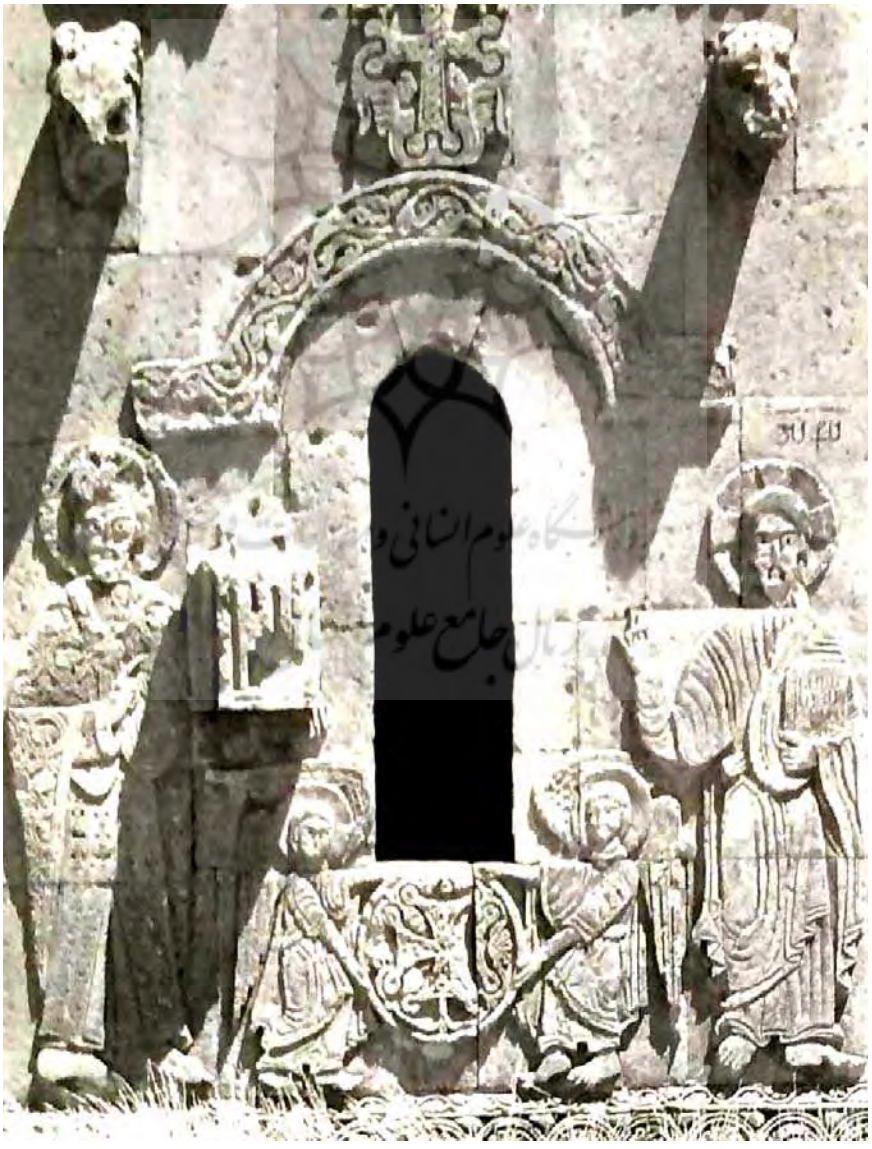


نقش مسیح و شاه گاگیک در نمای
غربی کلیسای آغتامار، مأخذ:
jones,1994,fig11

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تأثیر نقوش ساسانی در تزئینات حجاری شدهٔ کلیسای صلیب مقدس آغتامار

مهتاب مبینی *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۵/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۵/۲/۵

چکیده

قرن ۱۰ میلادی در جزیرهٔ آغتامار در ترکیه امروزی کلیسایی توسط شاه گاگیک به‌نام صلیب مقدس بنا شد که نمونه‌ای منحصربه‌فرد در هنر مسیحی این دوره و یکی از شاهکارهای بی‌نظیر کلیساسازی به سبک ارمنی است. بسیاری از موضوعات و سبک حجاری‌های کلیسا به‌شیوهٔ ساسانی است. از جمله نقوش گیاهی، جانوری، اساطیری، ماسک‌های انسانی و نقوش پادشاهی. این پژوهش به روش توصیفی و تطبیقی به بررسی نقوش حجاری‌شدهٔ کلیسای آغتامار و تأثیر هنر ساسانی در آنها می‌پردازد. پرسش پژوهش آن است که کدام نقوشی ساسانی بر تزئینات کلیسای آغتامار تأثیر گذاشتند و علت استفاده از این نقوش چه بود؟ هدف از این پژوهش بررسی تطبیقی نقوش کلیسای صلیب مقدس آغتامار و نقوش دورهٔ ساسانی و شناسایی وجوه مشترک و مفاهیم این نقوش در تزئینات کلیساست. موج جدید تأثیر محصولات ساسانی در قرن ۱۰ میلادی نه تنها در سرزمین‌های اسلامی بلکه در پادشاهی مسیحیت قفقاز و قسطنطنیه نمایان شد. نقوش ساسانی از طریق هنر اسلامی و بیزانس به هنر ارامنه و از جمله کلیسای آغتامار منتقل شد؛ استفاده از این نقوش در جهت تأیید قدرت شاه بر اساس سنت‌های ساسانی بود که از طریق هنر اسلامی به هنر مسیحیت منتقل شد. تعدادی از نقشمایه‌ها نشانه‌های خورنه در ایران باستان بودند برخی از این نقوش به‌عنوان نشان آزادگی نیز بودند اما بیشترین تأکید بر روی مفهوم سلطنت بود. این نقوش به عنوان نمادهای سلطنت در ارتباط با مکان‌های نقوش در نمای کلیسا نیز بودند. نقوش عقاب‌ها و گریفین در قاب نمای جنوبی کلیسا که نمایانگر تصویر شاه گاگیک در درگاه است و در سمت راست این در، پرنده با نقش سر قوچ نمایش داده شده است؛ نقش آنان را به عنوان نمادهای قدرت و شکوه پادشاهی را با بیشترین وضوح به نمایش می‌گذارد. بسیاری از نقشمایه‌های کلیسای آغتامار در نهایت از هنر ساسانی سرچشمه می‌گیرند. اگر چه جزئیات سبکی نشان می‌دهد؛ الگوهای واقعی که کار شدند در آثار هنری در طی دوران اسلامی بوده است، سنت‌هایی که میراث هنر ساسانی بود و تا قرن‌ها در هنر سرزمین‌های دیگر ادامه یافت.

واژگان کلیدی

کلیسای صلیب مقدس، آغتامار، نقوش ساسانی، هنر ارمنی.

* استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، شهر تهران، استان تهران.
Email:. m.mobini@shargh.tpnu.ac.ir

مقدمه

کلیسای صلیب مقدس که به دست شاه گاگیک بر روی جزیرهٔ آغتامار در دریاچهٔ وان بین سال‌های ۹۱۴ و ۹۲۱ میلادی بنا شد حاکی از تجدید فعالیت هنری در این ناحیه است. نقوش برجستهٔ این بنا نمونه‌ای منحصربه‌فرد در کلیساهای ارامنی است. هنر ارمنی از قرن ۹ تا ۱۲ میلادی با تأثیر از هنر اسلامی و بیزانس دچار تغییراتی شد. در زمینه معماری ارمنی در قرن ۱۰ میلادی، کلیساهایی با تالار اصلی و سه محراب به‌ویژه در منطقهٔ واسپورکان رواج یافت. در اینجا صلیب درون طرح راست گوشه با تکیه گاه‌های جاسازی شده متداول گشت. در زمینه پیکرتراشی تمایل به پر کردن زمینه از جنبه‌های هنر ارمنی این دوره است. هنرمندان ارمنی گرایش به نقش‌پردازی و ساده‌سازی نقوش داشتند و معمولاً تصاویر از جلو نشان داده می‌شد و حرکات حذف می‌گردید، همانند نقاشی‌های به‌کار رفته در کلیسای آغتامار.

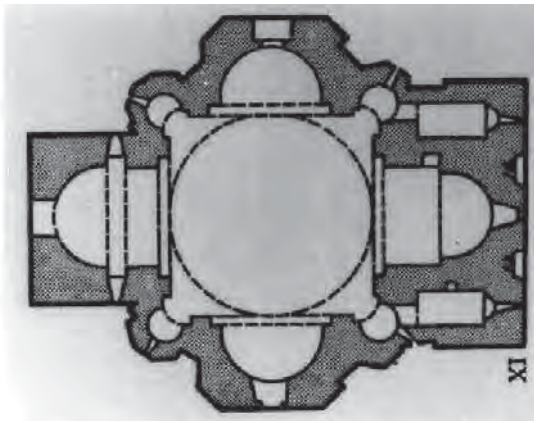
ظهور ناگهانی این مجموعهٔ غنی احتمالاً به سبب ابتکار شخصی شاه گاگیک بوده و نمونهٔ جداگانه‌ای است که نظیری در بناهای پیشین ارمنی ندارد و در سده‌های بعد نیز مشابه آن مشاهده نمی‌شود. به دلیل تعدد و اهمیت تزئینات این بنا در میان کلیساهای ارمنی و از آنجا که بسیاری از موضوعات و سبک نقوش برجستهٔ کلیسا به‌شیوهٔ هنر ساسانی است و در پژوهش‌های پیشین کمتر به منشأ ساسانی بودن نقوش اشاره شده است ضرورت مطالعه در این زمینه دیده می‌شود. پرسش پژوهش آن است که کدام نقوشی ساسانی بر تزئینات کلیسای صلیب مقدس آغتامار تأثیر گذاشتند و علت استفاده از این نقوش چه بود. بر پایهٔ این پرسش‌ها اهداف پژوهش شناسایی نقوش متأثر از هنر ساسانی در تزئینات حجاری‌شدهٔ کلیسای آغتامار و پی بردن به دلایل استفاده از این نقوش در کلیسای صلیب مقدس می‌باشد. در این پژوهش با دسته بندی انواع نقوش حیوانی، گیاهی، اساطیری و.. در کلیسای صلیب مقدس و مطالعه تطبیقی با نقوش ساسانی به بررسی تأثیر نقوش ساسانی در تزئینات کلیسا، همچنین شناخت مفاهیم نقوش و دلایل استفاده از آنها در این بنا پرداخته می‌شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی به مطالعهٔ تطبیقی نقوش ساسانی و نقوش برجستهٔ کلیسای صلیب مقدس آغتامار می‌پردازد و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینه حجاری و تزئینات کلیسای صلیب مقدس آغتامار تحقیقاتی صورت گرفته است از جمله مهم‌ترین



تصویر ۱. پلان کلیسای صلیب مقدس آغتامار ، مأخذ: هوسپیان، ۱۳۸۹.

آنها پژوهشی توسط درنرسسیان در سال ۱۹۶۵ است که بیشتر به توصیف نقوش پرداخته شده و تعداد اندکی از نقوش را دارای ریشهٔ ساسانی می‌داند و به بسیاری از حجاری‌ها که دارای منشاء ساسانی است اشاره‌ای نمی‌کند. همچنین لین جونز تحقیقاتی در زمینه هنر دوران میانهٔ ارمنستان انجام داده است و به توصیف نقوش کلیسای صلیب مقدس آغتامار می‌پردازند که البته اشاره کمی به منشا ساسانی حجاری‌های کلیسا دارد و ریشهٔ بسیاری از نقوش برجسته را هنر اسلامی می‌داند. در این پژوهش به صورت جامع به بررسی تمامی نقوش متاثر از هنر ساسانی در کلیسای صلیب مقدس پرداخته و ضمن مقایسه نقوش با مستندات تصویری، دلایل استفاده از نقوش و مفاهیم آن در کلیسای صلیب مقدس آغتامار مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روابط فرهنگی، سیاسی و اقتصادی ایرانیان و ارمنیان

شروع روابط ایرانیان و ارمنیان به هزاره اول ق. م. باز می‌گردد. نخستین منابع موثق برجای‌مانده حکایت از حضور جنگجویان ارمنی در ایران سدهٔ هشتم تا هفتم ق. م. و سکونت عده اندکی از صنعتگران و تجار ارمنی در ایران دارد. در قرن ۴ میلادی هزاران ارمنی به فرمان شاهپور اول ساسانی به ایران کوچانده شدند. دومین کوچ در قرن ۶ میلادی و سپس در سال ۱۰۴۸ میلادی و این بار ارمنیان به فرمان سلجوقیان به ایران انتقال یافتند. ارمنیان طی اقامت چند صد ساله خود در ایران فرهنگی خاص و جدید پدید آوردند که تلفیقی از فرهنگ ملی و اداب ورسوم خاص ارمنی با فرهنگ کهن و غنی ایرانی است (اوهانیان، ۱۳۸۶).

در طی دورهٔ تاریخی ایزدان ایرانی، خدایان ارمنی به شمار می‌آمدند. تأثیر هنر ایرانی نیز در هنر ارمنی در ادوار مختلف مشهود است. در نقوش برجستهٔ آرامگاه

تصویر ۲. کلیسای صلیب مقدس آغتامار، نمای غربی، مأخذ: Redgate:2007:295

آنتیخوس در نمرود داغ، آنتیخوس نیم‌تاج ارمنی مطابق سنت‌های هنر هخامنشی دارد و مناظر ایرانی اعطای منصب و جامه‌های ایرانی را نشان می‌دهد همچنین مدال‌های بزرگ زرین و برخی نقوش برجسته بر صخره‌ها که پادشاهان ایرانی و پیکره‌های به سبک و جامهٔ ایرانی را نشان می‌دهدو نیز صحنه‌های شکار شیر در کلیسای پتغنی از شمایل نگاری سلطنتی ساسانی ملهم شده است (درنسسیان، ۱۳۸۹، ۱۴۷). کلیسای صلیب مقدس آغتامار نیز از جمله بناهای ارمنی است که تأثیر هنر ایرانی در نقوش برجسته آن مشهود است و در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیسای صلیب مقدس آغتامار

در سال ۹۰۸م، گاگیک آرتسرونی ، حاکم وقت منطقهٔ واسپوراکان ، با کمک افشین، فرماندهٔ نیروهای خلیفهٔ عباسی، در شمال بین‌النهرین، استقلال منطقهٔ تحت تسلط خود را اعلام کرد و مدعی پادشاهی بر کل ارمنستان شد. گاگیک متعاقب اعلام استقلال، جزیرهٔ آغتامار را به منزلهٔ مرکز حکومت خود برگزید و به مانوئل، معمار معروف ارمنی، دستور بنای مجموعه‌ای از کاخ‌ها را داد. متأسفانه، تأسیسات بندری و کاخهای این جزیره به دلیل جنگهای متعدد ویران شدند و ویرانه‌ها نیز، به‌همراه تعدادی از جزایر کوچک و روستاهای اطراف دریاچه، به‌علت بالا آمدن سطح آب دریاچه به زیر آب فرو رفتند و امروزه تنها کلیسای صلیب مقدس، که در ارتفاعی بالاتر از سطح کاخ‌ها قرار داشته، باقی مانده است (هوسپیان، ۱۳۸۹: ۷). پلان اولیهٔ معماری این کلیسا از پلان بازیلیک چهار ستونی گنبددار اقتباس شده که ستون‌های آن در ظاهر حذف ولی در واقعیت از زیر گنبد عقب کشیده شده و به صورت فرو رفتگی دایره شکل به دیوارهای اتاقک‌های چهار گوشه بنا وصل شده اند (همان، ۷؛ تصویر ۱).

حجاری‌های کلیسای صلیب مقدس آغتامار

موضوع این حجاری‌ها از کتاب عهد عتیق و جدید و نیز وقایعی که در تاریخ خاندان آرتسرونی روی داده برگرفته شده است. آنچه که حجاریهای این کلیسا را از دیگر موارد مشابه متمایز می‌سازد حجم بسیار زیاد آنهاست که در معماری ارمنی سابقه نداشته، همچنین، انتخاب داستان‌هایی از کتاب مقدس که بیانگر وقایع روز است. لذا، به جرئت می‌توان حجاریهای کلیسای صلیب مقدس را سرآمد حجاری‌های قرن دهم میلادی در ارمنستان تلقی کرد، هنری که باعث نجات این کلیسا از انهدام شد .

کلیهٔ حجاری‌های ردیف اول، در چهار طرف بنا، حرکتی به سمت راست دارند. به غیر از استفاده از سایه روشن، که از اصول معماری ارمنی است، از اصل عدم تکرار تصویر در حجاری‌ها نیز استفاده شده است. چهار طرف دیوارهای خارجی کلیسا با شش ردیف حجاری پوشانده شده که از ارتفاع دومتری از سطح زمین شروع میشوند. اولین ردیف از پایین، که از نظر اندازه بزرگ‌ترین حجاری‌ها هستند، شامل داستان‌هایی از کتاب مقدس و وقایع مربوط به خاندان آرتسرونی است. کلیهٔ این تصاویر برروی نواری که چهار طرف بنا را احاطه کرده و در داخل آن اشکالی از خوشه‌های انگور قرار دارد ایستاده‌اند. در ردیف دوم از پایین، سر حیوانات مختلف با برجستگی زیاد قرار گرفته است. ردیف سوم نواری با تزیینات گیاهی است که با حفظ پهنا در چهار طرف بنا همچون کمربندی کلیسا را احاطه کرده و در داخل آن تصاویری با موضوعات زندگی مردم عادی دیده میشود. در ردیف چهارم تصاویری از حیوانات و انسانها نقش شده است. ردیف پنجم، که در پایین ساق گنبد قرار دارد، نواری از اشکال هندسی است و بالاخره ردیف ششم، که در بالای ساق گنبد قرار دارد، دارای تصاویری مانند ردیف چهارم است. ظاهراً هر یک از حجاریها در عین اینکه به تنهایی بیانگر موضوعی خاص است مکمل حجاری دیگری نیز هست و در مجموع پیامهای مختلفی همچون، رستگاری، پایداری، آفرینش و بسیاری موضوعات دیگر را بیان می‌کنند (هوسپیان، ۱۳۸۹: ۱۰؛تصویر ۲).

نقوش ساسانی و گسترش آن

هنر ساسانی آخرین مرحلهٔ هنر کهن شرقی و نتیجه تحول طولانی است و نیروئی دارد که می‌تواند نشانه‌های خود را در هنرها و ملت‌های مجاور باقی گذارد (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۲۸۳). از ویژگی‌های مهم هنر ساسانی ارائه نقوش حیوانی و صحنه شکار و موجودات اساطیری، نقوش گیاهی است که این نقوش بویژه بر روی فلزکاری، گچ‌بریها و نیز پارچه‌های ساسانی قابل رویت است. نقوش ساسانی از طریق هنر اسلامی که در تزئینات کاخ‌های اموی قرون ۸ میلادی استفاده می‌شد به هنر ارامنه و

تصویر۳. دشت ورامین، تزئین دیواری دوره ساسانی، موزه برلین، مأخذ: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۸۹.

تصویر ٤. نقش صلیب و بالهای گسترده در نمای غربی کلیسای صلیب مقدس ، مأخذ: Der Nersessian, 1965: fig 12

تصویر ٥. قسمتی از نمای کلیسای آغتامار با نقش سر انسان و بالهای گسترده، مأخذ: www.panoramio.com

تصویر٦. چال ترخان، صحنه شکار پیروز شاه،سده٥م،موزه‌فیلادلفی،مأخذ:گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۸۷

تصویر ۷. قسمتی از نقش برجسته شاه گاگیگ، نمای غربی کلیسای صلیب مقدس، مأخذ: Thierry,1987:378

تصویر۸. نقش تاج شاه بر روی بشقاب سغدی از نیشابور، مأخذ: موزه لنینگراد

از جمله کلیسای صلیب مقدس در آغتامار منتقل شد و بسیاری از موضوعات نقوش ساسانی در این کلیسا در تزئینات حجاری‌شده نماهای آن به کار رفته است. از جمله صحنه‌های شکار حیوانات ایستاده بر روی پاهای عقب و در حال خوردن انگور، حمله مردان به شیرها، نقوش پرندگان در میان پیچک‌های درخت مو و نیز درون مدالیون‌ها و نقش سیمرغ ساسانی و موجودات ترکیبی است و همچنین نقوش گریفین، اسفنکس و« استفاده از ماسک‌های انسانی در درون مدالیون‌ها که ریشه در هنر پارتی و ساسانی دارد» (Der Nerssian,1965,26).

مدت چندین سده پس از انقراض شاهنشاهی ساسانی کارگاه‌های اعراب در بغداد و کارگاه‌های یونانی در قسطنطنیه از نمونه‌ها و نقش‌های کهن هنر ساسانی استفاده می‌کرده اند. بدین ترتیب بافته‌هایی که در قرون وسطی از مشرق به مغرب زمین برده می‌شد و هنرمندان گاهی موضوع نقش‌های خود را از آنها می‌گرفتند، نقشی جز نقش مجالس بافته‌های ایرانی نداشته‌اند (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۳۱۵). ایران ساسانی با قرار داشتن بین شرق و غرب، به عنوان یک واسطه، محوراقتصادی محسوب می‌شد و عبور راه ابریشم از ایران سبب می‌شد که تولید و تجارت پارچه‌های ابریشمین را تحت کنترل خود در آورد و بوسیله تبادلاتی که بین کشورهای غربی و شرقی صورت می‌گرفت نفوذ هنر ساسانی تا قرن‌ها پس از انقراض ساسانیان نیز همچنان ادامه داشت. به‌نظر فرای هنر شاهنشاهی ساسانی که خلفا اقتباس کردند و سازگار ساختند هنری نبود که به دینی یا به آیین و رسومی بستگی داشته باشد بلکه این فرهنگی جهانی بود در خور فهم مردم بیزانس و امیران یا دربار خلافت. در دوران امویان نیز کارزارهای محلی فعالیت‌های خود را با همان شیوهٔ قبلی ادامه دادند و تصاویر و نقوش تزئینی و جانوری ساسانی در دوران بیزانس نیز بسیار گسترده شدند و آنها را می‌توان در هنر ارمنستان نیز یافت (طاهری، ۱۳۹۰: ۶۱-۶۲). ایران ساسانی با انتقال سنت‌های موروثی خود به دنیای مسلمانان و با میراث هنری خود تمدن‌های نو را غنی می‌گرداند و استفاده از پیکرنگاری ساسانی در طول دوران اولیهٔ اسلام و مسیحیت در غرب از لحاظ جغرافیایی گسترش یافت (Ferrier,1989,151).

نقوش ساسانی در تزئینات کلیسای صلیب مقدس

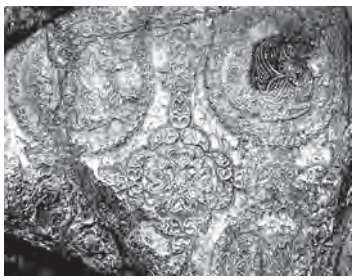
بال‌های گسترده

در دنیای باستان نقش بال‌های گسترده به‌عنوان آشکارترین اتصال به خدایان و ترفیع به آسمان بود. نقش بال‌های گسترده در هنر ساسانی به‌ویژه بر روی سکه‌های ساسانی مشاهده می‌شود که در بالای تاج سلطنتی شاهان

تصویر۹. مرواریدهای اطراف پیکره شاه بر روی سکه ساسانی خسرو دوم، قرن۶-۷ میلادی، مأخذ: www.cngcoins.com

تصویر۱۰.مینیاتور«خانواده‌سلطنتی»، انجیل شاه گاگیگ، مأخذ: Hofman,2011:76

تصویر ۱۱. نقش مسیح و شاه گاگیک در نمای غربی کلیسای آغتامار ، مأخذ: jones,1994:fig11



تصویر۱۲. طاق بستان، نقش برجستهٔ ساسانی خسرو دوم (۵۹۰-۶۲۸م). Ettinghausen,1972: fig 76.

تصویر۱۳. نقش پرنده در نمای جنوبی کلیسای‌صلیب‌مقدس،مأخذ: www.flickr.com

تصویر۱۴.لوح چهارگوش با نقش طاووس، تیسفون،سده۶م،موزه‌برلن،مأخذ:گیرشمن، ۱۳۹۰:۲۰۱.

قرار گرفته است و تکیه‌گاه عناصر نجومی از قبیل هلال ماه، ستاره و گاه خورشید است (compareti,2010: 201). بال‌های گسترده بر روی تاج شاهان ساسانی بدون شک جنبهٔ مذهبی و نیز تجلیل از پادشاه را داشته و در ارتباط با خدایان مزدایی هستند که محافظشان پرندگان بودند (Paris, 2004: 192-193). همانند خدای جنگ وهرام (اوستایی ورثرغنه، ارمنی وهاگن). که بر روی دومین نوع سکه‌های خسرو پرویز دوم اضافه شد که احتمالاً برای جشن پیروزی بر شورشگر بهرام چوبین بود (Daryaee, 1997:43). در هنر ساسانی گاه شکل بالهای گسترده تبدیل به نقوش گیاهی (برگ‌های کنگر). شده است که دربردارندهٔ میوه‌ای مقدس و یا عنصری دیگر است (تصویر۳). تبدیل بالهای گسترده ساسانی به گیاهان را در هنر ارامنه در تزئینات مرتبط با نقش صلیب در نمای کلیسای صلیب مقدس مشاهده می‌کنیم (تصویر ۴). عرب‌ها و مردم قفقاز که به مسیحیت گرویدند از این نشان در پایه‌های ستون‌ها برای صلیب‌ها استفاده کردند همچنین در ادبیات ارمنی وجود ارتباط بین بال‌های گسترده و شکوه و افتخار ذکر شده است. استفاده از بال‌های گستردهٔ ساسانی در هنر ارمنی برای ستایش و تجلیل از عنصر بالای آن که صلیب بود به کار می‌رفت. از طرفی در هنر مسیحیت و هنر ارامنه صلیب با درخت زندگی در ارتباط است (Donabedian, 2008:60). بنابراین اقتباس عناصری تزئینی از هنر ساسانی در هنر ارامنه بی‌ارتباط با عقاید دینی و آیینی آنها نیست. همچنین این نقش در برخی از ظروف گرجی که تأثیر هنر ساسانی در قلمزنی و شکل پیکره نیز مشهود است مشاهده می‌شود.

نقش بال‌های گسترده را بار دیگر در پیش آمدگی زیر شیروانی قسمت غربی کلیسای آغتامار می‌بینیم. ویژگی مجسمه‌ها در بالای دیوارهای بنا با ارتفاع تقریبی ۳ متر و

تصویر ۱۵. نقش بزها در اطراف درخت مو، نمای شمالی کلیسای صلیب مقدس، مأخذ: www. panoramio.com

نوار تزئینی گسترده که حاشیه‌های تزئینی را از دیوارهای بدون تزئین پایین جدا می‌کند به منطقه ایران و دوره پارتی بر می‌گردد (کالج، ۱۳۸۵: ۱۱۹). نمونهٔ آن قلعه یزدگرد در قرن ۲ م در کرمانشاه مربوط به هنر پارتی است. در اتاق اول عمارت کلاه‌فرنگی حاشیهٔ تزئینی به‌هم‌پیوسته‌ای از نقش گل روزت و سواستیکا به ارتفاع ۴ متر از زمین قرار داشت و نیز صحنه‌های نیم‌تنهٔ انسانی داخل مدالیون‌ها در بالای آن قرار داشت (keall,1967,112). در کلیسای آغتامار، نقش بال‌های گسترده را در ترکیبی از شکل سر زن و بال‌های گسترده (هارپی) می‌بینیم (تصویر۵). این نوع شکل هارپی‌ها کمتر رایج‌اند اما دارای پیشینهٔ ایرانی هستند و در پیکره‌های برنزی پارتی و نیز هنر ساسانی مشاهده می‌شوند. نیم تنه انسانی یا تنه حیوانات برخاسته از بالای یک جفت بال نقشمایه رایجی در مهرهای اولیهٔ ساسانی و گچبری‌هایش بود. این نقش در گچبری کاخ چال ترخان ری از دورهٔ ساسانی در حاشیهٔ نقش شکار ظاهر شده است (تصویر ۶). روبان‌های مواج گره‌خورده به بال‌های گسترده را در ترکیب شکل هارپی در تصویر ۵ می‌بینیم. ساسانیان ترکیب سربند و نوارهای مواج را به عنوان نماد جدیدی از اعطای نشان به‌کار می‌بردند. بر ظروف سیمین ساسانی نیز نقوشی از شاهان و ایزدبانو آناهیتا دیده می‌شود که نوار مواج (دیهیم) بر گردن و تاج آنان نمایان است و به لحاظ فرم و عملکرد جایگزین همان دیهیم پارتی است (Soudavar, 2003: 31). روبان‌ها، نوارهایی که به تاج شاهان متصل بود، همه به‌طور واضح اشاره به سلطنت دارند. روبانهای هارپی آغتامار احتمالاً از طرح ساسانی نشات گرفته است. پیشینهٔ نقش روبان در کلیساهای ارمنی مربوط به کلیسای کیلکانی در نزدیکی منطقه آلبانی باستان در قرن ۵ میلادی است که برای مدت طولانی تحت کنترل ساسانیان بود.

تاج سلطنتی

در نمای غربی کلیسا چهرهٔ شاه گاگیک در مقیاس بزرگ که دارای هاله و تاجی جواهرنشان و بالاپوش آراسته به گلدوزی است نمایش داده شده است. تاج شاه گاگیک آسیب دیده اما سوراخ‌های ایجادشده پرشده با خمیر (گل) و مروارید بدلی یا جواهر که در مجاورت هاله قرار دارد و بالای تاج با یک طرح بزرگ نشان داده شده است. تاج شاه گاگیک شکسته شده ولی هنوز می‌توان یک نقشمایه بال مانند را در طرف راست دید که از تاج‌های ساسانی اقتباس شده است (تصویر۷)؛ (Jones,2004: 149). بال‌هایی که پادشاهان ساسانی بر روی تاج خویش داشتند؛ مظهر ورثرغنه یکی از نخستین مظاهر تجسم فره ایزدی در پادشاهی ساسانی است (لوکونین، ۱۳۸۴: ۱۵۵). الگوی اولیهٔ تاج‌های ساسانی توسط حاکمان اولیهٔ مسلمان از امویان در قرن ۸ م تا سامانیان و آل بویه در قرن ۹ و

تصویر ۱۶. لوحه گچبری ساسانی،قرن ۶-۷ میلادی، موزه استاتلیچ برلین، مأخذ: www.commons.wikimedia.org

تصویر۱۷. بزهای روبرو، نمای جنوبی کلیسای آغتامار، مأخذ: www.armenica.org.

تصویر۱۸. سکه ساسانی، پیروز اول، مأخذ: Belloni,1969:f.65

تصویر۱۹. حمله شیر به گاو، نمای شمالی، شمال غرب دیوار، کلیسای آغتامار ، مأخذ: www.armenica.org

تصویر۲۰. حمله شیر به گاو، بشقاب نقره ساسانی، موزه ارمیتاژ لنینگراد، مأخذ: Ettinghausen,1964:f.9

تصویر۲۱. جعبه جواهر از جنس عاج قرطبه، قرن ۱۰ م ، مأخذ: Prado-Vilar,1997:23

۱۰ م استفاده شده است. نمونه‌ای از آن در قصر الحیر غربی دورهٔ اموی قرن ۸ م، مجسمهٔ گچی شاهزاده‌ای است که بسیار آسیب دیده اما تاج آن شباهت به تاج شاه گاگیک دارد. نمونهٔ دیگر از تاج بالدار در هنر پس از ساسانی در بشقاب نقره‌ای از نیشابور شاه سغدی را نشسته با تاجی از برگ‌های نخل و هلال ماه در میان آن با ردیف‌های مروارید نشان می‌دهد (تصویر۸). (DerNersessian,1965,30-31). در اسناد تاریخی آمده است که قبل از ساختن کلیسا شاه گاگیک حداقل ۳ نوع تاج و بسیاری لباسهای فاخر از قدرتهای اسلامی دریافت کرد (Jones,2007,61). تاج شاه گاگیک که گونه‌ای از تاج بالدار ساسانی بوده بدون تردید تاجی است که آن را از خلیفه دریافت داشته بود (در نرسسیان، ۱۳۹۰، ۱۵۸). در نمای غربی کلیسا نقش هاله در اطراف سر شاه گاگیک دیده می‌شود. در هنر ایران خورنه یا شکوه پادشاهی معمولاً با هاله‌ای اطراف سر شاه نشان داده می‌شد همان‌طور که در هنر ساسانی این نقش در اطراف سر شاه ظاهر شده است. در شاهنامهٔ فردوسی نیز که بر اساس خدای‌نامه‌های ساسانی نوشته شده است مفهوم خورنه برجسته شده است و در قرون میانه حکام مسلمانان در فلات ایران و آسیای مرکزی برای مشروعیت دادن به حکومت شان از نقش هاله استفاده کردند (daryaee,2002,130). همچنین در دایرهٔ هالهٔ اطراف سر شاه سوراخ‌هایی دیده می‌شود که احتمالاً جواهر و سنگ‌های گران‌بها در آن استفاده شده است این دوایر یادآور مرواریدهای استفاده‌شده برروی سکه‌های ساسانی در اطراف پیکرهٔ شاه و نیز مرواریدهای به‌کاررفته در تاج شاهان ساسانی است (تصویر ۹). همان‌طورکه نقش گردنبند مروارید در مینیاتوری از شاه گاگیک و خانواده‌اش نمایش داده شده است (تصویر ۱۰). مروارید از نمادهای فر در هنر ساسانی بود که شکوه و عظمت شاه را در حقانیت پادشاهی اش نشان می‌داد و «در هنر مسیحیت نیز مروارید نماد تقوا و پاکی اخلاقی است» (Clark,1986,81). شاه در تصویر۱۱ در دستش الگویی از کلیسا را دارد و به پیکرهٔ مسیح عرضه می‌دارد .الگوی کلیسا در دست شاه در ابتدا در قرن ۶ میلادی در هنر ارمنی ظاهر شد و در جهت سنت‌های سلطنتی پادشاهان ارمنی بود. ارائهٔ الگوی کلیسا به مسیح یا فرشته‌ها موضوعات رایجی در موزاییک‌های قوسی شکل کلیساهای بیزانس از قرن ۶ میلادی بویژه در رم بودند. اما تصویر شاه متفاوت از تصاویر امپراطوران بیزانسی معاصرش است. گاگیک به صورت فیزیکی تنها با حالت پاهایش به مسیح احترام می‌گذارد و بطور محسوسی بزرگتر از مسیح نمایش داده شده است در حالیکه «در هنر بیزانس هیچ گاه شاه بزرگتر از مسیح تجسم نمی‌شد» (Jones, 2007,59). این نقش یادآور نمایش پادشاهان

تصویر ۲۲. نقش قوچ- پرنده، نمای جنوبی کلیسای آغتامار ، مأخذ: Thierry,1987:381

تصویر۲۳.مهر ساسانی با نقش قوچ - پرنده، موزه استاتلیچ‌برلین،مأخذ: smb.museum.

تصویر۲٤. جانور ترکیبی، نمای جنوبی کلیسای آغتامار، مأخذ: همان: ۳۸۲

تصویر۲۵. بشقاب ساسانی با نقش سنمرو، قرن۷م، موزه بریتانیالندن، مأخذ:محمدپناه، ۱۳۸۵: ۱۹۲.

تصویر۲٦.نسخه عجایب‌المخلوقات‌قزوینی، قرن۷هجری، مأخذ:www.kotob.sellfile.ir

تصویر۲۷. نقش گریفین بر نمای جنوبی کلیسای آغتامار،مأخذ:Thierry,1987:381

تصویر۲۸. نقش گریفین بر روی بشقاب ساسانی،قرن ٥ میلادی،موزه برلین، مأخذ: www. smb.museum

1.POINTILLISM

تصویر۲۹. نقش گریفین، کاخ المشتی، دوره اموی، قرن ۸ م، مأخذ:
www.muslimheritage.com

تصویر ۳۰.پارچه‌بیزانسی،قرن ۱۰م،گنجینه کاتدرال، مأخذ: wagner, 2002:fig15
.

تصویر ۳۱. پرنده با سر انسان (هارپی)، نمای شمالی کلیسای آغتامار، مأخذ:
www.armernica.org

تصویر۳۲. پارچه ابریشم، دوره آل بویه، ری، مأخذ: Blair & B. W,1992: 28

تصویر ۳۳. کماندار و خرس، نمای کلیسای آغتامار، مأخذ: Thierry,1987:378

تصویر۳٤. بشقاب ساسانی با نقش شکار شیر توسط شاه، موزه ارمیتاژ لنینگراد ، مأخذ: Harper, 1981:238

ساسانی در طاق بستان در کنار ایزدان ایرانی است که در آنجا نیز نقش شاه ساسانی بزرگتر از ایزدان اطرافش مجسم شده است در اینجا تجسم قدرت شاه گاگیک را در قالب عظمت پیکره، تاج و لباسهای وی که برگرفته از سنت‌های ساسانی است و از طریق هنر اسلامی به سرزمین‌های دیگر منتقل شد نشان می‌دهد. شاه گاگیک نیز با استفاده از عناصر قدرت خلفای اسلامی که میراث هنر ساسانی را در خود داشت در نمای کلیسای صلیب مقدس اقتدار خویش را به تصویر کشید.

نقوش حیوانی

بر روی تزئینات لباس شاه گاگیک در تصویر ۷ شاهد نقوش پرندگان و گل‌ها در میان مدالیون‌ها هستیم. «نقشمایهٔ پرندگان داخل دایره‌ها بر روی فلزکاری دورهٔ ساسانی نیز یافت شده» (Harper, 1978:124). و «پارچه‌های ابریشمی با نقش حیوانات در مدالیون یک سنت ساسانی بودند که بعداً توسط مسلمانان و سرزمین‌های دیگر استفاده شد (Der Nersessian, 1978: 109). این نقوش ساسانی در نسخه‌ای از انجیل شاه گاگیک، به همراه ملکه و دخترش (تصویر ۱۰) نمایش داده شده است. پارچهٔ آویزان در قسمت جلو نقش چهار مدالیون‌هایی که با دانه‌های مروارید احاطه شده‌اند و نقش فیل در بین آنها و نقش چهار گل هشت‌پر اطراف آن است را نشان می‌دهد. نمونهٔ نقش پرنده لباس شاه گاگیک را در نقوش طاق بستان نیز شاهد هستیم که در مدالیون‌ها ظاهر می‌شوند (تصویر۱۲).

فیل حیوان سلطنتی پادشاهان ایران باستان به‌ویژه در هنر ساسانی است و نیز نقش اسب بالدار و سیمرغ که در پارچه‌های اسلامی نیز مشاهده می‌شود از الگوی ساسانی اقتباس شده و شبیه به نقش برجسته‌های طاق بستان که نمایش سیمرغ در مدالیون‌ها و نقش گل در میان آنهاست (تصویر ۱۲؛ Hofman, 2011:84).

نقش به‌کاررفته در تصویر۱۰ را برخی اسب بالدار و برخی سیمرغ نامیده‌اند. این نوع الگوی طراحی شبیه به حیوانات مدالیون‌های مروارید احاطه‌شده و شامل پرندگان یافت شده در لباس شاه گاگیک در نقش برجسته مجسمه‌مانند در کلیسای آغتامار است (تصویر۷؛ Martiniani & Reber, 2008: 149). نوارهای گردن مرواریدنشان در پیوند با مفهوم سلطنت بودند و مرتباً در هنر ساسانی ظاهر می‌شدند. سبک برگ‌های پنج‌پر در فاصله بین هلال‌ها بر روی لباس شاه گاگیک نیز شبیه به نقش مایه‌های ساسانی هستند (Harper,1978:105). شاه گاگیک با استفاده از نقشمایه‌هایی که بر روی لباس شاهان ساسانی متداول بود و توسط حکمرانان دورهٔ اسلامی نیز به‌کار گرفته شد سعی در نمایش قدرت و مشروعیت‌اش همردیف با قدرت‌های اسلامی معاصرش داشت (Eastmond & Jones, 2001,159).

نقش پرنده را جداگانه در تزئینات نمای کلیسا نیز

تصویر ۳۵. جدال مرد و خرس، بخشی از نقش برجسته نمای غربی کلیسای آغتامار، مأخذ: joens,2001:238

تصویر۳۶. ظرف نقره ساسانی، موزه هنر، مأخذ: کلیولند، www. clevelandart.org

تصویر۳۷. جدال مرد و خرس، موزائیک بیزانسی، کلیسای سنت دمترویوس، نیکو پولیس، قرن ٤- ٥ م، مأخذ: www.helenmilesmosaics.org

تصویر ۳۸. نقش سر و بالاتنه قدیسین درون دایره در نمای جنوبی کلیسا ، مأخذ: Thierry,1987:379.

می‌بینیم (تصویر۱۳) که سبک آن کاملا منطبق با گچ‌بری ساسانی در تیسفون است (تصویر۱۴). «نقوش حیوانی در حجاری‌های کلیسای صلیب مقدس چه از نظر سبک و نیز از جهت انتخاب حیوانات از شیوهٔ ساسانی پیروی می‌کند» (Thierry,1987:172). از نقوش رایج دیگر در هنر ساسانی تصویر نقش بز به همراه پیچک‌های درخت موست (تصویر۱۶). مشابه طرح ساسانی را در نمای شمالی کلیسای صلیب مقدس تصاویر بزهایی ایستاده بر روی دو پای عقب در اطراف خوشه‌های انگور آویزان از درخت مو مشاهده می‌کنیم (تصویر۱۵). همچنین در نمای جنوبی، در قسمت جنوب غربی، تورفتگی دیوار نقش دو بز رودررو تصویر شده است که در حال نگاه کردن به عقب بر روی دو پا بلند شده‌اند (تصویر۱۷). این طرح در هنر خاورمیانه در نیمه دوم هزاره اول ق. م. بسیار رایج بود. شکلی که در وسط بزها قرار دارد بیشتر از تنهٔ درخت به آتشدان‌های بر روی سکه‌های ساسانی شباهت دارد (تصویر ۱۸). نقوش قرینهٔ حیوانات در اطراف درخت نخل در پارچه‌های ابریشمی ساسانی فراوان به‌کار رفته است. زانوها و قوزک پای بزها در نقش برجسته با دایره‌هایی مشخص شده است. این نوع مفصل‌ها ویژگی حیواناتی است که در هنر ساسانی نمایش داده می‌شود. برای مثال در اغلب ظروف نقره ساسانی صحنه‌های شکار اسب‌ها و حیوانات شکارشده با این ویژگی نمایان شده‌اند (تصویر۳۴). این خصوصیت از طریق هنر ساسانی در آثار هنر اسلامی و بیزانسی منتقل شد و به‌ویژه بر روی نقوش پارچه‌ها رواج یافت.

نقوش حیوانی که حیوان دیگری را دنبال می‌کند و اغلب به یک صحنهٔ جنگ و ستیز تبدیل می‌شود یکی از موضوعات هنر ساسانی است که در هنر نواحی مجاور و حتی دور دست نفوذ یافته است (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۳۰۱). نقش حمله شیر به گاو در نمای شمالی کلیسای آغتامار نمایان است (تصویر۱۹). پیشینهٔ این نقش به بین النهرین می‌رسد. اکثریت نمایش‌های قدیمی این نقش مربوط به مفاهیم نجومی است اما مدارکی وجود دارد که حملهٔ شیر به گاو را نماد قدرت سلطنتی در تمدن آشور در ۹۰۰ ق. م. می‌دانستند (Ettinghausen,1964,161). این نماد به تمدن هخامنشی و ساسانی نیز منتقل شد و در هنر ساسانی این نقش بر روی مهرها و ظروف فلزی مشاهده می‌شود (تصویر۲۰). این نقش‌مایه در هنر اموی نیز استفاده شده است. نمونهٔ آن موزائیک کاخ خربهٔ المفجر است که به‌جای گاو نقش غزال قرار گرفته است. حملهٔ شیر به گاو همچنین در دیگر آثار هنری اموی نشان داده شده همانند نقش جعبهٔ جواهرات از عاج (تصویر۲۱) از قرطبهٔ اسپانیا. حالت تمام‌رخ شیر و نیمرخ گاو مشابه نقش ساسانی است و در جهت حمله به گاو با هم فرق دارند. این نوع صحنه‌ها علاوه بر مفهوم سلطنت دلالت بر معنای ثنویت نیز دارند. نبرد بین روشنایی و تاریکی و خیر و شر و در نقوش برجستهٔ آغتامار این نقش همانند هنر ساسانی دلالت بر قدرت پادشاهی و سلطنت داشت.

موجودات اساطیری

حوزهٔ قفقاز منطقه‌ای مهم برای انتقال اساطیری است که در بسیاری از عناصر با اساطیر ایرانی مشترک هستند. «در دیوار جنوبی کلیسای آغتامار موجودی ترکیبی با سر قوچ و بدن پرنده وجود دارد که به‌طور

تصویر۳۹. نقاشی دیواری ساسانی، حاجی آباد فارس، مأخذ: compareti,2011:18

تصویر۴۰. نقوش برجسته هترا، معبد خورشید، دوره پارتی، مأخذ: www.un.org

جالبی قابل مقایسه با موجودات اساطیری هنر ساسانی است (تصویر۲۲). شکل پرهای دم و بال‌ها با دو ردیف مروارید به دو قسمت تقسیم شده‌اند. «نقش مروارید در تصاویر تزئینات بسیاری از پرندگان در فلزکاری ساسانی و اغلب در یقه و گردن بند بکار رفته است.» (Compareti,2014,23). شاخ‌های قوچ شکل به حالت واگرا از دیگر ویژگی‌های هنر ساسانی است که بر روی تاج برخی شاهان ساسانی نیز استفاده شده است. «نواری که گردن حیوانات را زینت می‌دهد انعکاسی از تخیل هنرمند ساسانی است و نشانی از مبادلات وسیع افکار هنری دوران می‌باشد» (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۳۰۷). این شکل نوارگونه در پاهای پرنده- قوچ تبدیل به گوی‌هایی جانشین روبان‌های مواج می‌شود. «قوچ از حیواناتی است که در کارنامهٔ اردشیر بابکان به عنوان نماد فر ایزدی یاد شده است که اکتساب آن توسط شاه نمادی از مشروعیت و تأیید سلطنت می‌باشد» (دوستخواه، ۱۳۷۵: ۴۳۵). این نقش در مهرهای ساسانی با ترکیب سر قوچ با بدن پرنده نمایش داده شده است (تصویر۲۳). که «به‌عنوان خدای پیروزی (بهرام) و در ارتباط با مفهوم شکوه شاهانه بود» (Lener,1975,169). در بهرام یشت هفتمین تجلی ایزد بهرام در کالبد وارغن سبک پروازترین و تندترین پرنده و در هشتمین تجلی در کالبد قوچ با شاخهای پیچ در پیچ توصیف شده است (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۴۳۴-۴۳۵). این نقش پس از دورهٔ ساسانی در بسیاری از موضوعات هنر اسلامی نیز استفاده شد. طرح‌های گیاهی در بدن جانور اشاره می‌کند که این جانور در نمای کلیسا آغتامار از نمونه‌های دورهٔ اسلامی مشتق شده است.

پایدار ماندن نقشمایه‌های ساسانی در طرح تجسم حیوانات به‌ویژه ماهی در داستان یونس که به‌صورت سیمرغ ایرانی یا کرماهی تبدیل شده است، به چشم می‌خورد. این نقش نیز که در نمای جنوبی کلیسا واقع شده موجودی است که به ارمنی ویشاپ نام دارد (تصویر۲۴). نمونهٔ موجود ترکیبی نمایش داده شده در هنر یونان نیز وجود دارد که کتوس (ketos) نام دارد با دم ماهی و نیم‌تنهٔ سگ درنده.

اما در آغتامار هیولای دریایی به‌طور واضحی اقتباس از دیگر موجود ترکیبی اساطیری است که همان سنمرو ساسانی است. جانوری با سر سگ و بدن ماهی که دارای پاهای شیر و بال عقاب است. این جانور به‌استثنای دم تماماً ویژگی سنمرو ساسانی را دارد (تصویر۲۵). شکل دم جانور ریشهٔ یونانی دارد. متون یونانی نیز در علم نجوم دوران اولیهٔ اسلامی ترجمه شد و نقش این جانور در برخی نسخ دورهٔ اسلامی به‌کار رفت از جمله نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی (تصویر ۲۶). اما دیگر جزئیات نقوش دایره‌ای مفصل‌های پنجه‌ها، سبک نخل‌ها بر روی شانه‌ها و نوارهای مروارید که تقسیم کننده بالها هستند، در نقش سنمرو ساسانی رایج بود. گوبل به وجود ارتباط میان فره و سیمرغ اعتقاد دارد بدین شکل که بر روی سکه‌های ساسانی که تصویر سیمرغ دارد علامت فره همراه با نوشتهٔ «فره افزون» ذکر شده است (Gobel, 1967, 134). این جانور که نماد خورنه و شکوه پادشاهی ساسانی بود در نقوش لباس شاهان و نیز بشقاب‌های سیمین ساسانی استفاده می‌شد. سنمرو نقش‌مایهٔ محبوبی در هنر ساسانی بود و مدت‌ها پس از پایان سلسلهٔ ساسانی در هنر اسلامی و بیزانسی بکار می‌رفت. طرح دیگری از این نقش در نمای داخلی کلیسا بصورت نقاشی دیواری نمایش داده شده است.

تصویر ۴۱. آغتامار، حاشیه تزئینی درخت مو، درخت انار وانگورها و پرندگان، مأخذ:joens,2001:238

تصویر۴۲. ظرف نقره ساسانی، قرن ٦ م، موزه بریتانیا، مأخذ: www.britishmuseum.org

تصویر۴۳. موزائیک از اورشلیم با نقش درخت مو و انگور، قرن٦ م ، مأخذ: Bonfioli,1959

از جمله موجودات اساطیری دیگر گریفین جانوری ترکیبی است که منشأ آن به ایران هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌رسد و از آنجا به خاورمیانه و مصر و اژه منتقل شده است. «در دورهٔ ساسانی گریفین جانوری نیکوکار محسوب می‌شد که محافظ انسان‌ها بود و پیوند نزدیکی با مفهوم سلطنت داشت» (Harper, 1978, 91). این جانور بر روی نمای جنوبی کلیسای آغتامار با بدن شیر و بال‌های عقاب نشان داده شده است (تصویر۲۷). بال‌های گریفین همانند سنت ساسانی با نوارهای مروارید جدا شده‌اند و با برگ‌های نخل در زمینه تزئین شده‌اند. برگ‌های نخل پهلوها و انتهای دم را نیز تزئین کرده است و گل‌های روزت که بر روی بدن گریفین دیده می‌شود مشابه نقش گریفین در ظروف نقره‌ای ساسانی است (تصویر۲۸). نقش گریفین بر روی بشقاب نقرهٔ کوشانی‌ساسانی بر روی پایه تخت سلطنتی و به عنوان محافظت از تخت سلطنت نشان داده شده است و پس از سلطهٔ اعراب نقش گریفین با مفهوم سلطنت در دوران اسلامی ادامه یافت. نمونهٔ آن در کاخ المشتی دورهٔ اموی است (تصویر ۲۹). نقش گریفین از سنت‌های هنر ساسانی در هنر بیزانس و در تزئینات مجسمه‌های کلیساها نیز به کار رفت. این نقش در نقوش برجستهٔ بیرونی کلیساهای گرجستان نیز همانند کلیسای نیکورتس میندا در قرن ۱۱ م نیز استفاده شده است. اما منشا بی واسطه گریفین آغتامار، پارچه‌های مجلل بیزانسی متأثر از هنر ساسانی است که بسیاری از ویژگی‌ها مثل نوار مروارید و نخل و روزت در پارچه‌های ابریشم بیزانسی ظاهر شده‌اند (تصویر۳۰).

نقش دیگر پرنده با سر انسان یا هارپی در نقوش برجستهٔ آغتامار در نمای شمالی (تصویر۳۱) مشاهده می‌شود. این جانوری ترکیبی با قدمت بسیار و تاریخ طولانی در هنرهای مدیترانه و تمدن‌های خاورمیانه است. هارپی آغتامار به صورت نیمرخ و با دم طاووس نشان داده شده است و شکل بال و دم وابستگی مستقیم به هنر ساسانی را نشان می‌دهد (با تصویر۲۵ مقایسه شود). این جانور در هنر پس از اسلامی نیز رواج یافت و نمونهٔ آن در پارچه‌های آل بویه از ری مشاهده می‌شود (تصویر۳۲). «هارپی با دم طاووس به عنوان نشان سلطنتی ظاهر می‌شود» (Baer, 1965, 46). همان‌طور که ویژگی طاووس در ایران نیز همین است، این جانور ترکیبی نشانهٔ قدرت سلطنتی و شکوه پادشاهی بود.

صحنه‌های شکار

شکار در دوران پیش از اسلام از بهترین اعمال و جزو افتخارات پادشاهان به شمار می‌رفت. شاه می‌بایست برای ادامهٔ شاهنشاهی‌اش هر سال به طرق مختلف از جمله شکار قدرت خود را به اثبات برساند (تاجبخش، ۱۳۷۴، ۳۷). و بر این اساس می‌توان جنبهٔ تقدس و نمادین بودن شکار را دلالت داشتن بر قدرت شاهی و پیروزی خوبی بر بدی دانست (Erdmann, 1942, 356-357). گونه‌های شمایل‌نگاری شکارگاه‌های ساسانی را در تزئینات کلیسای آغتامار شاهد هستیم. گاهی سوارکار جانوری را با نیزه خود هدف قرار می‌دهد یا اینکه سر شیری را از تن جدا می‌کند یا مجهز به کمان و بر روی زین به عقب برمی گردد تا تیری بیفکند (درنرسسیان، ۱۳۹۰، ۱۶۱). کمانداری سواره بر اسب برنمای جنوبی کلیسا مشاهده می‌شود (تصویر ۳۳). این نقش شخصی در مرتبه بالاتر از دیگر افراد در نبرد با حیوانات را نشان می‌دهد و در میان همه صحنه‌های شکار این نقش بیشترین وضوح را برای الهام گرفتن از هنر ساسانی دارد. کماندار در موقعیتی که به پرتاب پارتی معروف است و بدنش را به عقب در جهت پرتاب تیر چرخانده است. وضعیتی که شاهان ساسانی به حیواناتی که بر روی پاهای عقبشان ایستاده‌اند شلیک می‌کنند و بر روی بشقاب‌های ساسانی سده ۶ و ۷ میلادی ظاهر می‌شود.

اسب سوارکار کلیسای آغتامار مانند بسیاری از حیوانات آغتامار در زانو و مچ پایش دایره‌هایی واضح وجود دارد که ویژگی هنر ساسانی است و همچنین دم اسب دارای گره‌ای نادر که آن را به دو قسمت تقسیم کرده است. این خصوصیت دم در اسب‌های ساسانی با دم‌های بافته و گره‌خورده با روبان در آثار هنری همانند نقش برجستهٔ اردشیر اول در نقش رستم و نقش برجستهٔ شاپور اول در صحنهٔ پیروزی بر والرین رومی و نیز مکرراً در بشقاب‌های زرین و سیمین نمایش داده شده است (تصویر۳۴).

از دیگر صحنه‌های رایج شکار در کلیسای آغتامار نبرد مردی با خرس است که در نمای غربی دیده می‌شود (تصویر ۳۵). خرس‌ها به عنوان صید شکارچیان سلطنتی بر روی چندین بشقاب و ظروف ساسانی ظاهر می‌شوند که احتمالاً در منطقهٔ داد و ستد قفقاز تولید شده است (تصویر ۳۶). اغلب بشقاب‌های دورهٔ ساسانی شاه پیروز در شکار را نشان می‌دهد. تفسیر این صحنه‌ها چون بازتاب‌های تمثیل دیرینهٔ شکار و جنگ و به‌منزلهٔ شکست دشمنان دنیوی و معنوی در هیئت حیوانات است. هارپر پیشنهاد می‌کند که حیوانات احتمالاً به سلطنت شاه بر سرزمین‌های مختلف اشاره دارد. «شیر نماد ایران، گراز نماد خراسان و خرس نماد ارمنستان و گرجستان است» (Harper, 1981,139). بسیاری از سنت‌های ساسانی به هنر بیزانسی به‌ویژه در موزاییک‌ها و نقاشی‌های آنها بین قرون ۵ تا ۹ میلادی انتقال یافت (compareti,2011,21). نمونه‌هایی از نقش حیوانات در مدالیون‌ها و یا در حال جدال در موزائیک‌های بیزانسی کلیسای سنت دمتریوس در نیکوپولیس یونان می‌توان مشاهده کرد (تصویر۳۷) و در قرون بعدی در کلیساهای ارمنی نیز تأثیرگذار بود.

تصویر ٤٤. پلاک گچی، دوره ساسانی، تیسفون، موزه برلین، مأخذ: www.smb.museum

ماسک‌های انسانی

در تصویر ۳۸ نقش سر و بالاتنهٔ قدیسین با هاله‌ای دور سر درون دایره‌های در نمای جنوبی کلیسا مشاهده می‌شود. گیرشمن ریشهٔ این ماسک‌ها را از ایران و قدمت آن را به ایران پیش از تاریخ و در گورهای زیرزمینی «ب» در سیلک بیان می‌کند. ساختن سر منتهی به چانه نزد برنزسازان لرستان ودر اشیای نذری بسیار معمول بوده است که در هنر پارتی از نو رواج می‌یابد (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۳۷) و بر روی دیوارهای معبد خورشید در هترا سر و نیم‌تنهٔ اعضای خانوادهٔ سلطنتی حک شده است. تزئینات بناهای ساسانی نیز با سرها و نیم تنه‌ها حک شده و به صورت نقش برجسته کمتر مستند است اما ناشناخته نیست. نیم‌تنهٔ شاه نرسی در برج پایکولی، نیم‌تنهٔ زنان و مردان در کاخ کیش، نقش سرها بر روی موزائیک‌های کف ایوان کاخ بیشاپور و نیز نقاشی دیواری ساسانی از قرن ۴ میلادی (منسوب به حکومت شاپور دوم) که در حاجی‌آباد فارس یافت شده است (تصویر۳۹). نقاشی آسیب زیادی دیده اما یک صحنهٔ بزرگ جنگ که سه بالاتنهٔ انسان درون هلال‌ها در بالای آن قرار دارند و با تزئینات گیاهی از هم جدا شده‌اند نمایش داده شده است. پیشینهٔ این شیوه را در هنر پارتی با نیم‌تنه یا سرهایی که به صورت نقش‌برجسته در نمای بنا استفاده می‌شد در معبد خورشید در هترا می‌بینیم (تصویر۴۰). «این سنت ایرانی از طریق هنر ساسانی به مصنوعات سوری-بین‌النهرینی و از آنجا در اشیای هنری بیزانسی نفوذ کرد» (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۱۳) و در تزئینات کلیساهای ارمنستان و گرجستان در طی سدهٔ ۷ تا ۱۱ میلادی به کار رفت.

نقوش گیاهی

ترکیب‌بندی نقش پیچک‌های گیاهی، درخت انار و انگور و پرندگان (تصویر۴۱) در نمای کلیسای آغتامار در گچ‌بری‌ها و ظروف ساسانی (تصویر ۴۲) با نقش پرندگان و درخت انار و انگور دیده می‌شود. این طراحی سمبولیک جذاب ملهم از ترکیب بندی‌های ساسانی بود و احتمالاً از طریق نقش‌مایه‌های پارچه‌های مجلل منتقل شد. این نقوش در هنر بیزانسی نیز به‌ویژه در نقوش موزائیک‌ها همراه با نقوش حیوانی و مدالیون‌ها استفاده شده است (تصویر۴۳).

وجود تعدادی از گلدان‌های سیمین ساسانی تزئین شده‌اند با درختان سبک‌دار و پیچک‌های انگور و نقش پرندگان «پیوند دیگر میان پرنده و گیاه در نقشمایه‌های ساسانی در اطراف درخت مقدس را با مفهوم رمزی که پرندگان پاسدار درخت مقدس‌اند نمایش می‌داد» (پرهام، ۱۳۸۷:

۴۵). نقش درخت مرکزی با شاخه‌های درهم‌تنیده و پرندگان اطراف آن الگوی ساسانی بود که در پلاکی در نزدیکی تیسفون نیز دیده می‌شود (تصویر۴۴).

جدول۱. بررسی تطبیقی نقوش دورهٔ ساسانی و نقوش کلیسای صلیب مقدس آغتامار، مأخذ: نگارنده

نام نقش	نمونهٔ دورهٔ ساسانی	نمونهٔ کلیسای آغتامار	وجه اشتراک
بال‌های گسترده			استفاده از نقوش گیاهی (برگ کنگر) در شکل بال‌ها. ارتباط نقوش با مفاهیم مقدس و مذهبی.
هارپی			فرم و جهت بال‌ها و ترکیب سر انسان و بال‌های گسترده. استفاده در تزئینات حاشیه‌ای.
تاج سلطنتی			نقش بال‌مانند بر روی تاج از مظاهر فره ایزدی. وجود هالهٔ اطراف تاج و سر پادشاه جهت تقدس.
پرندگان			شباهت نوع و فرم پرنده در نقش برجسته کلیسای آغتامار.نقش پرندگان در لباس شاه گاگیگ با گچبری‌های ساسانی.
بز و درخت مو			حالت بزهای ایستاده بر روی دوپای عقب در اطراف خوشه‌های انگور. تقارن در نقش حیوانات اطراف درخت.
شیر و گاو			حرکت و چرخش سر گاو در صحنهٔ حمله به شیر به گاو و حالت چهرهٔ تمام‌رخ شیر و نیم‌رخ گاو مشابه نقوش ساسانی اشاره به مفهوم قدرت و سلطنت.
قوچ – پرنده			شکل پرها، دم و بال‌ها با ردیفهای مروارید جدا می‌شود. حالت واگرای شاخ‌های قوچ و نماد فر بودن و ارتباط با سلطنت. نوار گردن جانور و مشابهت با روبان‌های دورهٔ ساسانی.
سنمرو			ترکیب حیوانی سرسگ، بدن ماهی و بال عقاب و پای شیر. نقوش دایره‌ای مفصل‌های پنجه‌ها.

ادامه جدول۱.

گریفین			اجزای ترکیبی جانور و فرم برگ‌نخلی دم و فرم بال‌های افراشته گل‌های روزت روی بدن گریفین و نوارهای مروارید. اشاره به مفهوم سلطنت.
صحنه‌های شکار			کمانداری سوار بر اسب و چرخش بدن به عقب در جهت پرتاب تیر. دم‌های بافته گره‌خورده اسب.
ماسک انسانی			ریشه در هنر پارتی و ساسانی جهت تقدس بزرگان و فرمانروایان.
نقوش گیاهی			تشابه ترکیب‌بندی نقش پیچک‌های گیاهی، درخت انگور و انار وپرندگان.

نتیجه

بسیاری از نقشمایه‌های کلیسای آغتامار در نهایت از هنر ساسانی سرچشمه می‌گیرند. اگرچه جزئیات سبکی نشان می‌دهد. الگوهای واقعی که کار شدند در آثار هنری در طی دوران اسلامی بوده است. اما نفوذ هنر ساسانی در نقوش برجستهٔ آغتامار ممکن است تحت‌تأثیر پدیدهٔ وسیع‌تر تجدد ادبی و فرهنگی ایران در قرن ۱۰ میلادی باشد که سنت‌های پیش از اسلام دوباره در هنر و ادبیات ظاهر شد؛ به‌ویژه موج جدید تأثیر محصولات ساسانی که نه‌تنها در سرزمین‌های اسلامی بلکه در پادشاهی مسیحیت قفقاز و قسطنطنیه نمایان شد. تعدادی از پیکره‌ها و حیوانات در کتیبه‌های حاشیه‌ای کلیسای آغتامار در گلدان‌های نقره‌ای ساسانی یافت شدند. تعداد دیگر از نقشمایه‌ها شامل عقاب، نقش سنمرو، پرندگان قوچ سر روی نمای جنوبی، نشانه‌های خورنه در ایران باستان بودند و دارای مفاهیم پادشاهی الهی و شکوه سلطنت بودند. گریفین، پرندگان انسان سر و انواع مختلف حیوانات ترکیبی نیز نماد قدرت سلطنتی بودند. برخی از این نقوش به‌عنوان نشان آزادگی نیز بودند اما بیشترین تأکید بر روی مفهوم سلطنت بود. این نقوش به‌عنوان نمادهای سلطنت در ارتباط با مکان‌های نقوش در نمای کلیسا نیز بودند. نقوش عقاب‌ها و گریفین در قاب نمای جنوبی کلیسا که نمایانگر تصویر شاه گاگیک در درگاه است و در سمت راست این در پرنده با نقش سر قوچ نمایش داده شده است؛ نقش آنان را به‌عنوان نمادهای قدرت و شکوه پادشاهی را با بیشترین وضوح به نمایش می‌گذارد، سنت‌هایی که میراث هنر ساسانی بود و تا قرن‌ها در هنر سرزمین‌های دیگر ادامه یافت.

منابع و مأخذ

انصاری، جمال. ۱۳٦٦. «گچبری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی»، *فصلنامهٔ هنر*، ش ۱۳: ۳۱۸-۳۷۳.

اوهانیان، طاتول. ۱۳۸٦. «نقش بازرگانان ارمنی در فرهنگ و هنر جلفای نو»، *فصلنامه فرهنگی پیمان*، ش٤٠، س ۱۰.

تاجبخش، هدایت و سیروس جمالی. ۱۳۷٤. *نخجیران از آغاز تا امروز*، تهران: نشر موزهٔ آثار طبیعی و حیات وحش ایران.

دادگی، فرنبغ. ۱۳٦۸. *بندهش*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

در نرسسیان، سرارپی. ۱۳۹۰. *ارمنی‌ها*. ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: طهوری.

دوستخواه، جلیل. ۱۳۷۱. *اوستا کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی*. تهران: مروارید.

رایس، دیود تالبوت. ۱۳۸۳. *هنر بیزانس*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: قطره

سودآور، ابوالعلا. ۱۳۸٤. *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*. تهران: نشر نی.

طاهری، علیرضا. ۱۳۹۱. «تأثیر نقوش ساسانی بر تصویرسازی نسخ بئاتوس»، *باغ نظر*، ش۲۱، صص: ۵۹-٦۸.

گیرشمن، رومن. ۱۳۸٦. *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمهٔ محمد معین. تهران: نگاه.

گیرشمن، رومن. ۱۳۹۰. *هنر ایران پارت و ساسانی*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: علمی و فرهنگی.

لوکونین، ولادیمیر گریگورویچ. ۱۳۸٤. *تمدن ایران ساسانی*. ترجمه: عنایت‌الله رضا. تهران: علمی و فرهنگی.

محمدپناه، بهنام. ۱۳۸۵. کهن‌دیار. تهران: سبزان.

هوسپیان، شاهن. ۱۳۸۹. «بازمانده‌ای از انهدام فرهنگی»، *فصلنامه فرهنگی پیمان*، ش۵۲، صص: ۵-۳۰

Baer, E. 1965. *Sphinxs and Harpies in Medieval Islamic Art*. Oriental notes and Studies, 9. , Jerusalem.

Belloni, G and Dall Asen L.F. 1969. *Iranian Art*, New York.

Blair, Sheila S. & Jonathan M. Bloom and Anne E. Wardwell,. 1992. , Reevaluating the Date of the «Buyid» Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis, Ars Orientalis, Vol. 22 pp. 1-41

Bonfioli Mara,. 1959. Syriac -Palestinian Mosaics in connection with the Decorations of the Mosques at Jerusalem and Damascus, East and West, Vol. 10, No. 1/2 : pp. 57-76

-Clark, Grahame. 1986. *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status,* Cambridge University Press.

Compareti, Matteo. 2009. Holy Animals of Mazdeism in Iranian Arts: Ram, Eagle and Dog, Name-ye Iran-e Bastan, 9/1-2: 27-42.

-Compareti, Matteo. 2010. The Spread Wings motif on Armenian steles: its Meaning and parallels in Sasanian Art, Iran and the Caucasus 14: 201-232.

Compareti, Matteo. 2011. the state of research on sasanian painting, e-sasanika,13. printed version in: the international journal of Eurasian studies: 1,111: 108-152

Compareti, Matteo. 2014. Teratologia fantastica in subcaucasia la migrazione di motivi decorative tra l lran eil caucaso in: Aldo Ferrari & dariele Guizzo. ed. Al crocevia

delle civilta Ricerche su caucaso e Asia Centrale, venezia digital publishing: 11-50
Daryaee, T. 1997. The use of Religio-Political propaganda on the Coinage of xusro ii , American journal of Numismatic, 9: 41-53.
Daryaee, T. 2002. Sasanian Kingship, Empire and Glory: Aspect of Iranian Imperium, in: *Empire: a very short introduction,* oxford.
Der Nersessian ,S. 1965. *Aghtamar: Church of the Holy Cross*. Harvard Armenian texts and studies. , Cambridge, Mass.
Der Nersessian ,S. 1978. *Armenian Art*, London: Thames and Hudson.
Donabedian, P. 2008. L age d orde larchitecture armenienne , VII Siecle, Maeseille.
Eastmond Anthony and Lynn Jones. 2001. Robing Power, and Legintimacy, in Robes and Honor, The Medieval World of Investiture, Edited by Stewart Gordan 147-191, New York: Palgrave.
Erdmann, k. 1942. Eberdarstellung und Ebersymbolik in Iran , Bonner Jahrbucher des Rheinischenlande Smusems. 147. : 345-387.
Ettinghausen, R. 1972. From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic world;: Three modes of artistic influence.
Ettinghausen, R. 1964. The Conquering lion, the life cycle of symbol, Oriens, 17.
Ferrier, A. W. 1989. The Art of Persia , New Haven: Yale University Press.
Gobl, R:Dokumente. 1967. zur geschichte der Iranischen Hunnen in Baktrie und Indien , Wiesbaden.
Harper, P.O. 1978. The Royal Hunter: *Arts of the Sasanian Empire*, New York.
Harper, P.O. 1981. *Silver Vessels of the Sasanoian Period*, New York.
Hewsen, Robert H. 2001. *Armenia: a historical atlas*. The University of Chicago Press.
Hofman, H. A. 2011. *An Interpetation of Textile Wealth in the Eleventh-century Armenian Miniature family portrait of king Gagik-Abas 0f Kars*, a Thesis of California state university , Fresno.
Hovannisian, Richard G. 1999).. Armenian Van/Vaspurakan. Costa Mesa, California: Mazda Publishers
Jones, Lynn. 1994. The Church of the Holy cross and the Iconography of Kingship, Gesta the international center of Medival Art. Vol 2: 104-117
Jones, Lynn. 2001. *The Visual Expression of Power and Piety in Medieval Armenia*: The Palace and Palace Church at Aghtamar, in: Eastern approaches to Byzantium,. ed. Antony Eastmond: 221-241.
Jones, Lynn. 2004. Abbasid Suzeraintg in the Medieval Caucasus: Appropriation and Adaptation of Iconography and Ideology , Gesta XLIII 2 , The International Center of Medival Art.: 143150.
Jones, Lynn. 2007).. Between Islam and Byzantium: Aght›amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership. Aldershot, UK: Ashgate Publishing.

Keall E. J. 1967. Qal'eh-i Yazdigird: A Sasanian Palace Stronghold in Persian Kurdistan, Iran,Vol. 5, Published by: British Institute of Persian Studies
Lerner, J. 1975. A Note on Sasanian Harpies , Iran, Vol 13. pp: 166-171.
MartinianiReber, Marielle. 2008. *Les Tissues Medievaux Armeniens: essai d identification*. In Between Paris and Fresno, Armenian studies in Honor of dickran kouymjin, edited by Barlow der Mugrdechian , Costamesa: Mazda Publishers: 141-154.
Paris A. 2004. Sulla gioia e sul Diadema. Interazioni culturali fra zoroastrismo manicheismo e vicino Orient" , Varia Iranica C. G certi, b. Melasecchi, F. vajifdar ceds Rome: 183-211.
Redgate, A.E. 2007. Myth and Reality: Armenian Identity in the early Middle Ages, National Identities, Vol 9, No 4, pp: 281-306.
Soudavar, A. 2003. *The Aura of Kings*. California: Mazda publishers.
Thierry, jean Michel & Donabedian, Patrick. 1987. *Armenian Art,* New York: H.N. Abrams.
Wagner, Stephen. 2002. *The Impact of Silk on Ottonian and Salian Manuscripts, Published in Silk Roads*, Other Roads: Textile Society of America 8th Biennial Symposium, Smith College, Northampton, Massachusetts.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Influence of the Sasanian Motifs on Carved Decorations of the Aghtamar Holy Cross Church

Mahtab Mobini, Assistant professor, Department of Art, Payame Noor University,I.R. of Iran, Tehran. Iran.
Recieved: 2015/6/10 Accepted: 2016/2/24

Gagik king built a church called Holy Cross in the 10th century AD in the Aghtamar Island in Turkey. It is a unique example in Christian art and one of the unique masterpieces of church building in Armenian style. Many of the themes and style of the reliefs of the church,including motifs of plants, animals, myths, human masks and kingship motifs,depict the Sasanian style. This research studies the reliefs of Aghtamar church and the influence of Sasanian art on them, using descriptive and comparative methods. The question that is arisen in this context is: which Sasanian motifs affected the reliefs of AghtamarHoly Cross Church, and what was the reason for drawing on these motifs? The aim of this research is a comparative study of motifs of the Holy Cross Church of Aghtamar and Sassanian motifs, and identifying common aspects and conceptsof these motifs in the decoration of the church. New wave of influence of the Sasanian products in the 10th century AD emerged, not only in Islamic countries, but also in the Christian kingdom of Caucasia and Constantinople. Sasanian motifs were transferred to the Armenian art and the Holy Cross Church through the Islamic and byzantine arts. These motifs were used to affirm the king's power based on the Sassanian traditions, which were transferred to the Christian art through the Islamic art. Some of these motifs were signs of Khvrnhin ancient Persia,some of them represented freedom, but the greatest emphasis was on the concept of the monarchy. These motifs were considered as symbols of the monarchy in relation to their places on the facade of the church. Motifs of griffin and eagles are in the southern facade of the church that represents the image of King Gagikin a doorframe, and on the right side of the frame, a bird with head of a ram is depicted.Their role as symbols of royal power and glory is illustrated most clearly. Many of the motifs of the church of Aghtamar wereultimately originated from the Sassanian art. Although stylistic details show that the actual patterns,which were worked on in the artworks, were during the Islamic era. The traditions which were the legaciesof the Sassanian art and lasted for centuries in the art of other lands.

Keywords: Holy Cross Church, Aghtamar, SassanianMotifs, Armenian Art.