Journal of Archaeological Studies

No. 1, Vol. 14, Serial No. 29 / Spring 2022

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

Color and Polychromy in Sasanian Rock Reliefs

Negin Miri[1]

(155-181)

Received: 30, May, 2021; Accepted: 20, June, 2022

Abstract

Sasanians created more than thirty rock reliefs during their reign, most of which are loacated in their homeland of Pars. The study of Sasanian monumental rock reliefs has a long tradition and these fascinating monuments have been subject of scrutiny from many different perspectives. Nevertheless, one major issue still remains relatively unattended: how did these reliefs appear to ancient viewers? This broad question can be considered from at least two different angles: firstly, the relationship between the reliefs and their built and natural environment and secondly the original appearance of the reliefs, which now appear as grey rocky surfaces to us, when they were created and during their time of splendor. While the issue of polychromy in the Achaemenid rock art and architecture has been subject of intensive studies, apart from few brief references, this subject has not attracted much attention among scholars of Sasanian art and archaeology. Were these monuments decorated with color in their original form? If so, what colors were most commonly used? Can we reconstruct the colorful appearance of these reliefs? While empirical evidence of coloring has not been thoroughly documented on Sasanian reliefs yet, examination of several literary evidence as well as application of polychromy in other forms of Sasanian art, such as wall paintings, textiles, mosaics and stucco decorations can provide valuable indirect data on the subject and elucidate the Sasanian palette. Based on a such variety of evidence, as well as the long tradition of polychromy in ancient Iran at least from the Neo-Elamite period up to the Qajar era, it seems fairly rational that Sasanian rock reliefs were indeed colorful images standing out against their rocky background. Considering the close relation between three domains of wall painting, stucco decorating and rock reliefs, colorful appearance of Sasanian rock reliefs can be reasonably reconstructed.

Keywords: Sasanian, Rock Reliefs, Bas Relief, Polychromy, Color.

10.22059/jarcs.2021.324008.143022

Print ISSN: 2676-4288- Online ISSN: 2251-9297

https://jarcs.ut.ac.ir

1.Corresponding Author: n_miri@sbu.ac.ir

Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Letters and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Intuoduction

Creation of rock reliefs is deep-rooted in royal traditions of ancient Iran. When Ardashir I (224-241 AD) rose to power in the early 3rd century AD, natural and built landscape of southwest and western Iran was already transformed into a gallery of reliefs. Sasanians created more than thirty rock reliefs between the 3rd and 7th centuries AD, most of which are located in their homeland of Fars.

Sasanian rock reliefs have been examined from many different aspects. Nevertheless, one major issue still remains fairly unattended: how did these reliefs appear to ancient viewers? This broad question can be considered from at least two different angles: firstly, the relationship between the reliefs and their built and/or natural environment and secondly the original appearance of the reliefs, which now appear to us as grey rocky surfaces. While the issue of polychromy in the Achaemenid rock art has been subject of intensive studies, it has not attracted much attention among the scholars of Sasanian art and archaeology. Were Sasanian rock reliefs decorated with color in their original form? If so, what colors were most commonly used? How we can reconstruct the colorful image of these reliefs? While empirical evidence of coloring has not been documented on Sasanian reliefs yet, examination of available literary evidence as well as evidence of polychromy in other forms of Sasanian art, such as wall paintings, textiles, mosaics and stucco decorations can provide valuable data on this issue and relatively elucidate the Sasanian rock art polychromy. The earliest evidence of coloring on an ancient Iranian rock relief is reported on Eshkaft-e Salman (SS II) and Kul Farah (KF IV) Neo-Elamite rock reliefs (Dieulafoy, 1885: 266 cited in Nagel, 2013: 603; Alvarez-Mon, 2013: 216, note 31). Coloring and gilding of the Achaemenid stone reliefs, sculptures and inscriptions was also subject of great scrutiny (Lerner, 1971, 1973, 1976; Tilia, 1978: 29-70; Nagel, 2010; 2013, Aloiz et. al., 2016). Although 17th-19th centuries European travelers reported about traces of color and gilding on Persepolis and Naqsh-e Rostam inscriptions and reliefs, it was E. Herzfeld who paid a particular attention to this subject, provided the first colorful reconstruction of some reliefs in the 1920s and conducted further observations in the 1930s (Herzfeld, 1941(1391Š): 220, Fig. 64; Nagel, 2010: 67ff; 2011; 2013: 601-605) (Figs. 1-2). Thanks to further developments of such investigations during later decades, a relatively large body of information is now available about polychromy of Achaemenid rock art particularly in Persepolis and Naqsh-e Rostam. These two sites are of particular importance for the subject of the present study considering the common origin of Achaemenids and Sasanians in central Fars and the latter's homage to ancient monumental remains of Persepolis and Naqsh-e Rostam. Traces of color on Achaemenid stone reliefs were surely more visible in the 3rd century, where early Sasanians visited and resided in Persepolis occasionally or created their reliefs and inscriptions in Naqsh-e Rostam. As regards the key issue of polychromy in Sasanian rock reliefs we shall point to several evidence. Sasanian graffiti at Persepolis have been considered roots of Sasanian rock reliefs imagery. Callieri believes that they were incised line drawing filled with color and should be considered components of larger colorful scenes (Callieri 2003). If we accept this idea, then Persepolis Sasanian graffiti are not only forerunners of rock reliefs in terms of their imagery but also as regards the issue of coloring the images. Additionally, few mentions and statements have been presented by scholars of Sasanian art about traces of color on Taq-e Bostan reliefs and the coloring of reliefs in the large grotto (Pope, 1930: 20; Morgenstern, 1964: 1373; Porada, 1965(1354Š): 302) as well as the existence of a plaster coating on some of Bishapur rock reliefs that was more likely colored (Herrmann & Howell 1981, 21-22; 1983, 12-13). Traces of plaster coating covered with red color was also identified on Sasania rock of Rag-e Bibi relief in Afghanistan (Grenet, F. 2005(1386Š): 66). Apart from these brief notes, no other major study has investigated this issue. Nevertheless, it can be confidently stated that Sasanian rock reliefs were colored panels in continuation of

earlier traditions.Literary evidence can shed light on the subject of polychromy of Sasanian rock reliefs in two ways. Firstly, there are early Islamic historical sources such as *Al-Tanbih wa al-Ishraf* by Mas'udi and *Tarikh-e Sini Muluk al-Arz wa al-Anbiya* by Hamza al-Isfahani, both from 10th century AD, that talk about the exiastance of some illustrated books recording the deeds and lives of Sasanian kings and queens and including colorful paintings of them (Mas'udi: 99-100; Hamza: 46-48). Hamza gives a detailed account of these paintings, figures' poses as well as colors used in their royal apparel as if he has seen the book himself (Table 1). Such books point to the importance of painting and the art of royal imagery in the Sasanian period. Secondly, we shall refer to a fascinating account of Ibn-e Faqih who points to the colorful appearance of Taq-e Bostan reliefs that was still visible in the early 10th century AD (Ibn-e Faqih: 30-31).

In addition to written sources, other forms of Sasanian art, such as wall paintings, textiles, mosaics and stucco decorations offer remarkable information about coloring compositions, common colors and polychromy in Sasanian visual arts. This information can be used in an inductive approach to reconstruct the colorful appearance of Sasanian rock reliefs. Wall painting from Tepe Hesar, Ctesiphon, Haji Abad, Dura-Europus, Susa and Ivan-e Karkheh, Firuzabad and Kuh-e Khwajeh, stucco decoration from Ctesiphon and Nezam Abad, mosaic panels from Bishapur as well as Sasanian textiles or their represenations in other materials are examined here in terms of their polychromy and colors used in their backgrounds and designs (Figs. 4-6).

Like their Parthian predecessors, Sasanian stucco decorations were colored to give a vivid and colorful look to monumental buildings. While geometric and floral designs dominate Sasanian stucco decorations, designs and motifs similar to rock reliefs iconography such as horse riders and are examined in particular in terms of their coloring. According to Kröger, due to their polychromy, Sasanian stuccos were closely linked with wall paintings but their multidimensional nature connects them to the art of sculpting as well and so, colorful Sasanian stuccos stand between wall paintings and polychrome sculpturing or art of rock reliefs (Kröger 1982(1396Š): 263, 333). Additionally, it has been suggested that some of Bishapur's rock reliefs were also covered with a layer of plaster and colored. So, the practice of color application on plaster surfaces and stucco decorations is particularly important for investigating and reconstructing polychromy of Sasanian rock reliefs. A number of plaster and mud reliefs were also discovered in Kuh-e Khwajeh showing three horse riders, a lion attacking a horse, as well as two fronting men exchanging diadem. Traces of color were reported on them (Ghanimati, 2013: 886; Stein, 1928, II: 912). These are invaluable evidence pointing to the tradition of coloring relief scenes in Sasanian figurative art tradition. Examination of the aforementioned evidence show that certain colors were favorable and dominant is Sasanian visual arts. Different shades of blue, red and white were the most common colors. Backgrounds were mostly in blue and turquoise or less in ochre and red. Horses were usually brown. Red and purple were used widely to show the color of royal garments including the shoes. Jewelry were colored in yellow. Hairs, beard and mustaches were in black, brown or dark gray whiles skins were colored in pink. To conclude, although empirical evidence of color has not been documented yet on Sasanian rock reliefs, based on a variety of evidence, as well as the long tradition of polychromy in ancient Iranian rock reliefs at least from the Neo-Elamite period and its continuation up to Qajar era - as attested by the colored Qajar relief in the larege grotto of Taq-e Bostan-, it is truly sensible to suggest that Sasanian rock reliefs were colorful images standing out against their rocky background and putting all these evidence together, we might be able to propose a reasonable reconstruction of the once colorful appearance of Sasanian rock reliefs (Fig. 7).

نگاهی به مساله رنگ‌آمیزی و کاربرد رنگ در سنگ‌نگاره‌های ساسانی

نگین میری[۱]
استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

ساسانیان در دوران شاهنشاهی خود بیش از سی سنگ‌نگاره ایجاد کردند که بیشتر آنها در پارس، خاستگاه دینی و سیاسی ایشان قرار داشت. سنگ‌نگاره‌های ساسانی تاکنون از منظرهای گوناگونی چون شاخصه‌های فنی، نمادگرایی، معناشناسی، زیبایی‌شناسی، شخصت‌پردازی و اهمیت و مضمون تاریخی موضوع پژوهش‌های بی‌شماری بوده‌اند. در این میان آنچه تاکنون کمتر به آن توجه شده منظر این سنگ‌نگاره‌ها در زمان آفرینش و حیات اولیه آنهاست. این سوال از دو وجه قابل بررسی است: یکی نسبت میان سنگ‌نگاره‌ها با محیط طبیعی و ساخته‌شده پیرامون خود، و دیگری پرداخت و جلوه نهایی این سنگ‌نگاره‌ها –که امروزه خاکستری رنگ و یکدستند. با اینکه در دهه‌های گذشته مساله رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌های هخامنشی دستمایه پژوهش‌های قابل‌توجهی بوده، مساله کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در سنگ‌نگاره‌های ساسانی به جز اشاراتی کوتاه و پراکنده تاکنون چندان مورد توجه قرار نگرفته است. آیا سنگ‌نگاره‌های ساسانی اساسا پرداختی رنگین داشتند؟ اگر چنین بوده، چه رنگ‌هایی بیشتر به کار می‌رفتند؟ می‌توان رنگ‌آمیزی این نگاره‌ها را بازسازی کرد؟ با توجه به اینکه شناسایی شواهد مادی رنگ بر سنگ‌نگاره‌های ساسانی در دست بررسی بوده و هنوز به نتایج قطعی نینجامیده، در این پژوهش تلاش می‌شود با بررسی شواهد کاربرد رنگ در سایر هنرهای دوره ساسانی (موزائیک‌کاری، نقاشی‌های دیواری، گچبری و بافته‌ها) و نیز شواهد متنی مستقیم و غیرمستقیم برگرفته از منابع تاریخی، رنگ‌های غالب مورد استفاده در شمایل‌نگاری و هنر این دوران بازشناسی شده و در حد امکان پاسخی برای سوال‌های طرح شده ارائه شود. در نهایت بر اساس مجموعه شواهد و داده‌ها، چنین نتیجه گرفته می‌شود که سنگ‌نگاره‌های ساسانی در تداوم سنت رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌ها در ایران باستان، که سابقه آن دست کم به دوران عیلام نو می‌رسد و تا دوره قاجار نیز تداوم داشته، بی‌تردید پرداختی رنگین داشته‌اند و با توجه به نزدیکی بسیار میان سه عرصه نقاشی دیواری، گچبری و سنگ‌نگاره‌ها، می‌توان به یک بازسازی نسبی از چهره رنگین نخستین آنها بر اساس شواهد مورد اشاره دست یافت.

واژه‌های کلیدی: سنگ‌نگاره، نقش‌برجسته، ساسانی، رنگ، رنگ‌آمیزی.

۱.مقدمه

آفرینش سنگ‌نگاره‌ها به منزله ابزاری با هدف جاودانه ساختن شمایل شاهی و انتقال مفاهیم و پیام‌هایی معین به بینندگان، سنتی دیرپا در خاورنزدیک و ایران باستان بود. مقارن با روی کار آمدن اردشیر اول ساسانی در سده سوم میلادی، چشم‌انداز طبیعی و فرهنگی ایران غربی با وجود سنگ‌نگاره‌هایی از دوران گوناگون، از نقش آنوبانی‌نی در سرپل‌ذهاب گرفته تا سنگ‌نگاره‌های خیره‌کننده عیلامی در کورانگون، کول‌فرح و نقش‌رستم، از نقش‌برجسته‌های سنگی هخامنشی در بیستون، تخت‌جمشید، پاسارگاد و نقش‌رستم تا سنگ‌نگاره‌های الیمایی و اشکانی، به نمایشگاهی از سنگ‌نگاره‌ها بدل شده بود.

ساسانیان در دوران شاهنشاهی خود بیش از سی سنگ‌نگاره ایجاد کردند که بیشتر آنها در پارس، خاستگاه دینی و سیاسی ایشان قرار داشت. شناسایی و پژوهش درباره سنگ‌نگاره‌های ساسانی سابقه‌ای طولانی دارد. پژوهشگران تاریخ، هنر، باستان‌شناسی، دین، اسطوره‌شناسی و ... هر کدام از منظری این آثار یکتا و چندلایه را از جنبه‌های فنی تا نمادگرایی و معناشناسی، از زیبایی‌شناسی و شخصت‌پردازی تا اهمیت و مضمون تاریخی کاویده‌اند و همچنان این پژوهش‌ها ادامه دارند. در این میان جای طرح یک پرسش خالی است: این

۱ رایانامهٔ نویسندهٔ مقاله: n_miri@sbu.ac.ir

سنگ‌نگاره‌ها در زمان آفرینش و حیات اولیه خود چه منظری داشتند؟ این سوال از دو وجه قابل بررسی است: یکی نسبت میان سنگ‌نگاره‌ها با محیط طبیعی و ساخته‌شده پیرامون خود، و دیگری پرداخت و جلوه نهایی و اصلی این سنگ‌نگاره‌ها –که امروزه خاکستری رنگ و یکدستند- به چشم بینندگان معاصر با آنها. به رغم اینکه مساله رنگ و رنگ‌آمیزی[1] در سنگ‌نگاره‌های هخامنشی (وابسته به فضاهای معماری و تدفینی) دستمایه پژوهش‌های قابل‌توجهی بوده، به جز اشاراتی کلی و گذرا، آن هم صرفا در خصوص نگاره‌های شکار در طاق بستان (پرادا، ۱۳۵۴: ۳۰۲-۳۰۴; Herzfeld, 1920: 96-97; Pope, 1930: 20; Morgenstern, 1964: 1373; Schmidt, 1970: 138;) مساله کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در سنگ‌نگاره‌های ساسانی تاکنون چندان مورد توجه نبوده و دستمایه پژوهش جامعی قرار نگرفته است. نزدیک‌ترین تلاش مرتبط با بازسازی رنگ‌های به کار رفته در سنگ‌نگاره‌های ساسانی را شاید بتوان بازسازی پیشنهادی رنگ و طرح نقوش پوشاک دوره ساسانی بر اساس حجاری‌های طاق بزرگ طاق بستان دانست (ریاضی، ۱۳۸۲: ۲۸۶-۳۰۶). بر این اساس، موضوع اصلی نوشتار پیش‌رو، بررسی مساله رنگ و رنگ‌آمیزی در سنگ‌نگاره‌های ساسانی است. آیا سنگ‌نگاره‌های ساسانی اساسا پرداختی رنگین داشتند؟ اگر اینچنین بوده، چه رنگ‌هایی بیشتر به کار می‌رفتند و آیا می‌توان رنگ‌آمیزی این نقوش را بازسازی کرد؟ در این پژوهش با استفاده از شواهد کاربرد رنگ در سایر هنرهای دوره ساسانی (موزائیک‌کاری، نقاشی‌های دیواری، گچبری و پارچه‌ها و منسوجات) و نیز شواهد متنی مستقیم و غیرمستقیم برگرفته از منابع تاریخی سعی می‌شود رنگ‌های غالب مورد استفاده در شمایل‌نگاری و هنر این دوران بازشناسی و در حد امکان پاسخی برای سوال‌های طرح شده ارائه شود. در نهایت بر اساس این مجموعه از شواهد و داده‌ها، به مساله کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در سنگ‌نگاره‌های ساسانی باز می‌گردیم تا زمینه و امکان بازسازی چهره رنگین نخستین آنها را بسنجیم.

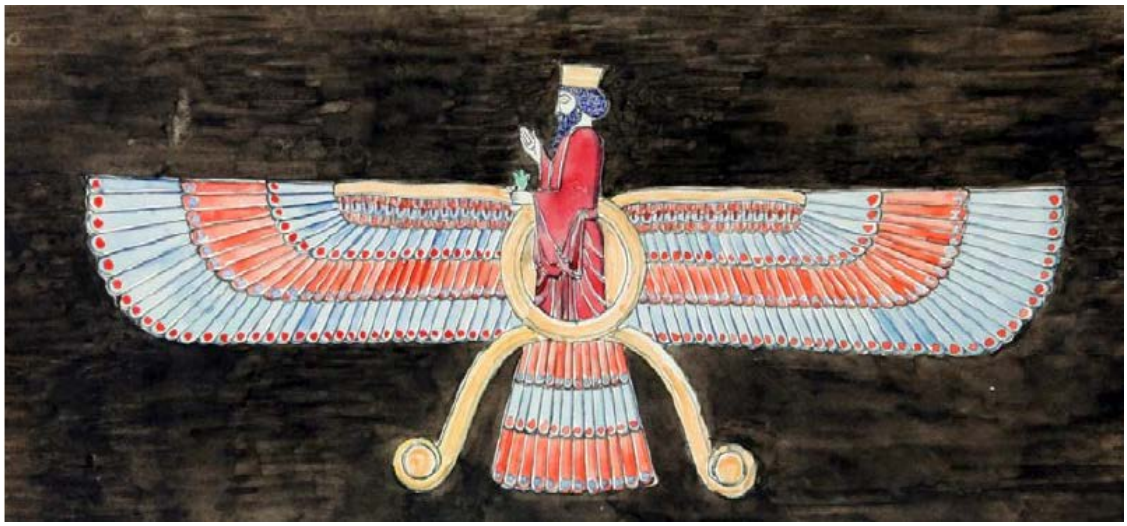
۲. پیشینه و مروری بر رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌ها در ایران باستان

قدیمی‌ترین شواهد موجود در رابطه با رنگین بودن سنگ‌نگاره‌ها در ایران باستان به دوره عیلام نو باز می‌گردد. مساله رنگین بودن سنگ‌نگاره‌های عیلامی بر مبنای سنگ‌نگاره دوم اشکفت سلمان (SS II) تایید شده است. در این سنگ‌نگاره بقایایی از لایه اندود گچ و رنگ قرمز بر پوشش سر و جامه ملکه عیلامی مشاهده شده است. علاوه بر این شواهدی از رنگ روی دو پیکر در سنگ نگاره کول فرح ۴ نیز ثبت شده است (KF IV) (Alvarez-Mon, 2013: 216, note 31). در سده ۱۹ میلادی نیز آثار فراوانی از رنگ بر نقوش کول فرح گزارش شده بود (Dieulafoy, 1885: 266 cited in Nagel, 2013: 603). آلوارز-مون معتقد است سنگ‌نگاره‌های عیلامی در پنج مرحله ایجاد می‌شدند. پس از صاف کردن سطح صخره و ایجاد نقش، سطح آن با لایه‌ای از اندودی گچی با پایه قیر قالب‌گیری و پوشانده شده، سپس جزئیات و ظرایف نقش روی این اندود اجرا و در مرحله آخر نقش رنگ‌آمیزی می‌شد (Alvarez-Mon, 2013: 216).

در اینجا باید توجه ویژه‌ای به مقوله کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در کتیبه‌ها و سنگ‌نگاره‌های هخامنشی داشت. سنگ‌نگاره‌های هخامنشی به جز در بیستون، همگی وابسته به فضاهای معماری (پاسارگاد، تخت جمشید و شوش) و تدفینی (تخت جمشید و نقش رستم) هستند. مساله رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌های هخامنشی در تخت جمشید و

نقش رستم به ویژه از آن رو در این نوشتار اهمیت می‌یابد که به دلیل اشتراک خاستگاه خاندانی هخامنشیان و ساسانیان در فارس مرکزی، میراث معماری سنگی و صخره‌ای یادمانی هخامنشیان نزد ساسانیان نخستین به خوبی شناخته شده بود؛ وجود سنگ‌نگاره‌ها و سنگ‌نوشته‌های ساسانی در پای آرامگاه‌های صخره‌ای نقش رستم و نیز در صفه تخت جمشید شاهدی بر این مدعاست (Frye 1975: 238; Wiesehöfer 1994: 139, fn. 4; Callieri, 2003; Mousavi, 2012: 79-82)[۲]. بخشی از میراثِ در معرض دیدِ ساسانیان، بی‌تردید جلوه رنگین سنگ‌نگاره‌های هخامنشی در بناهای صفه تخت جمشید و آرامگاه‌های نقش‌رستم بود. مساله کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در معماری و هنر صخره‌ای هخامنشی تا به امروز دستمایه پژوهش‌های گسترده‌ای بوده‌است (Lerner, 1971, 1973, 1976; Tilia, 1978: 29-70; Nagel, 2010; 2013, Aloiz et. al., 2016). به رغم اینکه جهانگردان اروپایی از سده ۱۷ و به ویژه در سده ۱۹ میلادی گزارش‌هایی از آثار رنگ و طلاکاری در سنگ‌نگاره‌ها و سنگ‌نبشته‌های هخامنشی در پاسارگارد، تخت‌جمشید و نقش‌رستم به دست داده بودند اما پژوهش و توجه علمی درباره این مقوله را ارنست هرتسفلد در اوایل سدهٔ بیستم آغاز کرد (Nagel, 2010: 67ff; 2011; 2013: 601-605). کشف و بازسازی رنگ‌های برجای مانده بر نماد موسوم به انسان بالدار یا اهورامزدا در تالار صدستون توسط هرتسلفد را به سال ۱۹۲۳ شاید بتوان نخستین قدم در این مسیر به شمار آورد. در اینجا به گزارش هرتسفلد، «رنگ‌ها روی پس‌زمینه سیاه عمیقی قرار گرفته‌اند.... آبی فیروزه‌ای به سرخ-نارنجی روشن بدل می‌شود، زرد سایه-روشنی نارنجی یا طلایی دارد، ارغوانی سیر و آبی لاجوردی، و به ندرت نوعی سبز زمردی طرح رنگی را کامل می‌کنند» (هرتسفلد، ۱۳۹۱: ۲۲۰، لوحه ۶۴)(تصویر ۱-الف). علاوه بر این در جریان کاوش در یکی از درگاه‌های ساختمان مرکزی (کاخ سه دروازه)، بخش پایین سنگ‌نگاره شاه و خادمان وی با رنگ‌هایی درخشان بر سطح آن آشکار شد. به گزارش هرتسفلد جامه شاه و کفش‌ها قرمزی درخشان بود و بقایای رنگ همه جای این قسمت از نقش دیده می‌شد (تصویر ۲). هرتسفلد شگفتی خود را از کشف این نقش چنین بیان می‌کند: "ابتدا گمان می‌کردم سنگ‌نگاره‌ها اساسا به رنگ سنگ صیقل یافته یعنی سیاه بودند و تنها اندک بخش‌هایی از آنها مانند زیورآلات، پرهای بال‌ها، لب‌ها و چشم‌ها با آبی روشن، قرمز، سبز و زرد آرایش می‌شد، اما اکنون باید گفت تمام نقش‌ها سرتاسر با رنگ‌هایی درخشان و گونه‌گون شاید بر زمینه سیاه و صیقلی رنگ‌آمیزی شده بودند" (نامه هرتسفلد در ۵ نوامبر ۱۹۳۲ به موسسه شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو، در Nagel 2013: 605). بعدها اشمیت نیز به وجود رنگ آبی فیروزه‌ای و قرمز ارغوانی بر سنگ‌نگاره‌های این ساختمان اشاره کرد و بر مبنای شواهد متعدد بر رنگین بودن بیشتر سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید صحه نهاد (Schmidt, 1953: 32, 82, n. 90, 116, 134, n. 53, 257). لرنر و تیلیا نیز تلاش‌هایی جهت بازسازی جلوه رنگین بعضی از نقوش بر مبنای رنگدانه‌های برجای مانده انجام دادند (Lerner, 1971: 23, fig. 9-10; 1973: 120-121; Tilia, 1978: 33, fig. 1a, 36) (تصویر ۱-ب). بقایای رنگ به ویژه از نمای منقوش آرامگاه داریوش اول در نقش رستم نیز گزارش شده است. کتیبه‌ها، آرایه‌های بالای تخت، بدن و یال شیرها آبی بوده‌اند. بقایایی از رنگدانه‌های آبی بر ریش و موی داریوش، آبی و سفید بر تاج، قرمز بر پلک‌ها، مردمک و لب و قرمز تیره نیز بر کفش‌های وی شناسایی شده است (تصویر ۳). سایر بخش‌های نمای آرامگاه با رنگ‌های آبی، قرمز و سبز آراسته شده بودند (Schmidt, 1970: 83-84; Nagel, 2010: 140-154, figs. 4.23-4.36, 2013: 608-609). در مجموع شواهد نوشتاری، باستان‌شناختی و مطالعات آزمایشگاهی اخیر بروی بقایای رنگدانه‌ها

نشان‌دهندهٔ وجود رنگ‌های درخشان و متنوعی به ویژه در طیف‌های زرد، قرمز، سبز، نارنجی، آبی و نیز طلایی بروی سطوح معماری هخامنشی (شامل نقاشی‌های دیواری، آجرهای لعابدار و سنگ‌نگاره‌ها و کتیبه‌ها) هستند (Nagel, 2010: 252-256).



تصویر ۱: الف-طرح آبرنگی هرتسفلد از نقش انسان بالدار در تالار صد ستون تخت جمشید (Nagel, 2010: 114, Fig. 4. 12) ؛ ب- بازسازی رنگی تیلیا از نقش انسان بالدار در تالار صد ستون (Tilia 1978: Pl. A, Fig. 1).

Figure 1: A- Herzfeld watercolor reconstruction of the winged figure, Persepolis Throne or Hundred-Column Hall (Nagel, 2010: 114; Fig. 4. 12); B- Tilia's colorful reconstruction of the winged figure (Tilia 1978: Pl. A, Fig. 1)

تصویر ۲: طرح آبرنگی سنگ‌نگاره شاه و ملازمان بر درگاه شمالی ساختمان مرکزی (کاخ سه دروازه) تخت جمشید (Herzfeld, 1933: 488; Krefter, 1989, Taf. 1).

Figure 2: Watercolor drawing of the King and his attendants, Persepolis Central Building (Tripylon) northern doorjamb (Herzfeld, 1933: 488; Krefter, 1989, Taf. 1).

تصویر ۳: بقایای رنگ بر آرامگاه داریوش اول در نقش رستم (Nagel, 2010: 143, Figs. 4: 23-25).

Figure 3: Traces of Paint on the figure of Darius I, Naqsh-e Rostam (Nagel, 2010: 143, Figs. 23-25).

در ادامه به مرور ملاحظات مربوط به رنگین بودن سنگ‌نگاره‌های ساسانی می‌پردازیم. کالیری در بررسی مفصل نگاره‌های سوزنی تخت جمشید (2003) با ارجاع به هرتسفلد و اردمان (هرتسفلد، ۱۳۹۱ : ۲۶۳-۲۶۵؛ Erdmann 1969: 55-56) به این مساله مهم می‌پردازد که این نقش‌های به جامانده از دهه‌های نخست سده سوم را باید پیش‌درآمد و نقطه آغاز و شکل‌گیری هنر سنگ‌نگاره‌های ساسانی به شمار آورد و ردپای نقش‌مایه‌هایی که بعدتر در هنر صخره‌ای ساسانی جلوه‌گر می‌شوند، در نقاشی و چنین نقش‌هایی قابل بازشناسی است. کالیری بر مبنای این ملاحظات و نیز بررسی ویژگی‌های فنی نقوش سوزنی تخت جمشید به ویژه عمق بسیار کم خطوط و تا حدودی دشواری مشاهده نقش‌ها، معتقد است این نگاره‌ها برای دیده شدن می‌بایست رنگ‌آمیزی شده باشند و خطوطی که امروز این نقش‌ها را بر ما آشکار می‌سازند در واقع طراحی‌های خطی نقش‌هایی رنگین بوده‌اند. به این ترتیب ناقص بودن ظاهری بعضی عناصر نقشی یا عدم ارتباط آنها با بقیه نقوش نیز در واقع به معنای ناتمامی یا ناقص بودن آنها نیست بلکه در صورت درک این نگاره‌ها به عنوان

اجزایی از یک صحنه که با رنگ‌آمیزی تکمیل می‌شده، به خوبی می‌توان این اجزای مختلف و پراکنده را در این بستر بزرگ‌تر نقشی، تفسیر کرد (Callieri 2003). به این ترتیب این نقوش رنگین خلق شده بر بستری سنگی، به عنوان حلقه واسطی میان هنر نقاشی دیواری و هنر نقش‌های برجسته صخره‌ای، به خوبی می‌توانند در بررسی مساله رنگین بودن سنگ‌نگاره‌ها در مقام شواهدی چشمگیر مورد توجه و ارجاع قرار گیرند.

در خصوص دیگر سنگ‌نگاره‌های ساسانی همانطور که در مقدمه بیان شد، تنها نگاره‌های شکار طاق بزرگ بستان به دلیل ماهیت متفاوت نقوش مورد توجه قرار گرفته‌اند. پوپ به وجود آثاری از رنگ بر سنگ‌نگاره‌های طاق بستان اشاره کرده و بر مبنای آن به شکلی گذرا احتمال رنگین بودن سنگ‌نگاره‌های ساسانی را بیان کرده است (Pope, 1930: 20). متاسفانه وی اطلاعات دقیق‌تری از این شواهد رنگی از جمله موقعیت و رنگ آن به دست نداده است اما مورگنسترن موقعیت آن را گوشه بالای جانب راست دیوار جنوبی طاق بزرگ طاق بستان ذکر کرده است (Morgenstern, 1964: 1373). درباره رنگین بودن سنگ‌نگاره‌های طاق بزرگ طاق بستان و صحنه‌های شکار شاهانه پرادا نیز در *هنر ایران باستان* چنین می‌گوید: «جای دادن پیکره‌ها در انتهای یک ایوان در موقعیت نقوش برجسته تغییراتی را به وجود آورد. این آثار دیگر در فضای باز بر صخره‌ها کنده نمی‌شدند بلکه در انتهای تالار طاقداری محافظت می‌شدند. این تغییر نه تنها باعث کاهش در اندازه نقوش برجسته گردید، بلکه احتمالا برای برجسته نشان دادن آشکارتر قسمت‌های مناسب باعث به کار بردن رنگ شد» (پرادا، ۱۳۵۴: ۳۰۲). «نقش کوچک‌تر شاه با هاله‌ای به دور سر تاکید شده است. وسیله دیگری که احتمالا با کمک آن تقش شاه را از پیرامون خود متمایز می‌ساخته استفاده از رنگ بوده است.... طرح لباس شاه .... و نیز طرح‌های ساده تر در لباس دیگر شرکت‌کنندگان در شکار مطمئنا رنگ شده بودند تا به چشم بیایند» (پرادا، ۱۳۵۴: ۳۰۴). البته همان‌طور که در خصوص سنگ نگاره‌های عیلامی و هخامنشی (آرامگاه‌های نقش رستم) دیدیم، وجود سنگ‌نگاره‌ها در فضای باز لزوما منافاتی با رنگین بودن آنها ندارد. بنا بر گزارش هرمان، بعضی از سنگ‌نگاره بیشاپور نیز با لایه‌ای از اندود گچ پوشانده شده بودند که به احتمال زیاد رنگ‌آمیزی شده بود (Herrmann & Howell 1981, 21-22; 1983, 12-13). در تایید این مدعا باید به وجود بقایای اندود گچ و رنگ سرخ بر روی آن در سنگ‌نگاره نویافته رگ بی‌بی در افغانستان اشاره کرد. به گفته گرنه، «وجود بقایای گچ و رنگ این تصور را پیش می‌آورد که قسمتی از نقش‌برجسته، شاید هم تمامی آن، رنگ‌آمیزی شده بوده. این موضوع به ویژه از آن جهت قابل تصور است که هیچ بخشی از نقش‌برجسته صیقل نخورده است» (گرنه، ۱۳۸۶: ۶۶)؛ ویژگی‌ای که در اغلب سنگ‌نگاره‌های ساسانی به چشم می‌خورد.

به این ترتیب به نظر می‌رسد درباره کاربرد رنگ در سنگ‌نگاره‌های ساسانی و رنگین بودن آنها در تداوم سنت رایج در ایران باستان تردیدی وجود نداشته نباشد و در ادامه خواهیم دید اشاراتی به این موضوع در منابع تاریخی سده‌های میانه نیز بازتاب یافته است.

۳. شواهد نوشتاری: نقش‌های رنگین شاهان ساسانی

دانش ما درباره تاریخ و فرهنگ ساسانیان به میزان قابل‌توجهی بر متون تاریخی دوران اسلامی- عربی و فارسی- استوار است. این منابع علاوه بر به دست دادن اطلاعات تاریخی، دربردارنده شواهدی از وجود مجموعه‌هایی غنی از متون دینی و غیردینی شامل کتاب‌ها و رساله‌هایی با موضوعات گوناگون در ایران ساسانی هستند. بسیاری از این متون از میان رفته‌اند و تنها نامی از آنها برجای مانده است؛ برخی نیز به

واسطه ترجمهٔ بخش‌هایی از آنها در منابع عربی و فارسی به دست ما رسیده‌اند[۳]. یکی از انواع گونه‌های متون نامبرده، کتاب‌هایی با عناوین مختلفی همچون *خدای‌نامه* و *آئین‌نامه* و *تاج‌نامه* بودند که موضوع آنها گزارش‌هایی تاریخ‌نگارانه و گهگاه مصور درباره شاهان ساسانی و اعمال ایشان بود. حمزه اصفهانی در کتاب *سنی الملوک و الارض* (نیمه نخست سدهٔ ۴ ه) در بخشی که به معرفی شاهان ساسانی می‌پردازد، به یکی از این کتاب‌ها با عنوان کتاب *صور ملوک بنی ساسان* مکرر اشاره کرده است. حمزه در این بخش به ترتیب شاهان ساسانی را از اردشیر تا یزدگرد سوم معرفی کرده و پس از گزارش کارها و اعمال ایشان در انتهای ذکر نام و کارهای هر پادشاه بر اساس گزارش *کتاب صور ملوک بنی ساسان*، که گویا در اختیار وی بوده یا خود آن را از نزدیک دیده بود، پوشش شاهنشاه و نقش و رنگ‌بندی لباس و تاج وی را توصیف می‌کند (اصفهانی: ۴۶-۴۸). مجتبی مینوی *صور ملوک بنی ساسان* را با کتاب مورد وصف مسعودی در *التنبیه و الاشراف* یکی دانسته است (اصفهانی: ۴۶، یادداشت دوم). مسعودی در *التنبیه و الاشراف* روایت کرده‌است که به سال ۳۰۳ ه. در خانهٔ یکی از بزرگان شهر استخر کتاب بزرگی دیده که در آن ذکر شاهان ایران و بناها و اعمال و دانش‌های ایشان نوشته شده بود. وجود کتاب‌هایی از این دست به اهمیت هنر نقاشی و صورتگری در این دوره دلالت می‌کند که پیوند هنری و فنی قابل‌توجهی به هنر نقش‌برجسته‌های سنگی دارد. به گفته مسعودی:

> کتابی بزرگ دیدم که از علوم و اخبار ملوک و بناها و تدبیرهای ایرانیان مطالب فراوان داشت که چیزی از آن را در کتب دیگر چون «خدای‌نامه» و «آئین‌نامه» و غیره ندیده بودم. تصویر بیست و هفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی –بیست و پنج مرد و دو زن- در آن بود و هر یک را به روز مرگ پیر بوده یا جوان با زیور و تاج و ریش و چهره تصویر کرده بودند با قید اینکه اینان چهار صد و سی و سه سال و یک ماه و هفت روز پادشاهی کرده‌اند. و چنان بوده که وقتی یکی از پادشاهان بمردی تصویر او را کشیده به خزینه می‌سپردند تا زندگان از وصف مردگان بی‌خبر نمانند. صورت پادشاهانی که به جنگ بودند ایستاده بود و پادشاهی که به کاری می‌پرداخت نشسته بود .... و تاریخ کتاب چنان بود که .... از روی اسناد خزائن ملوک ایران نوشته شده و برای هشام عبدالملک از پارسی به عربی درآمده بود (مسعودی، *التنبیه*: ۹۹).

مسعودی متاسفانه تنها در گزارش خود به توصیف نقش اردشیر اول و یزدگرد سوم اکتفا کرده است:

> نخستین پادشاه اردشیر بود که در زمینه سرخ درخشان و لباسش به رنگ آسمانی و تاجش سبز و طلایی بود و نیزه‌ای به دست داشت و استاده بود و آخرشان یزدگرد پسر شهریار پسر خسروپرویز بود که در زمینهٔ سبز مزین با لباس مزین آسمانی با تاج قرمز ایستاده بود و نیزه به دست در حالی که به شمشیر تکیه کرده بود؛ با رنگ‌های شگفت که اکنون نظیر آن یافت نمی‌شود و با طلا و نقرهٔ محلول و مس حکاکی شده. صفحه به رنگ فرفیری بود با ساختی عجیب که از فرط نکوئی و دقت ساخت، ندانستم کاغذ است یا پوست (همان، ۹۹-۱۰۰).

با وجود اینکه زبان و واژگان به کار رفته در توصیف رنگ‌بندی نقوش شاهان ساسانی در متونی مانند *سنی الملوک و الارض* گاه مبهم است و مثلا روشن نیست آیا رنگ نقش و طرح پارچه مورد نظر است یا رنگ زمینهٔ نقش، با این حال روایت حمزه به ویژه به عنوان تنها گزارش در نوع خود، ارزش و اهمیت خاصی در بازسازی

ترکیب رنگ‌بندی تصاویر شاهان ساسانی دارد. گزارش *سنی الملوک و الارض* پیرامون رنگ پوشش و تاج شاهان ساسانی در جدول ۱ خلاصه شده است. حدود دو سده بعد اطلاعات مندرج در *سنی الملوک و الارض* درباره پوشش شاهان ساسانی در کتاب *مجمل‌التواریخ و القصص* تکرار شده است (ناشناس: ۳۳-۳۸).

جدول ۱. توصیف حمزه اصفهانی از پوشش و ظاهر شاهان ساسانی بر اساس کتاب *صور ملوک بنی ساسان*

Table 1: Hamza's Description of Sasanian Kings' Images in his Book of *Tarikh-e Sini Muluk al-Arz wa al-Anbiya*

شاهنشاه ساسانی	جامه/پیراهن	شلوار	تاج	کفش	حالت نقش
اردشیر اول	منقش به نقش دینار (مدنّر)	آبی تیره	سبز در طلا نهاده	سرخ	نیزه افراشته در دست
شاپور اول	آبی تیره	منقوش با رنگ قرمز	سرخ در زمینه سبز	سرخ	نیزه افراشته در دست
هرمز پسر شاپور	سرخ و نقش‌دار	سبز	سبز در طلا نهاده	سرخ	نیزه در دست راست و سپر در دست چپ و سوار بر شیر
بهرام پسر هرمز (بهرام اول)	سرخ	سرخ	آبی با دو کنگره طلایی بر بالای آن	سرخ	نیزه‌ای در دست راست و شمشیری در دست چپ که بدان تکیه کرده و ایستاده بود.
بهرام پسر بهرام (بهرام دوم)	سرخ و نقش‌دار	سبز	آبی در میان دو کنگره طلا و هلال طلایی	سرخ	نشسته بر تخت، به دست راست کمانی با زه کشیده و به دست چپ سه تیر
بهرام پسر بهرام پسر بهرام (بهرام سوم)	آبی و نقش‌دار	سرخ	سبز در میان دو کنگره طلا با هلال طلایی	سرخ	نشسته بر تخت، شمشیر به دست
نرسی پسر بهرام	منقوش با رنگ سرخ	آبی و نقش‌دار	سبز	سرخ	ایستاده و شمشیر با دو دست گرفته
هرمز پسر نرسی	منقوش با رنگ سرخ	منقوش با به رنگ آبی	سبز	سرخ	ایستاده و شمشیر با دو دست گرفته
شاپور ذوالاکتاف	منقوش گلدار	سرخ و نقش‌دار	آبی، اطراف آن رنگ شده با طلا با دو کنگره طلا و هلال طلا در وسط	سرخ	تبرزین در دست و بر تخت نشسته
اردشیر پسر شاپور	آبی با نقش دینار	منقوش با رنگ سرخ	سبز	سرخ	نیزه در دست راست و شمشیر در دست چپ و ایستاده
شاپور پسر شاپور	سرخ و نقش‌دار	آبی	سبز در زمینه سرخ میان دو کنگره از طلا و هلال طلا	سرخ	ایستاده و شاخه آهنی با مرغی بر سر آن در در دست راست و شمشیر در دست چپ
بهرام پسر شاپور	آبی و نقش‌دار	سرخ و نقش‌دار	سبز در میان سه کنگره	سرخ	نیزه در دست راست و شمشیر در دست چپ که ایستاده و بدان تکیه کرده
یزدگرد پسر بهرام	سرخ	آبی	آبی	سرخ	ایستاده با نیزه‌ای در دست
بهرام گور پسر یزدگرد	آبی	سبز و نقش‌دار	آبی	سرخ	بر تخت نشسته با گرزی در دست
یزدگرد پسر بهرام	سبز	سیاه با نقش طلایی	آبی	سرخ	بر تخت نشسته و تکیه کرده بر شمشیر
فیروز پسر یزدگرد	سرخ	آبی با نقش طلایی	آبی	سرخ	بر تخت نشسته با نیزه‌ای در

					دست
بلاش پسر فیروز	سبز	سرخ با نقش سیاه و سفید	آبی	سرخ	ایستاده با نیزه‌ای در دست
قباد پسر فیروز	آبی با نقش سیاه و سفید	سرخ	سبز	سرخ	بر تخت نشسته و تکیه کرده بر شمشیر
خسرو انوشیروان پسر قباد	سفید با نقش‌هایی به رنگ‌های مختلف	آبی	؟	سرخ	بر تخت نشسته و تکیه کرده بر شمشیر
هرمز پسر کسری	سرخ و نقش‌دار	آبی و نقش‌دار	سبز	سرخ	بر تخت نشسته با گرزی در دست راست و با دست چپ به شمشیری تکیه کرده
خسرو پرویز پسر هرمز	نقش‌دار و گلدار	آبی	سرخ	سرخ	نیزه در دست
شیرویه پسر کسری	نقش‌دار به سرخ	آبی و نقش‌دار	سبز	سرخ	به پا ایستاده با شمشیری در دست
اردشیر پسر شیرویه	آبی و نقش‌دار	؟	سرخ	سرخ	ایستاده با نیزه‌ای در دست و با دست چپ به شمشیری تکیه کرده
پورادن دخت دختر پرویز	سبز و نقش‌دار	آبی	آبی	سرخ	بر تخت نشسته با تبرزینی در دست
آذرمین دخت دختر پرویز	سرخ و نقش‌دار با رنگ‌های مختلف	آبی	سبز	سرخ	بر تخت نشسته با تبرزینی در دست راست و با دست چپ به شمشیری تکیه کرده
یزدگرد پسر شهریار	سبز و نقش‌دار	نقش‌دار با رنگ آبی	سرخ	سرخ	نیزه‌ای در دست و با دست چپ به شمشیری تکیه کرده

از دیگر شواهد نوشتاری ارزشمند باید به گزارش بسیار قابل‌توجهی در کتاب *مختصر البلدان* ابن‌فقیه همدانی (نیمه دوم سده سوم ه.) اشاره کرد. ابن‌فقیه ذیل عنوان «داستان شبدیز» در توصیف سنگ‌نگاره یا مجسمه اسب خسرو در طاق بزرگ طاق بستان کرمانشاه چنین می‌گوید:

> از شگفتی‌های کرمانشاهان .... صورت شبدیز است .... یکی از دانشمندان مرا گفت: اگر مردی از فرغانهٔ دور و دیگری از سوس اقصی به درآید به قصد آن که شبدیز را ببیند، ننکوهندش؛ که آن شگفت‌انگیزترین تصویر دنیاست. زیرا که در آن نقش، جایی که بایست سرخ باشد سرخ است، جایی که بایست خاکستری باشد خاکستری است، جایی که بایست سیاه باشد سیاه است و جایی که بایست سپید باشد سپید است، با آن که خود کوه به رنگ خاکستری است. هنگامی که با ابوعلی محمدبن هارون بن زیاد که خود فیلسوفی دانشمند بود دربارهٔ شبدیز سخن بگفتیم، چون به این جای برسیدیم، گفت: ناشدنی است که یک سنگ همهٔ این رنگ‌ها را داشته باشد. بلکه آن صورتگر هنگامی که خود صورت را به پایان رسانده است، آن را با روغن چینی رنگ آمیخته است (ابن فقیه: ۳۰-۳۱).

در ادامه وی اشعاری را در مورد سنگ‌نگاره‌های طاق بستان نقل می‌کند که در آنها نیز اشاراتی به رنگین بودن این نگاره‌ها وجود دارد. از جمله شعری از احمدبن محمد درباره نقش خسروپرویز، اهورامزدا و آناهیتا در

طاق بزرگ (که در این شعر موبد موبدان و شیرین معرفی شده‌اند): «خسرو بزرگ و شیرین و سالخورده موبد موبدان.... اکنون بدان صورت درآمده‌اند که گویی در پوشش‌هایی ارغوانی‌اند» و یا درباره نقش اردشیر دوم: «آن تخته‌سنگی است صاف و گرد شده با کیفیتی شگفت‌انگیز و دارای همهٔ رنگ‌ها» (ابن فقیه: ۳۴). به این ترتیب بر مبنای گزارش‌های تاریخی، چنین به نظر می‌رسد که آثاری از رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌های ساسانی دست کم تا سده‌های میانه اسلامی در عمل یا در یادها باقی بوده و در متون بازتاب یافته است.

۴. رنگ‌آمیزی در هنرهای تجسمی و منسوجات ساسانی

به طور کلی باید گفت شواهد گسترده‌ای از رنگ‌بندی شمایل‌نگاری‌ها در هنر ایران باستان در دست نیست تا بر مبنای آن بتوان ترکیب‌بندی رنگ‌ها را، به ویژه در پوشاک افراد که بازسازی آن می‌تواند قدم بزرگی در شناخت رنگ‌آمیزی نقوش باشد، بازسازی کرد. شواهد مستقیم‌تری مانند منسوجات نیز اندکند. با این حال بررسی کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در هنرهای تجسمی دوره ساسانی از جمله نقاشی دیواری، گچبری، موزائیک و منسوجات می‌تواند به شناختی بهتر از مجموعه رنگ‌های رایج به کار رفته و ترکیب‌بندی احتمالی رنگ‌ها در سنگ‌نگاره‌ها کمک کند. دریافت‌های برآمده از رنگ‌بندی این داده‌ها در ادامه خلاصه شده و در بازسازی پیشنهادی رنگ‌های به کاررفته در سنگ‌نگاره‌ها مورد توجه قرار خواهند گرفت.

۴-۱. نقاشی‌های دیواری

افزون بر اشارات تاریخی و متنی درباره وجود نقاشی در بناهای دوره ساسانی (Compareti, 2011: 6-8) نقاشی‌های دیواری ساسانی یا منتسب به دوره ساسانی در گستره ایران فرهنگی تاکنون از چند محوطه گزارش شده است[۴]: فیروزآباد، شوش، ایوان کرخه، حاجی‌آباد، تپه حصار و کوه خواجه در فلات ایران و تیسفون و دورا-اوروپوس در عراق و سوریه امروزی (De Waele, 2004: 339). این نقش‌ها، هر جا که قابل بازسازی بوده‌اند، بیش از هر چیز صحنه‌هایی چون شکار و نبرد را به تصویر کشیده‌اند. هر دوی این صحنه‌ها در هنر ساسانی از مضامین محبوبی‌اند که بازتابی از زندگی و قدرت شاهانه بوده و بر بسترهای مختلفی از بدنه صخره‌ها (مثلا سنگ‌نگاره‌های فیروزآباد I، نقش رستم IV، سرمشهد و طاق بستان V و VI) تا ظروف سیمین به تصویر کشیده می‌شدند. بسیاری از پژوهشگران حتی بر این باورند که نگاره‌های شکار طاق بستان از منظر ترکیب‌بندی و مفهوم تحت تاثیر هنر نقاشی دیواری اجرا شده و در واقع نقاشی‌هایی برجسته و اجرا شده بر سنگ بوده‌اند (Herzfeld, 1928: 139-141; Ghirshman, 1951: 300; Sarre, 1964: 599; Shepherd, 1983: 1088; Harper, 1986: 588؛ پرادا، ۱۳۵۴: ۳۰۲؛ هرتسفلد، ۱۳۹۱: ۲۸۲). مساله پیوند میان هنر نقاشی دیواری و نقش‌برجسته‌های سنگی بسیار پیش از ساسانیان و از دوره آشور نو مطرح بوده است. موری در خصوص هنر آرایش کاخ‌های آشور نو چنین عنوان کرده است که نقش‌برجسته‌های سنگیِ رنگین کاخ‌های آشور نو، اساسا نقاشی‌هایی بودند که به صورت برجسته بر بدنه‌ای سنگی اجرا می‌شدند و رنگ‌های به کار رفته در نقاشی‌های دیواری و سنگ‌نگاره‌ها یکسان بوده‌اند (Moorey, 1994: 35, 326; cf. Simpson 2009). این نزدیکی میان نقاشی دیواری و نگاره‌های‌سنگی از منظر نقش‌مایه، تکنیک و رنگ‌آمیزی در خصوص هنر هخامنشی نیز صادق است (Nagel, 2013: 598-9). پیشتر نیز در مرور شواهد مربوط به نگاره‌های سوزنی تخت جمشید به موضوع پیوند میان نقاشی دیواری و سنگ‌نگاره‌ها اشاره شد. در ادامه به بررسی رنگبندی نقاشی‌های دیواری ساسانی می‌پردازیم.[۵]

تپه حصار: نقاشی دیواری از دو فضای تالار ستوندار (۱) و اتاق مجاور آن (اتاق ۴) در بخش رسمی بنای ساسانی تپه حصار گزارش شده است. افزون بر اینها بسیاری از دیوارهای بخش رسمی نیز با رنگ آبی و قرمز ارغوانی رنگ شده بودند (De Waele, 2004: 365؛ کیمبل، ۱۳۹۱: ۴۲۶). نقش به جای مانده بر دیوار اتاق ۴ مربوط به بخش‌هایی از سر و بدن یک اسب و پای سوار آن است. رنگ‌های به کار رفته در این نقش‌ها سفید، قرمز، قرمز ارغوانی، جگری و آبی هستند و تاریخ بنا به سده پنج و شش م. نسبت داده شده است (کیمبل ۱۳۹۱: ۴۲۶-۴۲۷).

تیسفون: تعداد زیادی قطعات نقاشی دیواری در کاوش‌های سال ۱۹۳۱-۱۹۳۲ احتمالا از اتاق ۱۱ در خانه معارید ۱ در محدوده تیسفون به دست آمد. بنا به سده های ۶ و ۷ م. تاریخگذاری شده است. در رنگ‌آمیزی قطعات از رنگ‌های زرد، قرمز روشن، اخرایی، صورتی، آبی، سبز روشن و قهوه‌ای استفاده شده بود. دو قطعه قابل بازسازی سرهای احتمالا تمام رخ سه مرد و صورت تمام رخ مردی را نشان می‌دهند. این صورت‌ها چنین رنگ‌آمیزی شده بودند: موها، چشم‌ها، ریش و سبیل به رنگ سیاه و لب‌ها به رنگ قرمز بودند و پلک‌ها و گونه‌ها ته‌رنگی صورتی داشتند. لباس قطعه دوم سیاه بود و با پولک‌هایی طلایی تزئین شده بود (کروگر، ۱۳۹۶: ۱۳۲-۱۳۳؛ De Waele, 2004: 369). علاوه بر این، قطعاتی از نقاشی دیواری غیرقابل بازسازی نیز در حمامی بسیار آراسته واقع در غرب تالار تخت طاق کسری شناسایی شد (Thomsen, 1932-1933: 332; Upton, 1932: 193; Schmidt, 1934: 18-19).

حاجی‌آباد: نقاشی‌های دیواری حاجی‌آباد در ایوان‌های شماره ۱۴۹ و ۲۱۴ خانه اربابی حاجی‌آباد کشف شده و به تشخیص آذرنوش به سده ۴ م. تعلق دارند. نقش‌ها شامل نقوش انسانی، تزئینات هندسی و گیاهی و احتمالا بخش‌هایی از بدن اسب یک سوار هستند. نقوش گیاهی تزئینی بر زمینه آبی-طوسی و نقش نیم‌تنه‌ها بر زمینه قهوه‌ای مایل به قرمز روشن نقش شده‌اند. اسب‌ها قرمز اخرایی و سیاه هستند. موها و ریش‌ها سیاه و قهوه‌ای مایل به سیاه، صورت قرمز اخرایی روشن، گردن قرمز مایل به قهوه‌ای، کمربند رد شده از شانه یکی از چهره‌ها قرمز مایل به قهوه‌ای، جامه‌ها زرد و زرد روشن با رزت‌های قرمز مایل به قهوه‌ای یا نقش دایره‌ای قرمز که با زرد پر شده‌اند، دیهیم زرد روشن با حاشیه‌های باریک قرمز و سیاه و لب‌ها، چشم‌ها و ابروان با قرمز و سیاه و قهوه‌ای کشیده و در مجموع نقش‌ها با رنگ سیاه قلمگیری شده‌اند. از رنگ‌های سیاه و قرمز در حاشیه‌های تزئینی قاب‌ها استفاده شده است (Azarnoush, 1994:167-173). علاوه بر قطعاتی که نقوش مشخصی دارند، ۱۲ قطعه کوچک‌تر یافت شد که بعضی از آنها آبی رنگ بوده و به اعتقاد آذرنوش مربوط به زمینه نقش بودند. در مجموع رنگ‌های به کار رفته در نقاشی‌های دیواری حاجی‌آباد سفید، کرم، آبی، سیاه، قرمز اخرایی، قهوه ای و زرد هستند (Azarnoush, 1994: 174, 179; De Waele, 2004: 363).

دورا-اوروپوس: از زمان شروع کاوش‌ها در دورا-اوروپوس تعداد قابل‌توجهی نقاشی دیواری از دوره‌های گوناگون و در بناهایی با کاربری‌های مختلف در این شهر شناسایی شده بود (De Waele, 2004: 344). نقاشی دیواری ساسانی دورا-اوروپوس در سال ۱۹۳۰ بر دیوار اتاق پذیرایی یک خانه مسکونی (اتاق ۸ خانه F) آشکار شد و صحنه نبردی را نشان می‌دهد. نقاشی با توجه به ویژگی‌های سبکی و زمینه تاریخی شهر، به میانه سده ۳ م.

تاریخگذاری شده است و شاید واقعه‌ای تاریخی (پیروزی شاپور اول ؟) را به تصویر می‌کشد (Goldman and Little, 1980). تعدادی از افراد نقش‌شده، لباس‌هایی به تن دارند که با صفحات گرد فلزی (metal discs) تزیین شده بودند. اسب‌ها به رنگ قرمز و سیاه بودند اما سایر نقش‌ها تنها با رنگ سیاه قلمگیری شده بودند (De Waele, 2004: 349). *شوش و ایوان کرخه*: نقاشی دیواری مکشوفه در شوش بر آوار دیوار تالاری ستوندار در یک خانه اعیانی مکشوفه در لایه IV محدوده A شهرشاهی شوش توسط گیرشمن آشکار شد. گزارش گیرشمن تنها سند به جای مانده از این نقاشی‌های دیواری از میان رفته است. گیرشمن نقاشی‌ها را به نیمه اول قرن چهارم تاریخگذاری کرده است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۳). یکی از نقش‌ها صحنه شکاری را بر زمینه‌ای آبی رنگ و نقش دیگر ماه، ستاره‌ها و ابرهایی سفید را بر زمینه‌ای قرمز رنگ به تصویر می‌کشد (Ghirshman, 1952: 8-9; De Waele, 2004: 353-4; Gropp, 2005). اسب‌ها در صحنه شکار به رنگ‌های قهوه‌ای و قرمز اخرایی و گله حیوانات شکاری – غزال، گراز- زرد و اخرایی‌اند. ساز و برگ اسب، شمشیر سوار، غلاف، تزئینات روی لباس سوار پیشین و نقش خورشید به رنگ زرد است. سوار جلویی جامه‌ای به رنگ صورتی/قرمز و منقوش به تن دارد و دور نقش‌ها با رنگ سیاه قلمگیری شده است (De Waele, 2004: 353)(تصویر ۴).

تصویر ۴: نقاشی دیواری مکشوفه از شوش (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۳، تصویر ۲۲۴).

Figure 4: Wall Painting, Susa (Ghirshman, 1962: 183, Fig. 224).

گیرشمن به وجود نقاشی‌های دیواری بر دیوارهای کوشکی سه ایوانی و آوارهای آن در ایوان کرخه مربوط به سده ۴ م. اشاره کرده است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۰، ۱۸۳; Ghirshman, 1952: 11-12; Gyselen and Gasche, 1994: 33, pl. X;). بازسازی نقاشی‌ها به دلیل آسیب زیاد ممکن نبوده اما رنگ‌های به کار رفته در این نقاشی‌ها عبارت بودند از سفید، زرد، قرمز ارغوانی، صورتی، کرم و قهوه‌ای (Gyselen and Gasche, 1994: pl. X; De Waele, 2004: 356).

فیروزآباد: کاوش‌های هیات مشترک ایران-آلمان در سال ۱۳۸۴ منجر به کشف یک کف منقوش و یک پانل نقاشی دیواری در یکی از سازه‌های بخش غربی ارگ مرکزی این شهر شد. متاسفانه به جز گزارش‌های محدود خبری[۶]، اطلاعات بیشتری درباره موقعیت و ویژگی‌های این سازه و نقاشی‌ها منتشر نشده است. بر اساس تصاویر قابل دسترسی منتشر شده تصویر دو نفر سمت راست بر زمینه‌ای به رنگ سفید-آبی و تصویر نفرات سمت سمت چپ بر زمینه‌ای کهربایی نقش و از قرمز اخرایی و سبز برای پوشش لباس‌ها استفاده شده است.

کوه خواجه: نقاشی‌های دیواری کوه خواجه بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین مجموعه نقاشی دیواری به‌دست‌آمده از ایران باستان هستند.[۷] نقاشی دیواری‌های متنوع کوه خواجه با استفاده از رنگ‌های سفید، زرد، آبی، قهوه ای، صورتی، قرمز، نارنجی و بنفش-ارغوانی و سبز با منشا معدنی کشیده شده‌اند (باتر ۱۳۸۹؛ بهادری و بحرالعلومی ۱۳۸۹؛ Kawami, 1987; Ghanimati, 2013). صورت‌ها به رنگ صورتی و رنگ زمینه در بعضی نقوش از جمله نقش موسوم به «سه ایزد» و «نیم‌تنه ایزدبانو» سیاه و در برخی صحنه‌ها مانند نقش «پادشاه و ملکه» و «فلوت زن و سر مردانه کوچک» سفید/سفید-آبی است. اجزا و حدود صورت‌ها با رنگ سیاه قلمگیری شده‌اند و در صحنه های نسبتا کامل قابی قهوه‌ای یا سیاه حدود صحنه را مشخص کرده است.

به جز نقاشی‌های دیواری، تعدادی نقش‌برجسته گلی و گچی نیز در این محوطه کشف شده بود. نقوش برجسته گلی با لایه‌ای از اندود گچ پوشانده و سپس رنگ‌آمیزی شده بودند (Ghanimati, 2013: 886). بر جانب بیرونی دیوارهای جنوبی نیایشگاه نقش سه سوار بر یک دیواره و نقش یک سوار و پیکر یک شیر ایستاده در حال حمله به سر اسب بر دیواره‌ای دیگر نقش شده بود. به گفته اشتاین بیشتر بخش‌های بدن و سر اسب‌ها در نقش برجسته‌های دیواره‌های نیایشگاه باقی مانده بودند. اشتاین صحنه نبرد با شیر و فرم و اندازه اسب‌ها را بسیار نزدیک به ترکیب اسب‌ها و صحنه‌های شکار/نبرد در سنگ‌نگاره‌های ساسانی دانسته و بر مبنای همین قیاس، تاریخی را معادل دوره ساسانی/پیش از اسلام برای مجموعه پیشنهاد می‌دهد (Stein, 1928, II: 912). نقش برجسته گچی دیگری بر بالای قوس درگاه میانی عمارت شمال حیاط مرکزی نقش دو انسان را در اندازه تقریبا طبیعی در برابر هم در حال تبادل دیهیم نشان می‌داد (هرتسفلد ۱۳۹۱: ۲۵۱). کروگر بر مبنای عناصر تزئینی، نقش‌برجسته گچی بالای قوس در میانی عمارت شمال حیاط مرکزی را مربوط به اوایل دوره ساسانی می‌داند (کروگر ۱۳۹۶: ۳۹۲). اشتاین به وجود بقایای رنگ بر بخشی از دیوار درست در شرق این نقش های گلی اشاره کرده است (Stein, 1928, II: 913). نقش برجسته‌های گلی و گچی کوه خواجه به خصوص برای پژوهش حاضر اهمیت دارند چرا که شواهد مستقیم و قابل قیاسی را از رنگ‌آمیزی نقش‌برجسته‌ها در این دوره به دست می‌دهند.

۴-۲. گچبری

نمونه‌های بسیاری از گچبری‌های تزئینی وابسته به بناها تاکنون از محوطه‌های ساسانی متعددی شناسایی شده‌اند. گچبری‌های ساسانی مکشوفه تا اواخر دهه هفتاد میلادی در ایران و عراق دستمایه اثر بنیادین ینس کروگر با عنوان *تزئینات گچبری ساسانی* بوده و از جنبه‌های مختلف توسط وی در این اثر مهم مورد بررسی قرار گرفته‌اند (کروگر ۱۳۹۶). در سه دهه اخیر گچبری‌های چشمگیری نیز در سه محوطه حاجی آباد فارس (Azarnoush, 1994)، بندیان درگز (Rahbar, 1998, 1999, 2004) و مله حرم در ترکمنستان (Kaim, 2002a, 2002b) به دست آمده‌اند. گزارش‌های متعدد درباره شناسایی بقایای رنگ بروی گچبری‌ها از محوطه‌های مختلف نشان می‌دهند گچبری‌های ساسانی همانند نمونه‌های پارتی و در تداوم همان سنت با رنگ‌آمیزی پرداخت نهایی می‌شدند و به این ترتیب درکنار عناصر تزئینی دیگری چون نقاشی دیواری، منسوجات رنگین، موزائیک ها و ...، نما و جلوه‌ای رنگین را در بناها خلق می‌کردند (کروگر ۱۳۹۶: ۳۲۹-۳۳۴)[۸]. از

سوی دیگر به تعبیر کروگر، تزئیتات گچبری ساسانی یا قرار گرفته در سنت ساسانی به واسطه رنگین بودن ارتباطی نزدیک با نقاشی دیواری داشته و ایجاد نقوش رنگین به شکل برجسته به آنها موقعیتی واسط بین نقاشی و مجسمه‌سازی/نقش‌برجسته‌سازی می‌بخشد. در مواردی که نقاشی‌های دیواری و تزئینات گچبری در مکان‌هایی مشترک شناسایی شده‌اند این احتمال مطرح می‌شود که شاید هنرمندان مجری نقاشی‌های دیواری مسئول رنگ‌آمیزی تزئینات گچبری نیز بوده‌اند (کروگر ۱۳۹۶: ۲۶۲، ۳۳۳).

در ادامه تنها به مرور مهم‌ترین نمونه گچبری‌هایی می‌پردازیم که شواهدی از رنگ بر آنها شناسایی شده و عناصر شمایل‌نگارانه مشترکی با سنگ‌نگاره‌ها دارند.

تیسفون: پیکره گچبری رنگ‌شده‌ای به بلندی ۱۲۰ سانتیمتر در اتاق وسط جانب شرقی بنای یک احتمالا کلیسا در ساحل غربی دجله به دست آمد که شواهد رنگ بر روی آن به این شرح گزارش شده است: حاشیه دور گردن طلایی، لباس زیر آبی و لباس رو قرمز بودند (کروگر ۱۳۹۶: ۶۹-۷۰).

نظام‌آباد: از آنجا که تعدادی از گچبری‌های به دست آمده از این محوطه پیکره‌های انسانی سواره را نشان می‌دهند، رنگ‌آمیزی آنها در اینجا حائز اهمیت است. این قطعات شامل سرهای دو پادشاه، دو پیکر ناتمام و قطعاتی از سوارکاران است. در مجموع و بر اساس قطعات مختلف می توان گفت چهره‌ها به رنگ صورتی، چشم‌ها، ابروان، موها و ریش و سبیل سیاه، چین پلک قرمز تیره و لب‌ها قرمز بودند. کفش و شلوار به رنگ قرمز و لباس‌ها قرمز، طلایی، آبی سیر و سبز رنگ شده بودند. تنه اسب‌ها قرمز روشن یا تیره و لگام و زین و جل‌های آنها طلایی، قرمز شنگرفی، آبی سیر و زنگاری بودند (کروگر ۱۳۹۶: ۲۴۴-۲۶۲، ۳۳۰).

۴-۳. *موزاییک‌کاری*

مجموعه‌ای غنی و مشهور از موزاییک‌های ساسانی از محوطه بیشاپور کشف شده است. این موزاییک‌ها زمانی زینت‌بخش کف دو فضای موسوم به ایوان موزاییک و حیاط موزاییک در محدوده ارگ شاهی بیشاپور بودند. تصاویر نقش شده در این موزاییک‌ها بیشتر قاب‌هایی از شمایل زنان و مردان و نیز زنانی را در حالت‌های مختلف نشان می‌دهد که با حاشیه‌هایی از نقش‌های هندسی قاب‌بندی شده‌اند. گیرشمن در جلد دوم کتاب *بیشاپور* به تفصیل این موزاییک‌ها را توصیف کرده (گیرشمن، ۱۳۷۸) و معتقد است با اینکه موزاییک‌کاری به این شیوه اساسا هنری غربی و وارداتی است و اجرای آن در بیشاپور به احتمال قوی کار استادکاران سوری بوده است، اما روح هنر ایرانی در ترکیب‌بندی نقش‌ها و جزئیات آنها غالب است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۱۱۷-۱۹۶).

نقش‌ها غالبا بر زمینه‌ای سفید/کرم اجرا شده‌اند و از رنگ‌های عاجی، سفید مایل به صورتی و قرمز روشن به تناسب سایه-روشن برای رنگ پوست استفاده شده است. موها در طیف‌های مختلفی از قهوه‌ای و بلوطی و خاکستری/سیاه نقش شده‌اند. چشم‌ها و ابروان تیره‌اند و کمربند و زیورالات به رنگ زرد (طلا) نشان داده شده‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۴۶-۷۷). در قطعه زن ایستاده (قطعه چهارم)، زنی با لباس قرمز مایل به بنفش (ارغوانی) و پارچه‌ای آبی و یشمی بر دوش، بر زمینه سفید نقش شده است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۵۲-۵۳). در قطعه چهار رقصنده (قطعه پنجم)، زمینه سفید است و لباس‌هایی به رنگ‌های سبز و قرمز در طیف‌های مختلف تصویر شده‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۵۵-۵۶). در قطعه زن درباری (قطعه هفتم) نیز زمینه سفید است. پارچه‌ای به رنگ قرمز آجری پوشش زن را تشکیل می‌دهد (گیرشمن ۱۳۷۸: ۵۸-۶۰). بانوی چنگ‌نواز (قطعه هشتم) بر زمینه‌ای سفید، پارچه‌ای سبز رنگ بر بدن دارد و پرده‌ای قرمز و صورتی در صحنه آویخته شده است (گیرشمن ۱۳۷۸: ۶۲-۶۳).

بانوی بادبزن به دست (قطعه دهم) بر زمینه‌ای سفید، پیراهن آبی روشن به تن و کفشی زرد به پا دارد. بادبزن دست وی به رنگ های زرد و بلوطی نقش شده و پرده‌ای به رنگ قرمز مایل به بنفش (ارغوانی) بر بالای سر وی آویخته شده است (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۶۶-۶۸). پوشش بانوان نقش شده در قطعات ۲، ۱۳، ۱۵ و ۱۶ نیز در طیف‌های مختلف قرمز و در یک مورد زرد و خرمایی است (گیرشمن ۱۳۷۸: ۴۸، ۷۱، ۷۳، ۷۵) (تصویر ۵-الف و ب و ج).

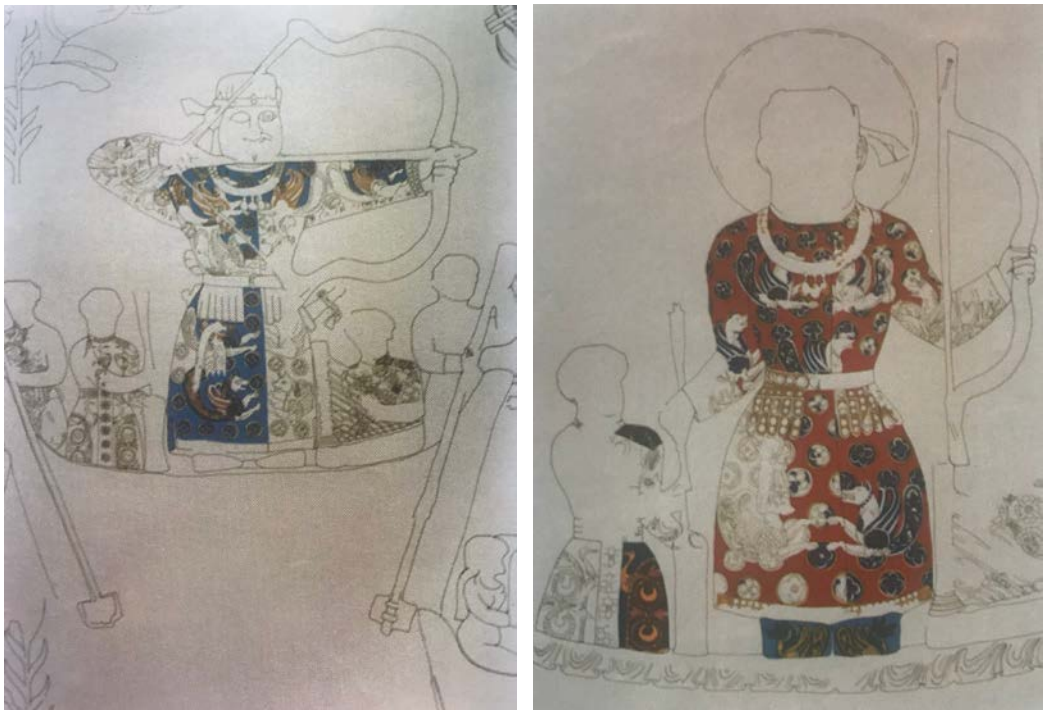
تصویر ۵: الف- موزائیک بانوی چنگ‌نواز و ب- بانوی گل به دست ج- بانوی بادبزن به دست از ایوان موزائیک در بیشاپور (گیرشمن، ۱۳۷۸: تصویر رنگی لوح پنجم و هفتم؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۴۷، تصویر ۱۸۶).

Figure 5: A- Lady playing the harp; B- Lady with flowers; C- Lady with a fan, Bishapur Mosaic Hall (Ghirshman, 1962: 147, Fig. 186)

۴-۴. بافته‌ها و منسوجات

جایگاه، غنا و زیبایی فنی و هنری بافته‌ها و منسوجات ساسانی هم در منابع نوشتاری و هم در مدارک مادی مستقیم (قطعاتی از منسوجات منتسب به این دوره) و غیرمستقیم (سنگ‌نگاره‌ها، نقاشی‌های دیواری و ...) به خوبی بازتاب یافته است. پژوهش آکرمن درباره منسوجات منسوب به دوره ساسانی از جمله نخستین و جامع‌ترین پژوهش‌ها در این حوزه است. آکرمن در این اثر، مدارک مادی موجود در مجموعه‌های گوناگون را از منظر فنی و هنری دسته‌بندی و معرفی کرده است (Ackerman, 1964: 691-715). اما همچنان چالش‌های زیادی درباره خاستگاه تاریخی و جغرافیایی این منسوجات پیش روی پژوهشگران قرار دارد و انتساب قطعی بسیاری از آنها به دوره ساسانی محل تردید است (Compareti, 2009). در کنار این شواهد مادی، سنگ‌نگاره‌های طاق بستان به دلیل ارائه جزئیات فوق‌العاده نقش و طرح لباس‌ها از جایگاه و اهمیت چشمگیری در مطالعه بافته‌های ساسانی برخوردارند. ریاضی با بررسی رنگ‌های به کار رفته در منسوجات منتسب به دوره ساسانی، شواهدی از نقاشی‌های دیواری و نیز گزارش حمزه اصفهانی، کوشیده تا رنگ جامه پنج شخصیت در صحنه شکار گراز و نیز لباس خسرو پرویز را بازسازی کند (ریاضی، ۱۳۸۲ : ۳۰۱-۳۲۰، تصاویر ۱۷۴-۱۷۹) (تصویر ۶-الف و ب). بر اساس پژوهش وی، رنگ‌های قرمز و آبی غالب‌ترین رنگ‌ها برای زمینه بافته‌ها و جامه‌های شاهی

ساسانی بودند و در مرتبه‌های بعدی زرد، سفید و سبز، قهوه‌ای، صورتی و طیف هایی از بنفش/ارغوانی قرار داشتند؛ الگویی که به خوبی با شواهد شناخته شده از سایر مدارک همخوانی دارد.



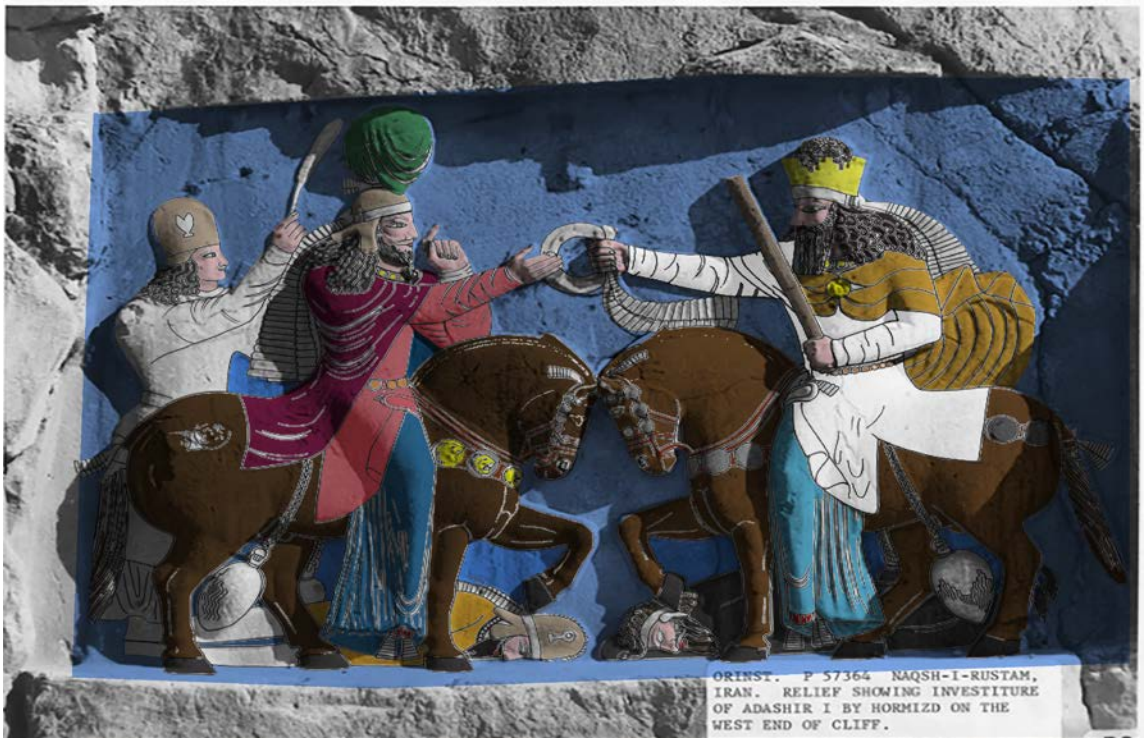
تصویر ۶ الف و ب: بازسازی رنگ لباس خسرو پرویز در نگاره‌های شکار طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲: تصاویر ۱۷۴-۱۷۵).

Figure 6: A & B- Colorful reconstruction of Khosrow II costume at Taq-e Bostan (Riazi, 2003: Figs. 174-175).

۵. خلاصه

در مجموع به نظر می‌رسد رنگ‌های آبی، قرمز و سفید به عنوان رنگ زمینه به ترتیب بیشترین بسامد را در رنگ‌آمیزی گچبری‌ها، نقاشی‌های دیواری و موزائیک‌های ساسانی داشته‌اند. رنگ آبی تیره، آبی فیروزه‌ای یا آبی به عنوان رنگ زمینه در بسیاری از گچبری‌های ساسانی شناسایی شده است (از جمله در تیسفون، کیش، نظام‌آباد؛ کروگر ۱۳۹۶: ۱۰۲، ۲۴۲، ۲۶۲، ۲۷۴، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۲)؛ سنتی که پیشینه آن را می‌توان در خاورنزدیک تا دروازه ایشتار در بابل به عقب برد و در هنر هخامنشی نظیر آن در آجرهای لعابدار و نیز سنگ‌نگاره‌های تخت‌جمشید وجود داشته است. در نقاشی‌های دیواری نیز زمینه آبی در موارد متعددی گزارش شده است (مانند شوش و فیروزآباد). زمینه قرمز یا اخرایی نیز به عنوان زمینه در موارد کمتری از گچبری‌ها به کار رفته است از جمله در چال ترخان و زمینه نقوش گیاهی و جانوری نظام‌آباد (کروگر ۱۳۹۶: ۲۳۱، ۳۳۰-۳۳۱). اسب‌ها عموما چه در گچبری و چه در نقاشی دیواری با طیف‌های مختلفی از قهوه‌ای تصویر شده‌اند. قرمز و به ویژه ارغوانی به عنوان رنگ‌هایی شاهانه، که شواهد آن در رنگ‌آمیزی نقش جامه و کفش شاهان هخامنشی به دست آمده است (Yatsenko 2012: 176)، همچنان رنگی محبوب در پوشش شاهانه ساسانی بود. به استناد گزارش حمزه، جامه شاهان ساسانی در ۱۱ مورد قرمز، در ۷ مورد آبی، در ۴ مورد سبز و در ۱ مورد سفید و کفش همه آنها قرمز بوده است. این نسبت و ترکیب، کم و بیش توسط موزائیک‌ها، نقاشی‌های دیواری، گچبری و نیز بافته‌های ساسانی تایید می‌شود. یک مطالعه جامع نشان داده است که ترکیب سه رنگ قرمز-

سفید-آبی، از جمله رایج‌ترین و غالب‌ترین ترکیب‌ها در پوشاک ایران باستان بوده است و در خصوص دوره ساسانی، این ترکیب در پارچه ابریشم مکشوفه در آنتینوپولیس خسرو دوم با پوششی با همین سه رنگ نشان داده شده است (Yatsenko 2012: 175-176؛ گیرشمن ۱۳۷۰: تصویر ۲۸۹). رنگ سبز نیز تقریبا از دوره اشکانی به بعد محبوب شد (Yatsenko 2012: 179 and fig. 30). نقشمایه دایره با یا بدون نقشی در میانه، که شواهد آن به خوبی در مدارکی چون منسوجات، گچبری‌ها و نیز جامه‌های منقوش در سنگ‌نگاره‌ها برجای مانده، یکی از عناصر مهم تزئینی در جامه‌های شاهان ساسانی بود. واژه مدنر (دارای نقش دینار یا دایره طلایی) که حمزه اصفهانی در خصوص لباس اردشیر اول به کار برده است (جدول ۱)، بی‌تردید اشاره به چنین نقوشی دارد. دوایر منقوش بر جامه‌ها در برخی از نقاشی‌های دیواری از جمله در حاجی‌آباد نیز به همین امر دلالت دارد. این نقش‌های دایره‌ای یا در بافت پارچه زربافت می‌شدند یا به صورت پولک‌های تزئینی بر جامه دوخته می‌شدند، سنتی که سابقه آن دست‌کم به دوره عیلامی و هخامنشی می‌رسد (Nagel, 2010: 123; 2013: 607; Yatsenko 2012: 176). زیورآلات طلا که در سنگ‌نگاره‌های هخامنشی غالبا با فلز مرصع‌کاری می‌شدند، در هنر ساسانی به رنگ زرد نشان داده شدند. موها، ریش و سبیل قهوه‌ای، خاکستری یا سیاه و پوست به رنگ صورتی بود. به این ترتیب و با کنار هم گذاشتن این شواهد، می‌توان به یک بازسازی نسبی و پیشنهادی از رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌های ساسانی نزدیک شد (تصویر ۷).



تصویر ۷: بازسازی پیشنهادی رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره اردشیر اول در نقش رستم با الهام از مدارک مادی هنرهای تجسمی ساسانی و شواهد نوشتاری

Figure 7: Colorful Reconstruction of Ardashir I Rock Relief at Naqsh-e Rostam, inspired by visual art and literary evidence. Sasanian

۶. نتیجه

روی هم رفته باید گفت موضوع رنگین بودن سنگ‌نگاره‌های ساسانی و بررسی شواهد مرتبط با آن در سایه تفسیرهای تاریخی و معنایی این آثار تاکنون چندان مورد توجه بازدیدکنندگان و پژوهشگران قرار نگرفته است. گرچه هنوز شواهد مستقیم چندانی از رنگ بر روی سنگ‌نگاره‌های ساسانی به طور قطعی شناسایی نشده است[۹]، این آثار بی‌تردید جلوه و پرداختی رنگین داشته‌اند. احتمالا دست کم بعضی از سنگ‌نگاره‌ها با اندودی از گچ پوشانده و سپس رنگ‌آمیزی می‌شدند، سنتی که به نظر می‌رسد از دوره عیلام نو در جنوب ایران رواج داشته است. شواهد رنگ‌آمیزی سنگ‌نگاره‌های هخامنشی در محوطه‌های یادمانی تخت جمشید و نقش رستم در فارس مرکزی بی‌شک برای ساسانیان شناخته شده بوده است. از آنجا که سنگ‌نگاره‌های ساسانی سده‌ها در فضای باز و در معرض عوامل فرساینده طبیعی همچون نور آفتاب، باد و آب قرار داشته‌اند، اندودهای رنگین یا رنگ‌هایی که مستقیما بر سنگ نشانده شده بودند، عمری درازی نداشتند؛ از این رو تنها در طاق بستان به واسطه دوری نسبی از این عوامل فرساینده، آثار رنگ تا سده‌های میانه اسلامی قابل مشاهده بوده و اندک شواهدی از آن نیز در اوایل سده ۲۰ میلادی گزارش شده است و آثار اندود گچ و رنگ در بخش هایی کوچک و پنهان از سنگ‌نگاره رگ بی‌بی نیز باقی مانده است. در آخر باید گفت در زنجیره طولانی سنت رنگ‌کردن سنگ‌نگاره‌ها از هزاره اول پ.م. تا دوره قاجار - آنچنان که از سنگ‌نگاره محمدعلی میرزا دولتشاه در طاق بستان پیداست - سنگ‌نگاره‌های ساسانی به عنوان پرشمارترین و متنوع‌ترین نگاره‌های سنگی از یک دوره تاریخی، بی‌تردید جایگاه چشمگیری داشته و به موازات سایر هنرهای شاهانه/اشرافی ساسانی از پرداختی رنگین بهره‌مند بودند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رنگ‌آمیزی در این مقاله معادل واژه polychromy و به معنای چندرنگی در آثار هنری و معماری به کار رفته است.

۲. نگاره‌های سوزنی و کتیبه‌های پهلوی تخت جمشید شاهدی بر این مدعا هستند که این یادمان‌ها پیش از برآمدن ساسانیان و در طول دوران زمامداری ایشان جایگاه ویژه‌ای داشتند.

۳. برای آشنایی با منابع و متون پهلوی و میراث آنها در متون فارسی و عربی نک. تفضلی ۱۳۷۶ و چرتی ۱۳۹۵.

۴. برای پژوهش جامعی درباره نقاشی‌های دیواری ساسانی نک. De Waele, 2004 و Compareti, 2011.

۵. محوطه‌ها بر اساس ترتیب الفبایی فهرست شده‌اند.

6.
https://web.archive.org/web/20160305175335/http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=92824&Serv=3&SGr=22 (access 25/06/2020)
https://web.archive.org/web/20160305010305/http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=94417&Serv=3&SGr=22 (access 25/06/2020)
https://www.cais-soas.com/News/2006/February2006/18-02-painted.htm

۷. با توجه به هدف این نوشتار، مروری کوتاه بر مساله تاریخگذاری محوطه و نقاشی‌های آن ضروری به نظر می‌رسد. هرتسفلد، که پس از اشتاین در دهه ۱۹۳۰ به کاوش و بررسی در کوه خواجه پرداخت و نقاشی‌های گالری منقوش را شناسایی و معرفی کرد، بر این باور بود که آثار کوه خواجه به دو دوره ساختمانی یکی مربوط به سده اول م. (دوره پارتی) و دیگری سده سوم م. (اوایل دوره ساسانی) تعلق دارند. هرتسفلد همه نقاشی‌ها را مربوط به دوران نخست دانست (هرتسفلد ۱۳۹۱: ۲۵۰-۲۵۲). بعدها دانیل شلومبرژه، کروگر و قوامی به ویژه بر مبنای ملاحظات هنری و معماری، تاریخ اوایل دوره ساسانی را برای محوطه مطرح کردند (کروگر ۱۳۹۶: ۳۹۲؛ Schlumberger, 1970: 5-18, 53-60; 1983: 1052-54; Kawami, 1987: 40-44). در نهایت بر اساس تاریخگذاری‌های کربن ۱۴ و سایر شواهد باستان‌شناختی، به طور کلی سه دوره ساخت و ساز برای محوطه کوه

خواجه پیشنهاد شده است: اواخر دوره اشکانی، اوایل دوره ساسانی و اواخر دوره ساسانی (Ghanimati, 2013: 891-892; 2015). نمونه برداشت شده از سقف گالری منقوش تاریخی معادل ۸۰-۲۴۰ م. و نمونه برداشت شده از گوه نگهدارنده نقش برجسته گلی تاریخی معادل ۵۴۰-۶۵۰ م. را به دست داده‌اند (Ghanimati, 2000: 145; 2015).

۸. سنت رنگ‌آمیزی گچبری‌های تزئینی تا سده‌های میانه و متاخر دوران اسلامی نیز تداوم داشته است (سجادی ۱۳۷۴: ۲۱۴).

۹. نگارنده در بازدیدی از سنگ‌نگاره‌های ساسانی فارس، در مواردی به وجود لایه‌ای بر سطح نگاره‌ها برخورد. طرح پژوهشی مطالعه، نمونه‌برداری و آنالیز این بقایا (residue) در دست انجام است.

منابع

ابن فقیه، ابوبکر احمدبن اسحاق همدانی، (۱۳۴۹)، *ترجمه مختصر البلدان، بخش مربوط به ایران*، ترجمه ح. مسعود، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

اصفهانی، حمزه بن حسن، (۱۳۴۰)، *سنی ملوک‌الارض و الانبیاء*، مطبعه کاویانی.

باتر، مسعود، (۱۳۸۹)، بررسی ساختار رنگدانه‌های نقاشی‌های دیواری عصر پارتی در کوه خواجه سیستان، *بلورشناسی و کانی‌شناسی ایران*، دوره ۱۸ (۳): ۳۲۳-۳۳۴.

بهادری، رویا و فرانک بحرالعلومی، (۱۳۸۹)، «بررسی‌های علمی بر روی نقاشی‌های دیواری کوه خواجه در زابل»، *اثر* ۴۹: ۶-۱۲.

پرادا، ادیت، (۱۳۵۴)، *هنر ایران باستان*، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.

تفضلی، احمد، (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: سخن.

چرتی، کارلو، ج.، (۱۳۹۵)، *ادبیات پهلوی*، ترجمه پانتهآ ثریا، تهران: فرزان روز.

ریاضی، محمدرضا، (۱۳۸۲)، *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی*، تهران: گنجینه هنر.

سجادی، علی، (۱۳۷۴)، هنر گچبری در معماری اسلامی ایران، *اثر* ۲۵: ۱۹۴-۲۱۴.

کروگر، ینس، (۱۳۹۶). *تزئینات گچبری ساسانی*، ترجمه فرامرز نجد سمیعی. تهران: سمت و پژوهشگاه میراث فرهنگی.

کیمبل، فیسکه، (۱۳۹۱)، کاخ ساسانی تپه حصار، *کاوش‌های تپه حصار دامغان*، نوشته اریخ اشمیت و ترجمه کورش روستایی، سمنان: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان سمنان، ۴۱۳-۴۴۲.

گرنه، فرانتس، (۱۳۸۶)، «کشف یک نقش برجسته ساسانی در شمال افغانستان»، ترجمه مسعود آذرنوش، *باستان‌پژوهی* ۴ (دوره جدید): ۶۶-۷۳.

گیرشمن، رومن، (۱۳۷۰)، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

گیرشمن، رومن، (۱۳۷۸)، *بیشاپور. جلد دوم: موزاییک‌های ساسانی*، ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه)

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، (۱۳۴۹)، *التنبیه و الاشراف*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ناشناس (۱۳۱۸)، *مجمل‌التواریخ و القصص*، تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران: کلاله خاور.

هرتسفلد، ارنست، (۱۳۹۱)، *ایران در شرق باستان*، ترجمه محمد شریفی نعمت‌آباد، تهران: فرزانه.

Ackerman, Ph. 1964. “Textiles through the Sasanian Period”, In A *Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. II, A. U. Pope and Ph. Ackerman (eds.). London and Tokyo: Oxford University Press and Meiji-Shobo: 681-715.

Aloiz, E., J. G. Douglas, A. Nagel, 2016. “Painted Plaster and Glazed Brick fragments from Achaemenid Pasargadae and Persepolis, Iran”. *Heritage Science* 4 (3): 1-10.

Alvarez-Mon, J., 2013. “Braids of Glory. Elamite Sculptural Reliefs from the Highlands: Kūl-e Farah IV”, In: *Susa and Elam. Archaeological, Philological, Historical and Geographical Perspectives*. K. De Graef and J. Tavernier (eds.). Leiden: Brill.

Azarnoush, M.**,** 1994. *The Sasanian Manor House at Hājīābād, Iran*, Monografie di Mesopotamia 3, Florence.

Bahadori, R. and F. Bahrololumi, 2010(1389Š). "Barresiha-ye Elmi bar Ruy-e Naqashiha-ye Divari-ye Kuh-e Khajeh Zabol (Scientific Examination of Parthian Wall Paintings in Kuh-e Khwajeh in Zabol)", *Asar*, Vol. 49: 6-12.[in Persian].

Bater, M. 2010(1389Š). "(Barresi-ye Sakhtar-e Rangdaneha-ye Naqashiha-ye Divari-ye Asr-e Parthi dar Kuh-e Khajeh Sistan) Examination of Color Pigments in Parthian Wall Paintings of Kuh-e Khwajeh, Sistan", *Bolurshenasi va Kanishenasi-ye Iran*, Vol 18 (3): 323-334.[in Persian].

Callieri, P., 2003. "At the Roots of the Sasanian Royal Imagery: The Persepolis Graffiti." In: *Eran ud Aneran: Webfestschrift Marshak*, M. Comparetti, P. Raffetta, and G. Scarcia (eds.). Transoxiana Webfestschrift 1. available at http:// www.transoxiania.org/Eran (accessed 21 May 2020).

Cereti, G. C. 2001(1395Š). *La letteratura Pahlavi*, translated by P. Sorayya, Tehran: Farzan-e Rooz.[Persian Translation].

Compareti, M., 2009. "Sasanian Textiles", *Encyclopædia Iranica*, online edition, available at https://iranicaonline.org/articles/sasanian-textiles#prettyPhoto (accessed on 28 June 2020).

Compareti, M., 2011. "The State of Research on Sasanian Painting", *e-Sasanika* 13: 1-50.

De Waele, A. 2004. "The Figurative Wall Painting of the Sasanian Period from Iran, Iraq and Syria," *Iranica Antiqua* 39: 339-81.

Dieulafoy, 1885. "Mission de Susiane. Note relative à la découverte sur le tombeau de Darius de sept inscriptions nouvelles". *Revue Archéologieque sér* 3/6: 224-227.

Erdmann, K., 1969, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*. Mainz.

Frye, R.N., 1975. The rise of the Sasanians and the Uppsala school", *Acta Iranica 4* (deuxième série, I), Monumentum H.S. Nyberg), Leiden-Téhéran-Liège: 237-45.

Ghanimati, S., 2000. "New Perspectives on the Chronological and Functional Horizons of Kuh-e Khwaja in Sistan," *Iran* 38: 137-50.

Ghanimati, S., 2013. "Kuh-e Khwaja and the Religious Architecture of Sasanian Iran", In: *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, D. T. Potts (ed.), Oxford: Oxford University Press: 878-908.

Ghanimati, S., 2015. "KUH-E X̱ᵛĀJA," *Encyclopædia Iranica*, online edition, available at http://www.iranicaonline.org/articles/kuh-e-khvaja (accessed on 28 June 2020).

Ghirshman, R., 1951. *L'Iran: Des origines à l'Islam*, Paris.

Ghirshman, R., 1952. "Cinq campagnes de fouilles à Suse (1946-1951)," *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* 46(1): 1-18.

Ghirshman, R., 1962(1370Š). *Persian Art, Parthian and Sasanian Dynasties*, translated by B. Farevashi, Tehran: Elmi va Farhangi Publication.[Persian Translation].

Goldman B. and A.M.G. Little, 1980. "The Beginning of Sasanian Painting and Dura-Europos", *Iranica Antiqua* 15: 283-98.

Grenet, F. 2005(1386Š). "Kashf-e Yeak Naqsh Barjaste-ye Sasani dar Shomal-e Afghanestan (Découverte d'un relief sassanide dans le Nord de l'Afghanistan (note d'information)," *Bastanpazhuhi*, Vol 4: 66-73.[Persian Translation].

Gropp, G., 2005. "SUSA v. THE SASANIAN PERIOD" *Encyclopædia Iranica*, online edition, available at http://www.iranicaonline.org/articles/susa-v (accessed 25 June 2020)

Gyselen R. and H. Gasche, 1994. "Suse et Ivān-e Kerkha, capitale provinciale d'Ērān-xwarrah-Šāpūr; Note de géographie historique sassanide," *Studia Iranica*, Vol. 23 (1): 19-35.

Harper, P.O. 1986. "Art in Iran, History of. v. Sasanian Art," *Encyclopedia Iranica*, Vol. II, Fasc. 6, pp. 585-594.

Herzfeld, E., 1920. *Am Tor von Asien. Felsdenkmale aus Irans Heldenzeit*, Berlin: Dietrich Reimer.

Herzfeld, E., 1928. "La Sculpture rupestre de la Perse Sassanide," *Revue des Arts Asiatiques* 5: 129-142.

Herzfeld, E., 1933. "Xerxes in ancient Persian art. The colour of treasures from the great Persepolis discovery", *The Illustrated London News* April 8, 1933. 488-89.

Herzfeld, E., 1941(1391Š). *Iran in the Ancient Near East*, translated by M. Sharifi Nematabad, Tehran: Farzaneh.[Persian Translation].

Herrmann, G. and R. Howell, 1981. *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur 2, Bishapur IV, Bahram II receiving a delegation, Bishapur V, The Investiture of Bahram I, Bishapur VI, The Enthroned King,* Iranische Denkmäler 10, Berlin.

Herrmann, G. and R. Howell, 1983. *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur* 3, *Bishapur I, The Investiture/Triumph of Shapur I and Sarab-I Bahram, Bahram II enthroned; The Rock Relief at Tang-I Qandil,* Iranische Denkmäler11, Berlin.

Ibn al-Faqih al-Hamadani, A. 1970(1349Š). *Al-Boldan*, translated by H. Masood, Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran Publications.[Persian Translation].

Isfahani, H. 1961. *Tarikh-e Sini Muluk al-Arz wa al-Anbiya*, Kaviani Publications [in Arabic].

Kaim, B., 2002a. *Zarathustrian Temple of Fire: Five Years of Excavations at Mele Hairam in Southern Turkmenistan*, Warsaw.

Kaim, B., 2002b. "Un temple du feu sassanide découvert à Mele Hairam (Turkménistan méridional)," *Studia Iranica:* 215-30.

Kawami, T. S., 1987. "Kuh-e Khwaja, Iran, and its Wall Paintings: The Records of Ernst Herzfeld," *Metropolitan Museum Journal* 22: 13-52.

Kimball, F. 1937(1391Š). "Sasanian Building at Tepe Hissar", in *Excavations at Tepe Hissar* by E. F. Schmidt, translated by K., Roustaee, Tehran: Semnan CHHTO: 413-442.[Persian Translation].

Krefter, 1989. "Persepolis in Farbe", *Archaeologische Mitteilungen aus Iran* 22: 131-32.

Kröger, J. 1982(1396Š). *Sasanidischer Stuckdekor*, translated by F. Najd Sami'ee, Tehran: Samt and RICHT Publication.[Persian Translation].

Lerner, J., 1971. "The Achaemenid Relief of Ahura Mazda in the Fogg Art Museum". *Bulletin of the Asia Institute* 2: 19-35.

Lerner, J., 1973. "A Painted Relief from Persepolis", *Archaeology* 26(2): 116-22.

Lerner, J., 1976. "*Polychromy* in *Achaemenid Relief Sculpture", Akten des 7. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und* Archäologie, Munchen 1976. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran* 6: 240-241.

Mas'udi, A. 1970(1349Š). *Al-Tanbih wa al-Ishraf*, translated by A. Payandeh, Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab.[Persian Translation].

Mojmal al-Tawarikh wa al-Qasas. 1939(1318Š). edited by M. Bahar, Tehran: Kolale Khavar Publications.[in Persian].

Moorey, 1994. *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*. Oxford: Clarendon Press.

Morgenstern, L., 1964. "Mural Painting". In A *Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. III, A. U. Pope and Ph. Ackerman (eds.). London and Tokyo: Oxford University Press and Meiji-Shobo: 1365-1390.

Mousavi, A., 2012. *Persepolis: Discovery and Afterlife of a World Wonder*. Boston/Berlin: De Gruyter.

Nagel, A., 2010. *Colors, Gilding and Painted Motifs in Persepolis: Approaching the Polychromy of Achaemenid Persian Architectural Sculpture, c. 250-330 BCE.* Unpublished PhD Dissertation, University of Michigan.

Nagel, A., 2011. "Farbe in Persepolis". *Teheran 50. Eine Ausstellung im Museum fuer Islamische Kunst in Berlin*, B. Helwing and P. Rahemipour (eds.). Mains: AIT 11: 171-173

Nagel, A., 2013. “Color and Gilding in Achaemenid Architecture and Sculpture”. In *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, D. T. Potts (ed.). Oxford: Oxford University Press: 596-621.
Pope, A.U., 1930. *An Introduction to Persian Art since the Seventh Century A.D.* London: Peter Davies.
Porda, Edith, 1965(1354Š). *The Art of Ancient Iran: Pre-Islamic Cultures,* Translated by Y. Majidzadeh, Tehran: Tehran University Press.[Persian Translation].
Rahbar, M., 1998. “Découverte d’un monument d’époque Sassanide à Bandian, Dargaz (Nord-Khorassan). Fouilles 1994 et 1995,” *Studia Iranica* 27: 213-50.
Rahbar, M., 1999. “Présentation d’un adorian, un temple du feu de la période sassanide, découvert à «Bandiyan, Dargaz» et questions d’architecture iranienne”, in *Proceedings of the Second Congress of the History of Iranian Architecture and Urbanism,* Bam citadel, Kerman, Iran, 14-18 April 1999, Tehran, II: 315-41.
Rahbar, M., 2004. “Le monument sassanide de Bandiān, Dargaz: un temple du feu d’après les dernières découvertes, 1996-98,” *Studia Iranica* 33: 7-30.
Riazi, M. 2003(1382Š). *Tarh-ha va Noqush-e Lebasha va Bafteha-ye Sasani* (*Designs and Motifs of Sasanian Textiles and Clothing)*, Tehran: Ganjine-ye Honar. [in Persian].
Sajjadi, A. 1995(1374Š). “Honar-e Gachbori dar Me’mari-ye Eslami-ye Iran (Stucco Art in Islamic Architecture of Iran)”, *Asar*, Vol. 25: 194-214.[in Persian].
Sarre, F. 1964. “Sasanian Stone Sculpture”. In A *Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. II, A. U. Pope and Ph. Ackerman (eds.). London and Tokyo: Oxford University Press and Meiji-Shobo: 593-600.
Schlumberger, D., 1970. *L’Orient hellénisé: L’art grec et ses héritiers dans l’Asie non-méditerranéenne*, Paris.
Schlumberger, D., 1983. “Parthian Art,” In *Cambridge History of Iran: Seleucid Parthian*. Vol III (2), E. Yarshater (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 1027-54.
Schmidt, E. F. 1953. *Persepolis I. Structures, Reliefs, Inscriptions*. Chicago: The University of Chicago Press.
Schmidt, E. F. 1970. *Persepolis III. The Royal Tombs and Other Monuments*. Chicago: The University of Chicago Press.
Schmidt, J.H., 1934. “L’expédition de Ctésiphon en 1931-1932,” *Syria* 15(1): 1-23.
Shepherd, D., 1983. “Sasanian Art,” In *The Cambridge History of Iran: Seleucid Parthian*, E. Yarshater (ed.), Vol. 3(2): 1055–1112.
Simpson, St. J. 2009. “Assyrian colours: Pigments on a neo-Assyrian relief of a parade horse”, *The British Museum Technical Research Bulletin* 3: 57-62.
Stein, A., 1928. *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-Su, and Eastern Iran, Carried Out and Described under the Orders of H. M. Indian Government*, 4 Vols., Oxford.
Tafazzoli, A. 1997(1376Š). *Tarkh-e Adabiyat-e Iran-e Pish az Eslam* (*History of Persian Literature in Pre-Islamic Period)*, Tehran: Sokhan Publication. [in Persian].
Tilia, A. B., 1978. “Color in Persepolis”, In *Studies and restorations at Persepolis and other sites of Fars. Part II*. Rome: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente: 29-70.
Thomsen, P., 1932-33. “Wissenschaftliche Berichte. Ktesiphon”. *Archiv für Orientforschung* 8: 331-332.
Upton, J. M. 1932. “The Expedition to Ctesiphon, 1931-1932,” *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 27(8): 188-97.
Wiesehöfer, J., 1994, Die "dunklen Jahrhunderte" der Persis. Untersuchungen zu Geschichte und Kultur von Fârs in frühhellenistischer Zeit (330-140 v. Chr.) (Zetemata, 90). München.
Yatsenko, S. A., 2012. “Colour Combination in the Costumes of Three Pre-Islamic Dynasties of Iran against the Background of the Synchronous Iranian World,” *Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East 12 April – 16 April*

2010, the British Museum and UCL, London, Volume 2: Ancient & Modern Issues in Cultural Heritage Colour & Light in Architecture, Art & Material Culture Islamic Archaeology: 173-192.

https://setodeh.wordpress.com/2009/04/12/%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%B3%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D9%86%DB%8C%D8%8C-%D8%AF%DB%8C%D9%88%D8%A7%D8%B1%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%B4%D9%87%D8%B1-%DA%AF%D9%88/