به نرسه و قبول زن به عنوان آناهیتا گاه با شک همراه بوده است، اما سودآور نیز معتقد است که این نقش‌برجسته، نرسه را در توسل به آناهیتا برای بازپس گرفتن سلطنتی نمایش می‌دهد که حق او است؛ درحالی‌که برادرزاده‌اش آن را غصب کرده است (سودآور: ۱۳۸۳، ۷۴-۷۰). این نقش‌برجسته در فاصله چند کیلومتر از شهر بیشاپور و در نزدیکی راه تاریخی منتهی به آن قرار دارد و بر اساس مشاهدات میدانی بر روی تخته‌سنگ منفکی حجاری شده است که درون رودخانه قرار گرفته است. کنارهم قرار دادن خصوصیات مذکور برای تصویر نقش‌برجستهٔ سراب قندیل و محل قرارگیری آن، احتمال تفسیر ارائه شده را تقویت می‌کند و احتمال مطرح شده مبنی براین‌که زن مقابل نرسه همسر او است به همان نسبت تضعیف می‌شود.

تصویر ۶: نقش برجسته نرسه در نقش رستم (راست) نقش برجسته نرسه در سراب قندیل (چپ)((وندائی: ۱۳۹۰، ۳۱ و ۱۳)

Figure 6: Reliefs of Narseh in Naqsh-e Rostam (right) and Sarab-e Qandil (left); (Vandaee: 2011, 13 and 31).

برای ایجاد درکی دقیق‌تر از دو تصویر مذکور باید این احتمال را پیش کشید که نقش‌برجستهٔ سراب قندیل از مورد دیگر قدیمی‌تر است و زمانی حجاری شده که نرسه به پادشاهی نرسیده است و بر همین اساس تصویر آن بسیار ساده و در نقطه‌ای دور از تمام نقش‌برجسته‌های موجود و صرفاً به عنوان نمایشی از اعتقاد راستین نرسه به آناهیتا و در جهت اعلان یاری گرفتن از او در زمانی حجاری شده که قدرت در دست بهرام سوم بوده است. پس از به سلطنت رسیدن نرسه، او دستور داد تا مجدداً نقش‌برجسته‌ای با این موضوع در نقش رستم ساخته شود؛ با این تفاوت که در آن‌جا حلقهٔ قدرت و پادشاهی در دست ایزدبانوی آناهیتاست که به او ارزانی می‌کند. حال که به شباهت نقش زن در نقش‌برجستهٔ سراب قندیل با ایزدبانوی آناهیتا اشاره شد، لازم است به مقایسهٔ شکل ظاهری او با نقش زن در موزائیک‌های بیشاپور توجه شود. در موزائیک‌ها نیز زن لباسی مشابه آناهیتا در نقش رستم و سراب قندیل به تن دارد و همچنین مشابه نقش‌برجستهٔ سراب قندیل، گوی کوچکی بالای سر و گلی در دست دارد. با این توضیحات به مقایسهٔ شکل ظاهری زن تصویر شده در موزائیک‌ها با نقش زن تصویر شده در پاره‌ای از ظروف دورهٔ ساسانی می‌پردازیم. زن در جدول ۱(الف) همانند آناهیتا در تصاویر دیگر، لباسی بلند و پرچین به تن دارد. لباس در عموم تصاویر چسبیده به تن و پارچهٔ آن در جدول ۱(الف، ب، پ، ت، س، هـ و خ) نازک است، طوری‌که بدن تا حدودی از زیر آن نمایان است. در تمامی تصاویر، آناهیتا از شنلی بر روی لباس اصلی خود استفاده کرده است. اما در جدول ۱(ج و چ) که مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی می‌باشد، این شنل مبدل به یک کت بلند شده و بدون آنکه پوشیده شود بر روی شانه قرار

www.SID.ir

Archive of SID

گرفته است. شنل استفاده شده در جدول ۱(ت و هـ) در حقیقت همان شنل‌های یک طرفه در جدول ۱(الف و س) است که در حین رقص بر روی دو دست قرار گرفته و رقصنده به حرکات نمایشی با استفاده از شنل در حین رقص خود ادامه می‌دهد. تنها تفاوت لباس این زنان در تصاویر، وجود طرح و نقش در لباس برخی از زنان و عدم وجود آن بر روی لباس زن تصویر شده در موزائیک‌های بیشاپور است. طبق نظر گیرشمن در قرن سوم میلادی پارچه‌های پشمی و ابریشمی که توسط ساسانیان تولید می‌شد به ندرت دارای نقش و طرح بود و باید در نظر داشت که استفاده از نقش بر روی پارچه، احتمالاً با احداث مراکز بافندگی در خوزستان توسط شاپور دوم رایج شده است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۸۵). اما به نظر می‌رسد که عدم وجود نقش بر روی جدول ۱(الف، ب، پ و خ)، مضاف بر نظر گیرشمن ممکن است مشکلات پرداختن به چنین جزئیاتی بر روی بستر موزائیک، نقش برجسته سنگی و سکه را نیز شامل شود. همانطور که در جدول ۱(الف، ب، پ و خ) قابل مشاهده است، پارچهٔ لباس‌ها بدون هیچ نقش و نگاری و در کمال سادگی به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین شنل زن در موزائیک بیشاپور همانند شنل آناهیتا در نقش رستم ۱(ب) و تُنگ موزهٔ لوور ۱(هـ) در حال اهتزاز است. آناهیتا در دو نقش‌برجسته منتسب به نرسه جدول ۱(ب و پ) گلوله‌ای به منزلهٔ تاج دارد. اما باید به این موضوع نیز توجه شود که همیشه ایزدبانو همراه با تاج نیست؛ مانند جدول ۱(خ) که ایزدبانوی آناهیتا را بر روی سکه نشان می‌دهد که تنها کلاهی به سر دارد. اما در هفت تصویر دیگر این تاج با اندازه و پرداخت متفاوتی به تصویر کشیده شده است. این موضوع به جهت موقعیت‌های زمانی متعدد است؛ همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد در سراب قندیل، نرسه به سلطنت نرسیده و تاج پادشاهی به سر ندارد و بالطبع تاج آناهیتا نیز کوچکتر و با جزئیات کمتر نسبت به نقش‌برجستهٔ سلطنت نرسه در نقش رستم حجاری شده است. اما سادگی گلولهٔ بالای سر زن در بیشاپور در جدول ۱(الف) نه به سبب موقعیت زمانی، بلکه احتمالاً به دلیل دشواری اجرا با موزائیک می‌باشد. در نه تصویر، آناهیتا سربند، گل، دیهیم، سبو، انار و حلقهٔ قدرت که همه آناهیتا در دو نقش‌برجسته منتسب به نرسه جدول ۱(ب و پ) گلوله‌ای به منزلهٔ تاج دارد. اما باید به این موضوع نیز توجه شود که همیشه ایزدبانو همراه با تاج نیست؛ مانند جدول ۱(خ) که ایزدبانوی آناهیتا را بر روی سکه نشان می‌دهد که تنها کلاهی به سر دارد. اما در هفت تصویر دیگر این تاج با اندازه و پرداخت متفاوتی به تصویر کشیده شده است. این موضوع به جهت موقعیت‌های زمانی متعدد است؛ همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد در سراب قندیل، نرسه به سلطنت نرسیده و تاج پادشاهی به سر ندارد و بالطبع تاج آناهیتا نیز کوچکتر و با جزئیات کمتر نسبت به نقش‌برجستهٔ سلطنت نرسه در نقش رستم حجاری شده است. اما سادگی گلولهٔ بالای سر زن در بیشاپور در جدول ۱(الف) نه به سبب موقعیت زمانی، بلکه احتمالاً به دلیل دشواری اجرا با موزائیک می‌باشد.

www.SID.ir

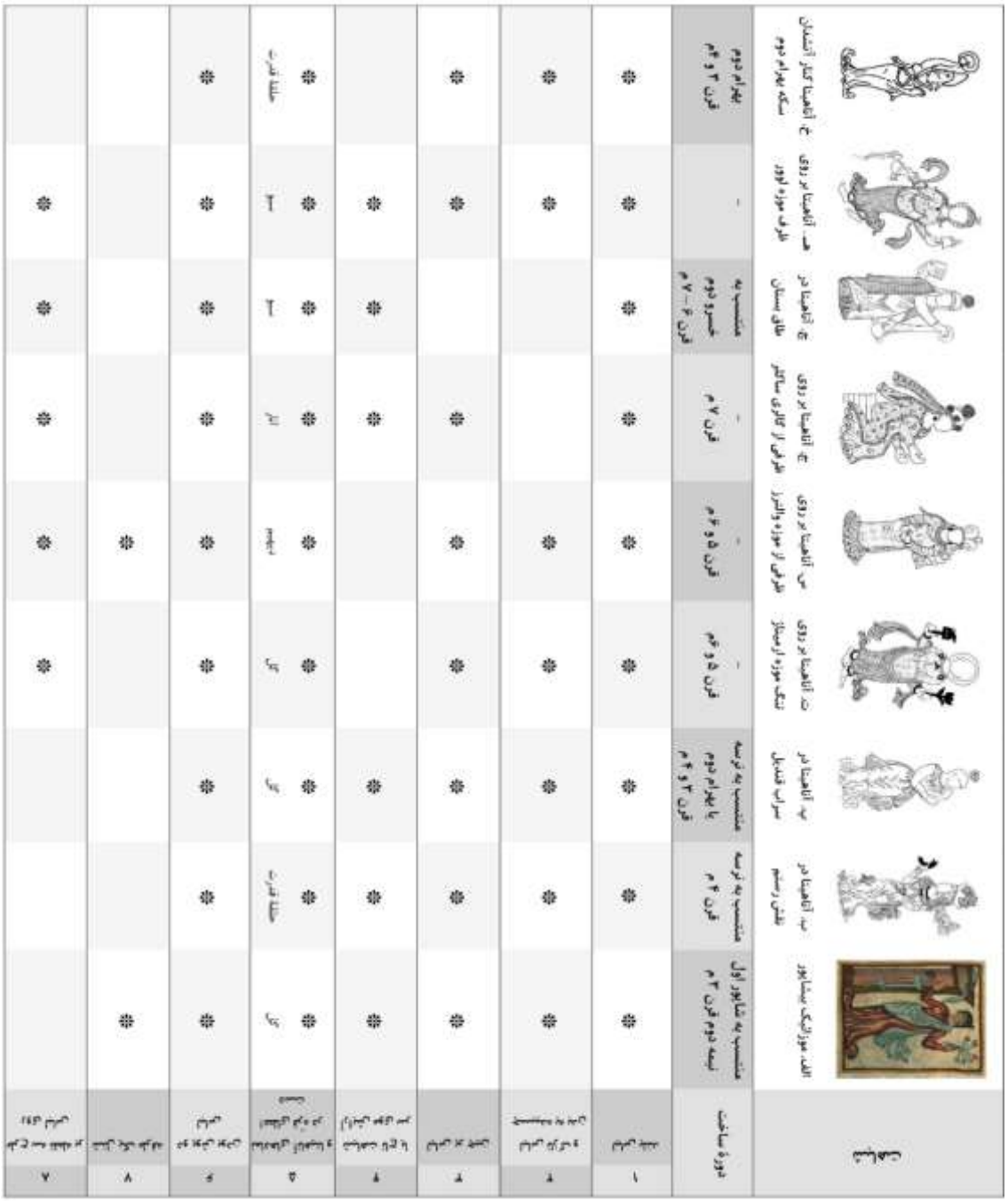
Archive of SID

جدول ۱: مقایسه مشخصات بانوی موزائیک بیشاپور (۱) (گیرشمن: ۱۳۷۸) با نقوش ایزدبانوی آناهیتا (Goldman: 1997)

Table 1: Comparison of the Characteristics of the Bishapur Mosaic's Woman with the Images of Goddess Anahita (Goldman: 1997).

www.SID.ir

Archive of SID



در نه تصویر، آناهیتا سربند، گل، دیهیم، سبو، انار و حلقهٔ قدرت که همه نمادی از آناهیتا و اعطای فرّه پادشاهی است به دست دارد و در حال تقدیم آنها به پادشاه است. فقط در جدول ۱(س و ج) نقش روی ظرف زمانی پس از اهدای فر به پادشاه را به تصویر کشیده است. اما نکتهٔ بسیار مهم در شباهت موزائیک بیشاپور با تصویر ۷(۲)، شباهت سربند و فرّه است؛ هر دو سربند به غیر از بدنه اصلی، در دو انتهای خود شمسه یا گلی دارند و دو بند به منظور گره زدن در انتهای آنها وجود دارد. اما نکتهٔ بسیار مهم در شباهت موزائیک بیشاپور با

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۷(۲)، شباهت سربند و فرّه است؛ هر دو سربند به غیر از بدنه اصلی، در دو انتهای خود شمسه یا گلی دارند و دو بند به منظور گره زدن در انتهای آنها وجود دارد. در نهایت بر اساس شواهد ذکر شده به نظر می‌رسد که می‌توان زن به تصویر کشیده شده در موزائیک‌ها را ایزدبانوی آناهیتا دانست.

۵. ۴. تلاش برای تشریح مراسم تصویر شده در موزائیک‌ها

دلایل اهمیت یافتن نقش آناهیتا بنابر نظر سودآور از آن‌جا آغاز می‌شود که ساسانیان او را حامی سلسله خود می‌دانستند. براین اساس، نقش این ایزدبانو در سنگ‌نگاره‌ها بسیار مهم شد و اکثراً یا خودش را تصویر می-کردند و یا با قراردادن سنگ نگاره در کنار نهر یا برکهٔ آب، او را بطور غیرمستقیم ستایش می‌کردند (سودآور، ۱۳۸۳: ۷۰). همانطور که اشاره شد، نمونه‌ای از سربندهایی که در موزائیک‌ها دیده می‌شود را می‌توان بر روی ظرفی مشاهده کرد که در موزهٔ هنر بالتیمور نگهداری می‌شود (نقش ۲ از تصویر ۷). در نقش روی ظرف یادشده، سودآور بر خلاف نظر گیرشمن که زن را همسر پادشاه می‌داند، او را ایزدبانوی آناهیتا معرفی کرده، که سربند یا نماد فر را به پادشاه می‌دهد در حالی که سه سربند دیگر در پایین تخت شاهی دیده می‌شود که به سبب کشتن سه گراز وحشی به پادشاه داده شده است. تعداد این سربندها بیانگر تغییرپذیری فرّه شاهی است و می‌تواند بر اساس عملکرد او کم یا زیاد شود. بالطبع هرچه نماد فر پادشاه بزرگتر و تعدادش بیشتر باشد قدرت او بیشتر است (همان: ۹). بر اساس مطالبی که توضیح داده شد، بیشاپور شهری است دارای فره شاهی و دربردارندهٔ نمادهای پرشمار از ایزدبانوی آناهیتا و همچنین موزائیک‌های مکشوفه در ایوان شرقی بیانگر آناهیتا است. حال زمان آن است که به تشریح مراسم تصویر شده در موزائیک‌ها بپردازیم.

تصویر ۷: شباهت سربند یا نماد فرّه در موزائیک بیشاپور با ظرفی از موزهٔ هنر والترز

Figure 7: Comparison of a Headband in Bishapur Mosaic with another one on a Sasanid Dish; (Ghirshman: 2000) and the Walters Art Museum.

یکی از نکات مهم، تطبیق این نقوش با مراسم مربوط به آناهیتاست. از این رو پرداختن به جزئیات، امری ضروری است. یکی از این موارد، تشخیص نوع گل به کار رفته در دست زنان و بررسی پیشینهٔ تاریخی گیاهان

www.SID.ir

Archive of SID

است. بنا بر توصیفات پورداود و مطالعات طاهری، هر جشن ماهانه نمادی از گل و گیاه را به همراه داشته که هرکدام از آنها نماد ایزد همان ماه بوده است. پنج گیاه شناخته شده یاسمن، مرزنگوش، بیدمشک، سوسن و چمبک یا زنبق هستند که به ترتیب مربوط به ماه‌ها و امشاسپندان بهمن، اردیبهشت، اسفند، خرداد و امرداد می‌باشند (طاهری، ۱۳۹۲: ۱۲۲). با تطابق گیاهان فوق با موزائیک‌ها، شباهت گل سوسن محرز است (تصویر ۸).

امشاسپند خرداد در عالم مادی، محافظت آب را بر عهده داشت و روز ششم از دوازده ماه سال منسوب به اوست و در این روز جشن خردادگان برگزار می‌شده است (پورداود، ۱۳۷۷: ۹۵). همچنین خرداد یشت از آن اوست. این یشت شباهت‌های فراوانی از نظر وظایف و نحوهٔ ستایش با آبان یشت و ایزد آناهیتا دارد؛ چرا که هر دو وظیفه نگهبانی و حراست از آب را بر عهده داشته‌اند. در برهان قاطع نیز از جشنی به نام نیلوفر در خرداد روز از خرداد ماه اشاره شده است (همان: ۹۶). اما ابوریحان بیرونی در آثارالباقیه تاریخ برگزاری این مراسم را در ششمین روز از ماه تیر عنوان کرده است (بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۳۴). متاسفانه از شیوهٔ برگذاری آن اطلاعاتی در دست نیست. این روز در ادبیات کهن نیز مورد استفاده قرار گرفته است که از جملهٔ آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مه اردیبهشت و روز خرداد / جهان از خرمی چون کرخ بغداد (گرگانی، ۱۳۳۸: ۲۹۲)

به ماه خجسته به خرداد روز / به نیک اختر و فال گیتی فروز

نهادیم برسر تو را تاج زر / چنان هم که ما یافتیم از پدر (فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۱۴۰)

چو زردشت از آنجای برگاشت روی / همانگاه خرداد شد پیش اوی

به زرتشت گفتا که ای پاک جان / سپردم بتو آبهای روان (دهخدا، ۱۳۷۷: ۹۶۶۷)

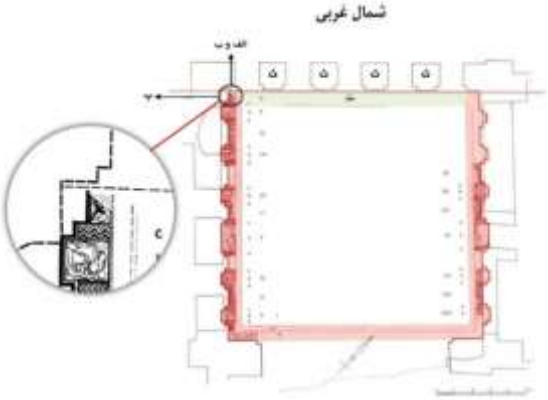
تصویر ۸: شکل گل سوسن(چپ) نشان میدهد که در تصویر موزائیک (راست)، آناهیتا همین گل را در دست دارد.

Figure 8: Lily Branch (left) and Lily Bouquet in Bishapur Mosaic.

یکی دیگر از گیاهان استفاده شده در انتهای سربندها و زینت بخش موی تعدادی از تک چهره‌ها، گل نیلوفر است که در بندهش، گلِ ویژهٔ ایزد آبان و آناهیتا معرفی شده است. شعرها بیانگر اهمیت خرداد روز در گذشته است. متاسفانه موزائیک‌های جبههٔ شمال شرقی در تغییرات حادث شدهٔ متأخر تخریب شده‌اند (تصویر ۹). از این رو بخشی از مراسم برای ما نامعلوم است. اما ظروفی از این دوران بدست آمده که شباهت‌هایی با موضوع موزائیک‌ها دارد. در اینجا لازم است برای درک بهتر این مراسم به بررسی آنها بپردازیم.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۹: نقشهٔ ایوان موزائیک و دلایل عدم تطابق ساخت جبههٔ شمال غربی با سایر اضلاع، منبع نگارنده براساس نقشهٔ گیرشمن (گیرشمن، ۱۳۷۸، نقشه ۴).

Figure 9: The Mosaic Ivan's Plan; (Ghirshman: 2000, Plan 4).

در بررسی ظروف با سه گونه نقش مرتبط با نقوش موزائیک‌ها مواجه می‌شویم:

۱. نخستین گروه پادشاهی را نشان می‌دهد که بر روی تخت نشسته، در حالی که هفت بالشت پشت او قرار گرفته و در مقابلش بانویی قرار دارد که به تصور برخی همسر و برخی دیگر آناهیتاست. او همچون پادشاه یک تا هفت بالشت دارد و عموماً به جهت تعداد شکار موفق، به پادشاه سربند، انار و ... را که نماد فرّه است تقدیم می‌کند. در برخی از ظروف، که این موضوع را با جزئیات بیشتری نشان می‌دهند افراد دیگر از جمله نوازندگان، خدمتکاران، درخت مو و پرندگان به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: تطبیق نقوش مشابه در ظروف دوران ساسانی،گروه یک

Figure 10: Comparison of the Motifs, Sasanid Dishes, Group 1.

۲- گروه دوم شامل ظروفی است که زنان رقصنده و نوازنده را با نمادهایی از جمله گل، پرندگان و برخی وسایل مانند عودسوز به تصویر کشیده‌اند و ولادمیر لوکونین در کتاب Archaeologia Mundi Persien II معتقد است رقصنده در حین اجرای مراسم، ایزدبانوی آناهیتا هستند. او همچنین بر این باور است که تمامی گیاهان و پرندگان مورد استفاده در این نقوش نمادهایی از او هستند (Vladimir: 1967, 179-183). گیرشمن نیز در کتاب بیشاپور جلد دوم مفصلاً از نقوش رقاصان در موزائیک‌های بیشاپور و شباهت آنها با دیگر ظروف این دوره صحبت کرده است. همچنین باستانی پاریزی در کتاب خاتون هفت قلعه تمامی نمادهای ایزدبانوی

www.SID.ir

Archive of SID

آناهیتا را شناسایی و معرفی کرده است. لوکنین معتقد است این ظروف عموماً در معابد آناهیتا استفاده می‌شده است (همان). در برخی ظروف که این موضوع را با جزئیات بیشتر به تصویر کشیده‌اند رقصندگان و نوازندگان نیز دیده می‌شوند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱: تطبیق نقوش مشابه در ظروف دوران ساسانی، گروه دوم

Figure 11: Comparison of the Motifs, Sasanid Dishes, Group 2.

۳- تصویرهای نقش‌بسته بر روی ظروف دستهٔ سوم، پادشاه را در یک وضعیت رسمی نشان می‌دهد که بر تخت شاهی نشسته، در حالی‌که فردی در مقابل، حلقهٔ قدرت یا فرّه را به او تقدیم می‌کند. در دیگر زوایای ظرف نیز نقش رقصندگان دیده می‌شود (تصویر ۱۲- ظرف موزهٔ هنر والترز). با توجه به توصیفات مذکور از این سه دسته و تطابق آن با مراسم بیشاپور، می‌توان به شباهت‌ها و برخی تفاوت‌ها با مراسم فوق پی برد. در مقایسهٔ نقوش موزائیک‌ها با گروه اول، یکی از محرزترین شباهت‌ها وجود سربند در هر دو اثر و حضور نوازندگان است. مهمترین تفاوت، عدم نشانه‌های شکار در موزائیک‌ها و عدم حضور رقصندگان در ظروف است. در گروه دوم شاهد بیشترین شباهت‌ها از موضوع با موزائیک‌ها هستیم؛ به‌نحوی که نوازندگان، رقصندگان، گل و پرنده در ظروف و موزائیک‌ها وجود دارند. تنها تفاوت عدم وجود سربند و ناظران در ظروف است. که البته عدم اجرای تک چهره‌ها به عنوان تماشگر، احتمالاً به جهت محدود بودن فضایی است که در اختیار هنرمند قرار داشته است؛ چرا که قالب ترکیب‌بندی در هر دو اثر یکی است. در حقیقت وظیفهٔ قطعه‌های موزائیک با نقوش هندسی که تماشاگران را از بازیگران تفکیک می‌کنند، در ظروف بر عهده خطوط طاق‌مانند است. با این تفاوت که در ظروف، طاق‌ها، نقش بازیگران را از یکدیگر جدا می‌کنند (تصویر ۱۳). در دسته سوم نیز رقصندگان همانند نقوش موزائیک‌ها حضور دارند و مراسم اعطاء فر در حال انجام است؛ هرچند که ما در موزائیک‌های بیشاپور، نقش شاه را به عنوان دریافت کننده فر رؤیت نمی‌کنیم. اما باید توجه داشت که مهم‌ترین قسمت از موزائیک‌های ایوان که از نظر موقعیت قرارگیری در شمال بنا یا شاه‌نشین آن قرار داشته‌اند، تخریب شده و متأسفانه اطلاعاتی از آن در دست نیست. تطابق نقوش موزائیک‌ها با نقوش ظروف آشکار می‌کند که هیچ‌کدام از این سه گروه، شباهت صد در صد با موضوع موزائیک‌ها ندارند. اما در این میان، تعداد عناصر مشابه در

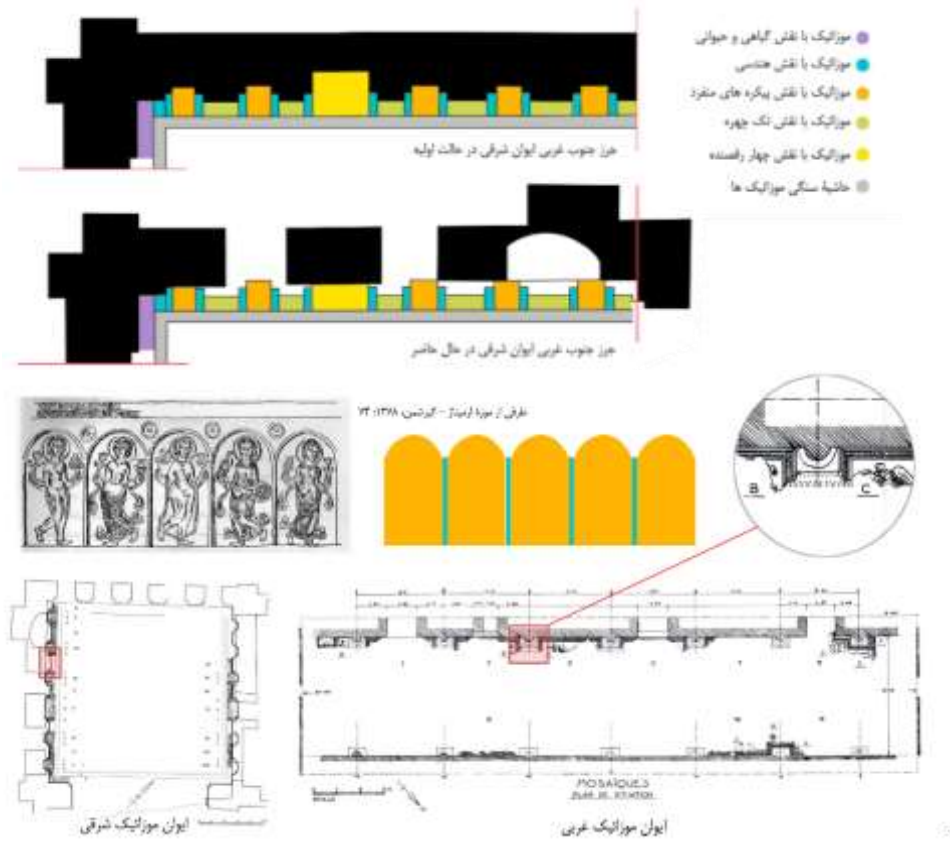
www.SID.ir

Archive of SID

موزائیک‌ها با گروه دوم از ظروف (تصویر ۱۲) بیشتر است و تفاوت‌ها به سبب تعدد نشانه‌های فر در این دوران است. بنابراین بهتر است موضوع نقوش موزائیک‌ها را ترکیبی از سه گروه بالا بدانیم (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: تطبیق نقوش مشابه در ظروف دوران ساسانی،گروه سه

Figure 12: Comparison of the Motifs, Sasanid Dishes, Group 3.



تصویر ۱۳: تطبیق کادربندی ظروف با موزائیک‌های ایوان شرقی – به ترتیب از چپ به راست پلان ایوان موزائیک شرقی و پلان ایوان موزائیک غربی، منبع (گیرشمن، ۱۳۷۸: نقشه ۵ و ۴)

Figure 13: Framing on Sasanid Dishes and Framing Made by Decoration in the Eastern Mosaic Ivan and the Western Mosaic Ivan (The Mosaic Court); Authors based on (Ghirshman: 1999, Plan 4 and 5).

www.SID.ir

Archive of SID

در این میان مهمترین نماد که در موزائیک‌ها بر آن تاکید شده سربندهای در دست رقصندگان است که نباید نادیده گرفته شود. بر اساس دلایل مذکور، اگر تصور شود که موزائیک‌های ایوان شرقی نقشی از آناهیتا و سربندها نمادی از فرّه شاهی است، تعداد زیاد آنها نمادی از قدرت پادشاهی است که قرار است فره را دریافت کند. همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد، بیشاپور کورهٔ ولایتی دارای فر و شهری با نمادهای فراوان از ایزدبانوی آناهیتا است.

۶. بحث: پیشنهادی برای دورهٔ ساخت تزئینات موزائیکی

چنانچه ماهیت موضوع و محتوای نمایش داده شده در موزائیک‌ها، منطبق بر فرضیات مطرح شده در این مقاله باشد، ممکن است بتوان زمان دقیق‌تری را برای ساخت آنها پیشنهاد کرد. گیرشمن بر این باور است که موزائیک‌های کف ایوان‌ها در زمان شاپور اول به واسطهٔ حضور اسرای رومی در این شهر ساخته شده است. اما اگر مجدداً در مورد نقوش به دست آمده از موزائیک‌ها و نظریه مطرح شده مبنی بر حضور و نقش آناهیتا در موزائیک‌ها و اهدای سربندها کمی درنگ شود، آنگاه لازم است متون تاریخی و همچنین رابطهٔ شاپور اول با ایزدبانوی آناهیتا مجدداً مورد بررسی قرار گیرد. از میان متون، متن کتیبهٔ شاپور در کعبهٔ زرتشت می‌تواند مفید باشد. در این کتیبه، شاپور اول خود را اینگونه معرفی می‌کند: «من هستم خداوندگار مزداپرست شاپور شاهنشاه ایران و انیران، زادهٔ ایزدان پسر خداوندگار مزداپرست اردشیر شاهنشاه ایرانیان، زاده یزدان نوه خداوندگار بابک شاهزاده آسمان» (اکبری، ۱۳۸۶: ۳۵). همانطور که در متن کتیبه آمده، شاپور خود را مزداپرست معرفی می‌کند. همچنین او در نقش‌برجسته‌ها، حلقهٔ قدرت و فرّه را بدون حضور ایزدبانوی آناهیتا از اهورامزدا دریافت می‌کند. در ادامهٔ متن کتیبه بعد از توصیف جنگ‌ها و فتوحات، شاپور به برپایی آتش‌های ورجاوندی برای دودمان خود اشاره کرده است:

> «آتش نیکنام شاپور برای شادی روح و نگهداری نام‌ها و آتشی به نام آتش نیکنام آذر آناهیتا (ناهید) برای شادی و نگهداری نام آذر آناهیت ملکه ملکه‌ها و دختر ما و آتشی به نام آتش نیکنام هرمزد اردشیر برای شادی روح و نگهداری نام هرمزد اردشیر شاه بزرگ ارامنه پسر ما و آتش نیکنام دیگری به نام نیکنام شاپور برای شادی روح و نگهداری نام شاپور پادشاه میشان پسر ما و آتش مقدس بنام نرسخی (نرسی) برای شادی و بقای نام مزداپرست نرسخی شاه هند و سیستان و توران و سواحل، از آن پسر ما برقرار نمودیم» (همان: ۴۹-۵۰).

انتخاب نام آذرناهید قطعاً تعلق خاطر این خاندان به ایزدبانوی آب‌ها را نشان می‌دهد، چرا که ساسان جد اردشیر سرپرست معبد آناهیتای استخر بوده است (همان: ۵۰). باوجود این، شاپور اول بعد از مرگ پدر طبق روال معمول با پشتیبانی اهورامزدا به سلطنت رسید و چندان نیازی به تایید آناهیتا نداشت. به همین خاطر از این ایزدبانو نامی نبرده است. از سوی دیگر برخی مطالعات آشکار کرده است که علی‌رغم شباهت ملات و نوع سنگ بکاررفته در موزائیک‌های بیشاپور با انطاکیه، کیفیت اجرای نقوش و نحوهٔ پرداخت موزائیک‌های بیشاپور بسیار ضعیف‌تر است و همچنین ابعاد قطعات موزائیک در بیشاپور کوچکتر از نمونه‌های مشابه در انطاکیه است (بهرمان،۱۳۹۳: ۴۸-۴۱). این موضوع اگرچه به‌تنهایی نافیِ ساخت موزائیک‌ها توسط رومیان یا تأثیرپذیریِ از ایشان نیست، اما در کنار عدم اتکاء شاپور به آناهیتا که از کتیبهٔ شاپور در کعبهٔ زرتشت قابل دریافت است و

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین با توجه به موضوع ایرانیِ تصویرشده در موزائیک‌ها که پیشتر بررسی شده و مورد تایید گیرشمن نیز هست، انتساب این تزئینات را به شاپور دشوار می‌کند. به‌عبارت دیگر این بحث را پیش می‌کشد که تزئینات یادشده افزوده‌هایی بر ساخته‌های او است. لذا شاید بهتر باشد به دنبال دوران دیگری برای ساخت این تزئینات بود.

اگر نقوشی که به‌واسطهٔ مشخصات ظاهری در متون مذهبی به آناهیتا منتسب است، بررسی شوند مشخص می‌شود که در بیشتر آنها که طی قرون ۶ و ۷م ساخته شده‌اند، عموماً رقصنده‌هایی عریان یا نیمه عریان آناهیتا را همراهی می‌کنند. این نقوش مقارن با پادشاهی خسرو پرویز تا یزگرد سوم هستند. همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد سکه‌هایی از زمان خسرو دوم در لایه‌های کف‌سازی ایوان شرقی در زمان کاوش-های گیرشمن کشف شده است. کاسه‌ای نیز در موزهٔ هنر والترز و مربوط به دوران این پادشاه موجود است که دو رقصنده با مشخصات ظاهری مشابه با زنان در موزائیک‌های بیشاپور را نشان می‌دهد. در این نقش، درحالی که پادشاه بر روی تخت شاهی از روبه‌رو نشان داده شده، دو نفر در اطراف او ایستاده‌اند و یکی از آنها حلقهٔ قدرت را به سمت شاه گرفته است (تصویر ۱۴). همچنین خسرو دوم در نقش برجستهٔ طاق بستان حلقهٔ قدرت را از اهورامزدا دریافت کرده و آناهیتا در سمت مقابل پشتیبان اوست. در اینجا نیز لباس و آرایش تاج زن حاضر در نقش‌برجسته در تصویر ۱۵، شباهت‌هایی به زن ایستاده در موزائیک‌های بیشاپور دارد؛ از جمله گلوله‌ای بر بالای سر او دیده می‌شود، با این تفاوت که آناهیتا در طاق بستان کوزه یا سبوی به دست دارد اما در بیشاپور چند شاخه‌گل در دست گرفته است. گیرشمن همچنین نقوش استفاده شده بر روی گچبری‌های کشف شده از آوارهای ایوان موزائیک را مطابق با موتیف‌های دورهٔ خسرو دوم از حکومت ساسانیان می‌داند (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۲۰۱). در این مورد، سودآور معتقد است که در مقطعی از تاریخ، ایزدبانوی آناهیتا و ایزد میترا برای اعطاء فر در باور مردم یکی می‌شوند و نیلوفر آبی، که ایزد میترا در نقش برجستهٔ اردشیر دوم بر روی آن ایستاده، نمادی از آناهیتا است (سودآور، ۱۳۸۳: ۶۲-۵۸). در حقیقت این موضوع، وجود گچبری‌هایی با موضوعات درخت انگور و گل نیلوفر را در ایوان موزائیک و وجود مجسمه‌هایی از گاو، به‌عنوان نمادی از میترا را بر روی دیوارهٔ معبد آناهیتا در بیشاپور توجیه می‌کند. اما با وجود شباهت‌های نقوش، انتساب موزائیک‌ها به دورهٔ خسرو پرویز بعید به نظر می‌رسد. زیرا از زمان حضور اسرای رومی تا زمان حکومت خسرو دوم بالغ بر ۳۳۰ سال فاصله است و احتمال کمی وجود دارد که این هنر بدون نمونهٔ مشابهی در ایران پابرجا مانده باشد. همچنین نقش و نگار بر روی پارچه تا قبل از سلطنت شاپور دوم به ندرت قابل مشاهده است. بر روی نقوش موزائیک‌ها نیز هیچگونه نقوشی بر روی پارچه قابل مشاهده نیست، بنا بر این نمی‌توان موزائیک‌های بیشاپور را به دوران شاپور دوم و بعد از آن نسبت داد. همچنین بنا به نظر تورج دریایی از زمان شاپور دوم ساسانی به بعد خلق یادمان‌ها در فارس متوقف شده و به شمال غربی ایران انتقال می‌یابد و همچنین سبک جدید، بیشتر موافق ایجاد نقش بر روی ظروف است؛ از این رو تبلیغات از طریق حجاری بر روی سنگ با رونق کمتری مواجه می‌شود (دریایی، ۱۳۹۲: ۶۶). لذا برای دورهٔ ساخت موزائیک‌ها باید به دورانی ما بین شاپور اول و شاپور دوم رجوع کرد. در خلال بررسی‌های تاریخی، توجه به دو تصویر آناهیتا از اهمیت برخوردار است؛ یکی در نقش‌برجستهٔ سراب قندیل و دیگری تاجگذاری نرسه در نقش رستم. با مرگ شاپور اول، هرمزد یکم به سلطنت رسید و مدت یک سال حکومت کرد. بلافاصله بهرام یکم فرزند دیگر شاپور حکومت را به دست گرفت

www.SID.ir

Archive of SID

و مدت زمان کوتاهی حکومت کرد و پس از او حکومت به فرزندان او منتقل شد. نرسه که فرزند دیگر شاپور اول بود و خود را وارث تخت شاهی می‌دانست، در زمان بهرام سوم برعلیه برادرزادهٔ خود قیام کرد و پادشاهی را تصاحب کرد. این رویداد علاوه بر کتیبهٔ پایکولی به شکلی متمایز در نقش برجستهٔ بهرام اول در تنگ چوگان نیز بیان شده است. در نگاه اول این‌طور به نظر می‌رسد که نرسه یک نقش‌برجستهٔ مهم از سلطنت برادرش را تحریف کرده است. اما سکه‌ها و نقش‌برجسته‌ها نشان از تمایز تاج‌های پادشاهان ساسانی از یکدیگر دارد و در تمام این سلسله تاج بهرام اول به واسطهٔ شکل خاص آن به خوبی قابل شناسایی است. به نظر می‌رسد هدف از نقر کتیبه به وسیلهٔ نرسه، تحریف یک نقش‌برجستهٔ بهرام اول نیست؛ بلکه او با این‌کار به بیان حقانیت خود و حقی که توسط برادر از او پایمال شده پرداخته است.

تصویر ۱۴: ظرفی از قرن ۶-۷ م محل نگهداری موزهٔ هنر والترز (The Walters Art Museum)

Figure 14: Oval Bowl with Enthronment Scene, 6-7th Century AD, The Walters Art Museum.

تصویر ۱۵: مقایسه آناهیتا در نقش رستم با بانوی موزائیک در بیشاپور

Figure 15: The Bishapur Mosaic's Woman (right) and Goddess Anahita Relief in Taq-e Bostan (left).

سرفراز معتقد است فردی که بر زیر پای اسب بهرام اول در این نقش‌برجسته حضور دارد در حقیقت مربوط به تغییراتی است که نرسه ایجاد کرده است. اما از هویت فرد اطلاعی نداریم. سرفراز بر اساس مطالعات تاریخی احتمال می‌دهد که فرد مغلوب، آذر فرنبغ شاه میشان، هرمزد اردشیر و بهرام اول برادران نرسه، بهرام سوم بردارزادهٔ او و یا یکی از سرداران کوشانی باشد (سرفراز، ۱۳۵۴: ۳۸) نرسه همچنین کرتیر موبد را مسبب پادشاهی بهرام دوم و سوم می‌دانست. لذا باید به گونه‌ای قدرت او را تضعیف می‌کرد. ازاین‌رو او با مدد جستن از آناهیتا و افزایش مرتبهٔ آن، با حجاری سراب قندیل و نقش‌رستم سعی کرد این تقرب به او را توضیح داده و آشکارا تبیین کند. بنا بر نظر سودآور، نرسه به ناهید روی می‌آورد زیرا نیاز به فرّ دارد تا در نبرد با بهرام سوم پیروز شود (تصویر ۶، چپ). به عبارت دیگر نرسه پادشاهیش را مدیون آناهیتا بود، ایزدبانویی که بنابر متن آبان یشت چیره شونده بر فرمانروایان ستمگر است و هواخواه وفادار را برای پیشرفت و آسایش همراهی خواهد کرد (مولایی، ۱۳۹۲: ۴۹ و۵۴). نرسه اگر حریف را شکست نمی‌داد هرگز به پادشاهی نمی‌رسید. لذا طبق نظر سودآور

www.SID.ir

Archive of SID

اگر در نقش رستم، او حلقه و دستار را از ایزدبانوی آبهای روان می‌گیرد، در حقیقت کاری جز تکرار مطلبی که در سراب قندیل نمایش داده بود، نکرده است. چون در نقش رستم نیز تأکیدش بر این بود که ناهید عاملِ تفویض پادشاهی به او شده است. (سودآور، ۱۳۸۳: ۸۵-۸۴). تقرب نرسه به آناهیتا تا حدی است که سرپرستی معبد آناهیتا را خود به دست می‌گیرد (سرفراز، ۱۳۵۴: ۳۸). بر این اساس شاید بتوان ساخته شدن موزائیک‌های مرتبط با ایزد آناهیتا به دست نرسه را در شهر پدری خود محتمل دانست. حتی این ارادت به پدر که از قضا یکی از پادشاهان مقتدر این سلسله است، تا حدودی از شباهت تاج نرسه به تاج پدر نیز نمایان است. او علاقه داشت که سلطنت و حکومتی همانند پدرش ایجاد کند. به همین خاطر مجدداً پیروان مانی در این دوره حمایت شدند (همان: ۳۹). اگر فرضیه بالا را بپذیریم، شاید بهترین مکان برای اثبات حقانیت نرسه، شهر پدری او باشد که هم داری فرّ و هم شهری به جهت ستایش ایزدبانوی آناهیتا است. در حقیقت به‌نظر می‌رسد نرسه که بنا بر دو نقش‌برجستهٔ سراب قندیل و نقش رستم به آناهیتا روی آورده بود، با درج تصویرش در ایوان موزائیک از او تمجید کرده است. شاید در این خصوص بتوان پا را فراتر گذاشت و این فرضیه را این‌طور ادامه داد که گل‌های سوسن در این تصاویر نمادی از زمان وقوع این اتفاق در خرداد روز از شروع تابستان است؛ چرا که در یکی از نقوش موزائیک نیز، زن نشسته بر کوسن‌ها، بادبزنی در دست خود دارد که نشانه‌ای از گرمای هوا است. انتساب موزائیک‌ها به نرسه با نتایج کاوش‌های فصل نهم به سرپرستی امیری منافاتی ندارد. زیرا نتایج نشان می‌دهد که بیشترین ابنیه از این فصل کاوش به دورهٔ شاپور اول و نرسه مربوط است (امیری، ۱۳۹۱: ۴). این کاوش‌ها برخی مداخلات روی داده در زمان نرسه را تأیید می‌کند. همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد، سرفراز از وجود یک لایه کف‌سازی در زیر موزائیک‌ها در ایوان غربی خبر می‌دهد. همچنین گیرشمن نیز معتقد است که دو ایوان غربی و شرقی همزمان با تالار چلیپا ساخته نشده است. یعنی این‌که ساخت بخشی از ایوان‌ها ممکن است نسبت به دورهٔ شاپور تأخر داشته باشد. آن‌چه اهمیت دارد این است که این موضوعات با یافته‌های این مقاله تعارض ندارند و دیگر این‌که همدیگر را توجیه می‌کنند. تا به امروز ازجمله آثار کشف شدهٔ دربردارندهٔ نقش آناهیتا که مربوط به قبل از نقش‌برجسته‌های منتسب به نرسه هستند، بیشتر بر روی سکه‌ها و در حالی قابل مشاهده است که تصویر احتمالی او در مقابل پادشاه قرار دارد و بین آنها آتشدانی قرار گرفته است (تصویر ۱۶). این تجدید نقش برروی سکه، ممکن است نشانی از جایگاه کم‌رنگ آناهیتا تا پیش از دورهٔ نرسه باشد و یا دست‌کم پررنگ شدن جایگاه او را از زمان نرسه یادآور شود. این در حالی است که بعد از نرسه جایگاه او فراتر از تصاویر سکه‌ها کاربرد یافته است. برای مثال در عمارت حاجی‌آباد، طهماسبی به نقل از آذرنوش اتاق جنوب شرقی اشاره شده در تصویر ۳ را به علت حجم زیادی از آثار کشف شده مانند مجسمه-های نیم تنه از اشراف، زنان عریان و کودکان انگور به دست، دارای تم مذهبی و در ارتباط با ایزدبانوی آناهیتا می‌داند (طهماسبی، ۱۳۹۲: ۱۶۰). آذرنوش عمارت اربابی حاجی‌آباد را متعلق به زمان شاپور دوم (نوهٔ نرسه) می-داند، فضایی دارای شباهت فراوان با مجموعه بیشاپور. به نظر می‌رسد عدم شباهت آرایش موی آناهیتا با موزائیک‌ها، تا زمان بهرام دوم دلیلی بر احتمال انتساب موزائیک‌ها به دورهٔ بهرام دوم و بعد از آن است. اما همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد از زمان شاپور دوم به بعد با ایجاد نقش و نگار بر روی پارچه لباس مواجه هستیم. از این رو باید در تاریخی بین ۲۷۶ تا ۳۷۹م از زمان سلطنت بهرام دوم تا شاپور دوم مورد بررسی

www.SID.ir

Archive of SID

واقع شود. در این بازهٔ زمانی نرسه آشکارا به آناهیتا رو کرده است و از سویی نیازمند فرّه است تا حق خود را باز ستاند و به جهت تضعیف قدرت کرتیر به آناهیتا روی می‌آورد و به پشتیبانی او نیازمند است.

تصویر ۱۶: سکه‌های ساسانی با نقش آناهیتا، منبع (افخمی، ۱۳۹۵: ۲۳۶ – ۲۳۷)

Figure 16: Sasanid Coins with the Image of Anahita; (Afkhami: 2016, 236-237).

علاوه براین، برخی بررسی‌های آزمایشگاهی و مقایسه کیفیت نقوش موزائیک‌های بیشاپور با موزائیک‌های انطاکیه نیز می‌تواند به روشن شدن موضوع کمک کند. پیش‌تر در رابطه با ضعف نقوش موزائیک‌های بیشاپور نسبت به موزائیک‌های انطاکیه توضیحاتی ارائه شد. این ضعف تکنیکی احتمالاً می‌بایست ناشی از اجرای کسانی باشد که این هنر را فرا گرفته و یا حتی در گذشته دیده بودند و بر اساس خواسته‌های پادشاه اجرا کرده‌اند (بهرمان، ۱۳۹۳: ۴۶-۴۸)؛ چرا که از زمان استقرار رومیان تا به سلطنت رسیدن نرسه نزدیک به ۳۳ سال فاصله است. پیش ازاین از دو لایهٔ کفسازی برروی سطوح موزائیک صحبت شد. به نظر می‌رسد پوشاندن موزائیک‌ها با گچ و شاید تخریب احتمالی آنها در دوره‌های بعد، علاوه بر برقراری ارتباط با تالار شاپور ممکن است در نتیجهٔ نارضایتی از اقدامات نرسه رخ داده باشد. زیرا از نظر زرتشتیان این سیاست او که حلقه و دستار را از آناهیتا دریافت می‌کند نه تنها ناخوشایند، بلکه نزیک به کفر و زندقه بوده است (سودآور، ۱۳۸۳: ۷۴) با این حال، اقدام به پوشاندن موزائیک‌ها با گچ در ادامهٔ دورهٔ ساسانی، می‌تواند به دلیل تغییر در سلیقهٔ سلاطین و جذابیت بیشتر گچبری بر روی دیوارها نسبت به دوران اجرای موزائیک‌های کف باشد که به جهت تغییرات بنیادین در هنر ساسانی از دورهٔ شاپور دوم (نوه نرسه) رخ داده است (دریایی، ۱۳۹۲: ۶۶). همچنین تغییراتی که در دوره‌های بعدی مخصوصاً در جبههٔ جنوب غربی و شمال غربی ایوان موزائیک اعمال شده، قسمتی از موزائیک‌ها را مخدوش کرده است و احتمالاً به سبب طولانی بودن زمان اجرا، از اجرای مجدد آن صرف نظر شده و اندود گچ که در آن دوره متداول بوده، ترجیح داده شده است.

در نهایت به نظر می رسد که با توجه به دلایل قوی طرح شده توسط گیرشمن، وجود دوره‌های مختلف ساخت‌وساز در ایوان موزائیک آن طور که او شرح می‌دهد قابل پذیرش است؛ با این تفاوت که احتمال ساخت موزائیک‌ها در دوران بعد از شاپور اول بیشتر است. با توجه به توضیحات بالا نسبت دادن موزائیک‌ها به دوران حکومت نرسه بیشتر از خسرو دوم است. زیرا اطلاق موزائیک‌ها به خسرو دوم، منطق دوره‌های مختلف کف‌سازی و ساخت‌وسازهای بعدی را نیز تضعیف می‌کند. حتی اگر گچبری‌ها مربوط به زمان خسرو دوم باشد باز هم بیانگر آن است که فضای موسوم به ایوان ارزش‌های گذشته خود را به منزلهٔ فضایی با اهمیت بالا حفظ کرده و همچنان با وجود تغییراتی که به سبب ارتباط با تالار چلیپا در آن به وجود آمده، فضایی مهم و ارزشمند بوده است؛ مقوله‌ای که طی حفاری‌ها و مرمت‌های اخیر تضعیف و حتی نادیده گرفته شده است.

۷. نتیجه‌گیری

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی موزائیک‌های بیشاپور نشان داد که نقوش اجرا شده از نظر چهره، لباس و حالت نشستن شخصیت‌ها کاملاً ایرانی است. همچنین ضعف در اجرای نقوش و شیوهٔ پرداخت موزائیک‌های بیشاپور می‌تواند دلایل متفاوتی داشته باشد. اما آنچه مهم است مفهوم و داستان نقوش است که دربردارندهٔ یک موضوع ایرانی است و به‌نظر می‌رسد با سلیقهٔ شخصی پادشاه اجرا شده است. با توجه به توضیحات بالا می‌توان احتمال انتساب موزائیک‌ها به نرسه را نیز به سبب اهمیت ویژه‌ای که برای ایزد بانوی آب‌ها قائل بود، در نظر گرفت. او به سبب مخالفانی که داشت باید قدرت، شکوه و پشتیبانی آناهیتا را از خود به نمایش می‌گذاشت. بهترین مکان برای این نمایش، شهر پدری‌اش در کنار رودخانه (نماد آناهیتا) بود که به دستور پادشاه مقتدر، شاپور اول ساخته شده بود. او با این کار هم می‌توانست خود را وارث موفقیت‌های پدر معرفی کند و هم حمایت ایزدبانوی آناهیتا را بازتاب دهد. نرسه با تعدد سربندهایی که در موزائیک‌ها به نمایش گذاشت، در حقیقت قدرت زیاد خود و همچنین حمایت و رضایت فراوان آناهیتا را از اقداماتش نشان داده است.

عدم شباهت ایوان در بیشاپور با دیگر بناها و کاخ‌ها ساسانی نه به سبب تغییر روحیه پادشاهان بلکه به موجب تغییر کاربری آنها نسبت به یکدیگر است زیرا شباهت نسبی چیدمان فضای بیشاپور با بناهای ساسانی تخت سلیمان نشان از کاربری مذهبی بناهای کشف شده از بیشاپور دارد و حفظ ارزش و ماهیت اولیه ایوان در دوره‌های بعدی احتمالاً می‌بایست به جهت بعد معنوی آن بوده باشد. زیرا در یک بازهٔ زمانی ۳۵۰ ساله، تزئینات گچی همان مراسم را اما با زبانی جدید و کاملاً نمادین با موتیف‌های رایج در دورهٔ جدید بازگو می‌کنند و این ممکن است مانند الگوی آتشکده‌هایی باشد که بعدتر با حفظ بُعد معنوی و در مواجه با دین جدید تبدیل به مهم‌ترین فضای مساجد شدند.

منابع

آذرنوش، مسعود، (۱۹۸۷)، «آتشکده و معبد آناهیتا: بحثی پیرامون برخی پرستشگاه‌های ایرانی»، ترجمهٔ ع. هژبری (۱۳۹۲)، *باستان پژوه*، ۱۵، ۲۰، ۸۵-۹۲.

افخمی، بهروز، فرجزاده، صبا، حسینی‌نیا، مهدی، (۱۳۹۵)، «بازنمایی الهه آناهیتا در شواهد باستانشناختی»، *زن در فرهنگ و هنر*، ۸، ۲، ۲۲۵-۲۴۸.

اکبری، امیر، (۱۳۸۶)، «کعبه زرتشت و اهمیت تاریخی کتیبه شاپور اول ساسانی»، *پژوهش‌نامهٔ تاریخ*، ۳، ۱۱، ۷۰-۲۸.

امیری، مصیب، (۱۳۹۱)، «طبقه بندی و گونه شناسی سفالی های ساسانی اسلامی بیشاپور مطالعه موردی سفال های فصل نهم»، *مطالعات باستان‌شناسی*، ۴، ۱، ۱-۲۲.

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، (۱۳۴۴)، *خاتون هفت قلعه*، تهران، دهخدا.

بهرمان، علیرضا، (۱۳۹۳)، «مطالعه بازشناسی مصالح و تکنیک ساخت موزائیک‌های تزئینی ساسانی (کاخ بیشاپور)»، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۱۹، ۲، ۳۷-۴۸.

بیرونی، ابوریحان، (۱۳۸۶)، *ترجمه آثارالباقیه عن القرون الخالیه*، ترجمهٔ ا. داناسرشت، تهران، امیرکبیر.

بی‌یر، لیونل، (۱۳۸۱)، «کاخ‌های ساسانیان و تاثیر آنها بر معماری اوایل دوره اسلامی»، ترجمهٔ ک. افجه‌ای، *باستان پژوهی*، ۹، ۶۴-۷۰.

بی‌یر، لیونل، (۱۳۸۳)، «دورنمایی از کاخهای ساسانیان»، ترجمهٔ زرین فخار، *اثر*، ۳۶ و۳۷، ۲۷۰-۲۷۸.

پوپ، آرتوراپهام، (۱۳۸۶)، *معماری ایران*، ترجمهٔ غ. صدری افشار، تهران، اختران.

www.SID.ir

Archive of SID

پوپ، آرتوراپهام، اکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران از دوران پیشازتاریخ تا امروز، فلزکاری دوره ساسانی و آغاز دوره اسلامی*، ترجمهٔ ع. حصوری، جلد دوم، تهران، علمی فرهنگی.

پورداود، ابراهیم، (۱۳۷۷)، *یشت‌ها* – جلد اول، تهران، اساطیر.

پورداود، ابراهیم، (۱۳۹۴)، *یشت‌ها دوره دو جلدی* – جلد دوم، تهران، اساطیر.

دریایی، تورج، (۱۳۹۲)، *ناگفته‌های امپراتوری ساسانیان*، ترجمهٔ آ. حقانی، و م. فاضلی بیرجندی، تهران، پارسه.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت نامه دهخدا*، جلد ۷، ۲، تهران، دانشگاه تهران.

سرفراز، علی‌اکبر، تیموری، محمد، (۱۳۸۶)، «سازمان فضایی بیشاپور»، *باغ نظر*، ۸، ۹۱-۱۰۲.

سرفراز، عای‌اکبر، (۱۳۵۴)، «نقش‌برجسته‌هایی که دوباره ظاهر شدند»، *هنر و مردم*، ۱۵۵، ۲۶-۴۱.

سرفراز، علی‌اکبر، (۱۳۹۳)، *شهر باستانی بیشاپور*، تهران، سمت.

سودآور، ابوالعلاء، (۱۳۸۳)، *فرهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، هیوستون: انتشارات میرک.

طهماسبی، احسان، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی معماری کاخ‌ها و خانه‌های اشرافی ساسانی»، *پژوهشهای باستان‌شناسی ایران*، ۳، ۴، ۱۵۳-۱۶۸.

طاهری، رضا، (۱۳۹۲)، *آناهیتا و ایزدبانوان دیگر در اسطوره‌ها و باورهای ایرانیان*، تهران، فروهر.

فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۰)، *شاهنامه*، تهران، انعامی.

کیانی، محمدیوسف، (۱۳۶۸)، *شهرهای ایران، تخت سلیمان*، جلد سوم، تهران، *جهاد دانشگاهی*.

گرگانی، فخرالدین، (۱۳۳۸)، *ویس و رامین*، تهران، ایده‌ها.

گیرشمن، رومن، (۱۹۵۶)، *بیشاپور*، ترجمهٔ ا. کریمی (۱۳۷۸)، جلد دوم، تهران، پژوهشگاه میراث فرهنگی.

گیرشمن، رومن، (۱۹۶۲)، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ ب. فره‌وشی (۱۳۹۱)، تهران، علمی و فرهنگی.

لسترنج، گای، (۱۹۰۵)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرق*، ترجمهٔ م. عرفان (۱۳۹۰)، علمی فرهنگی، تهران.

مولایی، چنگیز، (۱۳۹۲)، *آبان یشت*، تهران، مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهشهای ایرانی اسلامی).

میری، نگین، جلالی، مریم، (۱۳۹۵)، «جلوه‌های کودک و کودکی در متن پهلوی و هنر ایران ساسانی»، *تاریخ ایران*، ۲۰، ۱۴۷-۱۷۴.

وندائی، میلاد، (۱۳۹۰)، «بازشناسی نرسه در نقوش برجسته ساسانی»، *نامه ایران باستان*، ۲۰، ۱۴۷-۱۷۴.

Afkhami, B. 2016. Representation of Anahita in Archeological Documents. *Journal OF Women in Culture and Art's*. 8 (2): 225-248 [in Persian].

Akbari, A. 2007. Zoroa Cube and the Historical Importance of Shapur I Rock Relief. *Journal of History Research*. 3 (11): 28-70 [in Persian].

Amiri, M. 2012. Classification and Typological Study of Sasanian-Islamic Potteries of Bishapour, Case study: Materials from the 9th Season of Excavation. *Journal of Archaeological Studies*. 4 (1): 1-22 [in Persian].

Azarnoush, M. 1994. *The Sasanian Manor House at Hajiabad, Iran*. Italy: East and West.

Azarnoush, M. 1987. Fire Temple and Anahita Temple: A Discussion on Some Iranian Places of Worship. Translated by A. Hozhabri 2013. *Journal of Bastanpazhouh*. 15 (20): 85-92 [in Persian].

Bahreman, A. 2014. Recognition Study of Materials and Techniques Construction Decorative Sassanian Mosaics (Bishapour Palace). *Journal of Honar-ha-ye Ziba Honar-ha-ye Tajassomi*, 19 (2): 37-48 [in Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

Bastani P. 1965. *Khatoun-e Haft Qaleh-e*. Tehran: Dehkhoda [in Persian].
Bier, L. 1993. The Sasanian Palaces and Their Influence in Early Islam. *Ars Orientalis*. 23: 57-66.
Bier, L. 1993. The Sasanian Palaces and Their Influence in Early Islam, Translated by K. Afjehie 2002. *Journal of Bastanpazhuhi*. 9 (17): 64-70 [in Persian].
Bier, L. 1982. Sasanian Palaces in Perspective. Translated by Z. Fakhar (2004), *Journal of Athar*. 36 & 37: 270-278 [in Persian].
Biruni, A. 2007. *Asar al-Baqiyah an al-Qorun al-Khaliyah*. Translated by A. Danaseresht (2007). Tehran: Amirkabir Publication [in Persian].
Daryaee, T. 2009. *Sasanian Persia: The Rise and Fall of an Empire*. translated by A. Haghani, & M. Fazeli Birjand (2013). Tehran: Parseh Publication [in Persian].
Dehkhoda, A. 1998. *Dehkhoda Dictionary* (edited by M. Moien & J. Shahidi). Tehran: University of Tehran [In Persian].
Ferdowsi, A. 2002. *Shahnameh*. Tehran: Anami [in Persian].
Goldman, B. 1997. Women's Robing the Sasanian Era. *Iranica Antiqua*. 32: 233-300.
Grishman, R. 1956. *Bishapour*. Translated by A. Karimi (2000). Vol II. Tehran: Research Institute of Cultural Heritage & Tourism [in Persian].
Grishman, R. 1962. *Persian art, Parthian and Sassanian Dynasties*. translated by B. Farahvashi (2011). Tehran: Elmi Va Farhangi Publication [in Persian].
Gurgani, F. 1960. *Vis Va Ramin*. Tehran: Ideh-ha [in Persian].
Kiani, M. 1989. *Iranian Cities, Takti Suleiman*. Vol 3. Tehran: Academic Center for Education, Culture and Research [in Persian].
Le Strange, G. 1905. *The Lands of the Eastern Caliphate*. Translated by M. Erfan (2012). Tehran: Elmi Va Farhangi Publication [in Persian].
Miri, N., Jalali, M. 2016. Representations of Children and Childhood in Pahlavi Literature and Sasanian Art. *Journal of Tarikhe Iran*, 20: 147-174 [in Persian].
Mowlaie, C. 2013. *Aban Yasht*. Tehran: Center for The Great Islamic Encyclopedia [in Persian].
Pourdavoud, E. 1998. *Yasht-ha*. Vol I. Tehran: Asatir Publication [in Persian].
Pourdavoud, E. 2015. *Yasht-ha*. Vol II. Tehran: Asatir Publication [in Persian].
Sarfaraz, A, Teymouri, M. 2007. Spatial Organization of Sasanian Bishapur City. *Journal of Bagh-e Nazar*. 8: 91-102. [in Persian].
Sarfaraz, A. 1975. Naghsh Barjasteh-haie Ke Dobareh Zaher Shodand (Reliefs that reappeared). *Journal of Honar-O-Mardom*. 155: 26-41. [in Persian].
Sarfaraz, A. 2014. *The Ancient City of Bishapur*. Tehran: Samt Publication. [in Persian].
Soudavar, A. 2003. The aura of kings: Legitimacy and divine sanction in Iranian kingship. Costa Mesa (Calif.: Mazda Publ.Tahmasebi, E. (2013). The Comparative Study of the Sassanian Palaces and Manor Houses Architecture. *Journal of Pazhohesh-ha-ye Bastanshenasi Iran*. 4: 153-168. [in Persian].
Taheri, R. 2013. *Anahita and other Goddesses in Iranian Myths and Beliefs*. Tehran Faravahar Publication. [in Persian]
Upham Pope, A. Ackerman, Ph. (2008). *Survey of persian art, A Review of Sasanian and Islamic Metalwork*. translated by A. Hasouri (2008) Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian].
Upham Pope, A. 2007. *Persian Architecture*. Translated by G. Sadri-Afshar. Tehran: Akhtaran Publication. [in Persian].
Vandaee, M. 2011. Overview Narseh in Rock Reliefs Sasanian. *Journal of Nam-e Iran Bastan*. 11 (1-2): 1-54 [in Persian].

www.SID.ir