پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی مصداق‌های تجسمی برهمکنش‌های سیاسی و نظامی ساسانیان با رومیان
دوره دوازدهم، شماره۳۴ زمستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۸
۱

بهناز سلطانی[۱] سیدابراهیم رایگانی[۲] سید مهدی موسوی‌نیا[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۷،۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۸،۱

DOI: 10.22055/PYK.2023.18555 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18555.html

ارجاع به این مقاله: سلطانی، بهناز، رایگانی، سیدابراهیم و موسوی‌نیا، سید مهدی. (۱۴۰۲). بررسی مصداق‌های تجسمی برهمکنش‌های سیاسی و نظامی ساسانیان با رومیان. پیکره، ۱۲(۳۴)، ۱-۱۸.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Examining visual examples of political and military interactions between the Sasanian and the Romans

مقاله پژوهشی

بررسی مصداق‌های تجسمی برهمکنش‌های سیاسی و نظامی ساسانیان با رومیان

چکیده

مقدمه: تقابل سیاسی/ نظامی میان ساسانیان و رومیان، در اواخر عهد باستان، منجربه شکل‌گیری نوعی هنر تبلیغاتی و بازدارنده شد که می‌توان آن را «هنر سیاسی» معرفی کرد. این هنر در خدمت طبقهٔ حاکم طرفین نبرد یا صلح، به خلق نمودهای تجسمی در قالب نقش‌برجسته، سکه، طاق نصرت و همچنین نقاشی می‌پرداخت. غالب این آثار تجسمی دوران ساسانی و همچنین امپراتوری روم به انگیزهٔ تقابل با هماورد همسایه، برای ضعیف نشان‌دادن یا تبلیغ چنین حالتی، ایجاد می‌شد. در این مقاله که باهدف آشنایی با اهمیت تصویر و تأثیر مؤلفه‌های تصویری در مخاطب این نوع از هنرهای تجسمی در دوره ساسانی، به رشته تحریر درآمده به سوال چیستی مصداق‌های تجسمی برهمکنش‌های سیاسی/ نظامی میان ساسانیان و رومیانُ و سیر شکل‌گیری و بهره‌گیری از این نمودها پاسخ داده می شود.

روش پژوهش: این پژوهش از نظر نوع، کیفی و از نظر روش شامل مطالعات استنادی و بررسی‌های میدانی نگارندگان است که به روش تحلیل توصیف تاریخی ارائه شده است.

یافته‌ها: آثار مورد مطالعه نشان داد که کارکرد آن‌ها به منظور تبلیغ و بازدارندگی نظامی، بالا بردن قدرت چانه‌زنی در معادلات و مذاکرات فی‌مابین شاهنشاهی ساسانی و امپراتوری روم بوده است. بهره‌گیری از تصویر به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین فعالیت‌ها در دوران جنگ سرد میان ساسانیان و رومیان مورد توجه بوده است که اقناع مخاطب داخلی در کنار مشروعیت‌یابی برای ساسانیان و توجیه هزینه‌های ناشی از نبرد برای رومیان را به‌دنبال داشته است.

نتیجه‌گیری: بهره‌گیری از نمودهای تجسمی برای به‌رخ کشیدن قدرت خودی و مذلت دشمن شکست‌خورده در میان ساسانیان و رومیان سابقه‌ای دیرینه داشته ودر آثار بررسی نیز نمودهای آن به وضوح دیده شده است.

کلیدواژه

هنر سیاسی، شاهنشاهی ساسانی، امپراتوری روم، مصداق‌های هنر تجسمی

۱. کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
۳. استادیار باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.

مقدمه و بیان مسئله

دورهٔ ساسانی به‌عنوان دوره‌ای که به آن اواخر عهد باستان نیز گفته می‌شود، برهه‌ای از تاریخ پرفراز و نشیب ایران و حتی خاورمیانه را رقم زده است. بی‌گمان بخش قابل‌توجهی از بازهٔ زمانی حاکمیت این شاهنشاهی درگیری با مسائل بین‌المللی، ازجمله تقابل با سیاست‌های هماورد غربی، یعنی امپراتوری روم، سپری گردید. آثار متعددی از آنچه امروزه به‌عنوان فرهنگ و هنر ساسانی به‌صورت نمودهای تجسمی شناخته می‌شود، حاصل همین رویارویی حسنه و بیشتر خصمانه با امپراتوری روم است. وجه غالب فعالیت‌های سیاسی/ نظامی دو هماورد شرقی و غربی، در قالب هنر، با مصداق‌هایی چون نقوش‌برجسته، سکه، نقاشی و مدال ارائه شده است. همین امر موجب گردید تا سیاست دو حکومت برای «تبلیغ» و همچنین «بازدارندگی» در قالب هنری که علاقه‌مندیم آن را «هنر سیاسی» بنامیم، ارائه شود. به‌نظر می‌رسد حاکمان دو حکومت، در پی جاودان نمودن به اصطلاح پیروزی‌های خود و ذلت دشمن، دست به‌خلق یا سفارش چنین آثاری زده‌اند. سیاست مهاجرت‌های دسته‌جمعی طرفین نبرد (دست‌کم در مورد شاهنشاهی ساسانی) ازجمله انگیزه‌های شکل‌گیری و گاهی تسریع در خلق نمودهای تجسمی ذکر شده برای اقناع مخاطبان داخلی (به‌لحاظ توجیه لشکرکشی‌های مداوم و تحمیل هزینه‌های سنگین) و خارجی (پذیرفتن حاکمیت‌های ارضی و یا به‌رسمیت شناختن آن) بوده است. چنین رفتارهایی در روزگار تقابل شاهنشاهی پارتی و امپراتوری روم نیز مورد توجه دو حکومت یاد شده بوده است و احتمالاً، نمودهای تجسمی روزگار ساسانی و دورهٔ رومی متناظر با آن، تداوم همین نگرش به سیاست داخلی و خارجی بوده است، لیکن در دورهٔ ساسانی و دورهٔ هم‌افق حاکمیت رومی (با اندکی اغماض نسبت به دوران حاکمیت اگوستوس که نمودهای تجسمی فراوانی را شاهد هستیم)، این نوع نگرش شدت بیشتری به‌خود گرفته است. تحلیل تاریخی به کمک نمودهای تجسمی می‌تواند الگویی برای فعالیت‌های سیاسی/ نظامی امروزین به‌عنوان یکی از ضرورت‌های انجام پژوهش پیش‌رو در نظر گرفته شود. آشنایی با اهمیت تصویر و تأثیر مؤلفه‌های تصویری در مخاطب چنین آثاری در اواخر عصر باستان هدف از انجام این پژوهش است. پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که نمودهای تجسمی برهمکنش‌های سیاسی/ نظامی میان ساسانیان و رومیان چه بوده و سیر شکل‌گیری و میزان بهره‌گیری از این نمودها چگونه بوده است؟

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو از نوع کیفی است که به روش ترکیبی (مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های پیمایشی) انجام گرفته است؛ به این ترتیب که بخشی از داده‌های پژوهش حاصل مطالعات کتابخانه‌ای (۱ نقش‌برجسته رومی، ۲ قطعه سکه رومی و ۱ قطعه مدال رومی به همراه ۱ نقاشی دیواری ساسانی و یک قطعه نگین ساسانی) و پاره‌ای از آن بررسی‌های میدانی نگارندگان برای ملاحظهٔ نقوش‌برجسته (۷ نقش‌برجسته ساسانی) و تجربه‌های موزه‌ای سکه‌ها (۳ قطعه سکه ساسانی) بوده است که به روش تحلیل توصیف تاریخی ارائه شده است.

پیشینه پژوهش

مهمترین پژوهش‌هایی که در این راستا صورت گرفته است، مقاله‌ای تحت‌عنوان «فریبندگی دشمن، تصاویر پارتیان و خاورزمین در رُم» توسط «شنایدر» (۱۳۹۲) به نگارش درآمده است. پیش از او «زونابِند» (۱۹۸۶) به چنین موضوعی پرداخته بود و تصاویر دشمن در هنر رومی را مورد پژوهش قرار داده بود و در این زمینه مصریان و پارتیان را شاهد مثال آورده بود. «اسپافورت» (۱۹۹۴) در مقاله «نماد استمرار؟ سنت جنگ‌های پارسیان در امپراتوری روم» تأثیر ایدئولوژی موجود در نبردهای یونانیان با پارسیان را در نبردهای امپراتوری روم مورد توجه قرار داده است و چنین اتفاقاتی در زمان قیصرهای رومی را تداومی از جریان‌های فکری و سیاسی روزگار طلایی یونان قلمداد نموده است. کتاب «روم و ایران» نوشتهٔ «وینتر و دیگناس» (۱۳۹۸) نیز به‌طور موردی سیر تأثیر و تأثر سیاسی و هنری ایران عصر اشکانی و ساسانی را با دوران امپراتوری و جمهوری روم مورد بررسی قرار داده است. کتاب قابل تأمل و نسبتاً به‌روز «کانپا» (۲۰۱۷) در کتاب «دو چشم زمین: هنر و آیین پادشاهی بین روم و ایران ساسانی» به‌نوعی به موضوع ارتباط میان ساسانیان و رومیان پرداخته است. برخی از پژوهش‌ها به مطالعه پارچه‌های ساسانی پرداخته‌اند و گاهی می‌توان نقوش پارچه را در زمینه مصداق‌های تجسمی مورد توجه قرار داد از جمله مقاله‌ای تحت عنوان «طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کالووس- تابلیون مسیحی» اثر «فدایی تهرانی» (۱۴۰۲) که بحث گاهنگاری این پارچه‌ها نگارندگان را در این زمینه مردد نموده است.در پژوهش حاضر ضمن تأسی و بهره‌گیری از منابع یاد شده تلاش شده است تا به‌صورت جامع و برمبنای تقدم و تأخر تاریخی، آثار هنری، اعم از نقوش‌برجسته، سکه و نقاشی که به‌گونه‌ای ارتباط سیاسی- نظامی میان ایران و روم را در بازهٔ زمانی حاکمیت ساسانی به‌تصویر کشیده‌اند، مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند.

مصداق‌های تجسمی ساسانی و رومیان

۱. نقوش برجسته: نقوش‌برجسته از مهمترین آثار تجسمی ساسانیان به‌شمار می‌روند. این نقوش دارای مضامین متنوعی است. با توجه به نکتهٔ کانونی این پژوهش، نگارندگان به‌بررسی نقوش برجسته‌ای پرداخته‌اند که به نمایش نبرد و برخوردهای سیاسی- نظامی میان ایران و روم (بیزانس) مربوط است. از میان سی نقش‌برجستهٔ دوران ساسانی، اغلب آن‌ها در استان فارس کنونی واقع شده‌اند و از میان آن‌ها تنها در هشت نقش‌برجسته مضمون پیروزی شاهان بر دشمنان و به‌خصوص رومیان به‌تصویر کشیده شده است (شیمپان،۱۳۹۶، ۱۳۷- ۱۳۸). شاپور اول دارای بیشترین بسامد نقش‌برجسته در زمینهٔ کنش سیاسی/ نظامی با رومیان بوده است. این پادشاه به‌صورت کاملاً تعمدی از نگاره‌های سبک رومی برای ثبت پیروزی‌های خود بر رومیان استفاده می‌کرده است. الگوهای این نقوش‌برجسته اقرب احتمال نقاشی‌ها و موزاییک‌های کاخ‌های رومیان بوده است (ویسهوفر، ۱۳۹۸، ۱۱۰).

۱-۱. نقش‌برجستهٔ بیشاپور۱: این نقش‌برجسته در تنگ چوگان در بیشاپور واقع شده است و در آن شاه ساسانی و اهورامزدا هر دو سوار بر اسب دیده می‌شوند (تصویر ۱). زیر پای اسب‌ها دو دشمن کشته شده ملاحظه می‌شود و امپراتور رومی در مقابل شاه ساسانی به‌حالت التماس زانو زده است. «واندنبرگ» موضوع این نقش را تاج‌گیری شاپور اول از اهورامزدا و پیروزی بر والرین دانسته و ترتیب افراد از سمت چپ به راست را اهورامزدا، دشمن، والرین، شاپور اول و دشمن معرفی کرده است (واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۵۶). این اثر یک تبلیغ ابتکاری و دوجانبه است. در این نقش‌برجسته شاپور با یک تیر دو نشان زده است. این اثر یک تبلیغ ابتکاری و دوجانبه است. در این

نقش‌برجسته شاپور با یک تیر دو نشان زده است. او با نشان دادن حلقهٔ قدرت که به‌معنی مشروعیت از سوی اهورامزداست پیروزی بر دشمن را یادآور شده است. شکست امپراتوران رومی نیز قدرت سیاسی/نظامی شاپور را نشان می‌دهد. شاپور با ایجاد این نقش‌برجسته توانست قدرت دینی و سیاسی خود را به‌تصویر بکشد (رایگانی، ویسی، سعادتمهر و رئوف، ۱۴۰۱). شاپور در این نقش دو موضوع را یادآوری می‌کند:: یکی تاجستانی وی از اهورامزدا که مشروعیتی معنوی به آن می‌بخشد و دیگری پیروزی و موفقیت وی را بر رومیان نشان می‌دهد که باعث افتخار او و خاندانش است. شاپور با این عمل سعی داشت تا پیروزی بزرگ خود را بر امپراتوری روم، به مردم خویش و رومیان اسیر (یا سفیر) نشان دهد. طبق کتیبهٔ کعبهٔ زرتشت، فیلیپ عرب، ناگزیر از پرداخت خراج برای آزادی اسرای رومی شد و در مقابلِ شاپور زانو زده و دستان و چهرهٔ در حال التماس او ابهت رومیان را خوار و شکوه امپراتوری ساسانی را افزایش می‌دهد (وندائی، ۱۳۹۸، ۲۷۰).

تصویر ۱. نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۱، «تاجستانی شاپور اول و شکست امپراتوران رومی». منبع: نگارندگان.

تصویر ۲. نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۲، «پیروزی شاپور اول بر امپراتوران رومی». منبع: نگارندگان.

۲-۱. نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۲: جنگی سرنوشت‌ساز در ادسا[1] اتفاق افتاد که هم صاحب‌منصبان رومی و هم والرین، قیصر رومی، به‌دست شاپور اسیر شد. شاپور برای به‌تصویر کشیدن پیروزی خود اقدام به ایجاد نقش‌برجستهٔ مذکور کرده است. این نقش‌برجسته در تنگ چوگان قرار دارد و در آن سه صحنه به‌تصویر درآمده است (تصویر ۲). در مرکز نقش‌برجسته، شاپور سوار بر اسب دیده می‌شود و با دست راست خود، دست یک امپراتور رومی را گرفته و یک رومی دیگر زیر پای اسب وی افتاده است و رومی سوم روبه‌روی اسب شاه با حالت التماس زانو زده است. بالای سر شاه الههٔ پیروزی در حال پرواز و تقدیم کردن حلقهٔ قدرت به شاپور است (محمدی‌فر و امینی، ۱۳۹۴، ۲۰۹). نظرات متنوعی در مورد انتساب نقوش رومی‌ها در نقش یاد شده ابراز شده است. ازجمله رینر[2] مضمون آن را پیروزی شاپور اول بر والرین می‌داند (Reiner, 2006). برخی موضوع این نقش را نبرد شاپور اول با اورانیوس آنتونیوس در سال ۲۵۳ میلادی دانسته و ترتیب این نقش را از چپ به راست، اورانیوس آنتونیوس، شاپور اول، گوردین سوم یا اورانیوس آنتونیوس یا نماد دشمن رومی، اورانیوس آنتونیوس ذکر نموده‌اند (Overlaet, 2009)، «مک درموت» هم این چیدمان را از چپ به راست والرین، شاپور اول، گوردین سوم و فیلیپ عرب می‌داند (Macdermot, 1954). آنچه از نظر پژوهش پیش‌رو در ارتباط با نمود تجسمی کنش‌های سیاسی/ نظامی میان ایران و روم حائزاهمیت است، حضور چندین امپراتور رومی در صحنه است. شاپور در این نقش‌برجسته با ذکاوت تمام همهٔ عوامل آسمانی و زمینی را که باعث پیروزی وی بر دشمنان شدند، به‌تصویر کشید. در این نقش، چیزی

که از لحاظ تبلیغات سیاسی و مذهبی بسیار حائزاهمیت است و برای رومیان قابل‌درک است، وجود ایزدی (ایزدبانو) است رومی با روبان‌هایی که به‌سمت شاپور می‌آورد و به‌عنوان یک تبلیغ در نظر گرفته می‌شود. در این اثر شاپور قصد دارد به رومیان گوشزد نماید که خدایان شما از شما روی برگردانده و ما را (شاپور و ایرانیان) حمایت می‌کنند (رایگانی و همکاران، ۱۴۰۱).

۳-۱. نقش برجستهٔ بیشاپور ۳: این نقش نیز در تنگ چوگان واقع است. در این نقش‌برجسته صحنهٔ پیروزی شاپور بر رومیان به‌طور کامل به‌تصویر کشیده شده است (تصویر ۳). در سمت راست آن در چهار ردیف، ایرانیان و در سمت چپ نیز دشمنان شکست خورده در چهار ردیف نقش شده‌اند. در وسط نقش، شاپور اول سوار بر اسب به‌تصویر کشیده شده که دست یک رومی را گرفته و دو رومی دیگر زیر پای اسب وی افتاده و دیگری در مقابل او زانو زده است. در بالای این نقش، فرشتهٔ بالدار که حلقهٔ قدرت را در دست دارد، دیده می‌شود. یک ایرانی در مقابل شاپور ایستاده و حلقهٔ قدرت را به‌طرف وی تقدیم می‌کند. تصویر شاپور که سوار بر اسب است در میانهٔ نقش است و فرشتهٔ پیروزی به وی تجسمی از فَرهٔ ایزدی که به‌صورت روبان نمود یافته است را به او عطا می‌کند (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶، ۱۰۲). «گیرشمن» «هینتس» مضمون این نقش‌برجسته را پیروزی شاپور اول بر رومیان دانسته است (هینتس، ۱۳۸۵، ۲۳۹)، اما «اوورلت» موضوع آن را پیروزی شاپور بر اورانیوس آنتونیوس در سال ۲۵۴ میلادی می‌داند (Overlaet, 2009). «مک درموت» ترتیب آن را از چپ به راست، والرین، شاپور اول، گوردین سوم و فیلیپ عرب می‌داند (Macdermot,1954). این اثر نیز مانند نقش‌برجسته بیشاپور ۲ جنبهٔ تبلیغی داشته و شاپور برای تبلیغ سیاسی از بُعد دینی به آن پرداخته است. از یک طرف، خدای رومی حلقهٔ قدرت را به‌سمت شاپور آورده و با این تصویر امپراتوران رومی را فاقدصلاحیت قدرت دانسته است و از سوی دیگر فردی که حلقهٔ قدرت را به شاپور تقدیم می‌کند؛ درواقع سرسپردگی خود را اعلام کرده و قدرت دنیایی را شایستهٔ پادشاه ساسانی می‌داند. وجود خدایان رومی در دو نقش‌برجستهٔ شاپور ساسانی نشان‌دهندهٔ ورود هنر روم به ایران است و این نشان‌دهندهٔ تبلیغات سیاسی- مذهبی شاپور علاوه‌بر ایران به جامعهٔ فرهنگی رومیان است (رایگانی و همکاران،۱۴۰۱).

تصویر ۳. نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۳، «پیروزی شاپور اول بر امپراتوران رومی». منبع: نگارندگان.

تصویر ۴. نقش‌برجستهٔ دارابگرد، «پیروزی شاپور اول بر گوردیان سوم». منبع: نگارندگان.

۴-۱. نقش‌برجستهٔ دارابگرد ۱: این نقش‌برجسته در ده‌کیلومتری جنوب داراب قرار گرفته است (تصویر ۴). در این نقش‌برجسته، شاه ساسانی سوار بر اسب دیده می‌شود. پشت سر او ایرانیان و در مقابل وی رومیان حک

شده‌اند. سه فرمانروای رومی در این نقش قابل شناسایی هستند. یکی زیر پای اسب شاه (گوردیان سوم) کشته شده و دیگری در حال التماس (فیلیپ عرب) و نفر سوم (والرین) که پادشاه ساسانی دست چپ خود را بر روی سر او گذاشته است (محمدی‌فر و امینی، ۱۳۹۴، ۲۱۴). عمل دست گذاشتن بر روی سر در اینجا مورد بحث بسیاری از پژوهشگران بوده است. «هینتس» در این‌باره معتقد است به‌معنی دوستی است، ولی «گوبل» آن را دشمنی و اسارت می‌داند. همچنین در نمونه‌های رومی می‌توان دریافت که عمل دست گذاشتن بر روی سر به‌معنی اسیر گرفتن و چنگ زدن به موی فرد نیز در نظر گرفته می‌شود (فون‌گال، ۱۳۷۸، ۱۶۴). البته باید دانست شاه مچ دست دشمن را نگرفته، بلکه کف دست خود را بر سر دشمن گذاشته و دشمن به نشانهٔ تسلیم دست خود را بالا برده است. موضوعی که اهمیت دارد این است که شاپور شاهی بود که فیلیپ عرب از او تقاضای صلح می‌کند و آمادهٔ بستن تعهد با ساسانیان است، تعهدی که شاپور از فخر کردن نسبت به آن خسته نمی‌شد (وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۱۰۳). «واندنبرگ» موضوع آن را پیروزی شاپور اول بر والرین عنوان می‌کند (واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۴۸). «هرمان» نیز موضوع آن را پیروزی اردشیر اول بر رومیان در دههٔ آخر سلطنت اردشیر اول می‌داند (Herrmann, 1979). شاپور در این نقش مدعی شده که رومیان با شصت هزار نیرو در سوریه گرد آمدند. نظریه‌ای وجود دارد که بیان می‌کند شیء بلند حلقه‌داری که در دست شاپور است یک لوح هست که همان قرارداد تحمیلی به فیلیپ عرب است و این قراردادی است که با دو قیصر رومی منعقد شده است؛ یکی فیلیپ عرب که قرارداد با وی بسته شده و روی نقش‌برجسته دستانش را دراز کرده است. وی با تقاضا به‌سوی شاپور رفته است و قیصر دیگر که نام وی را نمی‌دانیم، کسی است که این قرارداد را نقض کرده است (فون‌گال، ۱۳۷۸، ۱۶۶-۱۶۷). در این نقش‌برجسته فردی از طرف شاپور مقامی را دریافت می‌کند که با توجه به لباس وی ایرانی نیست. «گیرشمن» نقل می‌کند که آن فرد «ماردیاس» است که در اولین جنگ بین شاپور و گوردیانوس به شاپور کمک کرد و باعث پیروزی وی شد. گیرشمن اعتقاد دارد که در این نقش فرمانروایی شهر انطاکیه را به وی اهدا می‌کند (گیرشمن، ۱۳۷۹، ۱۷۱-۱۵۲). شاپور می‌دانست که نمی‌توان شهری که زمان زیادی رومی بود را یک ایرانی اداره کند، پس آن را به ماردیاس سپرد تا با به قدرت رساندن ماردیاس در انطاکیه، هم کمک‌های او را جبران کرده باشد و هم پادشاهی خود را به‌دست مردان بومی رسمیت بخشد. وی از ماردیاس به‌عنوان مشاور نظامی و سیاسی استفاده می‌نمود.

۵-۱. نقش‌برجستهٔ نقش‌رستم ۶: صحنهٔ پیروزی شاپور اول بر والرین در این نقش‌برجسته هم از لحاظ شیوهٔ حجاری و از منظر تاریخ سیاسی بسیار بااهمیت است (تصویر ۵). در مرکز این اثر، شاه با هیبت بسیار نقش شده و با توجه به زمینهٔ هنر شرقی، اندازهٔ آن از بقیهٔ نقش‌ها بزرگتر است. بدن شاه به‌صورت تمام‌رخ و سر و پاهایش به‌صورت نیم‌رخ حک شده است. شاه با دست چپ شمشیری را با تسمه‌های چرمی به کمربندش بسته است و با دست راست خود مچ دست یک شخصیت رومی را گرفته که مقابل شاه و سمت راست او قرارگرفته است. در این نقش‌برجسته، والرین به اسارت شاپور در نیامده، بلکه در مقابل وی زانو زده است و طلب عفو می‌کند. پس می‌توان نتیجه گرفت که از منظر تاریخی این دومین پیروزی شاپور در برابر رومیان است که در منطقهٔ باربالس رخ داد. با توجه به این نقش، نبرد مذکور در سال ۲۵۶ میلادی، قطع و بین طرفین صلح برقرار شد (سرفراز و موسوی‌حاجی، ۱۳۹۶، ۹۵). تمامی پژوهشگرانی که بر روی این نقش کار کرده‌اند، اتفاق‌نظر دارند که موضوع آن پیروزی شاپور اول بر رومیان است. «واندنبرگ» ترتیب آن را از چپ به راست، والرین، سیریادس و شاپور اول می‌داند (واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۲۶). «کانپا» نیز در رابطه با چیدمان آن بر این روال، فیلیپ عرب، والرین و شاپور اول اصرار دارد (Canepa,

2017). «اردمان» در زمینهٔ این نقوش نوشته است که نقوش‌برجستهٔ نقش‌رستم، بیشاپور و دارابگرد که پیروزی بر رومیان را انعکاس داده‌اند، زمانی حک شده‌اند که شاپور برای پیروز شدن زمان کمی داشته است. بنابراین، «رویداد سیاسی، قدیمی شده و فقط ادعای آن برجا مانده است، این ادعا صرفاً برای سند بر دل کوه حک نشده، بلکه برای دفع خطرات احتمالی به‌وجود آمده است» (Erdemann, 1943)؛ یعنی علاوه بر اینکه نقوش یاد شده صحنهٔ افتخارآفرینی یک رویداد تاریخی را جاودان کرده‌اند، نمود تبلیغی و جنبهٔ به‌اصطلاح امروزین «بازدارندگی» نیز داشته است.

تصویر ۵. نقش‌برجستهٔ نقش رستم ۶، «تسلیم شدن امپراتوران رومی در برابر شاپور اول». منبع: نگارندگان.

تصویر ۶. نقش‌برجستهٔ خان‌تختی سلماس و حضور مردان ارمنی؟. منبع: نگارندگان.

۶-۱. نقش‌برجستهٔ سلماس (خان تختی): این نقش در سی‌کیلومتری سلماس، نزدیک روستای خان‌تختی واقع شده است (تصویر ۶). در این نقش، اردشیر اول و شاپور اول هر دو سوار بر اسب هستند و هرکدام از آن‌ها حلقهٔ قدرت را به فردی که ایستاده است تقدیم می‌کنند. «گیرشمن» موضوع آن را انتصاب قدرت به شخصی توسط اردشیر اول و پسرش شاپور در سال ۲۳۸ میلادی می‌داند (گیرشمن، ۱۳۷۹، ۱۴۰-۱۴۱) و برخی آن را پیروزی اردشیر اول بر آرتاواز می‌دانند (جوادی و آورزمانی، ۱۳۸۸، ۶۴). «هینتز» نیز معتقد است دولتمردان ارمنی که از شاپور و اردشیر مقام دریافت می‌کنند، در این صحنه به‌تصویر کشیده شده است و در رابطه با چینش آن را از چپ به راست، دولتمرد ارمنی، اردشیر اول، دولتمرد ارمنی، شاپور اول (Hinz, 1965). «لوشی» معتقد است، موضوع این نقش اردشیر اول و شاپور اول را نشان می‌دهد که به دو دولتمرد ارمنی در سال ۲۳۸ میلادی مقام اعطا می‌کنند و ترتیب آن را از چپ به راست دولتمرد ارمنی، اردشیر اول، دولتمرد ارمنی، شاپور اول عنوان می‌کند (Luschey,1987, 379). اگر نظر غالب محققان بر حضور مردان ارمنی در این نقش را بپذیریم، پای حاکمیت روم به‌صورت تلویحی در اینجا باز می‌شود. نیک می‌دانیم که حاکمیت ساسانی میراث‌دار نبردهای پارتیان با رومی‌ها بر سر ارمنستان بوده است. این موضوع نیز در روزگار حاکمیت ساسانیان منجربه شکل‌گیری سیاست‌های متنوعی در قبال این خاک، از سوی هر دو طرف، طی بالغ بر چهارصد سال حاکمیت ساسانیان گردید. این نقش‌برجسته می‌تواند آغاز نوعی احساس تملک ساسانیان بر ارمنستان از دو جنبه باشد؛ اول آنکه به یک حاکم پارتی در ارمنستان رسمیت می‌دهد، دوم آنکه ارمنستان را به‌نوعی ملک طلق خود دانسته که ضمن انجام عمل سیاسی به نمایش آن بر صفحهٔ سنگ نیز همت گماشته است.

۷-۱. نقش‌برجستهٔ تاق بستان ۱: این نقش در منطقهٔ تاق‌بستان کرمانشاه قرار دارد (تصویر ۷). در آن شاه ساسانی گویا در حال دریافت تاج از اهورامزداست. زیر پای پادشاه و احیاناً اهورامزدا دشمنی به‌حالت درازکش قرار دارد (محمدی‌فر و امینی، ۱۳۹۴، ۲۳۶). «گیرشمن» موضوع این نقش را تاجگذاری اردشیر دوم و ترتیب آن را

از چپ به راست، ایزد مهر، اردشیر دوم، اهورامزدا و دشمن رومی عنوان می‌کند (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۹۱-۱۹۰). «آذرنوش» موضوع را تاج‌ستانی اردشیر دوم، پسر شاپور دوم از اهورامزدا و چینش آن را از راست به چپ مهر، اردشیر پسر شاپور دوم، اهورامزدا و در نهایت جولیان (یولیانوس) می‌داند (Azarnoush, 1986). «آذرپی» موضوع این نقش‌برجسته را تاج‌ستانی شاپور دوم از اهورامزدا و پیروزی او بر جولیان دوم و چیدمان را از راست به چپ مهر، شاپور دوم، اهورامزدا، جولیان بیان می‌کند (Azarpey, 1982). «لوکونین» در مورد موضوع این نقش معتقد است تاج‌ستانی اردشیر دوم از اهورامزدا؛ پیروزی اردشیر دوم بر آخرین شاه کوشان در سال ۳۸۰-۳۸۲ میلادی و ترتیب نقش را از راست به چپ، ایزد مهر، اردشیر دوم، اهورامزدا و شاه کوشان عنوان می‌کند (لوکونین، ۱۳۷۲، ۳۲۲-۳۲۳). «نیکلسون» این ترتیب را از راست به چپ ایزد مهر، شاپور دوم، اهورامزدا، جولیان دوم بیان داشته است (Nicholson, 1983). «اردمان» دشمنی را که به زیر پای اردشیر افتاده است جولیان مرتد می‌داند (Erdeman,1969, 138). در این نقش‌برجسته که در بین سال‌های ۳۷۹ تا ۳۸۳ میلادی حک شده است، اردشیر دوم قصد داشت تا مانند اجدادش اردشیر و شاپور اول، جسد ژولیانوس (یولیانوس) را که در نبرد سال ۳۶۳ میلادی بر آن پیروز شد، برای نمایش قدرت خود بر این نقش‌برجسته جاودان کند (وندائی، ۱۳۹۸، ۴۰۵). احتمالاً بتوان نظر اردمان در زمینهٔ نقش‌برجستهٔ شاپور اول در نقش‌رستم را در مورد نقش اردشیر نیز پذیرفت؛ چراکه به‌نظر می‌رسد این نقش‌برجسته سال‌ها پس از وقوع نبرد احتمالی ایجاد شده باشد و صرفاً نمود تبلیغی و احتمالاً جنبهٔ «بازدارندگی» داشته است.

تصویر ۷. نقش‌برجستهٔ تاق‌بستان ۱ و حضور یک رومی مغلوب. منبع: نگارندگان.

تصویر ۸. نگین کتابخانهٔ ملی پاریس، «نبرد شاپور و والرین». منبع: وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۶۵.

۲. نگین کتابخانهٔ ملی پاریس: علاوه بر نمودهای تبلیغی صحنه‌های برهمکنش سیاسی- نظامی شاهنشاهی ساسانی و امپراتوری روم بر صخره‌های سنگی توسط ساسانیان، این امر گاهی بر نمونه‌های منقول اعم از نگین (احتمالاً مهر) و همچنین سکه‌ها نیز حضوری پررنگ داشته است. نمونه‌ای از این موارد بر روی نگینی قابل رؤیت است که امروزه در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. بر روی این نگین، تصویر اسیر شدن والرین نشان داده شده است (تصویر ۸). نبرد تن به تن نشان از پیروزی شاهنشاه ساسانی دارد. والرین را از شمشیری که به‌روی دشمن بالا برده است، می‌توان شناخت، در حالی که حریف او یعنی شاپور شمشیر نکشیده و به‌جای آن دست چپ قیصر رومی را با دست گرفته است. گرفتن مچ دست نشان از اسارت است. برخی از پژوهشگران معتقدند این نقش در واقع تلاشی است تا شاپور را شماتت کند که به‌جای جنگیدن با سلاح، با نیرنگ بر دشمن پیروز شده است (وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۶۶). اگر واقعاً چنین باشد، جای سازنده یا حداقل سفارش‌دهنده باید عوض شود!

برخی دیگر معتقدند با اینکه هنر حکاکی متعلق به رومیان است، ولی این نگین نه در ترکیب به‌عنوان نبرد دو سوار، بلکه در تمام فرم‌ها نشان‌دهندهٔ هنر ساسانیان است. اسب‌هایی با جثهٔ بزرگ و گردن پهن و بدن کوتاه نشان‌دهندهٔ اسب‌های ساسانی هستند. حک کردن فرد رومی در سمت چپ نگین، در صورتی که روی جام‌ها و نقوش‌برجستهٔ ساسانی، پادشاه پیروز را در سمت راست نشان می‌دهد، دارای اشکال است. در روم، بسیاری از نگین‌های دولتی با دیگر هنرهای رومیان متفاوت است و در آن‌ها نقش شخص مهمتر در سمت راست تصاویر نشان داده می‌شود. با توجه به وضعیت تصاویر برروی این نگین، سوار ساسانی پیروز نبرد است؛ بنابراین، این اثر کاری رومی به سفارش ساسانی بوده است (فون‌گال، ۱۳۷۸، ۹۱-۹۳). نگارندگان پژوهش حاضر معتقدند شیوهٔ رویارویی در شمایل‌نگاری سلطنتی ساسانی، با ادعاهای برتری‌جویانهٔ جهانی رومیان و ارتباط بصری آنان، موضوعی است که همچنان حل نشده باقی مانده است. بنابراین آنچه در این نگین به‌تصویر درآمده است، همچنان تقابل ساسانیان با رومیان، از منظر یک هنرمند رومی است. به‌عبارت دیگر، سفارش‌دهندهٔ ساسانی به هنرمند رومی (شاید اسیر یا مهاجر) تفهیم پیروزمندی شاهنشاه ساسانی بر امپراتور رومی به‌عنوان یک فرد در جایگاه درجه دوم را مطرح نموده است و تمامی مراحل را با دقت تمام زیر نظر داشته است؛ لیکن این نگین گویای موجودیت تبلیغات همه‌جانبه بر آثار هنری اعم از منقول و غیرمنقول است. نگونه که ساسانیان در پی جاودان نمودن پیروزی‌های خود بوده‌اند، رومیان نیز از این مهم غفلت نکرده و میراث گذشتگان خویش در مقابل شاهنشاهی پارتی را توسعه داده و برخی از پیروزی‌های خویش را در قالب طاق‌نصرت، سکه و مدال جاودان کرده‌اند. در ادامه به مصادیق چنین امری پرداخته شده است.

۳. طاق‌نصرت گالریوس: سازه‌هایی که دارای راهروهایی طاق‌دار بوده و به یاد پیروزی‌ها و یا برای یادبود فردی بنا می‌شده‌اند، تحت عنوان طاق‌نصرت از آن‌ها یاد می‌شود. بانیان این بناها دو هدف عمده را دنبال می‌کردند: نخست نمود تبلیغات داخلی را مد نظر قرار داده و تلاش برای توجیه نبردها و هزینه‌کرد ناشی از آن را برای شهروند رومی توجیه می‌نمود. دوم آنکه تبلیغاتی در برابر فعالیت مشابه هماورد شرقی برای اسرای احتمالی در زمان حال و آینده داشته و از طرفی تهییج‌کنندهٔ فوج‌ها برای نبردهای آینده در نظر گرفته می‌شد. در ادامه به یکی از مهمترین این طاق‌نصرت‌ها پرداخته شده که همان طاق نصرت گالریوس است. در اینجا به نقش‌برجستهٔ بخش زیرین طاق‌نصرت گالریوس که به جنگ ساسانیان و رومیان اشاره دارد، پرداخته شده است (تصویر ۹). در اواخر قرن سوم و ابتدای قرن چهارم میلادی، در نبردهای بین ایران و روم، ساسانیان از فیل‌ها استفاده می‌کردند (دریایی، ۱۴۰۰، ۸۳- ۸۶). اگرچه متون رومی به‌وفور در این زمینه مطالبی ارائه نموده‌اند، لیکن یکی از شاخص‌ترین شواهد تجسمی در این زمینه، طاق‌نصرت گالریوس است. براساس این شاهد تجسمی که یادبود نبرد بین گالریوس و نرسه است و از قضا ساسانیان شکست سختی را متحمل شدند، در دو بخش این بنا حضور فیل‌ها قابل توجه است. بخش اول در نبرد و در جایی دیگر به‌عنوان بخشی از هدایایی که ساسانیان به امپراتور اهدا می‌کنند، نقش شده است (Canepa,2009, 93-94). پیروزی‌های رومیان، وارد شدن اسیران، ادای احترام، پایان جنگ، مذاکرات برای صلح، خراج‌گذاری، صحنه‌های عمومی پیروزی و جنگ‌های پایانی، از مهمترین مفاهیم نقر شده در این طاق‌نصرت به‌شمار می‌روند که غالب آن‌ها نمود تبلیغاتی دارد. در این نقش‌برجسته، سربازان پیاده در حال جنگیدن می‌باشند و در میان حاشیهٔ تزئینی، قیصر روم و شاه ایرانی، سوار بر اسب به‌شکل تن به تن در حال نبرد هستند (وینتر ودیگناس، ۱۳۹۸، ۶۹). اتفاقات مهمی که در این اثر نشان داده شده است، شکست ارتش ساسانی به فرماندهی نرسه در ارمنستان و پیروزی گالریوس است. در آخر این نقش‌برجسته، خانوادهٔ نرسه و

بزرگان ساسانی نمایش داده شده است که با فیل و شتر مشایعت می‌شوند. در صحنه‌ای دیگر، تصویر شکست ساسانیان در کوهستان‌های ارمنستان قابل مشاهده است و سربازان ایرانی و یا ارمنی را در رده‌های مختلف می‌توان دید (نیکول، ۱۳۹۵، ۷۸-۷۹). این سازه و نقوش نقر شده بر طاق اصلی آن مانند دیگر بناهای مشابه (Kleiner, 1984)، به‌گونه‌ای نمادین هدف تبلیغاتی داخلی و خارجی داشته که پیش از این نیز به آن‌ها پرداخته شد. اگر صحنه‌های نقوش‌برجستهٔ شاپور اول ساسانی در این پژوهش را با این صحنه مقایسه کنیم، تقابل طرفین در قالب جنگ سرد در زمان صلح را هم یادآوری می‌کند که هم بازدارنده و هم جنبهٔ تبلیغی داشته است.

تصویر ۹. جزئیات نقوش‌برجستهٔ طاق‌نصرت. «گالریوس و شکست ساسانیان». منبع: https://evar.com.

تصویر ۱۰. دودیناری شاپور اول با تصویری از اسارت فیلیپ عرب. منبع: Alram , Lemarqund & Skjervo, 2007.

۴. سکه‌ها: سکه نیز از دیگر محمل‌های نمود تبلیغی برای برهمکنش‌های سیاسی/ نظامی میان شاهنشاهی ساسانی و امپراتوری روم بود. این شیء اقتصادی، به‌عنوان یکی از پرکاربردترین و در عین حال پربسامدترین بسترهایی بود که می‌توانست فضایی برای درج شعار و تصویر تبلیغاتی با بیشترین تعداد مخاطب به‌خود اختصاص دهد. در ادامه ابتدا به این نمودهای تبلیغی بر روی سکه‌های ساسانی و سپس بر روی سکه‌های رومی پرداخته شده است.

۱. سکهٔ شاپور اول: یکی از سکه‌های شاپور که بر روی آن لقب شاه ایران و انیران حک شده است، در این زمینه قابل بررسی است (تصویر ۱۰). سکه‌ای دودیناری که در یک مجموعهٔ خصوصی نگهداری می‌شود و «آلرام و همکاران» وی اصالت آن را تأیید کرده‌اند (Alram et al., 2007). جلوی این سکه تصویر نیم‌تنهٔ شاپور اول دیده می‌شود و پشت آن به‌جای تصویر سنتی آتشدان در سکه‌های ساسانی، شاپور اول سوار بر اسب و فیلیپ عرب، امپراتور روم، به‌حالت احترام به وی نزدیک شده است. نوشتهٔ روی این سکه همان عنوان شاپور است، ولی عنوان «شاهنشاه ایران و انیران» به آن اضافه شده است.

جلوی سکه: شاهنشاه بزرگ مزدیسنا، شاپور، شاه ایران و انیران که چهر از ایزدان دارد.

پشت سکه: این بدان هنگام بود که وی قیصر فیلیپوس و رومیان را به بندگی و خراج‌گذاری گرفت.

مضمون روی این سکه از نقوش‌برجستهٔ شاپور اول گرفته شده است. در این نقوش، شاپور سعی داشت تا پیروزی‌ها و افتخارات خود را تا ابد ثبت کند و این نقوش پنج‌گانه و هم سکه‌ها و نگین برجستهٔ موجود نمونه‌ای از آن‌هاست (آلرام، ۱۳۹۳، ۲۹-۳۰). این سکه نمی‌توانست کاربرد عام داشته باشد و باید نوعی سکهٔ یادبودی به‌شمار آید که صرفاً برای بزرگداشت مقام شاپور و واقعهٔ نبرد وی با رومیان ضرب شده است. نکته‌ای که این فرض را به چالش

می‌کشد، وجود لقب شاهنشاه ایران و انیران است. از طرفی، این سکه از جنس طلا ضرب شده است که خود ایجاد تردید می‌نماید. شاپور صرفاً بر روی کتیبه‌های دیواری (نقش‌رستم، کعبهٔ زرتشت) از این عنوان استفاده کرده است و کمتر این لقب بر روی سکه‌ها نمود یافته است. جنس طلای سکهٔ مذکور نیز محملی برای شکل‌گیری فرضیات جدید می‌شود. «رایگانی و همکاران» نشان داده‌اند که این تلاش اولیه‌ای برای به‌کارگیری لقب یاد شده بر روی دیگر سکه‌ها بوده و سکهٔ طلا معمولاً استفادهٔ داخلی نداشته است (رایگانی و همکاران، ۱۴۰۱). بنابراین می‌توان به‌نوعی این سکه را در زمرهٔ فعالیت‌های تجسمی تبلیغی منقول شاهنشاه ساسانی در مواجهه با اتباع رومی داخل و خارج در نظر گرفت.

۲-۴. سکه خسرو اول: ازجمله موارد قابل‌اعتنا در زمینهٔ نمود سیاست در قالب سکه‌های ساسانی، موردی است که «هرمان» در مورد یکی از سکه‌های خسرو اول مطرح نموده است. وی در این زمینه نوشته است: «... خسرو سرانجام آن قدرت را در خود دید که قرارداد پرداخت خراج سالیانه به هپتالیان را لغو کند و در حدود سال ۵۵۷ میلادی با ترکانی که به‌تازگی وارد ماوراءالنهر شده بودند، متحد شد و با کمک آن‌ها نیروی هپتالیان را به‌کلی درهم شکسته و پادشاهی آن‌ها را میان خود تقسیم کردند. اراضی شمال سیحون سهم ترک‌ها شد و حکمرانی بخش اعظم افغانستان نصیب خسرو شد. وسعت دقیق این سرزمین‌های جدید شرقی معلوم نیست، گرچه خسرو احتمالاً بر جامعهٔ پراهمیت بودائیان در درهٔ بامیان مسلط گردید. مهمتر آنکه ایرانیان بالأخره انتقام شکست‌های خود را از هپتالیان گرفته و حیثیت خود را اعاده کردند. خسرو سکه‌ای با سجع کنایه‌آمیز «ایران از ترس رها شد» به‌جریان انداخت» (هرمان، ۱۳۷۳، ۱۳۷). شوربختانه تجربهٔ موزه‌ای چنین سکه‌ای را در اختیار نداریم و محققان دیگر نیز در این زمینه سکوت کرده‌اند، لیکن این مختصر حاکی از وجود چنین نگاه‌هایی به یک شیء اقتصادی و منقولی چون سکه در میان دو حاکمیت شرق و غرب بوده است که پیش از این نیز در روزگار پارتی مسبوق به سابقه بوده است.

۳-۴. سکهٔ خسرو دوم (خسروپرویز): خسرو دوم، به‌دلیل فتوحات و پیروزی‌هایش بر روی سکه‌های خود عباراتی همچون: «ایرانیان بی‌باک گشته‌اند» (eran abebem kard) و «ایرانیان قدرتمند» (eran abzonhened) را حک کرد (تصویر ۱۱) (دریایی، ۱۳۹۲، ۱۰۳). این سکه‌ها به‌نوعی حکایت از فتوحات غربی خسرو دوم به کمک سپه‌سالاران معروف خویش دارد. این فتوحات که دامنهٔ آن‌ها تا بیت‌المقدس نیز کشیده شد، خسرو را واداشت تا به تبلیغ و همچنین بازنمایی این شکوه قدرت ساسانیان و شخص خویش بر روی سکه‌ها اقدام کند. بنابراین شعارهای ذکر شده، در ابتدای مطلب، همان بازنمایی‌های شاپور بر روی نقوش‌برجسته و سکهٔ دو دیناری را به‌یاد می‌آورد اما نوع شعارها متفاوت بوده است. به‌نظر می‌رسد شعار «ایران از ترس رها شد» خسرو اول همچنان مورد توجه خسرو دوم است، و این شعارها تکرار نوعی استراتژی انتقام‌جویی در برابر حمله برای فتح تیسفون توسط امپراتوران رومی است. به‌نظر می‌رسد هنوز ترس نهفته موجود است. چراکه شعار «ایرانیان بی‌باک گشته‌اند» حاکی از این است که ایرانیان ترسی نهفته داشته‌اند که بعد ازآن ترس بی‌باک گشته‌اند. نکته‌ای که قابل توجه است، ارجاع این متن به پیروزی بر بهرام چوبین نمی‌تواند صحت داشته باشد؛ چراکه این سکه‌ها پس از فتوحات بی‌امان خسرو دوم در ولایات رومی ضرب شده‌اند و نمی‌تواند منظوری جز القای حاکمیت ایرانی بازمانده از روزگار هخامنشی را در نظر آورد، کما آنکه وی (خسرو دوم) ادعای مالکیت آن سرزمین‌ها را داشته است.

تصویر ۱۱. سکهٔ طلای خسرو دوم با شعارهای سیاسی- تبلیغی بر علیه روم. منبع: https://antiksikkelernumizmatik.com

تصویر ۱۲. پشت سکهٔ سوروس الکساندر. منبع: وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۵۷.

۴-۵. سکهٔ سوروس الکساندر: به‌نظر می‌رسد جنبهٔ تبلیغاتی این سکه بیش از جنبهٔ اقتصادی آن مورد توجه ضارب سکه بوده است؛ چراکه قیصر رومی بر روی این سکه ادعایی مبنی بر تصرف سرزمین‌های میان‌رودان را داشته است که البته شواهد تاریخی آن را تأیید نمی‌کند. بر روی این سکه (طغرا)، القابی چون PM TRP XII COS III PP دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ پیروزی قیصر روم مانندِ (Parthicus maxximus) یا (Persicus maximus) باشد دیده نمی‌شود (تصویر ۱۲). چیزی که بر روی این سکه است، در مورد حاکمیت ارضی روم با شواهدی که در دست است، یکی نیست. سکهٔ سوروس الکساندر در زمرهٔ سکه‌هایی است که به‌عنوان مثال، تراژان برای جشن پیروزی خود در شرق دستور ضرب آن را داده است. سکه‌های ضرب شده بعد از نبرد در شرق با طغراهایی چون (Victoria Augusit, Lovi Propugnatori,Marit Propugnatori,Pax Aeterna Augusit) نشان‌دهندهٔ اتمام جنگ با ایران و در نتیجه پیروزی رومیان است. با این اوصاف نمی‌توان به‌طور دقیق پیروز این نبرد را اردشیر و یا قیصر روم دانست (وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۵۸). بنابراین چنین تعبیرهای تبلیغاتی توسط طرفین صورت می‌گیرد و برداشتی که از آن توسط هم‌عصران می‌شود همچنان مغشوش است.

۴-۶. سکهٔ فیلیپ عرب: در سال ۲۴۴ میلادی، فیلیپ عرب سکه‌هایی ضرب کرد که نقوش حک شده برروی آن‌ها (Pax Fundata cum Parsis) نشان از صلحی محکم و پابرجا با ایران داشت (تصویر ۱۳). امپراتور روم در سال ۲۴۴ میلادی با ایرانیان صلحی را منعقد کرد که به‌دلایل نظامی و سیاسی برای رومیان باعث خرسندی بود. شکستی که رومیان در مشیک از ایرانیان متحمل شدند و تقسیمات ارضی که میان آن‌ها انجام شد، برای رومیان کامیابی بزرگی بود. عقب‌نشینی شاپور از ارمنستان برای فیلیپ عرب بسیار خوشایند بود و نام بردن از صلح اساسی در معاهده‌ها را می‌توان به‌جا دانست (وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۱۰۳). فیلیپ به‌همین دلیل به‌ضرب سکه‌ای پرداخت که عبارات (Pax Fundata cum Parsis) به‌خوبی این موضع سیاسی را نشان می‌دهد. درگیری که بعدها منجر به شکل‌گیری نمودهای تجسمی توسط ساسانیان بر روی سکه‌ها شد، حاکی از این برهمکنش‌های سیاسی- نظامی مابین دو حاکمیت شرق و غرب بوده است.

تصویر ۱۳. سکهٔ فیلیپ عرب و عبارت صلح پایدار!. منبع: وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۱۰۲.

تصویر ۱۴. مدال گالریوس و یادبود پیروزی بر نرسه. منبع: وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۶۷.

۷-۴. مدال گالریوس: موضوع این مدال پیروزی گالریوس بر نرسه در سال ۲۹۸ میلادی است (تصویر ۱۴). جلوی سکه، نیم‌تنهٔ سزار را که پیروز شده است، نشان می‌دهد و پشت آن سزار سوار بر اسب دیده می‌شود که بر روی دو نفر که بی‌دفاع هستند با اسب می‌تازد. این نقش حملهٔ غافلگیرکننده به ایرانیان را در ساتالا به‌یاد می‌آورد. در قسمت جلویی آن یک زن، یک بچه و یک مرد را می‌توان شناخت که به‌حالت التماس دست خود را به‌سمت گالریوس بلند کرده‌اند. این افراد را از کلاه‌هایی به‌سبک فریگیه‌ای که مخروطی‌شکل بودند، می‌توان شناخت. مقصود از ضرب این سکه توسط گالریوس اشاره به اسیر کردن خانوادهٔ نرسه، شاهنشاه ساسانی، دارد. حالت ملتمسانهٔ نرسه یادآور خفت و خاری والرین و اسیر شدن وی به‌دست شاپور اول است (وینتر و دیگناس، ۱۳۹۸، ۶۸).

۵. نقاشی: در دورهٔ ساسانی، خلق نقاشی بر روی دیوار، در کنار دیگر شیوه‌های تزیینی، کمتر مرسوم بوده است؛ لیکن نمونه‌هایی نیز از نقاشی دیواری این دوره به‌دست آمده است. مضمون این نقاشی‌ها جنگ و شکار بوده است که این گفته را آمیانوس مارسلینوس نیز تأیید کرده است (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۱۸۲). با توجه به نوشته‌های حموی و بحتری شاعر عرب، در کاخ تیسفون (ایوان مدائن) نقاشی‌هایی موجود بوده است که موضوع آن‌ها جنگ انوشیروان با پادشاه رومی بود (حموی، ۱۳۹۷، ۲۹۵). شوربختانه آثاری از این نقاشی‌ها برجای نمانده است و بازیابی آن‌ها صرفاً براساس متون سده‌های نخستین اسلامی است؛ لیکن برخی از آن‌ها که در کاوش‌های باستان‌شناسی کشف شدند، حاکی از تلاش ساسانیان برای به‌تصویر درآوردن پیروزی بر دشمن دارد؛ ازجملهٔ آن‌ها نقاشی نبرد در دوراروپوس بوده است.

تصویر ۱۵. نقاشی صحنهٔ نبرد از دوراروپوس، خانه فرسک‌ها. منبع: فون‌گال، ۱۳۷۸، ۱۸.

۱-۵. نقاشی جنگ در دوراروپوس (خانهٔ فرسک‌ها): نقاشی مذکور در قرن سوم میلادی در خانه‌ای در دوراروپوس کشف شد (تصویر ۱۵). این نقاشی دیواری در سال ۱۹۳۰ میلادی توسط «آلن. لیتل» کشف شد. نقاشی مذکور به‌صورت شطرنجی ترسیم شده است. در مرکز صحنه‌ای از جنگ دیده می‌شود. در سمت چپ صحنه، سوارانی که رنگ باخته‌اند، قابل ملاحظه است (Rostovtzeff et al., 1944, 57). از زیر بدن اسب وسطی شیئی گوی‌مانند آویزان است که در نقوش‌برجستهٔ ساسانی به‌وفور دیده می‌شود (De Waele, 2004). سوار مهاجمِ نیزه‌دار بدون زره در حال تاخت است که حریفی را با ضربه از بالای اسب به زیر کشیده است. حریفان به‌جز اولین نفرها که در حال فرار هستند (Goldman & Little, 1980)، همگی با سر از بالای اسب در حال سقوط هستند. «روستوفتسف» معتقد است مجموعهٔ نقش‌ها در این اثر ایزدانی هستند که این نبرد را نظاره می‌کنند و بزرگی تصویر آن‌ها گویای این امر است. با توجه به نظریات روستوفتسف، صحنهٔ جنگ بعدی که با خطوط سیاه طراحی شده است، تحت‌عنوان جنگ میان رومیان و ایرانیان و یا گروه‌های محلی هوادار رومیان تعبیر شده است، زیرا افراد سقوط کرده از اسب شلوار کوتاه پوشیده‌اند و شمشیرهای کوتاه و سپرهای گرد دارند نشان‌دهنده که جنگ‌افزارهای رومی است (Rostovtzeff et al., 1944, 57). به‌نظر می‌رسد مهاجمان ایرانی نیستند، هرچند آرایش موها و شلوارهای پف‌دار و مخصوصاً اسب‌های در حال تاخت سبکی ساسانی دارند، ولی رداهای آستین‌دار فقط در بین‌النهرین و سوریه و نه در ایران دیده می‌شود. با توجه به تصاویر، بالا سمت چپ، و ردیف‌های دوم و سوم پایین آن، روی سینه، یراقی با هاشورهای عمودی به‌چشم می‌خورد که در ایران دورهٔ ساسانی رواج نداشته و مربوط به لباس‌های دورهٔ پارتی است. با این وصف، می‌توان عادات و رسوم پارتیان بر تابلوهای دوراروپوس را که در دورهٔ ساسانی تداوم یافته‌اند، ملاحظه کرد. سواران مهاجم در نقاشی دیواری دوراروپوس احتمالاً یک واحد نظامی کمکی متشکل از افراد بومی در خدمت شاهنشاهی ساسانی بودند. این واحدهای نظامی در منطقهٔ

بین‌النهرین از سامی‌های طرفدار ایران تشکیل شده بودند که از ارتش ایرانی «شاپور اول» دستور می‌گرفتند. این تابلو کمی غیرمتداول و بسیار به هنر پارتی وابسته است (Goldman & Little, 1980). موقعیت مکانی و ویژگی‌های این نقاشی نشان از پیروزی ساسانیان بر رومیان دارد و احتمالاً بعد از تصرف شهر توسط ایرانیان خلق شده است. می‌توان نتیجه گرفت که طرز ترسیم بدن اسب‌ها و حالت تاخت آن‌ها ساسانی بوده، پس این اثر را باید در زمرهٔ آثار ساسانی طبقه‌بندی نمود (فون‌گال، ۱۳۷۸، ۸۳-۸۵).

بحث پیش از نتیجه‌گیری

در زمان مهرداد دوم، پارتیان توانستند قلمروی خود را تا ارمنستان و بین‌النهرین گسترش دهند و این امر آغاز رابطهٔ پارتیان با رومیان گردید. این برخورد در زمان فرهاد سوم یا چهارم یا در زمان مهرداد دوم شروع شد که نظم جدیدی را در آسیای غربی به‌وجود آورد. این برخورد تا زمان ساسانیان ادامه پیدا کرد. نبردهای ساسانیان با رومیان و همچنین روابط تجاری و مذهبی طی زمانی بالغ بر چهارصد سال باعث شکل‌گیری رابطه‌ای طولانی‌مدت گردید که نمودهای این رابطه را می‌توان در آثار برجای مانده و متون تاریخی ملاحظه کرد. رقابت سیاسی/ نظامی میان حاکمیت‌های شرق و غرب و به‌تبع آن نمایش روابط خصمانه یا حسنه میان این دو حاکمیت در اواخر عصر باستان گردید. ازجمله مهمترین دلایل شکل‌گیری این نوع خاص از هنر رقابتی در طرفین، ناشی از فشارهای داخلی (افکار عمومی و هزینه‌های سنگین نبرد) و سیاست‌های دیاسپورایی (برای حیثیت‌زایی و ایجاد اقتصاد مولد توسط اسرا) نشأت می‌گیرد. هم شاهنشاهان ساسانی و هم امپراتوران رومی، برای تبلیغ قدرت نظامی و سیاست (اعم از دیپلماسی و سیاست بازدارندگی) خود از «هنر سیاسی» بهرهٔ کافی برده‌اند (لااقل شواهد تاریخی چنین گواهی داده‌اند). به‌نظر می‌رسد که ابزارهای هنری به‌خدمت گرفته شده برای تبلیغات یاد شده برای طرفین نبرد/ سیاست تقریباً یکسان بوده و بسته به شرایط زمانی یا بسامد رؤیت‌پذیری در آن‌ها تنوع و یا تغییراتی حاصل می‌شده است. به‌گونه‌ای که گاهی از نقش‌برجسته، زمانی از سکه و اندک‌زمانی از نقاشی بهره جسته‌اند. برای تجمیع داده‌های پژوهش، جدول ۱ ارائه شده است تا مقایسه‌ای تصویری انجام شود.

جدول ۱. نمودهای هنری باستان‌شناسانهٔ ایران و روم. منبع: نگارندگان.

ردیف	دوره تاریخی	توضیحات
۱	ساسانی	نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۱، شکست امپراتوران رومی
۲	ساسانی	نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۲، پیروزی شاپور اول بر امپراتوران رومی
۳	ساسانی	نقش‌برجستهٔ بیشاپور ۳، نقش جامع پیروزی شاپور اول بر امپراتوران رومی
۴	ساسانی	نقش‌برجستهٔ دارابگرد ۱، پیروزی شاپور اول بر گوردیان سوم
۵	ساسانی	نقش‌برجستهٔ نقش رستم ۶، تسلیم شدن امپراتوران رومی در برابر شاپور اول
۶	ساسانی	نقش‌برجستهٔ سلماس، اردشیر و شاپور اول و ارمنی‌ها!
۷	ساسانی	نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان ۱
۸	رومی	نگین پاریس، نبرد شاپور و والرین
۹	رومی	طاق نصرت گالریوس
۱۰	ساسانی	سکهٔ شاپور اول
۱۱	ساسانی	سکهٔ خسرو اول

ردیف	دوره تاریخی	توضیحات
۱۲	رومی	سکهٔ سوروس الکساندر
۱۳	رومی	سکهٔ فیلیپ عرب
۱۴	رومی	مدال گالریوس
۱۵	ساسانی	دوراوروپوس، نقاشی صحنهٔ نبرد

نتیجه گیری

از لابه‌لای متون تاریخی و همچنین داده‌های باستان‌شناسی، از قبیل نقوش‌برجسته، پیکره‌ها، سکه‌ها و نقاشی‌ها شرح اقدامات تبلیغاتی شاهنشاهی ساسانی و امپراتوری بیزانس را علیه همدیگر می‌توان بازیابی کرد. این روند که جنبه‌های تبلیغاتی و حتی بازدارندگی آن بیش از عمل صورت‌گرفته در صحنه‌های نبرد و دیپلماسی بود، در عصر اشکانی آغاز شد و با تغییراتی در روزگار ساسانی تداوم یافت. در عصر ساسانی، بارزترین نمودهای هنری و تجسمی برای به‌تصویر کشیدن ذلت دشمن مغلوب در فرم‌های متنوعی چون دستگیری، مچ‌گیری، انداختن به زیر پای اسب، حضور الهه‌های رومی در صحنه‌ها و ... بر روی نقوش‌برجسته، سکه‌ها و نقاشی‌ها به‌نمایش گذاشته شد. در اینجا باید یادآوری شود که کمال بهره‌گیری از نیروی تصویر برای تأثیرگذاری بیشتر مورد توجه ساسانیان و رومیان قرار گرفت تا بتوانند در گذر زمان نتیجهٔ بهتری از آن بگیرند، هرچند که موضوع تصویر ارائه شده (در قالب هنرهای متنوع تجسمی) واقعیت نداشته باشد. ساسانیان در کنار جنبه‌های مشروعیت‌بخشی، بیشترین بهره از خلق و سفارش آثار مذکور را در زمینهٔ تبلیغات برده‌اند.گرچه سرزمین‌های تصرف شده توسط هر دو طرف نبرد پس از چند سال مسترد گشته و فرات به‌عنوان مرز اصلی دو حکومت شناخته می‌شد، لیکن اقناع مخاطبان داخلی و همچنین تبلیغات خارجی رواج تام داشته است. از طرفی فلسفهٔ نبرد (ظفرمندانه) در فرهنگ ساسانی باعث مشروعیت شاهنشاه و افزون شدن فره ایزدی وی می‌شد که خود اقناع مخاطب داخلی را به‌دنبال داشت. رومیان در سمت دیگر نبرد نیز به این مهم پرداختند. آن‌ها ضمن درج شعارها و تصاویری بر روی سکه‌ها و مدالیون‌ها، به نقر نقوش‌برجسته و همچنین طاق‌نصرت‌ها همت می‌گماشتند. نکته آنکه کمتر شاهنشاه ساسانی را به زیر اسب یک امپراتور رومی در تمامی شئون هنری اعم از سکه‌ها و نقوش‌برجسته می‌توان ملاحظه کرد. حال آنکه در نیمهٔ نخست حاکمیت ساسانی، بالغ بر ۶ مورد از این صحنه‌ها رؤیت شده است. فلسفهٔ چنین اقدامی باید به‌صورت موازی هم در تصویر (اعم از نقوش‌برجسته، سکه و نقاشی) و هم در متون مورد بررسی قرار گیرد؛ چراکه اگرچه نمودهای تجسمی برابری دو هماورد و تلاش برای تضعیف یا به‌ذلت کشیدن طرف مقابل را نشان می‌داده‌اند، متون تاریخی (رومی) به‌شدت بر ساسانیان و به‌طور کلی مردمان ایران‌شهر، به‌واسطهٔ فعالیت‌های جنگی، روحیات و مرام‌های اخلاقی تاخته و آن‌ها را مورد نکوهش قرار داده‌اند که تناقضی در روحیهٔ نگارندگان متون تاریخی (که معمولاً افراد غیرحاکم بوده‌اند) با خالقان یا به‌عبارت دیگر سفارش‌دهندگان نمودهای تجسمی (که معمولاً حاکمان بوده‌اند) دیده می‌شود. به این ترتیب روابط و برهم‌کنش‌های سیاسی و فرهنگی میان طرفین شرق و غرب جریانی مداوم بوده است. گاهی خصمانه و زمانی دوستانه، لیکن وجوه خصمانهٔ آن بیشتر به‌تصویر درآمده است و تصویر در این زمینه گویاتر از متون تاریخی خود را نشان داده است.

مشارکت های نویسنده

نویسنده ۱ به عنوان نگارنده پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد به گردآوری مصادیق و ترتیب تاریخی آن‌ها همت گماشت. نویسنده ۲ به تحلیل نگاره‌ها و مصادیق با جنبه‌های تاریخی دوران حاکمیت ساسانیان با رومیان پرداخت. نویسنده ۳ به تجمیع و مقابل‌سازی مواردی پرداخت که ممکن بود توسط نویسنده‌های اول و دوم در پژوهش حاضر، مورد دقت قرار نگرفته باشند. . این دست نوشته با مشارکت همه نویسندگان نوشته شده است. همه نویسندگان نتایج را مورد بحث قرار دادند، نسخه نهایی دستنوشته را بررسی و تایید کردند.

تقدیر و تشکر

فاقد قدردانی

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی در مورد تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای پژوهش، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

- آلرام، مایکل. (۱۳۹۳). *سکه‌های ساسانی در ساسانیان* (ویراستهٔ وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت). تهران: نشر مرکز.
- جوادی، شهره و آورزمانی، فریدون. (۱۳۸۸). *سنگ‌نگاره‌های ساسانی*. تهران: نشر بلخ.
- حموی، شهاب‌الدین ابی‌عبدالله یاقوت ابن عبدالله الحموی الرومی البغدادی. (۱۳۹۷). معجم *البلدان* (الجلد الخامس). بیروت: دار الصیار.
- دریایی، تورج. (۱۳۹۲). *ساسانیان* (ترجمهٔ شهرناز اعتمادی و ویراستهٔ کامیار عبدی). تهران: توس.
- دریایی، تورج. (۱۴۰۰). *از وحشت‌افکنی تا استفادهٔ تاکتیکی: فیل‌ها در دورهٔ پارتی و ساسانی در شاهنشاهی پارتیان و ساسانیان متقدم* (ترجمهٔ مهناز بابایی و ویراستهٔ وستا سرخوش، الیزابت پندلتون، میشائیل آلرام و تورج دریایی). تهران: ققنوس.
- رایگانی، سید ابراهیم، ویسی، مهسا، سعادت‌مهر، محمدامین و رئوف، سولماز. (۱۴۰۱). بررسی تبلیغات سیاسی شاپور اول ساسانی و کنکاش پیرامون لقب «شاهنشاه ایران و انیران» با تحلیلی از دو سکهٔ منحصربه‌فرد، کتیبه‌ها و نقوش برجسته. *جستارهای باستان‌شناسی ایران*، ۱۴۹-۱۶۲. Doi: 10.22034/IAEJ.2023.13756.1026
- شنایدر، رلف میشائیل. (۱۳۹۲). *فریبندگی دشمن، تصاویر پارتیان و خاورزمین در رم/ در امپراتوری اشکانی و اسناد و منابع آن* (ترجمهٔ هوشنگ صادقی و ویراستهٔ یوزف ویزهوفر). تهران: فرزان‌روز.
- شیپمان، کلاوس. (۱۳۹۶). *مبانی تاریخ ساسانیان* (ترجمهٔ کیکاووس جهانداری). تهران: فرزان‌روز.
- فدایی تهرانی، مریم. (۱۴۰۲). طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کالووس- تابلیون مسیحی، پیکره، ۱۲(۳۲)، ۷۱-۸۷. Doi: 10.22055/PYK.2023.18409

- فون‌گال، هوبرتوس. (۱۳۷۸). *جنگ سواران؛ در هنر ایرانی و هنر متأثر از هنر ایرانی در دورهٔ پارت و ساسانی* (ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی). تهران: نسیم دانش.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۰). *هنر ایران در دوران پارت و ساسانی* (ترجمه: بهرام فره‌وشی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۹). *بیشاپور* (ترجمهٔ اصغر کریمی). تهران: انتشارات میراث فرهنگی.
- لوکونین، ولادیمیر.گریگور. (۱۳۷۲). *تمدن ایران ساسانی* (ترجمهٔ عنایت‌الله رضا). تهران: علمی و فرهنگی.
- محمدی‌فر، یعقوب و امینی، فرهاد. (۱۳۹۴). *هنر باستان‌شناسی و ساسانی*. تهران: شاپیکان.
- موسوی‌حاجی، سید رسول و سرفراز، علی‌اکبر. (۱۳۹۶). *نقش‌برجسته‌های ساسانی*. تهران: سمت.
- نیکول، دیوید. (۱۳۹۵). *ارتش ایران ساسانی آغاز سدهٔ سوم تا نیمهٔ سدهٔ هفتم میلادی* (ترجمهٔ محمد آقاجری). تهران: ققنوس.
- هرمان، جورجینا. (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان* (ترجمهٔ مهرداد وحدتی). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هینتس، والتر. (۱۳۸۵). *یافته‌های تازه از ایران باستان* (ترجمهٔ پرویز رجبی). تهران: ققنوس.
- واندنبرگ، لوئی. (۱۳۴۸). *باستان‌شناسی ایران باستان* (ترجمهٔ عیسی بهنام). تهران: دانشگاه تهران.
- وندائی، میلاد. (۱۳۹۸). *شاهان بر سنگ*. اصفهان: جهاد دانشگاهی واحد صنعتی اصفهان.
- ویسهوفر، ژوزف. (۱۳۸۹). *ایرانیان، یونانیان و رومیان: نگاهی به داد و ستد فرهنگی میان ایران و یونان و روم* (ترجمهٔ جمشید ارجمند). تهران: فرزان‌روز.
- وینتر، انگلبرت و دیگناس، بئاته. (۱۳۹۸). *روم و ایران (دو قدرت جهانی در کشاکش و همزیستی)* (ترجمهٔ کیکاووس جهانداری). تهران: فرزان‌روز.
- Alram, M., M. Lemarqund, & L. Skjervo. (2007). Shapur, king of kings of Iranians and non-Iranians, Des Indo-Grees aux Sassanides: *Donnees Pour L histoire ET la Geographie Historique*, 17(11), 11-40.
- Azarnoush, m. (1986). sapuraII, *ArdasirII, and Sapur III: Another perspective*, *AMI* band 19.
- Azarpay, G. (1982). The Role of Mither in the investiture and Triumph of Sspur II, Iranica Antiqua, XVII.
- Canepa, M. P. (2017). *The Two Eyes of the Earth: Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran* (Vol. 45). University of California Press.
- Canepa, Matthew P.(2010). Technologies of Memory in Early Sassanian Iran: Achaemenid Sites and Sassanian Identity. *American Journal of Archaeology*, 114(4), 563- 96.
- De Waele, A. (2004). The figurative wall painting of the Sasanian period from Iran, Iraq and Syria. Iranica antiqua, 39, 339-381. Doi: 10.2143/IA.39.0.503901
- Erdeman, K. (1943). *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, durchgesehene Neuausgabe, Wiesbaden.
- Erdeman, K. (1969) Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Mainiz.
- Goldman, B, A.M. Little (1980). The Beginning of Sasanian Painting at Dura-Europos. *Iranica Antiqua*, XV, 283-99.
- Herrmann, G. (1979). Naqsh-I Rustam 5 and 8, *Iranische Denkmaler 8 Reihe II*.
- Hinz, W. (1965). Das sassanididische felsrelief von Salmas. *Iranica Antiqua* V, 148-160.
- Kleiner, F. (1984). The Arch of Gaius Caesar in Pisa (CIL, XI, 1421). *Latomus* 43, 156-64.
- Luschey, H. (1987). *Ardasir I, II. Rock Reliefs, in: Encyclopaedia Iranica*, ed by Ehsan Yarshater Vol. II, London and New York, Routledge and Kegan paul.
- MacDermot, B. C. (1954). Roman Emperors in the Sassanian reliefs. *The Journal of Roman Studies*, 44(1-2), 76-80.
- Macdermot, B.C. (1954). Roman Emperors in the Sasanian reliefs, *Jornal of Roman studies*, 44, 76-80.
- Nicholson, O. (1983). Taq-i Bostan, Mithras and Julian the Apostate: an irony. *Iranica Antiqua*, 18, p. 177.
- Overlaet, B. (2009). A Roman Emperor at Bishapur and Darabgird: Uranius Antoninus and Black Stone of Emesa. *Iranica Antiqua*, Vol.XLIV, 462-530. Doi: 10.2143/IA.44.0.2034386
- Reiner, E. (2006). The Reddling of valerian. *The Classical Quarterly*, 56(1), 325-329.
- Rostovtzeff, M. I., A. R. Bellinger, F. E. Brown, and C. B. Welles, eds. (1944). The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report on the Ninth Season of Work, 1935–1936, Pa t 1: The Agora and Bazaar, New Haven, Yale University Press.

- Sonnabend, H. (1986). *Fremdenbild und Politik: Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit* (Europäische Hochschulschriften. Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 286) (Frankfurt/New York). Bern-New York.
- Spawforth, A. (1994). *Symbol of unity? The Persian-Wars tradition in the Roman empire* (p. 233). na.

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی