Journal of *Ancient Culture and Languages*
Volume 5, Issue 2, 2025, pp. 101- 121
Original Article

Symbolic Analysis of the Visual Structure of the Sasanian Gold Necklace at the Reza Abbasi Museum

Fariba Sharifian[1], Neda Akhavan Aghdam[2], Fereshteh Sadeghi[3]
[1]Associate Professor at Department of Linguistics, Inscriptions and Texts, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran (Corresponding Author). E_mail: sushansfar@gmail.com
[2]Associate Professor at the Department of Art History Research, Research Institute of Art, Iranian Academy of the Arts. Tehran, Iran. E_mail: n.akhavanaghdam@aria.ac.ir
[3]Independent Researcher. E_mail: sadeghi.f@yahoo.com

Abstract

In addition to court art, Sasanian art is a religious-Zoroastrian art with material and spiritual aspects. Therefore, the interpretation of works of art, from bas-reliefs to silverware and jewelry, with a symbolic approach, unveils the beliefs of the people at that time, as symbols and representations of artistic works have always been tools for expressing and conveying the thoughts in that era. Sasanian artistic works largely reflect the intellectual and belief systems prevailing in Sasanian society. This article aims to analyze the visual and structural aspects of a surviving piece of Sasanian jewelry, which, in a way, expresses the socio-cultural concepts of that era. In this research, we also study some of the perspectives and thoughts held by the conscious and subconscious minds of the users and creators of this piece. The main hypothesis of this study is based on whether artistic works were influenced by the political and cultural characteristics of this era, and whether, conversely, by analyzing the structure and nature of artistic works, we can discern the beliefs of that period. Based on this, as a case study, one of the most valuable artefacts of this period, the Sasanian necklace in the Reza Abbasid Museum in Tehran, has been studied. The results of the study on this artefact reveal that the patterns used on this necklace, like other surviving patterns in ancient Iranian art, have their roots in religious and mythological beliefs during the Sasanian era. The research method in this study is descriptive and analytical in terms of purpose and nature, aiming to prove the hypotheses using a symbolic approach. The data collection method is document-based, relying on written sources as well as a field study of the work in the museum.

Keywords: Sasanian Art, Jewelry, Necklace, Symbolic Analysis, Reza Abbasi Museum

Receive Date: 30 Oct 2024	**Revise Date:** 27 Jan 2025	**Accept Date:** 10 Feb 2025
How to Cite: Sharifian, F; Akhavan Aghdam, N; Sadeghi, F. (2025). Symbolic Analysis of the Visual Structure of the Sasanian Gold Necklace at the Reza Abbasi Museum**.** Journal of *Ancient Culture and Languages*. (5) 2. pp. 101- 121		
Publisher: Yadegare Bastan Research Center for Ancient Culture and Languages		

10.22034/aclr.2025.2044495.1130

CC BY NC

دو فصل‌نامهٔ علمی *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی*
سال پنجم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۱۰۱- ۱۲۱
مقاله علمی-پژوهشی

تحلیل نمادین ساختار بصری گردنبند زرین ساسانیِ موزه رضا عباسی

فریبا شریفیان[۲]، ندا اخوان اقدم[۲]، فرشته صادقی[۳]
[۱]دانشیار پژوهشکده زبان‌شناسی، کتیبه‌ها و متون؛ پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
sushansfar@gmail.com
[۲]دانشیار پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران n.akhavanaghdam@aria.ac.ir
[۳]پژوهشگر آزاد sadeghi.f@yahoo.com

چکیده

آثار هنری از حجاری بر روی صخره‌ها گرفته تا ظروف نقره و زیورآلات، بر پایه باورهای مردم و تراوشات فکری‌شان در هر دوره شکل گرفته است. در دوران ساسانیان، هنر علاوه بر جنبهٔ درباری، دارای وجهه دینی ـ زردشتی و ارزش‌های مینوی است. گردنبند ساسانی موجود در موزهٔ رضا عباسی نیز از این ویژگی برخوردار است. مقاله حاضر بر آن است تا با بررسی بصری و ساختاری این گردنبند به عنوان نمونه‌ای از زیورآلات به جامانده ازعصرساسانی، علاوه بر تحلیل ویژگی‌های بصری این اثر تاریخی و هنری، به مفاهیم نمادین هنر در عصر مذکور و تبیین برخی نگرش‌ها و افکار حاکم بر ذهنیت خودآگاه و ناخودآگاه کاربران و سازندگان این اثر نیز بپردازد. پرسش این تحقیق آن است که خلق این آثار هنری، تا چه اندازه متأثر از نمادپردازی دینی و فرهنگی این دوره بوده است و تحلیل بصری این آثار چگونه به شناخت ساختار فکری و عقیدتی این دوران کمک می‌کند؟ در این مقاله یکی از ارزشمندترین آثار این دوره، یعنی گردنبند ساسانی موجود در موزهٔ رضا عباسی تهران، بررسی شده است. این تحقیق با هدف شناخت نمادپردازی ساسانی بر روی آثار هنری انجام شده و آنچه از این پژوهش حاصل می‌شود، این است که نقوش استفاده شده بر این گردنبند بی‌شک همچون سایر نقوش به جامانده بر آثار هنری ایران باستان ریشه در باورهای دینی و اساطیری در عصر ساسانی دارد. روش تحقیق در این پژوهش، از جهت ماهیت و روش، توصیفی و تحلیلی بوده و سعی بر این است تا با بررسی ویژگی‌های بصری اثر و مطالعه نمادهای دوران ساسانی، نمادپردازی نقوش و اشکال روی گردنبند را تبیین و تحلیل نماید. شیوه گردآوری اطلاعات نیز، اسنادی و بر پایه منابع مکتوب و همچنین مطالعه میدانی اثر در موزه استوار است.

کلیدواژه‌ها: هنر ساسانی، زیورآلات، گردنبند، تحلیل نمادین، موزهٔ رضا عباسی

تاریخ دریافت: ۰۹ آبان ۱۴۰۳	**تاریخ بازنگری:** ۰۸ بهمن ۱۴۰۳	**تاریخ پذیرش:** ۲۲ بهمن ۱۴۰۳
استناد به این مقاله: شریفیان، ف؛ اخوان اقدم، ن؛ صادقی، ف. (۱۴۰۳) تحلیل نمادین ساختار بصری گردنبند زرین ساسانیِ موزه رضا عباسی. دو فصل‌نامهٔ علمی *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی*. (۵) ۲. صص. ۱۰۱- ۱۲۱		
ناشر: مؤسسهٔ پژوهشی فرهنگ و زبان‌های باستانی یادگار باستان		

۱. مقدمه

هنر ساسانی هنری ایرانی، با جلوه‌هایی کاملاً خاص است که ریشه‌های آن در جهان باستان نهفته است. این هنر مایهٔ الهام معماران و طراحان رومی قرار گرفت و همچنین از سرحدهای شرقی شاهنشاهی عبور کرد و مبانی هنر ایرانی-بودایی را پی‌ریزی نمود. اساساً هنر ساسانی به‌منزلهٔ پلی بین تمدن‌های کهن آسیا و تمدن‌های قرون وسطایی غربی به‌شمار می‌رود و بیانگر موقعیت اجتماعی و مذهبی ایران در دوران ساسانی است. در اصل یک دولت مرکزی قدرتمند و یک موقعیت تثبیت شدهٔ مذهبی موجب به نظم درآوردن زندگی روزمره شد و همین نظم در تمامی ابعاد دولت ساسانی ازجمله هنر آن دوران بازتاب یافت. آثار به‌جامانده در این دوره علاوه‌بر ارزش هنری والا، دارای اهمیت خاص سیاسی، دینی و آئینی هستند و ظاهر آنان با نیازهای دربار و باورهای رایج در آن دوره هماهنگ است (Harper, 1986, p. 592). یکی از دلایل توجه‌به این هنر، به‌تصویر کشیدن ارزش‌های معنوی و اجتماعی ایرانیان باستان است (Azarpay, 2000, pp. 71- 73) و همین موضوع راهگشای پژوهشگران در تحقیقات مرتبط با این دوره بوده است. هنر ساسانی، نه تنها ابزاری درباری و تبلیغی برای شاهان ساسانی بود، بلکه در زمرهٔ هنرهای دینی جای دارد و به‌همین سبب و براساس باورهای رایج در آن دوره جنبه‌های مادی و مینوی را می‌توان در آثار به‌جامانده یافت. برای درک بهتر این هنر نیاز به دانسته‌هایی از دین و ایدئولوژی زردشتی و شناخت باورهای رایج در آن دوران داریم (Farridnejad, 2015, p. 23). ازسوی دیگر، به روش معکوس، تفسیر آثار هنری این دوره نیز ما را به باورهای رایج ایران ساسانی می‌رساند. در میان آثار به‌جامانده از این دوران، جواهرات مجموعهٔ بزرگی را به خود اختصاص داده که تفسیر و مطالعهٔ آنان در درک هنر ساسانی راهگشاست. سلیقهٔ دربار ساسانی به‌سبب تسلط اشرافیت در این دوره موجب خلق جواهرات بنا به ذوق شاهان شد و همین موجب گشت تا کیفیت جواهرات و زیورآلات در زمان ساسانیان به بالاترین درجه رسید و زیورآلات بسیار مجلل و پیچیده‌ای در این دوره خلق شده‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۴، ص. ۳۸۴؛ آکرمن و پوپ، ۱۳۸۷، صص. ۷۷۳- ۷۷۵). اساساً در اغلب آثار به‌جامانده از این دوران، چنانچه پیکره‌ای به‌تصویر در آمده باشد، مزین به زیورآلات است و این خود نشان از اهمیت این موضوع دارد (شکل ۱).

شکل۱. پیکره زن روی ظرف فلزی همرا با زیورآلات، دوره ساسانی (https://www.clevelandart.org/art/collection)

به نظر می‌رسد در مراسم‌های مختلف، ازجمله ضیافت‌ها، برگزاری جشن‌های آیینی و مناسبتی، ساسانیان خود را با زیورآلات می‌آراستند و یا زیورآلاتی را همراه خود داشتند که در هر دو حالت این موضوع اشاره به جایگاه فرد داشت. ازجمله این زیورآلات می‌توان به قلاب‌های تزیینی، تاج و گردنبند اشاره کرد (هینتس، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۱؛ آکرمن و پوپ، ۱۳۸۷، ص. ۷۷۴؛ ضیاءپور، ۱۳۴۸، ص. ۲۹۱). اساساً استفاده از زیورآلات در دوران ساسانی، در میان زنان و مردان، نوعی امتیاز طبقاتی شمرده می‌شد و تنها از جانب شخص پادشاه به افراد برگزیده اعطاء می‌گشت. درواقع شاه از سر عنایت شاهانه این امتیاز را به نشانهٔ افتخار یا پاداش به شخص برگزیده می‌داد، که این موضوع دال بر اهمیت کاربرد زیورآلات در این دوره است (کریستن‌سن، ۱۳۷۸، ص. ۲۹۳؛ ویسهوفر، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۷). مردان ساسانی از گوشواره و گردنبند، رشته‌های مروارید بر گرد تاج و بر روی موها استفاده می‌کردند. ریزه‌کاری‌های زیورآلاتی که در آثار به‌جامانده دیده می‌شود حکایت از زیبایی و بدیعی این آثار دارد و آشکار است که این زیورآلات می‌بایست در کارگاه‌های درباری یا عمومی ساخته می‌شدند و کار دست استادکاران بوده‌اند (غیبی، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۶). در برخی از آثار به‌جامانده مربوط‌به این دوره شاهد نقش شاهانی هستیم که تاج نسبتاً ساده‌ای به سر داشته و گوشواره بر گوش دارند، همچنین حلقه‌ای برای جمع کردن ریش و گردنبندهایی به‌صورت رشته‌هایی از مروارید بر گردن آن‌ها قابل مشاهده است که از آن میان می‌توان به‌تصویر شاپور دوم

در اشکال ۲و ۳ اشاره کرد. همچنین از تصاویر بزم مربوط‌به این دوره، می‌توان پی‌برد که شاه هنگام بزم یا شکار از زیورآلاتی مانند بازوبند، گردنبند، کمربندهای جواهرنشان مزین به آویزهای بلند و غیره استفاده می‌کرده است (شکل۴) (آکرمن، پوپ، ۱۳۸۷، صص. ۷۷۴- ۷۷۵). زنان ساسانی نیز همانند مردان برای تزیین خود از زیورآلات استفاده می‌کردند و این موضوعی است که از آثار به‌جامانده ازجمله مهرها و سکه‌های مربوط‌به این دوره، قابل تشخیص است (غیبی، ۱۳۸۷، ص. ۲۳۰). بر روی مهرهای این دوره تصویر زنان (ملکه) مشاهده می‌شود که خود را با زیورآلات آراسته‌اند. از زیورآلات آنان می‌توان به گردنبند، گوشواره، زیورهایی به‌شکل هلال ماه بر پیشانی و آرایه‌هایی در دو سوی موها اشاره کرد (هرمان، ۱۳۷۳، صص. ۹۵- ۹۷). کاربرد زیورآلات توسط مردان و زنان ساسانی در *شاهنامهٔ* فردوسی نیز به کرّات اشاره شده است (غیبی، ۱۳۸۷، ص. ۳۰). پرسش این تحقیق آن است که خلق این آثار هنری، تا چه اندازه متأثر از نمادپردازی دینی و فرهنگی دورهٔ ساسانی بوده است و تحلیل بصری این آثار چگونه به شناخت ساختار فکری و عقیدتی این دوران کمک می‌کند؟ نقوش استفاده شده بر گردنبند ساسانی موزهٔ رضا عباسی، بی‌شک همچون سایر نقوش به‌جامانده بر آثار هنری ایران باستان ریشه در باورهای دینی و اساطیری در عصر ساسانی دارد. این تحقیق با هدف شناخت نمادپردازی ساسانی بر روی آثار هنری انجام و به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی ویژگی‌های بصری گردنبند مذکور پرداخته و با گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی و همچنین مطالعه میدانی اثر در موزه، نمادهای ساسانی موجود بر روی گردنبند را تحلیل می‌نماید.

شکل۲. نیم‌تنه گچی شاپور دوم (۳۱۰-۳۷۹م)، موزهٔ شیکاگو (غیبی، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۶)

شکل ۳. سکه شاپور دوم (https://paymanonline.ir/)

شکل ۴. ظرف فلزی با تصویر بهرام اول در شکار که زیورآلاتی به همراه دارد (Porada, Dyson, Wilkinson, 1965, pp. 214-216)

۲. روش پژوهش

در این پژوهش بنا بر آنست که نمادپردازی موجود روی گردنبند زرین موزهٔ رضا عباسی مربوط‌به دورهٔ ساسانی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. در همین راستا این اثر با محوریت مطالعهٔ ساختار و ویژگی‌های بصری، تحلیل و تفسیر خواهد شد. روش تحقیق در این پژوهش، از نقطه‌نظر هدف بنیادی و از جهت ماهیت و روش، توصیفی و تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات نیز، اسنادی و بر پایه منابع مکتوب و همچنین مطالعه میدانی اثر در موزه استوار است. در این تحقیق بناست تا ساختار، فرم و نیز نشانه‌ها و نمادهای منقوش بر اثر مورد تحلیل و بررسی قرار گیرند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

موضوع زیورآلات ساسانی به‌طور پراکنده در کتاب‌ها و مقاله‌هایی که غالباً به تاریخ و هنر ایران باستان می‌پردازند، آمده است که از این میان می‌توان به آثارِ نویسندگانی مانند گیرشمن (۱۳۷۴)؛ پوپ (۱۳۸۰)؛ هوگ (1986)؛ ضیاءپور (۱۳۴۸)، غیبی (۱۳۸۷)، فتحی‌پور (۱۳۹۲)؛ یوسفی و میرفتاح و مافی (۱۴۰۰) اشاره کرد. با این حال سعی نویسندگان در این مقاله بررسی نمادین گردنبند ساسانی به‌عنوان یکی از آثار ارزشمند دورهٔ ساسانی، است که در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود.

۴. توصیف گردنبند زرین موزهٔ رضاعباسی

گردنبند زرین مورد مطالعه در این مقاله، که درقسمت پایینی خود مزین به سه پلاک لاجوردی و درشت است، از زیورآلات ارزشمند عصر ساسانی محسوب می‌شود که قدمت آن به سده‌های ۵ و ۶م می‌رسد (شکل ۵ و ۶).

شکل۵. گردنبند ساسانی، موزهٔ رضا عباسی (نویسندگان)

شکل۶: طرح گردنبند ساسانی موزه رضا عباسی، (طراحی، زهرا تقدس‌نژاد)

روی پلاک‌های چپ و راست نقش شیری غرّان به‌صورت متقارن حکاکی و بر روی پلاک میانی نیز نقشی از شاه ساسانی به‌تصویر کشیده شده است. در اطراف هر پلاک دایره‌های ریز و زرینی به چشم می‌خورد، و در حاشیهٔ پلاک مرکزی و نیز سرتاسر طوق مثلث‌هایی درکنار هم قرار گرفته‌اند. از لحاظ بصری گردنبند به‌صورت یک طوق زرین نسبتاً پهن است که هر چه به انتهای گردنبند نزدیک می‌شویم، قطر آن کمتر می‌شود. پلاک میانی نقش شاپور دوم ساسانی را درون قاب برجستهٔ مربعی شکل به‌تصویر می‌کشد که این قاب خود بیانگر نوعی تأکید مجدد بر اهمیت

تصویر مذکور است. پهنای گردنبند به‌وسیله خطی موازی با طوق در دو طرف گردنبند به دو قسمت موازی تقسیم شده است. تقارن مذکور که به‌وسیله خط و عمق ایجاد شده، علاوه‌بر پوشش فضای مسطحِ نسبتاً پهنِ طوق، فضای دوگانهٔ متقارنی برای تقسیم خطوط مثلثی به‌وجود آورده است. این گردنبند شباهت زیادی با گردنبندهای به‌جامانده ازدورهٔ اشکانی دارد و درطرح طوق و زمینهٔ پلاک میانی بسیار وامدار آن دوره است. در دورهٔ اشکانی اغلب قطعات مربع یا ذوزنقه‌ای شکل بزرگی در میانهٔ گردنبند تعبیه شده است (شکل ۷).

شکل۷. گردنبندهای مرصع به جواهر دوره اشکانی (غیبی، ۱۳۸۷، صص. ۱۸۴ و ۱۸۹)

۵. تحلیل ساختار بصری گردنبند زرین ساسانی موزهٔ رضاعباسی

۵-۱. سطح

در بررسی گردنبند مذکور آنچه در نگاه اول و از لحاظ ساختاری بیش از هر چیز مورد توجه قرار می گیرد، سطحی است که گردنبند بر روی آن شکل گرفته است. گسترش سطح در این گردنبند از لحاظ بصری به‌عنوان فضایی تأکیدی برای ارائه شکل آن است. اصولاً فرم‌های مسطح معمولاً با خطوط بیرونی مشخص می‌شوند که در این خصوص ضخامت خطوط به‌کار رفته در لبه‌های گردنبند حایز اهمیت است. ویژگی‌های این خطوط و ارتباطشان با هم، چگونگی شکل مسطح را تعیین می‌کند (شکل ۸).

شکل۸. نقش و طرح شاپور دوم درمدال میانی با مثلث‌های موجود درحواشی کادر اصلی (بزرگ‌نمایی بخشی از شکل ۵: نویسندگان؛ طراحی: زهرا تقدس نژاد)

در این گردنبند با سطحی مواجه هستیم که زیرساخت‌هایی گنگ از سطوح ارگانیک را در خود دارد. این ویژگی ارگانیک در کنار اندازهٔ نسبتاً بزرگ شیء و ضخامت و پهنای حلقهٔ اصلی طوق مانند، علیرغم عدم رعایت ظرافت، می‌تواند حاوی مفاهیم نمادین و غیرمستقیم باشد. به نظر می رسد دراین قبیل زیورآلات گسترش سطح بیش از آنکه جنبهٔ تزیینی اثر را القا کند، قدرت اقتصادی وگاه سیاسی اجتماعی صاحب اثر را در معرض نمایش می‌گذارد.

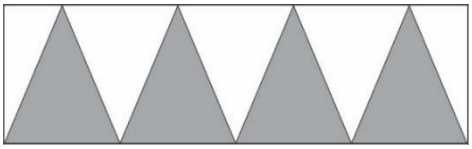
۵-۲. فرم (شکل)

یکی از شیوه‌های تفسیر آثار هنری در نظر گرفتن فرم اثر است. فرم هر اثر هنری شاید یکی از نخستین مواردی است که بر مخاطب آن اثر می‌گذارد به‌همین دلیل در تحلیل و تفسیر اثر هنری نیز حایز اهمیت است. فرم ظاهری این اثر متشکل از سه شکل هندسی متفاوت-مثلث، دایره و مربع است که در ادامه این اشکال و معنا و مفهوم آنان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵-۲-۱. مثلث

حضور اشکال هندسی مانند مثلث بر سطح این اثر و گستردگی و کثرت آن حایز اهمیت است. سطح گردنبند مزین به نقوش مثلثی شکل است که به‌صورت آیینه‌ای و البته با ساختاری نه چندان منظم، در کنار هم پدیدار شده‌اند. این مثلث‌ها که به‌وسیله خط و مخصوصاً مجموعه‌ای از نقاط ترسیم شده‌اند، درکنار یکدیگر مجموعه‌ای از فضای مثبت و منفی زیگزاک مانندی را

شکل می‌دهند که تقریباً تمام سطح طوق و همچنین قسمت‌های کناری پلاک میانی و اصلی را دربرگرفته است و برخی معتقدند مفهوم رودخانه و جریان زندگی را در خود دارد (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴، صص. ۵۱- ۵۲) (شکل ۹ و شکل ۱۰).

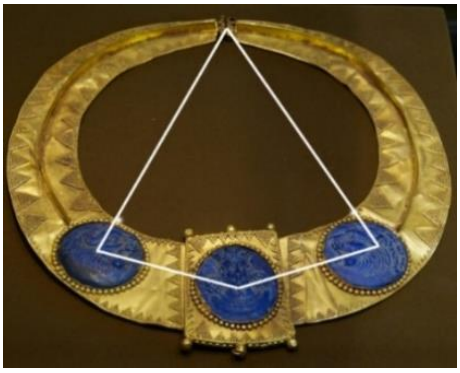


شکل ۹. فضای مثبت و منفی در تکرار فرم مثلث(نویسندگان)

شکل ۱۰. تکرار و ریتم فرم مثلث برسطح گردنبند (بزرگ‌نمایی بخشی از شکل ۵: نویسندگان؛ طراحی: زهرا تقدس نژاد)

کاربرد مثلث به‌عنوان یکی از اشکال هندسی، در دوران پیش از ساسانی نیز رایج و از لحاظ گرافیکی و فلسفی همواره بیانگر نظرات و افکار خاصی بوده است. در آیین زروانی، اهورامزدا، اهریمن و زروان نماد تثلیث مذهبی‌اند. همچنین در *اوستا*، اهورامزدا، میترا و اناهیتا سه خدای مورد پرستش آن دوران بوده‌اند. تثلیث مقدس را می‌توان نشانی از ترکیب سه‌گانه جسم/خاک، روح/آب، جان/هوا نیز شمرد که پس از مرحله پالایش، دوباره به دایره هستی باز می‌گردد. مثلث تنها شکلی است که جهت‌پذیر است و جهت رو به بالا یا رو به پایین آن در معنایش تأثیر می‌گذارد (شکل ۱۱). هیتی‌های باستان مثلثی را که رأس آن بالا بود، نماد شاه و سلامتی و سومری‌ها مثلث رو به پایین را نماد زن می‌دانستند. در کیمیاگری مثلث رو به بالا آتش و مثلث رو به پایین آب را نشان می‌دهد. در هریک از این دو خط میانی مثلث به ترتیب بیانگر هوا و زمین بود (شفرد و شفرد، ۱۳۹۳، ص. ۳۴۵).

با گسترش و قدرت اندیشه‌های مذهبی و رسمیت یافتن آن‌ها در عصر ساسانی، نماد تثلیث در مثلث جنبهٔ بارزتر و پررنگ‌تری به خود می‌گیرد، و به‌نوعی تداعی‌گر ساختار مذهبی مثلث در ذهنیت اجتماعی آن دوران می‌شود. براساس نقوش صخره‌ای که پادشاهان ساسانی را در مراسم دیهیم‌ستانی نشان می‌دهد، اهورامزدا، میترا و اناهیتا به‌عنوان سه خدای مهم سرزمین به نمایش درآمده‌اند. بر سطح گردنبند، مثلث بر روی قاعده قرارگرفته و تقریباً متساوی الاضلاع است. از لحاظ بصری، مثلثی که قاعده‌اش پایین باشد دارای استحکام و شکلی پایدار است، و برعکس اگر روی رأس باشد حالتی ناپایدار و متزلزل دارد. مثلث متساوی الاضلاع همچنین نشان‌دهنده الوهیت، هماهنگی و تناسب است (چیتیک، ۱۳۸۶، ص. ۸۸؛ شفرد و شفرد، ۱۳۹۳، صص. ۳۴۵- ۳۴۶).



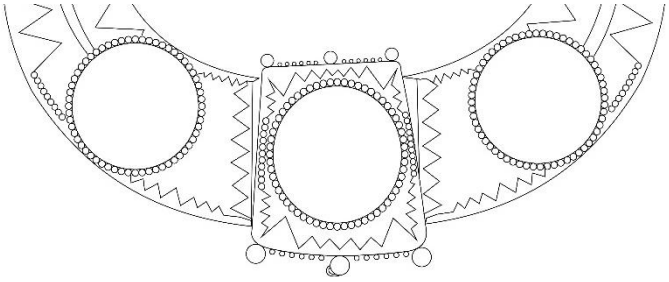
شکل ۱۱. نمایش فرم مثلث در فضای کلی گردنبند (برگرفته از شکل ۵ : نویسندگان)

همان‌طور که مشاهده می‌شود در سطح این گردنبند مثلث تکرار شده است و در بیان هنری، تکرارِ نقش، نشانگر ساختار مقید است. فرم‌های واحدی که فضای محیطی هم‌اندازه دارند و به‌صورت منظم کنار هم قرار می‌گیرند، دارای «ساختار تکرار» هستند. این ساختار در ساخت نقش‌های یکپارچه در زیورآلات نیز کاربرد فراوانی دارد، که به‌وضوح دراین گردنبند قابل مشاهده است. تکرار دراین اثر، مانند اغلب آثار هنری تاریخی تا حدودی نامنظم است. ازسوی دیگر این نکته نیز قابل توجه است که تکرار لزوماً کپی دقیق یک عامل نیست، بلکه استفادهٔ مکرر از موارد همسان یا شبه‌همسان نیز در این مقوله قرار می‌گیرد (اوکریک و دیگران، ۱۳۹۵، ص. ۵۸). در این گردنبند فضای ایجاد شده از تکرار نقوش مثلث، حالتی از انعکاس را نیز برای بیننده تداعی می‌کند (شکل ۷ و ۸) که خود وضعیتی خاص از تکرار است. ازسوی دیگر شکل زیگزاکی حاصل از آمدن مثلث‌ها در کنار هم یاد آور خطوط زیگزاکی

است که می‌توان آن را نماد آب در نظر گرفت که مفهوم رودخانه یا آب جاری و زندگی را در خود دارد (احمدی واستانی و نوکنده و ده‌پهلوان ، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۶).

۵-۲-۲. دایره

دومین نقش تکرار شونده درساختار این گردنبند، دایره است که از لحاظ بصری توجه را به خود جلب می‌کند. دایره بیش از هر چیز در سه پلاک اصلی جلوه‌گر است (شکل ۱۲). نقش شاه در وسط گردنبند و نقش دو شیر به‌صورت قرینه در سمت چپ و راست، که هرسه در محیط‌های تقریبا یکسانِ نقطه‌چینِ دایره‌ای شکل احاطه شده‌اند.



شکل ۱۲. طراحی نقش دایره بر گردنبند : زهرا تقدس نژاد

اصولاً دایره به‌عنوان یکی از رازآمیزترین نمادهای بشری از مهم‌ترین اشکال هندسی است که هم در بیان گرافیکی و هم از لحاظ مفهومی جایگاه ویژه‌ای دارد و بازتابی از جهان است (Adkinson, 2009, p. 566). از آنجا که دایره نه ابتدایی دارد و نه انتهایی، کاربرد آن در اساطیر و باورهای دینی در اغلب تمدن‌ها نشانی از ابدیت شمرده می‌شود و مفاهیم وحدت، کلیت و کمال در آن نهفته است (شفرد و شفرد، ۱۳۹۳، ص. ۳۴۴؛ سرلو، ۱۳۸۹، صص. ۳۴۸- ۳۸۶؛ یونگ، ۱۳۹۲، ص. ۳۷۹). دایره مبنای اجزایی است که هماهنگ با هم از یک سرآغاز نشأت می‌گیرند و نمادی از خلاقیت، یعنی خلق جهان محسوب می شود (بورکهارت، ۱۳۶۰، ص. ۸۷). همچنین دایره نماد آسمان، آب، کمال، همگونی، یکدستی و نداشتن اضافات است (سرلو، ۱۳۸۹، صص. ۳۸۴- ۳۸۶). در باور ایرانیان و دین مزدیسنا، یکی از مهم‌ترین تفاسیر دایره با مفهوم فرّ در ارتباط است. فرّ در هنر ایرانی به‌صورت نمادهای دایره‌ای شکل تجلی می‌کند و حلقه در هنر ساسانی از تجلیات فرّ محسوب می‌شود. مفهوم دایره در اصل برگرفته از صورت ظاهر خورشید و گردش آسمان و چرخ زمان است، که خود متأثر

از تلقی دورانی از زمان و گردش آن درآیین زردشتی است. درک ملموس فرّه به‌عنوان نیرویی دینی-اساطیری معمولاً در قالب‌هایی چون: نور، خورشید، گل لوتوس و مروارید صورت می‌گیرد (حقیقی، ۱۳۹۳، ص. ۲۹؛ احمدی واستانی و نوکنده و ده‌پهلوان، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۶؛ عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۴۳). سه دایره اصلی در این گردنبند با نقاط مروارید مانند مدوری احاطه شده‌اند که ارزش بصری و مفهومی آن‌ها را شدت می‌بخشد. در این راستا، حتی تفسیر فرم مدور مروارید، که از عناصر تشکیل دهندهٔ بسیاری از زیورآلات ساسانی محسوب می‌شود، با دایره ارتباط پیدا می‌کند. این نمادها طی دوره‌های مختلف زمانی از لایه‌های زیرین ذهن تراوش کرده و در تداوم حیات خود، از شکل خالص و تجریدی خود خارج و به اشکال و صورت جسمی و مادی بدل گردیده‌اند. به‌این‌ترتیب گاهی دایره، حجم یافته و به‌صورت مروارید مجسم می‌شود که تجلی آن را به‌صورت نقطه در اطراف دوایر سه‌گانهٔ اصلی می‌توان مشاهده کرد.

۵-۲-۳. مربع

سومین فرم اصلی در این گردنبند مربوط‌به قاب مربعی شکل در مرکز گردنبند است (شکل ۱۳) که نقش پادشاه در آن جای گرفته است و حکم آویز اصلی را عهده دارد. استفاده از آویز در اکثر گردنبندها از گذشته‌های دور رواج داشته و امروزه هم رایج است. این آویز درواقع درنقطهٔ مرکزی تعبیه شده و باعث هدایت و تمرکز چشم بر آن نقطه، یعنی محل قرارگرفتن تصویر شاه ساسانی، می‌شود. شکل مربع از لحاظ بصری ازجمله خاص‌ترین اشکال هندسی است که در آن هردو خط افقی و عمودی به یک قدرت و نسبت به‌کار رفته‌اند (کاندینسکی، ۱۳۹۹، ص. ۹۰). مربع از لحاظ بصری، شکلی است متعادل، محکم، ایستا و نموداری از استواری، مردانگی، سکون، منطق و معرف زمین است. مربع یکی از اشکال هندسی است که بیش از هر شکل دیگر و به‌عنوان جهانی‌ترین صورت در زبان نمادها به‌کار گرفته شده است (شفرد و شفرد، ۱۳۹۳، ص. ۳۴۵).

شکل ۱۳. دایره مرکزی گردنبند با تصویر نیم‌تنهٔ پادشاه از روبرو. (بزرگ‌نمایی بخشی از شکل ۵: نویسندگان)

فیثاغورث مربع را نماینده وحدت گونه‌ها و نشان‌دهنده برابری یک چیز با خودش به‌نحوی نامتناهی می‌داند که درنتیجه می‌تواند نمادی از عدالت قانون تلقی شود که از دریچه آن همه به یک چشم نگریسته می‌شوند. همچنین از نظر او دایره می‌تواند با چهار عنصر و فصول مرتبط باشد. قرارگرفتن نقش پادشاه ساسانی دراین قاب می‌تواند به‌طور ضمنی اشاره‌گر تمام مفاهیمی باشد که از ساختار مربع در ذهن تداعی می‌گردد که شاید مهم‌ترین آن از جنبهٔ سیاسی برقراری عدالت و توجه‌به قانون باشد. صفاتی که شاه ساسانی آن‌ها را به یدک می‌کشد (اکبری و پورنامداریان و شیرازی و آیت‌الهی، ۱۳۸۹، ص. ۱۵؛ ایتن، ۱۳۷۲، ص. ۸۷).

۶. بافت

بافت خود واقعیتی نشانه‌ای است که در دریافت دخالت دارد و متن در بافت تحقق می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۲، صص. ۱۶۰- ۱۶۱؛ اوکریک و دیگران، ۱۳۹۵، ص. ۱۸۵). در اصل بافت و شرایط تولیدی یک اثر در درک و تفسیر ما از آن مؤثر است. برای مثال تصویر پادشاهی که بر صخره سنگی حک شده با تصویر همان پادشاه که بر گردنبند طلا نقش شده است، در نظر بیننده و دریافت او متفاوت است. بنابراین بستر و بافتی که اثر هنری بر آن شکل می‌گیرد در خوانش و دریافت ما اثرگذار است. این گردنبند بافتی از جنس طلا و سنگ لاجورد دارد و سطح آن پوشیده با نقاط برجسته است. در بررسی عناصری که حسی از بافت را در این گردنبند القا می‌کنند، نقش خط و مخصوصاً نقطه به‌عنوان مهم‌ترین عناصر شکل‌دهنده اثر حائز اهمیت فراوان است (هافمن، ۱۳۷۰، صص. ۱۷ و ۱۰۸). از این‌رو در مجموع می‌توان گفت ترسیم خطوط مورب یا زیگزاک برسطح گردنبند تأکیدی بر پویایی، حرکت،

سرزندگی و هیجان دارد. دیگر عنصر تشکیل دهندۀ بافت دراین گردنبند سنگ است. سنگ‌ها از کهن‌ترین مواد در دسترس انسان برای ساخت اشیاء بوده‌اند. انسان اولیه اعتقاد داشت که هر سنگ با هر طیف رنگی برای علاج یک نوع بیماری مناسب است یا به‌عبارتی دیگر، سنگ خاصیت درمانی دارد. در طول تاریخ ایران، علاوه‌بر فلزات، سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی نیز کاربرد وسیعی در جواهرسازی داشته‌اند. روابط ایران با کشورهایی مانند یونان، مصر و هند و چین بر ساخت زیورآلات نیز بی‌تأثیر نبوده است، و تجارت سنگ در آن دوره رواج داشت و همین سنگ‌ها برای ساخت تزیینات تاج ملکه، انگشترها وگردنبندها مورداستفاده قرار می‌گرفت (واحدی، ۱۳۹۲، ص. ۱۳۹). ازجمله مهم‌ترین این سنگ‌ها لاجورد است که از گذشته‌های دور تا امروز هم کاربرد زینتی و هم کاربرد درمانی دارد. لاجورد سنگ آبی رنگ و قیمتی است که از دیرباز مورد توجه سازندگان زیورآلات بوده است. مصریان این سنگ را نشانه‌ای از قدرت بی‌حد و حصر به‌شمار می‌آوردند. در ایران باستان نیز، لاجورد سنگی برای نزدیکی با خدایان بود که صاحب آن را دارای قدرت جادویی ازخدایان و الوهیت می‌کرد (طهماسبی‌زاوه و سلحشور، ۱۳۹۶، صص. ۶۰- ۶۱). یکی از ویژگی‌های بارز هنر در دوران ساسانی، همنشینی طلا و لاجورد در آثار هنری است. لاجورد، سنگی قیمتی با رنگ آبی عمیق، در هنر ساسانی به‌عنوان نمادی از آسمان و الهیات مورد استفاده قرار می‌گرفت. طلا نیز به‌عنوان نمادی از ثروت و قدرت، در تزئینات و طراحی‌های هنری این دوره کاربرد داشت. ترکیب این دو ماده در آثار هنری، زیبایی و شکوه خاصی به آن‌ها می‌بخشید و نشان‌دهنده ذوق هنری و مهارت سازندگان ساسانی بود (Brosius,2021, pp. 72-75). در سایر آثار باستانی مانند ظروف، جواهرات و نقاشی‌های دیواری، می‌توان به‌وضوح تأثیر این همنشینی را مشاهده کرد. گردنبند ساسانی مورد مطالعه در این مقاله نیز نمونه‌ای بارز در استفاده از لاجورد در کنار طلا است که به ایجاد طرح‌های زیبا و جذاب کمک کرده است. همچنین، در برخی از نقاشی‌های دیواری، رنگ‌های آبی لاجوردی در کنار زمینه‌های طلایی به نمایش گذاشته شده است، که این ترکیب رنگی، حس قدرت و شکوه را به بیننده منتقل می‌کند. نکتۀ قابل توجه در این گردنبند، استفاده از این سنگ در قالب و فرمی دایره مانند است و ارزش فرم دایره با رنگ آبی مشخص می‌شود و با آن تناسب و همخوانی کامل دارد. همچنین رنگ آبی به‌دلیل خاصیت محافظت کننده‌ای که برای آن در نظر می‌گیرند، در فرهنگ‌ها و باورهای مردمی رنگی است که به‌منظور دفع شر و نیروهای اهریمنی استفاده می‌شود، پس جهت حمایت و حفاظت

از شخص پادشاه گزینهٔ بسیار مناسبی به‌شمار می‌رود. اثرات روانی این رنگ همواره در طول تاریخ مورد توجه بوده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تسکین و آرامش و اعتدال حالت‌های روانی اشاره کرد. تناسب رنگ آبی که نشانه‌ای از معنویت، عمق، صفا و پاکی است، همراه با مفاهیم بنیادین دایره که با گردش دورانی و دور تسلسل و ابدیت، به ایجاد آرامش در انسان منجر می‌شود، توجه را جلب می‌کند (نامی، ۱۳۸۳، ص. ۹۵).

۷. نقش

تصویر پادشاه ساسانی در این گردنبند تمام‌رخ بوده که در قاب مربع شکلی در مرکز گردنبند نقش بسته است. درواقع می‌توان گفت که هنگام استفاده از گردنبند توسط پادشاه تصویر شاه دقیقاً در محور عمودی و در راستای صورت واقع می‌شد. تمام‌رخ بودن نقش صورت و ایجاد حالت رودررو با مخاطب از طریق تأثیر چشمان، بیان دیگری از قدرت به‌شمار می‌رود که عظمت و اعتمادبه‌نفس شخص پادشاه را به موازات سیمای واقعی او تشدید می‌کند. ازسوی دیگر نقوش مذکور همراه با اشکال موجود برسطح گردنبند نوعی تعادل قرینه را نیز از لحاظ بصری به‌وجود می‌آورند. طرح‌هایی که دارای تقارن محوری هستند نه تنها به‌سادگی فهمیده می‌شوند، بلکه برای اجرا نیز ساده‌ترند و کمترین پیچیدگی را در شکل‌گیری نیروهای متعادل‌کننده می‌طلبند (دوندیس، ۱۳۸۹، ص. ۶۷). از دیگر نقوش حک شده بر بافت گردنبند نقش دو شیر به‌صورت قرینه در دو سوی نقش اصلی یعنی پادشاه ساسانی است. قرینه‌سازی که هم در دو دایره جانبی و هم در طوق اصلی دیده می‌شود ازجمله ترکیب‌بندی‌های محبوب در دورهٔ ساسانی بود. اصولاً عناصر تزیینی ایران باستان نقش‌های مختلف گیاهی، جانوری، انسانی، هندسی، نقوش ملهم از طبیعت و نقوش انتزاعی و ترکیبی را شامل می‌شود. در بسیاری از این نقوش اصول زیبایی‌شناسی رعایت شده و مواردی مانند ایجاد تقارن و تناسب، مورد توجه بوده است (صفدریان، ۱۳۸۳، ص. ۳۸۵). سرِ شیر درجام‌های ایرانی مظهر هوشیاری و مراقبت و اندام پسین شیر با شکل عضلانی‌اش مظهر قدرت است. از معناهای نمادین شیر می‌توان به آتش، ابهت، پارسایی، دلاوری، سلطنت، سبعیت و مراقبت اشاره کرد (حقیقی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲). نقوش قرینهٔ شیر غرّان به‌عنوان جانوری حقیقی تأکیدی بر اهمیت استفاده از نقوش جانوری نمادین است (محسنی‌زاده، ۱۳۹۶، ص. ۵۳)

نگارۀ شیر غرّان از نیم‌رخ تصویر شده و هر دو رو به‌سمت پادشاه دارند که نشان‌دهنده توجه تمام وکمال به شخص پادشاه و به‌نحوی اطاعت از وی نیز به‌شمار می‌رود. رعب و وحشت حاصل از قدرت نعرۀ شیران که براساس نحوۀ غرش آن‌ها در گردنبند به‌تصویر کشیده شده است، با حالت زیگزاک خطوط حاشیۀ گردنبند تناسب کاملی داشته و حتی ازنگاهی دیگر این خطوط زیگزاگ، می‌تواند انعکاسی از ارتعاش ناشی از غرش شیران باشد.

۸. نتیجه‌گیری

آثار هنری به‌جامانده از دوره‌های تاریخی صرفاً ارزش زیبایی‌شناختی ندارند بلکه تفسیر و تحلیل آنان ما را به تفکر و باورهای پیشینیان می‌رساند و چه بسا از ابزار مطالعات تاریخی و فرهنگی و اجتماعی آن دوره به‌شمار آیند. با مطالعۀ ساختاری این آثار می‌توان تا حدودی به معناهای ژرف‌تری از آنان پی‌برد و همین موضوع وضعیت فرهنگی و هنری آن دوران را برای‌مان آشکارتر می‌سازد. در همین راستا، گردنبند موزۀ رضا عباسی در این پژوهش با توجه‌به ساختار بصری یعنی سطح، فرم، بافت و نقش آن، مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد که کارکردهای نمادین عناصر بصری در ساخت یک شیء زینتی در دورۀ ساسانی مورد توجه قرار گرفته است. شکل ظاهری گردنبند به‌دلیل پهنای طوق و بافتی که این اثر بر آن شکل گرفته یعنی طلا و استفاده از سنگ آبی لاجورد نشان از قدرت و شکوه دارد. گردنبندی با این ضخامت که از جنس طلا ساخته شده به صاحب آن و یا شخصی که از آن استفاده می‌کند نشانی از قدرت اقتصادی و سیاسی می‌بخشد. به‌خصوص که در مرکز این گردنبند و جایی که چشم مخاطب در مواجهه نخست با آن روبرو می‌شود، نیم‌تنۀ پادشاه به‌صورت تمام‌رخ نقش بسته و در دو پلاک جنبی آن دو شیر غرّان رو به پادشاه تصویر شده‌اند. تصویر تمام‌رخ پادشاه در مرکز گردنبند خود نشانی دیگر از قدرت شاه است و شیر نیز در دانش نمادشناسی نشان از قدرت دارد. به نظر می‌رسد در این گردنبند شیر علاوه‌بر اینکه خود نمادی از قدرت و شجاعت است این معنا را به بیننده القا می‌کند که این دو شیر با تمام قدرت در اختیار پادشاه قرار گرفته‌اند و همواره مراقب و تحت فرمان اویند. ازسوی دیگر سطح این گردنبند نیز همان‌گونه که بررسی شد متشکل از اشکالی ازجمله مثلث، دایره و مربع است. نوع قرارگیری مثلث‌ها نشان از استحکام و پایداری دارد و همچنین مربع نیز خود نمادی از استواری و ایستایی است. در

این گردنبند نیز با توجه‌به جاگیری تصویر پادشاه در قاب مربعی شکل معنای پایداری دو چندان می‌گردد. دایره نیز در دانش نمادشناسی نشانی از ابدیت و کمال دارد. بنابراین می‌توان گفت تمامی این اشکال و معناهای نمادین آنان با نوع تفکر ساسانیان و نگاه آنان به سلطنت و پادشاهی هماهنگ و همسان است. ازسوی دیگر تقارن و نظم مشهود در این اثر باز تأییدی بر همین روش تفسیری است زیرا نظام قدرت و سیاست در این دوره از چنین نظمی تبعیت می‌کرد و این موضوع در آثار به‌جامانده از این دوره نیز قابل فهم است. این پژوهش با توجه‌به این پرسش شکل گرفت که خلق آثار هنری دورهٔ ساسانی تا چه اندازه متأثر از نمادپردازی دینی و فرهنگی این دوره بوده است؟ و تحلیل بصری این آثار چگونه به شناخت ساختار فکری و عقیدتی این دوران کمک می‌کند؟ ساسانیان به پادشاهی، به‌عنوان قدرتی با ثبات و پایدار باور داشتند که مشروعیت خود را نه فقط از جهان مادی بلکه از جهان مینوی دریافت می‌کردند و مرکزیت قدرت سیاسی و اقتصادی به شخص پادشاه وابسته بود و این موضوع با توجه‌به تفسیر انجام گرفته در مورد این گردنبند قابل فهم است.

کتابنامه

آکرمن، ف.، و پوپ، آ. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)* (ن. دریابندری، مترجم). انتشارات علمی و فرهنگی.

احمدی واستانی، س.، نوکنده، ج.، و ده‌پهلوان، م. (۱۴۰۰). بررسی زیورآلات دوره ساسانی شمال ایران، حاصل کاوش‌های علمی باستان‌شناسی. *نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام*، ۶(۲)، ۱۵۵–۱۶۸. https://doi.org/10.22034/iaej.2022.11190

اکبری، ف.، پورنامداریان، ت.، شیرازی، ع. ا.، و آیت‌الهی، ح. (۱۳۸۹). معرفت روحانی و رمزهای هندسی. *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی*، ۴ (۱)، ۱–۲۲.

اوکریک، ا.، و دیگران. (۱۳۹۵). *مبانی هنر: نظریه و عمل* (م. ر. یگانه‌دوست، مترجم). سمت.

ایتن، ی. (۱۳۷۲). *طرح و شکل کلاس مقدماتی من در باوهاوس* (پ. سیار، مترجم). سروش.

بورکهارت، ت. (۱۳۶۰). *مطالعاتی در هنر دینی* (ح. نصر، مترجم). امیرکبیر.

پوپ، آ. ا. (۱۳۸۰). *شاهکارهای هنر ایران* (پ. ناتل خانلری، مترجم). علمی و فرهنگی.

چیتیک، و. س. (۱۳۸۶). *درآمدی به تصوف* (م. ر. رجبی، مترجم). مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

حقیقی، ش. (۱۳۹۳). *بررسی نقش‌مایه‌ها در ساخت زیورآلات امروزی* [پایان‌نامه، دانشگاه شریعتی؛ ر. دشت‌پیما، استاد راهنما].

دوندیس، د. آ. (۱۳۸۹). *مبانی سواد بصری* (ن. منوچهرآبادی، مترجم). بازتاب اندیشه.

سجودی، ف. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. قصه.

سرلو، خ. ا. (۱۳۸۹). *فرهنگ نمادها* (م. اوحدی، مترجم). دستان.

شفرد، ر.، و شفرد، ر. (۱۳۹۳). *۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره به چه معناست* (آ. بیداربخت و ن. لواسانی، مترجمان). نی.

صفدریان، ش. (۱۳۸۳). *بررسی سیر تحول آرایه‌های تزیینی هنر ایران* [پایان‌نامه، دانشگاه هنر؛ م. خزایی، استاد راهنما].

ضیاءپور، ج. (۱۳۴۸). *زیورهای زنان ایران از دیرباز تا کنون*. وزارت فرهنگ و هنر.

طهماسبی زاوه، ح.، و سلحشور دورکی، ع. ا. (۱۳۹۶). سنگ لاجورد در متون و منابع تاریخی اسلامی: بازتعریف مناطق استحصالی و کاربردها. *تاریخ‌پژوهی، ۷۱*، ۵۳–۶۶.

عابددوست، ح.، و کاظم‌پور، ز. (۱۳۹۵). تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی. *نگارینه هنر اسلامی، ۳* (۱۰)، ۴۱–۵۸. https://doi.org/10.22077/nia.2016.777

غیبی، م. (۱۳۸۷). *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. هیرمند.

فتحی‌پور، ف. (۱۳۹۲). پژوهشی بر زیورآلات زنان و مردان عصر ساسانی. در *اولین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*. دانشگاه بیرجند.

کاندینسکی، و. (۱۳۹۹). *نقطه، خط، سطح: ارائه نکات بنیادی در مبانی هنرهای تجسمی* (پ. محقق‌زاده، مترجم). مارلیک.

کریستن‌سن، آ. (۱۳۷۸). *ایران در زمان ساسانیان* (ر. یاسمی، مترجم؛ ح. رضایی باغ‌بیدی، ویراستار). صدای معاصر.

گیرشمن، ر. (۱۳۷۴). *ایران از آغاز تا اسلام* (م. معین، مترجم). انتشارات علمی و فرهنگی.

مبینی، م.، و شافعی، آ. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی: با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری. *جلوه هنر، ۱۴*، ۴۵–۶۴.

محسنی‌زاده، ه. (۱۳۹۶). *نقد هنری بر طراحی زیورآلات سلجوقی* [پایان‌نامه، دانشگاه شریعتی؛ س. ندافی، استاد راهنما].

نامی، غ. (۱۳۸۳). *مبانی هنرهای تجسمی: ارتباطات بصری*. توس.

واحدی، خ. (۱۳۹۲). *بررسی جایگاه زنان براساس پوشش و زیورآلات در ایران باستان* [پایان‌نامه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرکز؛ ن. میرسعیدی، استاد راهنما].

ویسهوفر، ی. (۱۳۹۲). *ایران باستان از ۵۵۰ پ.م. تا ۶۵۰ م.* (م. ثاقب‌فر، مترجم). ققنوس.

هافمن، آ. (۱۳۷۰). *طراحی گرافیک: تئوری و عملی* (م. خزایی و م. آوینی، مترجمان). برگ.

هرمان، ج. (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان* (م. وحدتی، مترجم). مرکز نشر دانشگاهی.

هینتس، و. (۱۳۸۵). *یافته‌های تازه از ایران باستان* (پ. رجبی، مترجم). ققنوس.

یوسفی، م.، میرفتاح، ع. ا.، و مافی، ف. (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تزئینی و کاربردی دو طوق اشکانی و ساسانی در موزه رضا عباسی. *دانش‌های بومی ایران، ۸* (۱۶)، ۱۰۸–۱۵۲.

یونگ، ک. گ. (۱۳۹۲). *انسان و سمبل‌هایش* (م. سلطانیه، مترجم). جامی.

Abeddoost, H., & Kazempour, Z. (2016). Analysis of the origins and concepts of Islamic architectural geometric motifs in ancient Iranian art. *Negarineh Islamic Art, 3* (10), 41–58. https://doi.org/10.22077/nia.2016.777 [In Persian]

Ackerman, Ph., & Pope, A. (2008). *A survey of Persian art* (N. Daryabandari, Trans.). Elmi and Farhangi Publication. [In Persian]

Adkinson, R. (2009). *Sacred symbols, peoples, religions, mysteries*. Thames & Hudson.

Ahmadi Vastani, M., Nokandeh, J., & Deh Pahlavan, M. (2021). Investigation of ornaments of the Sassanid period in northern Iran: The result of scientific archaeological excavations. *Journal of Iran's Pre-Islamic Archaeological Essays, 6* (2), 155–168. https://doi.org/10.22034/iaej.2022.11190 [In Persian]

Akbari, F., Pournamdarian, T., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. (2010). Spiritual knowledge and geometric codes. *Research Paper on Persian Language and Literature, 4* (1), 1–22. [In Persian]

Azarpay, G. (2000). Sasanian art beyond the Persian world. In *Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian periods: Rejection and revival, c. 238 B.C.–A.D. 642*. British Museum.

Brosius, M. (2021). *A history of ancient Persia*. Wiley-Blackwell.

Burckhardt, T. (1981). *Studies in religious art* (H. Nasr, Trans.). Amir Kabir. [In Persian]

Chittick, W. C. (2007). *An introduction to Sufism* (M. R. Rajabi, Trans.). Religions and Religions Studies and Research Center. [In Persian]

Christensen, A. (1999). *Iran during the Sassanian period* (R. Yasemi, Trans.; H. Rezaei Baghbidi, Ed.). Sedaye Moaser. [In Persian]

Cirlot, J. E. (2010). *A dictionary of symbols* (M. Ohadi, Trans.). Dastan. [In Persian]

Dondis, D. A. (2010). *A primer of visual literacy* (N. Manouchehrabadi, Trans.). Baztab-e Andisheh. [In Persian]

Farridnejad, Sh. (2015). The iconography of Zoroastrian angelology in Sasanian art and archaeology. In N. Gutshow & K. Weiler (Eds.), *Spirits in transcultural skies*. Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-11632-7_2

Fathipur, F. (2013). Research on women's and men's ornaments of the Sassanid era. In *The first national archaeology conference of Iran*. Birjand University. [In Persian]

Gheibi, M. (2008). *Eight thousand years of Iranian clothing history*. Hirmand. [In Persian]

Ghirshman, R. (1995). *Iran from the beginning to Islam* (M. Moeen, Trans.). Elmi va Farhangi Publications. [In Persian]

Haghighi, Sh. (2014). *Investigating the role of motifs in making today's jewelry* [Master's thesis, Shariati University]. [In Persian]

Harper, P. O. (1986). Art in Iran: Sasanian. *Encyclopaedia Iranica, 2* (1–8). Mazda Publishing.

Herman, G. (1994). *Revival of art and civilization in ancient Iran* (M. Vahdati, Trans.). Academic Publishing Center. [In Persian]

Hintz, W. (2006). *New findings from ancient Iran* (P. Rajabi, Trans.). Qoqnoos. [In Persian]

Hoffman, A. (1991). *Theoretical and practical graphic design* (M. Khazaei & M. Avini, Trans.). Barg. [In Persian]

Hugh, T. (1986). *Seven thousand years of jewelry*. British Museum Press.

Itten, J. (1993). *Design and form: The basic course at the Bauhaus* (P. Siyar, Trans.). Soroush. [In Persian]

Jung, C. G. (2013). *Man and his symbols* (M. Soltanieh, Trans.). Jami. [In Persian]

Kandinsky, V. (2019). *Point, line, surface: Presentation of fundamental points in the basics of visual arts* (P. Mohaghegzadeh, Trans.). Marlik. [In Persian]

Mobini, M., & Shafe'i, A. (2014). The role of mythological and sacred plants in Sasanian art: With emphasis on relief motifs and metalwork. *Jelvehye Honar, 14*, 45–64. [In Persian]

Mohsenizadeh, H. (2016). *Artistic criticism on the design of Seljuk ornaments* [Master's thesis, Shariati University]. [In Persian]

Nami, Gh. (2004). *Basics of visual arts: Visual communication*. Toos. [In Persian]

Okvirk, O., et al. (2015). *Art fundamentals: Theory and practice* (M. R. Yaganeh Dust, Trans.). Samt. [In Persian]

Pope, A. U. (2001). *Masterpieces of Persian art* (P. Natel Khanlari, Trans.). Elmi and Farhangi. [In Persian]

Porada, E., Dyson, R. H., & Wilkinson, C. K. (1965). *The art of ancient Iran: Pre-Islamic cultures*. Crown.

Safdarian, Sh. (2004). *Investigating the evolution of decorative arrays of Iranian art* [Master's thesis, University of Art]. [In Persian]

Shepherd, R. (2013). *1000 symbols* (A. Bidarbakht & N. Lavasani, Trans.). Ney. [In Persian]

Sojoodi, F. (2003). *Applied semiotics*. Qeseh. [In Persian]

Tahmasebi Zaveh, H., & Salahshour Duraki, A. A. (2016). Lapis lazuli stone in Islamic historical texts and sources: Redefinition of mining areas and uses. *History of Research, 71*, 53–66. [In Persian]

Vahedi, Kh. (2012). *Investigating the status of women based on clothing and ornaments in ancient Iran* [Master's thesis, Azad University]. [In Persian]

Weishofer, J. (2012). *Ancient Iran from 550 B.C. to 650 A.D.* (M. Saqeb Far, Trans.). Qoqnoos. [In Persian]

Yousefi, M., Mirfatah, A. A., & Mafi, F. (2022). Collar making in ancient Iran: A comparative study of the decorative and functional characteristics of Parthian and Sassanid collars in the Reza Abbasi Museum. *Indigenous Knowledge Iran, 8* (16), 107–152. https://doi.org/10.22054/qjik.2023.68529.1319 [In Persian]

Ziapour, J. (1969). *Iranian women's ornaments from long ago until now*. Ministry of Culture and Arts. [In Persian]

Cleveland Museum of Art. (n.d.). *Art collection*. https://www.clevelandart.org/art/collection

Payman Online. (n.d.). https://www.paymanonline.ir/