46
پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران
Bu-Ali Sin University
Iranian Scientific Archaeological Association
پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران
Archaeological Research of Iran
P. ISSN: 2345-5225 & E. ISSN: 2345-5500
Homepage: https://nbsh.basu.ac.ir/
Vol. 15, No. 46, 2025

An Investigation into the Nature of Stucco Motifs at the Sasanian Complex of Tepe Hissar, Damghan: Insights into Functional Implications

Masoumeh Mosalla[1], Kamal-Aldin Niknami[2]

https://doi.org/10.22084/nb.2026.32143.2835
Received: 2025/05/18; Reivsed: 2025/07/04; Accepted: 2025/07/17
Type of Article: **Research**
Pp: 293-321

Abstract

Stucco decoration represents a refined and prolific art form of the Sasanian period, with the discoveries from the Sasanian structure at Tepe Hissar, Damghan, standing as a distinctive example within this corpus. While diverse methodological approaches exist for the examination of stucco assemblages, this study employs a typological classification based on specific motifs and motif groups. The primary research inquiry addresses whether an analysis of the stucco recovered from the Damghan structure can elucidate the building's function beyond merely establishing its chronological horizon. The working hypotheses posit that the decorative program at Hissar embodies a dual character: adherence to the formal canon of Sasanian art alongside the articulation of indigenous traditions. This synthesis underscores the dynamism of Sasanian art, serving as a medium that both projects central authority and integrates regional vernaculars. The superior craftsmanship of these artifacts suggests a courtly or ritual function for the structure, underscoring its pivotal role in the transmission of artistic traditions to Islamic architecture. The iconographic repertoire of the Sasanian stucco at Tepe Hissar encompasses geometric, floral, faunal, and anthropomorphic designs. By correlating specific decorative elements with distinct architectural elements of the building, and by evaluating the shared attributes and divergences among contemporaneous Sasanian sites, a more comprehensive understanding of the stucco assemblage recovered from Tepe Hissar can be achieved. The pronounced symbolic nature of the stucco motifs was a primary determinant in their selection for study. Consequently, this research aims to establish a foundational understanding of the stucco assemblage at the Tepe Hissar structure, utilizing a descriptive-analytical method grounded in the thematic interpretation of the material. Additionally, this study proposes a typological framework for the recovered artifacts, prioritizing relative over absolute chronology. The findings demonstrate that the stucco corpus can be categorized into distinct groups, notably plaques, anthropomorphic motifs, and faunal representations. Furthermore, a comparative analysis of the anthropomorphic designs unveils a religious function for the complex, a hypothesis substantiated by the presence of symbolic iconography such as lions, boars, and female figures.

Keywords: Stucco Decoration, Sasanian Period, Palace, Fire Temple, Tepe Hissar, Damghan.

1. Ph.D. student in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: Kniknami@ut.ac.ir

Citations: Mosalla, M. & Niknami, K., (2025). "An Investigation into the Nature of Stucco Motifs at the Sasanian Complex of Tepe Hissar, Damghan: Insights into Functional Implications". *Archaeological Research of Iran,* 15(46), 293-321. https://doi.org/10.22084/nb.2026.32143.2835

Journal of Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

Copyright © 2025 The Authors. Published by Bu-Ali Sina University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

© The Author(s)

Introduction

The Sasanian structure at Tepe Hissar is located approximately 200 meters from its prehistoric mound (the famous Tepe Hissar) and to the southeast of the Tarikhaneh Mosque in Damghan. During his excavations at the prehistoric site, Schmidt observed a low mound whose surface was strewn with stucco fragments, as well as Islamic glazed pottery and red and gray wares. Based on this evidence, and after making the necessary arrangements, the team was prompted to open a test trench, which led to the discovery of architectural remains and stucco decorations—findings that initiated later extensive excavations at the site. One of the most significant discoveries during these excavations is a structure that, according to the excavator, is a palace dating to the Sasanian Period.

By focusing on the architectural evidence and surviving stucco fragments at Tepe Hissar, this study seeks to elucidate the site's position within the Sasanian artistic tradition and its role in the historical continuity of Iranian architecture, particularly in subsequent periods. To date, research has predominantly been concentrated on the prehistoric deposits of Hissar, with the Sasanian phase receiving comparatively little attention. The examination of the structure's stucco work transcends a purely art-historical study; given that the modern Damghan region lies at the heart of the east-west civilizational corridor, these finds reflect the political and cultural standing of Damghan during the Sasanian era. Beyond their decorative function, these stucco elements convey ritual and political messages, serving as a bridge between court art and local traditions, while also playing a pivotal role in the transmission of Sasanian art into Islamic architecture.

Key objectives of this research include identifying the formal and technical characteristics of the stucco fragments, analyzing the potential relationship between the functions of architectural structures and its ornamentation, and elucidating the sociopolitical status of the Damghan region during the Sasanian Period. These objectives aim to facilitate a comprehensive reconstruction of the building's aesthetic and symbolic functions. The stucco decorations at Tepe Hissar are regarded not merely as architectural embellishments but as artistic and ideological statements. The central issue addressed by the present study is whether an analysis of the iconographic nature of the stucco motifs found in the Sasanian palace at Tepe Hissar in Damghan can yield proposals regarding the building's function.

Research Questions and Hypotheses: The primary research question asks whether, through the study of stucco fragments excavated from the Sasanian structure at Tepe Hissar in Damghan, it is possible to determine the building's function in addition to establishing its chronology. The research hypotheses posit that the stucco decorations at Tepe Hissar possess a dual nature: adherence to official Sasanian artistic canon alongside the reflection of local traditions. This synthesis illustrates the dynamism of Sasanian art, which simultaneously projected central authority while assimilating

regional contexts. The superior quality of the artifacts suggests a courtly or ritual function for the structure and underscores its pivotal role in the transmission of artistic traditions to Islamic architecture.

Research Methods: This study is fundamental in nature and employs a descriptive-comparative approach. Data collection methods comprise fieldwork, including the examination of stucco panels housed in the National Museum of Iran and on-site surveys of Tepe Hissar, and library research. The archival component involves a review of documents related to Erich Schmidt's excavations, which contain extensive reports featuring maps, plans, original photographs, and detailed descriptions of the architecture and ornamentation. Furthermore, stucco panels held at the University of Pennsylvania Museum in Philadelphia have been examined to facilitate comparative analyses between the decorations of the Tepe Hissar structure and those of other Sasanian monuments.

Stucco Techniques

From a technical standpoint, the stucco work at Hissar was executed using four primary techniques: 1. Molding: Designs were incised in negative relief onto wooden or clay matrices, after which liquid plaster was poured into the molds. This technique facilitated the production of repetitive and standardized motifs, and a significant portion of the architectural elements in the structure under discussion was manufactured using this technique. 2. Carving: Representing the most ancient stucco technique, this involved carving the plaster with metal tools while it was still in a semi-desiccated state. This approach was employed for intricate details and zoomorphic motifs; examples of this technique are evident at the Hissar building (specifically the boar and deer designs referenced in the main text), as well as at Bandian-e Darreh Gaz, Ctesiphon, and Chal Tarkhan. 3. Applied Relief: In this technique, a plaster element was fashioned separately and subsequently affixed to another structural component. The renowned frame discovered at Tepe Hissar, depicting a female figure—though partially deteriorated—serves as a quintessential example of this technique. 4. Composite: This entails the simultaneous application of multiple techniques to achieve optimal results, a practice observed in numerous artifacts recovered from Tepe Hissar.

In summary, characterized by their technical diversity and visual richness, the stucco decorations at this site underscore the prominent position of the Sasanian structure at Tepe Hissar within Sasanian art, highlighting its significance in manifesting political and ritual grandeur.

Conclusion

An examination of the architectural decorations at Tepe Hissar in Damghan suggests that the site served not just as a residential settlement, but as a ritual and religious sanctuary, as well. The stucco reliefs and wall paintings share a common lineage with prominent Sasanian counterparts at Umm al-Za'atar,

Ctesiphon, as well as Chal Tarkhan and al-Ma'arid, reflecting a unified artistic tradition spanning the Sasanian Empire. From an aesthetic perspective, these motifs convey ritual and symbolic concepts beyond their decorative function: the boar and ram allude to the deity Bahram, the deer to Khvarnah and the rising sun, the lion to Mithra and Anahita, and the lotus flower to Anahita and divine glory. The undulating bands symbolize Khvarnah and the union of religion and state. A defining characteristic of these motifs is their emphasis on serenity and naturalism; animals and humans are depicted with tranquility and dignity, devoid of violence or hunting scenes. Architecturally, the structure adheres to a pattern observed in other fire temples, comprising a courtyard, a columned hall, a domed chamber (the place of worship), corridors, and ancillary rooms. Architectural ornamentation is extensively applied throughout the magnificent columned hall, while the worship space remains austere and unadorned. The primary construction materials consist of mudbrick, chineh (pisé), and gypsum, with gypsum utilized not only in structural elements but also for plastering and decoration. Although fragmentary and scarce, the wall paintings suggest that the formal areas of the building were designed to impress viewers. Equestrian scenes, whether depicting hunting or coronation rituals, reflect the display of royal authority and religious legitimacy. In summary, the stucco decorations at Tepe Hissar represent a synthesis of aesthetics and symbolism; while aligning with Sasanian courtly canons, they also exhibit local and innovative attributes. The structure can be identified as a sanctuary dating to the Sasanian period, likely constructed between the reigns of Kavad I and Khosrow II. It is a site where Sasanian art crystallized, showcasing the interconnection of Zoroastrianism, political power, and artistic grandeur. Furthermore, the complex remained extant into the early Islamic period, and its legacy endured in the architecture of Islamic Iran, with the art of stucco work playing a particularly instrumental role in shaping the post-Islamic Iranian architectural identity.

Acknowledgment
We would like to express our sincere gratitude to all those who assisted in revising the text.

Authors' Contribution
This article is derived from the thesis of the first author under the supervision of the second author. Accordingly, the collection of materials was carried out by the first author, and the writing of the article was completed under the supervision of the second author.

Conflict of Interest
The authors, while adhering to publication ethics in accurate citation and referencing throughout the text and at the end of the article, declare that there is no conflict of interest.

پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران
فصلنامهٔ علمی پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران
P. ISSN: 2345-5225 & E. ISSN: 2345-5500
نشانی پایگاه نشریه: https://nbsh.basu.ac.ir
شمارهٔ ۴۶، دورهٔ پانزدهم، ۱۴۰۴
دانشگاه بوعلی سینا
انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

بررسی و تحلیل ماهیت نقش‌مایه‌های گچبری بنای ساسانی تپه حصار دامغان به‌منظور پیشنهادهایی برای کاربری آن

معصومه مصلی[I]، کمال‌الدین نیکنامی[II]

شناسهٔ دیجیتال (DOI): https://doi.org/10.22084/nb.2026.32143.2835
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۶
نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۳۲۱-۲۹۳

چکیده

گچبری یکی از هنرهای ظریف و پررونق دورهٔ ساسانی است. از نمونه‌های منحصر گچبری از دورهٔ ساسانی، یافته‌های بنای ساسانی دامغان است. از شیوه‌های مختلفی برای مطالعهٔ گچبری‌ها می‌توان به طبقه‌بندی آن‌ها براساس نقش‌مایه یا گروهی از نقش‌مایه‌ها اشاره کرد که این پژوهش از آن بهره‌مند شده است. پرسش اصلی پژوهش بدین شرح است؛ آیا می‌توان با پژوهش برروی گچبری‌های مکشوفه از بنای ساسانی دامغان، علاوه‌بر دوره به کارکرد بنا هم دست‌یافت؟ فرضیات پژوهش بر این نکته تأکید دارند که تزئینات حصار هم‌زمان دو وجه دارند؛ تبعیت از الگوهای رسمی هنر ساسانی و انعکاس سنت‌های محلی. این ترکیب نشان‌دهندهٔ پویایی هنر ساسانی است که هم قدرت مرکزی را بازتاب می‌دهد و هم بافت منطقه‌ای را جذب می‌کند. کیفیت بالای آثار نیز بیانگر کارکرد درباری یا آئینی بنا است و نقش کلیدی آن در انتقال سنت‌های هنری به معماری اسلامی را نشان می‌دهد. نقش‌مایه‌های گچبری دامغان شامل: نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی و انسانی است. با کشف رابطهٔ تزئینات مختلف با بخش‌های معماری، وجوه اشتراک و تفاوت‌های موجود میان محوطه‌ها به درک بهتر گچبری‌های مکشوفه از بنای ساسانی دامغان کمک می‌کند. ویژگی نمادین گچبری، از دلایل اصلی این انتخاب است. شناخت بنیادین گچبری‌های بنای دامغان از اهداف اصلی پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی است که ازطریق تفسیر و بررسی بیشتر مضامین به‌دست آمده است. هم‌چنین در اینجا کوشیده شده است تا معیارهایی برای طبقه‌بندی یافته‌های مکشوفه در بنای ساسانی دامغان عرضه شود و بیشتر به گاهنگاری نسبی تکیه گردیده تا بر گاهنگاری مطلق. نتایج بیانگر آن است که گچبری‌های این بنا را می‌توان در گروه‌های مختلف، ازجمله: پلاک و نقوش انسانی و موتیف حیوانی طبقه‌بندی نمود که با مقایسهٔ نقوش انسانی، دستیابی به جنبهٔ دیگری از کارکرد در این بنا است که آن‌هم کاربری مذهبی است؛ با توجه به نقوش نمادین مذهبی، مانند: شیر، گراز و نقش زنان این احتمال تقویت می‌شود.

کلیدواژگان: گچبری، ساسانی، کاخ، آتشکده، تپه حصار دامغان.

I. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
II. استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Kniknami@ut.ac.ir

ارجاع به مقاله: مصلی، معصومه؛ و نیکنامی، کمال‌الدین، (۱۴۰۴). «بررسی و تحلیل ماهیت نقش‌مایه‌های گچبری بنای ساسانی تپه حصار دامغان به‌منظور پیشنهادهایی برای کاربری آن». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۱۵(۴۶): ۳۲۱-۲۹۳. https://doi.org/10.22084/nb.2026.32143.2835

فصلنامهٔ علمی گروه باستان‌شناسی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۴© ناشر این مقاله، دانشگاه بوعلی‌سینا است. این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).
© The Author(s)
OPEN ACCESS

مقدمه

دورهٔ ساسانی (۲۲۴-۶۵۱م.) با روی‌کار آمدن «اردشیر پاپکان» (فره‌وشی، ۱۳۵۴)، یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر و معماری ایران است. معماری این دوره، نه‌تنها در ساختارهای مهندسی، مانند: طاق‌ها، گنبدها و ایوان‌ها به اوج رسید، بلکه در عرصهٔ تزئینات نیز شکوفایی چشمگیری یافت (گدار و همکاران، ۱۳۷۱). گچبری‌های پرکار و ظریف، نقوش گیاهی و جانوری، پلاک‌های نمادین، رنگ‌آمیزی‌های دیواری و استفاده از الگوهای هندسی، بخشی از نظام زیبایی‌شناسی ساسانی را تشکیل می‌دادند (روتر، ۱۳۸۷). تزئینات معماری در این عصر جایگاهی ویژه داشتند؛ زیرا علاوه‌بر آراستن بنا، کارکرد نمادین و معرفی داشتند و پیام‌هایی دربارهٔ نظام فکری، مذهبی و اجتماعی جامعه را منتقل می‌کردند (چهری، ۱۴۰۱: ۱۲۷-۱۵۸)، بازتابی از قدرت سیاسی، شکوه مذهبی و نوآوری‌های فنی (فرشاد، ۱۳۵۶) این دوره بوده است. این فرهنگ تا اوایل دوران اسلامی هم‌چنان به راه خود ادامه داد و به‌خصوص هنر گچبری، شباهت‌های بسیاری با نمونه‌های قبلی خود داشت.

دامغان در ادوار مختلف به‌خصوص در دوران تاریخی موردتوجه بوده است (Diodorus Siculus, 1954)؛ اما در دوران اشکانی و ساسانی یکی از مراکز مهم شاهنشاهی ایران در قومس بوده است (Trinkaus, 1981)؛ وجود یک مجموعهٔ معماری با تزئینات غنی، جایگاه سیاسی و فرهنگی این شهر را نشان می‌دهد که هم‌چنان تا اوایل دوران اسلامی این منطقه اهمیت خود را حفظ کرد (Trinkaus, 1985). بنای ساسانی تپهٔ حصار نمونه‌ای ارزشمند از این سنت هنری است که مطالعهٔ آن می‌تواند به شناخت بهتر هنر درباری، باورهای دینی، نمادگرایی سیاسی، جهان‌بینی ساختار اجتماعی ساسانیان کمک کند (مصلی، ۱۳۹۹).

بنای ساسانی تپهٔ حصار در فاصلهٔ حدود ۲۰۰متری از تپهٔ پیش‌ازتاریخی حصار و در جنوب‌شرق مسجد تاریخانه قرار دارد. «اشمیت» در زمان کاوش محوطهٔ پیش‌ازتاریخی، پشتهٔ کم‌ارتفاعی را مشاهده کرد که سطح آن پوشیده از قطعات گچبری، سفال‌های لعابدار اسلامی و سفال‌های قرمز و خاکستری بود (اشمیت، ۱۳۹۱: ۴۱۷). با همین شواهد، هماهنگی‌های لازم با مدیران کشورش انجام گردید و آن‌ها را به ایجاد یک ترانشهٔ آزمایشی ترغیب کرد و بقایای معماری و تزئینات گچبری شده‌ای کشف شد که آغازگر کاوش گسترده در این محوطه بود که یکی از یافته‌های مهم در این کاوش‌ها، بنایی است که به‌زعم کاوشگر کاخی از دورهٔ ساسانی است.

این پژوهش با تمرکز بر شواهد معماری و تزئینات باقی‌مانده در تپهٔ حصار، درپی روشن کردن جایگاه این محوطه در سنت هنری ساسانی و نقش آن در تداوم تاریخی معماری ایران است. تاکنون بیشتر پژوهش‌ها بر لایه‌های پیش‌ازتاریخی حصار متمرکز بوده و دورهٔ ساسانی کمتر موردتوجه قرار گرفته است. بررسی گچبری‌های این بنا فراتر از یک مطالعهٔ هنری است؛ زیرا در قلب جادهٔ تمدن شرق به غرب قرار داشته و بازتابی از جایگاه سیاسی-فرهنگی دامغان در دورهٔ ساسانی است. این گچبری‌ها علاوه‌بر جنبهٔ تزئینی، حامل پیام‌های آئینی و سیاسی هستند و پلی میان

هنر درباری و سنت‌های محلی محسوب می‌شوند؛ هم‌چنین در انتقال هنر ساسانی به معماری اسلامی نقش‌آفرین بوده‌اند.

جهت روشن کردن ویژگی‌های فرمی و تکنیکی گچبری‌ها، تحلیل ارتباط میان ساختار معماری و تزئینات، و تبیین جایگاه فرهنگی-سیاسی دامغان. این اهداف درپی بازسازی تصویری جامع از کارکرد زیبایی‌شناختی و نمادین بنا هستند. و گچبری‌های حصار نَه صرفاً تزئینات معماری، بلکه بیانیه‌ای هنری-ایدئولوژیک محسوب می‌شوند؛ هم‌چنین مهم‌ترین مسئله پژوهش حاضر این است که با بررسی و تحلیل ماهیت نقش‌مایه‌های گچبری‌های موجود در کاخ ساسانی تپه حصار دامغان بتوان به پیشنهادهایی جهت کاربری آن ارائه نمود.

پرسش و فرضیه‌های پژوهش: پرسش اصلی پژوهش آن است که، آیا می‌توان با پژوهش بر روی گچبری‌های مکشوفه از بنای ساسانی دامغان علاوه‌بر دوره به کارکرد بنا هم دست‌یافت؟ فرضیات پژوهش بر این نکته تأکید دارند که تزئینات حصار هم‌زمان دو وجه دارند؛ تبعیت از الگوهای رسمی هنر ساسانی و انعکاس سنت‌های محلی. این ترکیب نشان‌دهندهٔ پویایی هنر ساسانی است که هم قدرت مرکزی را بازتاب می‌دهد و هم بافت منطقه‌ای را جذب می‌کند. کیفیت بالای آثار نیز بیانگر کارکرد درباری یا آئینی بنا است و نقش کلیدی آن در انتقال سنت‌های هنری به معماری اسلامی را نشان می‌دهد.

روش پژوهش: پژوهش حاضر دارای ماهیت بنیادی بوده و رویکرد آن توصیفی-تطبیقی است و روش گردآوری اطلاعات آن شامل فعالیت‌های میدانی (بررسی گچبری‌های موزهٔ ملی، بازید و بررسی میدانی از محوطهٔ تپه حصار) و کتابخانه‌ای (بررسی اسناد کاوش: گزارش‌های اریک اشمیت مهم‌ترین منابع اولیه دربارهٔ بنای ساسانی تپهٔ حصار هستند؛ این گزارش‌ها شامل: نقشه‌ها، پلان‌ها، تصاویر اولیه و توصیف‌های دقیق از معماری و تزئینات بنا هستند) و بررسی آثار موجود در موزهٔ فیلادلفیا: تحلیل تطبیقی و مقایسهٔ تزئینات بنای تپهٔ حصار با دیگر بناهای ساسانی است.

پیشینهٔ پژوهش

تا قبل از ۱۳۱۰هـ.ش. اطلاعات دربارهٔ وجود آثار محوطهٔ حصار در اطراف شهر دامغان منحصر به گزارش کوتاه «ا. هوتون شیندلر» بود که در سفرنامهٔ خراسان خود در سال ۱۸۷۵م. (۱۲۹۳هـ.ش) به رشتهٔ تحریر درآورده و به حفاری و درآوردن اشیاء از آن اشاره کرده است (شیندلر، ۱۴۰۲: ۴۴-۴۲). تپهٔ حصار را ابتدا «ارنست هرتسفلد» با مشاهدهٔ نمونه‌هایی که احتمالاً با خرید از حفاران غیر مجاز در کاخ گلستان دیده بود، مورد بررسی و فهرست‌برداری قرار داد و برای کاوش به موزهٔ پنسیلوانیا معرفی کرد (هرتسفلد، ۱۳۹۱: ۲۹۱). با تلاش بسیاری از کارشناسان، در سال ۱۳۰۹هـ.ش، قانون عتیقات ایران تصویب شد. در این‌زمان بود که پس از معرفی محوطهٔ حصار از سوی هرتسفلد (۱۳۹۱) و ارائه دلایلی در اهمیت این مکان با توجه به آثار پرتعداد و ارزشمند، «هریس جین»، مدیر موزهٔ دانشگاه پنسیلوانیا، باستان‌شناس جوان و با

تجربهٔ کاوش، «اریک اشمیت» را مأمور کرد تا این پروژه را انجام دهد و کاوش‌های حصار طی دو فصل در سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۱۱هـ.ش انجام شد. پروژهٔ باستان‌شناسی دامغان که کاوش تپهٔ حصار نیز بخشی از آن بود، نخستین برنامهٔ رسمی فعالیت‌های باستان‌شناسی ایالات متحده در ایران به‌شمار می‌رود. این پروژه طی دو فصل کاوش در سال‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۱۱هـ.ش (۱۹۳۱-۱۹۳۲م.) توسط هیئتی مشترک ازسوی موزهٔ هنر پنسیلوانیا (که بعدها به موزهٔ هنر فیلادلفیا تغییر نام‌داد) و موزهٔ دانشگاه پنسیلوانیا، به سرپرستی اریک اشمیت انجام شد و علاوه‌بر تپهٔ حصار، محوطه‌هایی چون: ارگ دامغان، تپهٔ شیرآشیان، تپه مؤمن، تپه‌های نریشان و مسجد تاریخانه را نیز دربر می‌گرفت. مجموع این فعالیت‌ها حدود ۱۴ماه به درازا کشید (Schmidt, 1933: 477-483) تا یکی از مهم‌ترین دوره‌های کاوش علمی در تاریخ باستان‌شناسی ایران را رقم‌زد. پس از پایان کاوش، تقسیم یافته‌های فصل اول کاوش دامغان در مارس ۱۹۳۲م. و فصل دوم در ژانویهٔ ۱۹۳۳م. طبق قوانین آن زمان کشور انجام شد (Schmidt, 1933: 481). «ارسکین وایت» دستیار معمار پروژه، نقشه‌برداری بنای ساسانی را انجام داد و «ایوان گراسیموف» هنرمند هیئت بود که طراحی معماری‌ها و بازسازی و مرمت گچبری‌ها را برعهده داشت (اشمیت، ۱۳۹۱: ۳۷) و سپس در سال ۱۳۳۵هـ.ش. «رابرت دایسون» برای پژوهشی دربارهٔ سفال‌های سادهٔ تپهٔ حصار که در گزارش نهایی اشمیت به آن‌ها پرداخته نشده بود، به بررسی سطحی کوتاه‌مدتی در این محوطه پرداخت (Roustaei, 2010: 613-633).

در سال ۱۳۵۱هـ.ش. «کراتسیا بولگارلی» برای مطالعهٔ دست‌ساخته‌های سنگی تپهٔ حصار بررسی سطحی دیگری در این محوطه انجام داد. در سال ۱۳۵۵هـ.ش بار دیگر رابرت دایسون ازسوی همان موزه و «موریتسیو توزی» از دانشگاه تورین ایتالیا، و «اقبال»، «طلایی» و «کابلی» باستان‌شناسان ایرانی به نمایندگی از مرکز باستان‌شناسی ایران، تپه پیش‌ازتاریخ حصار را مورد کاوش علمی و روشمند قرار دادند. در سال ۱۳۷۴هـ.ش. «اسماعیل یغمایی» با هدف نجات‌بخشی، هم‌زمان با کاوش تپه پیش‌ازتاریخ حصار در پیرامون خط دوم راه‌آهن تهران-مشهد، به بررسی کاوش اشمیت در بنای ساسانی نیز پرداخت (این بخش برگرفته از مقاله‌ای از دایرةالمعارف بزرگ اسلامی است؛ برای اطلاع بیشتر در زمینهٔ پیشینهٔ پژوهشی در تپه حصار ر.ک. به: روستایی، ۱۳۹۳: ۴۵). پژوهشگران معاصر ایرانی و غیرایرانی در آثار خود به اهمیت این بنای ساسانی در پیوند با آئین زرتشتی و هنر درباری ساسانی اشاره کرده‌اند (واندنبرگ، ۱۳۴۷: ۱۳-۱۴) که تا اوایل دوران اسلامی هم‌چنان به حیات مذهبی خود ادامه داده است (هژبری و مرتضایی، ۱۴۰۱).

موقعیت و ساختار کلی بنا

بنای کشف‌شده در تپه حصار دامغان در فاصلهٔ ۲۰۰ متری جنوب‌غربی برجستگی اصلی تپه حصار قرار دارد. متأسفانه امروزه از این بنا چیز زیادی برجا نمانده (Anisi, 2021: 172-194)، اما در زمان آبادانی متشکل از یک سرسرای ستون‌دار، یک اتاق اصلی در پشت سرسرا، یک فضای باز جلوی سرسرا و دستِکم چهار اتاق در شمال

و غرب اتاق اصلی بوده است. درواقع، بنای دامغان از یک ایوان بزرگ در جلو با دو ایوانچهٔ کوچک‌تر در طرفین آن تشکیل شده که به اتاقی با پوشش گنبدی می‌رسید. با این‌وصف، ایوانِ مرکزی، سرسرایِ گستردهٔ ستون‌دار با طاق قوسی بود که بر شانهٔ جرزهای گرد بزرگ، سوار شده بود؛ اتاق چهارگوش انتهای ایوان ستون‌دار که احتمالاً گنبددار بود؛ درواقع چهارتاقی باز بزرگ را پدید می‌آورد (اشمیت، ۱۳۹۱: ۲۱۷-۴۲۱). این بنا از تپه‌های دیگر در حصار کمی دورتر افتاده است (تصویر ۱).

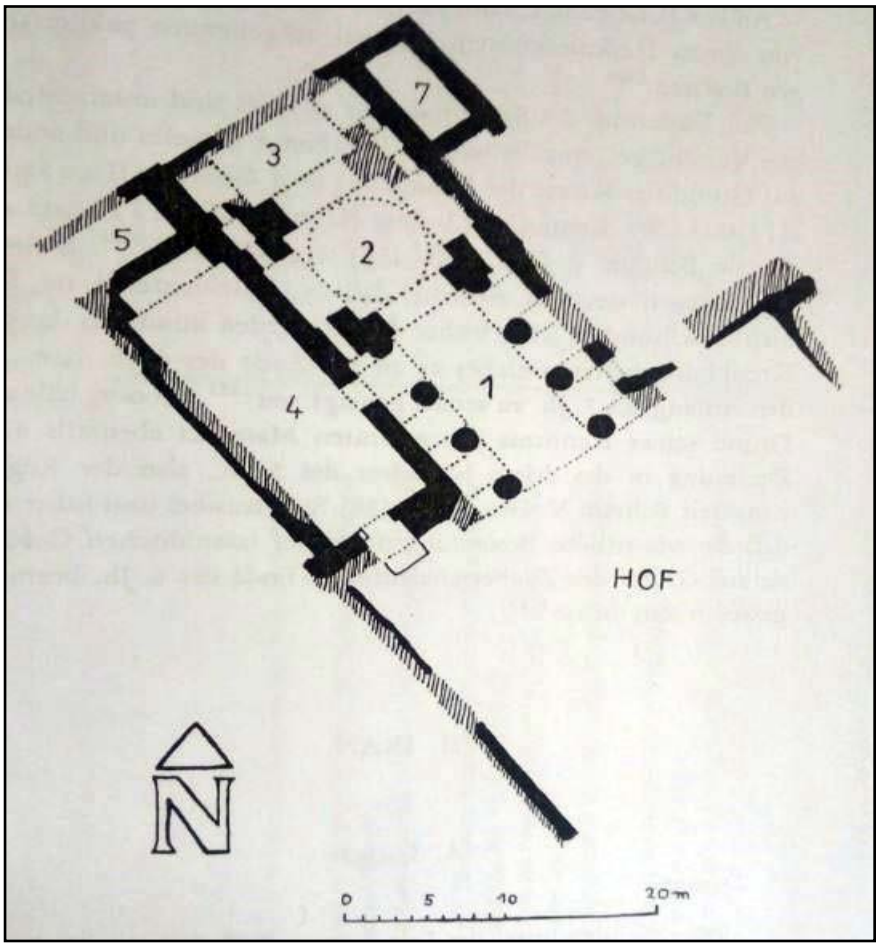
بنای ساسانی تپهٔ حصار که در دورهٔ ساسانی بخشی از یک مجموعهٔ بزرگ‌تر بوده، توسط اشمیت با توجه به ساختار معماری و تزئینات، «کاخ» نامیده شد. او این مجموعهٔ ساختمانی را به سه بخش اصلی تقسیم و نام‌گذاری کرد (تصویر ۲)؛ بخش اداری، بخش مسکونی، کوشک و البته دیوار و باغ پیرامونی (اشمیت، ۱۳۹۱: ۴۱۷).

مصالح ساختمانی به‌کار رفته در سازه‌ها دیوارهای این بنا عمدتاً از خشت‌هایی به ابعاد ۸×۳۷×۳۷سانتی‌متر با ملات گِلِ خوب ورز داده شده بود و ستون‌ها، تاق‌ها و قوس‌ها را با آجرهایی با همان ابعاد ساخته‌اند (اشمیت، ۱۳۹۱: ۴۲۱) و برای شکل‌دادن به آن آجرها را بریده‌اند تا شکل ستون و تاق را درآورند (Schmidt, 1937: 330). کف بنا با قطعات خردشدهٔ آجر و تکه‌سفال‌های ادوار مختلف پیش از دورهٔ ساسانی زیرسازی‌شده و با لایه‌ای از گچ اندود شده بود (Schmidt, 1937: 325). عناصر وابسته به معماری در بنای ساسانی تپه حصار دامغان شامل: گچبری، نقاشی، حکاکی روی چوب تزئین شده بود.

▶ **تصویر ۱: عکس هوایی از محل کاوش‌های حصار، محوطهٔ ساسانی داخل منطقهٔ قرمز، ۱۹۳۷م. (Schmidt, 1940: Plate 44).**

Fig. 1: Aerial photograph of the Hissar excavations; the Sasanian site is located within the red zone, 1937 AD. (Schmidt, 1940: Plate 44).

ساختار معماری: بنای ساسانی تپهٔ حصار از چند فضای اصلی تشکیل شده که هر یک نقش خاصی در سازمان‌دهی عملکردی مجموعه داشته‌اند. مهم‌ترین این فضاها عبارتنداز: تالار ستون‌دار، ایوان سه‌بخشی، اتاق گنبددار، اتاق دارای نقاشی دیواری، اتاق‌های جانبی و فضاهای خدماتی (تصویر ۲).



تصویر ۲: نقشهٔ بخش اصلی بنای ساسانی حصار: ۱) تالارستون‌دار، ۲) اتاق مربع با سقف گنبدی و راهرو در دو طرف، ۳) اتاق پشت اتاق گنبددار با ادامهٔ راهرو، ۴) اتاق بلند با تزئینات رنگی و نقاشی دیواری ۵ و ۷ اتاق‌هایی که کف‌سازی آن‌ها به‌دست آمده (Schmidt, 1937: 329). ◄

Fig. 2: Plan of the main section of the Sasanian structure at Hissar: 1) Columned Hall, 2) Square room with a domed ceiling and corridors on either side, 3) Room behind the domed chamber with the continuation of the corridor, 4) Elongated room featuring polychrome decorations and wall paintings) Rooms with survived flooring. (Schmidt, 1937: 329).

- **ایوان سه‌بخشی:** یکی از عناصر اصلی معماری ایرانی است. ورودی اصلی بنا به تالار ستون‌دار با یک دهانهٔ مرکزی بزرگ و دو دهانهٔ کوچک‌تر در طرفین، همراه با دیوارهای تزئین‌شده با گچبری است. وجود قطعات متعدد گچبری قالبی، ابزارهای نیم‌گرد، قوس‌های مطبق و آفریزهای تزئینی در این بخش نشان می‌دهد که ورودی بنا ازنظر بصری اهمیت ویژه‌ای داشته و احتمالاً محل استقبال رسمی یا تشریفاتی بوده است (تصویر ۳).

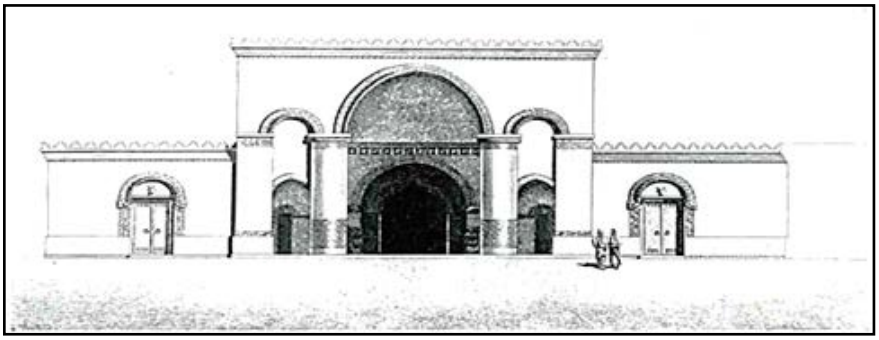
- **تالار ستون‌دار:** مهم‌ترین و باشکوه‌ترین بخش بنا، فضایی مستطیل‌شکل با سه جفت ستون گرد و یک جفت نیم‌ستون چسبیده به دیوار سازمان یافته است. ستون‌ها در دو ردیف سه‌تایی قرار گرفته‌اند و تالار را به سه بخش حرکتی تقسیم می‌کنند. بیشترین تزئینات از این قسمت به‌دست آمده است. کف تالار اندود داشته و بخش‌هایی از تالار نیز رنگ‌آمیزی شده بود. ویژگی چشمگیر این ساختمان رواق یا ایوانی سه دهانه است (کیمبل، ۱۳۸۷: ۷۱۷)، (تصاویر ۳ و ۴).

- **اتاق گنبددار:** فضای مربع‌شکل در انتهای تالار ستون‌دار، با سقف گنبدی و کارکرد آئینی است. اشمیت آن‌را «اتاق اصلی اداری» نامیده است که ازطریق یک ورودی عریض به آن متصل می‌شود (با این‌که تمام نشانه‌های یک آتشکده را دارد اما اشمیت از آن فقط به‌عنوان «اتاق اصلی» نام می‌برد.

- **اتاق ۴:** یکی از مهم‌ترین فضاهای بنا و تنها اتاقی که نقاشی دیواری از آن به‌دست آمده که در امتداد تالار ستون‌دار قرار دارد و ورودی آن از ایوان سه‌بخشی است.

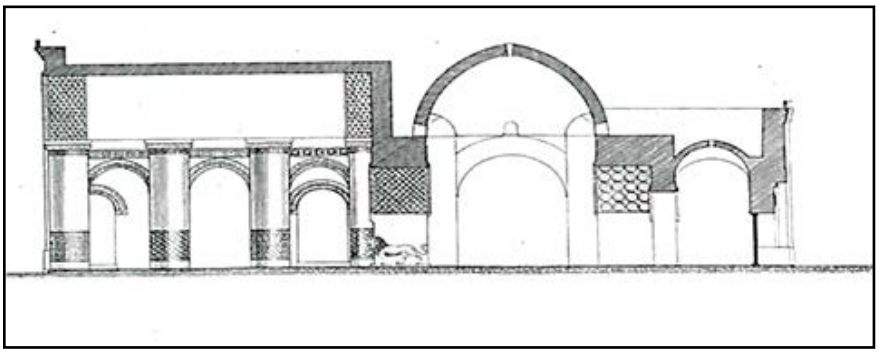
- **بخش مسکونی:** اتاق‌های متعدد ساده با کف‌های اندود، دارای آثار سوختگی و اجاق که اشمیت این فضاها را محل فعالیت‌های خانه‌داری یا آشپزخانه دانسته است.

- **کوشک:** در شمال‌شرقی مجموعه، بنایی کوچک با پی قلوه‌سنگی قرار دارد که اشمیت آن‌را «کوشک» نامیده و تنها بقایای پی قلوه‌سنگی، بقایای پاسنگ ستون‌ها با اندازه‌های متفاوت و اندود کف در آن باقی‌مانده است. اطلاعات موجود دربارهٔ این بخش محدود است؛ اما وجود آن نشان‌دهندهٔ گستردگی و چندبخشی بودن مجموعه است.



◄ تصویر ۳: بازسازی اشمیت از نمای بیرونی بنای ساسانی حصار (Schmidt, 1933: Plate CLXVII).

Fig. 3: Schmidt's reconstruction of the exterior facade of the Sasanian structure at Tepe Hissar. (Schmidt, 1933: Plate CLXVII).



◄ تصویر ۴: بازسازی اشمیت از برش بنای ساسانی حصار (Schmidt, 1933: Plate CLXVIII).

Fig. 4: Schmidt's reconstruction of the section of the Sasanian structure at Tepe Hissar. (Schmidt, 1933: Plate CLXVIII).

تزئینات معماری در بنای ساسانی حصار

براساس گزارش اشمیت (۱۳۹۱)، تزئینات معماری در بنای ساسانی حصار شامل: تزئینات گچبری، نقاشی دیواری، دیوارهای رنگی و تزئین درهای چوبی بوده، اما تصویری از درهای چوبی در گزارش خود ارائه نکرده است.

گچبری‌ها: هنر گچبری در دورهٔ ساسانی ازجمله هنرهای توسعه‌یافته‌ای است که نسبت به دوره‌های قبل از خود به اوج پختگی رسیده و شاهد کاربرد وسیع آن به‌صورت اشکال متنوع نمادین در بناهای ساسانی هستیم (کیل، ۱۳۷۴). در دورهٔ ساسانی، نقوش گچبری درواقع بازتاب و تکرار همان نقوشی است که در دیگر آثار هنری این دوره دیده می‌شود. نقوش نمادین موجود در گچبری‌های دورهٔ ساسانی

ریشهٔ مذهبی دارند، این نقوش هرچند در قالب نقوش متعدد و متنوع گیاهی به‌نمایش درآمده‌اند، اما هر یک از آن‌ها به‌عنوان یک نماد از باورهای دینی و اعتقادی است (موسوی‌حاجی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵). این نقوش در سنگ‌نگاره‌ها، ظروف فلزی، اشیائ شیشه‌ای، سکه‌ها، مهرها، نقاشی‌های دیواری و به‌طورکلی در تمامی آثار هنری در مرزهای گستردهٔ شاهنشاهی کاربرد داشته‌اند. نقوش به‌طور عمده شامل طرح‌هایی هستند که یا به‌عنوان حاشیه (کادر و قاب) و یا به‌عنوان نقوش میانی و اصلی به‌کار رفته‌اند. هر دو نقش، کارکرد تزئینی دارند. کادر، قاب و چارچوب در ترکیب‌بندی اهمیت بسیار دارد؛ زیرا در آثار هنری، فضا توسط یک کادر محدود می‌شود. به‌بیان دیگر، کادر فضا را به دو بخش درونی و بیرونی تقسیم می‌کند و آن‌چه بیشترین اهمیت را دارد، نقش داخل کادر است. کیفیت بالای گچبری‌های تپهٔ حصار نشان می‌دهد که هنرمندان حرفه‌ای در ساخت بنا مشارکت داشته‌اند. این بنا احتمالاً کاربری حکومتی یا درباری داشته و دامغان در دورهٔ ساسانی یکی از مراکز هنری مهم منطقه به‌شمار می‌رفته است. گچبری‌ها مهم‌ترین و گسترده‌ترین بخش تزئینات معماری تپه حصار دامغان را تشکیل می‌دهند. حجم بالای قطعات به‌دست آمده از تالار ستون‌دار، ایوان سه‌بخشی و ورودی‌ها نشان می‌دهد که بنا در زمان خود جلوه‌ای باشکوه داشته و ازنظر تکنیک، فرم و محتوا با نمونه‌های شاخص ساسانی قابل‌مقایسه است (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷).

تکنیک‌های گچبری

از نظر تکنیکی، گچبری‌های حصار با چهار شیوهٔ اصلی شکل گرفته‌اند؛ ۱) قالب‌گیری: نقوش بر قالب‌های چوبی یا گلی به‌صورت منفی نقش می‌شد و سپس گچِ مایع در آن ریخته می‌شد. این روش امکان تولید نقوش تکرارشونده و منظم را فراهم می‌کرد و بسیاری از قطعات بنا با این شیوه ساخته شده‌اند. ۲) کنده‌کاری: قدیمی‌ترین شیوهٔ گچبری، که در آن گچ نیمه‌خشک با ابزار فلزی کنده می‌شد. این روش برای جزئیات ظریف و نقوش جانوری به‌کار می‌رفت و نمونه‌های آن در حصار (نقوش گراز و گوزن در جدول‌های ۳ و ۴)، بندیان درگز (رهبر، ۱۳۷۴: ۸۲-۸۵)، تیسفون (Upton, 1932) و چال‌ترخان (Thompson, 1976) دیده می‌شود. ۳) افزوده: در این شیوه، قطعه‌ای جداگانه ساخته و سپس بر روی بخش دیگر نصب می‌شد. نمونهٔ قاب حصار با تصویر بانو، که بخش‌هایی از آن افتاده، نمونه‌ای از این روش است. ۴) ترکیبی: استفاده هم‌زمان از چند شیوه برای دستیابی به بهترین نتیجه که در بسیاری از آثار حصار دیده می‌شود. به‌طورکلی، گچبری‌های حصار با تنوع تکنیک و غنای بصری، نشان‌دهندهٔ جایگاه برجستهٔ این بنا در هنر ساسانی و اهمیت آن در نمایش شکوه و قدرت سیاسی-آئینی هستند (Mousavi Haji & Chehri, 2013: 32-45).

تزئینات گچبری بنای ساسانی حصار

در تزئینات گچبری بنا، موتیف‌های انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و نقوش

نمادین با شاخص‌های زیر قابل‌مشاهده است (برای اطلاع بیشتر ر. ک. به: مصلی، ۱۳۹۹).

- **پلاک‌ها:** پلاک با نقش نمادین، پلاک با نقش نیم‌تنهٔ بانو، پلاک با نقش سر گراز نَر، نقش گوزن نَر و گوزن ماده؛
- **تندیس‌های گچبری:** شیر (شیرهای دروازه)، سردیس قوچ؛
- **گچبری دایره‌ای‌شکل:** گل نیلوفر آبی یا خورشید/ گردونه (چرخ؟)؛
- **ساختار و تزئین ستون‌ها:** با تزئینات هندسی و گیاهی؛
- **جزئیات تزئینات معماری:** قوس‌های مطبّق و درون سوهای طاق، طاق‌های دَر، آفریزها، قَرنیزها؛
- **هنرهای دیگر:** مانند نقاشی دیواری بر روی اندود گچ و نیز حکاکی بر روی چوب.

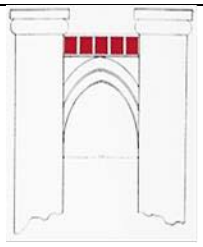
پلاک‌ها

- **پلاک با نقش نمادین:** اشمیت در گزارش خود محل کشف تعدادی از این پلاک‌ها با نقش نمادین را در جلوی ورودی تالار ستون‌دار، بین دو ستون اول ذکر است (Schmidt, 1937: 331). پلاک‌های مربع‌شکل گچبری با ابعاد حدود ۴۰×۴۰ سانتی‌متر کشف شد که نقوش نمادین پیچیده‌ای را در قاب‌های گیاهی و مرواریدی به‌نمایش می‌گذارند. در نگاه کلی نمایی از عقاب با بال‌های باز را به خاطر می‌آورد. نقشی که از منظر زیبایی‌شناختی دارای توازن و زیبا است، و هم نقش، دارای جنبهٔ گرافیکی است. ترکیب عناصری مانند، مدالیون‌های مرواریدی، هلال ماه، مثلث و دایره، در نگاه کلی تصویری شبیه عقاب با بال‌های گشوده را تداعی می‌کند. از این نمونهٔ نشانه‌های نمادین برروی گچبری، معروف‌ترین و آشناترین آن مربوط به کاوش‌های شهر تیسفون است که از اُم‌الزَعتر به‌دست آمده که یک نمونهٔ آن در موزهٔ برلین نگه‌داری می‌شود و این همان نقشی است که از آن برای طراحی نشان دانشگاه تهران، ایده گرفته شده است (جدول ۱).

این تنوع قرائت نشان‌دهندهٔ دشواری رمزگشایی و اهمیت نمادین این آثار در نظام فکری ساسانی است. نمونه‌های مشابه از تیسفون (ام‌الزعتر)، کیش در بین‌النهرین به‌دست آمده و در موزه‌های معتبر نگه‌داری می‌شوند (جدول ۱). این نقوش، که کروگر آن‌ها را «نشان» نامیده (Kroger, 1982: 53) بیشتر در پیشانی ایوان‌ها و ورودی

جدول ۱: مقایسهٔ یکی از پلاک‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 1: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Damghan (Authors, 2024).

گچبری مکشوفه از دامغان	محل قرارگیری بین دو ستون اول تالار ستون‌دار	پلاک گچبری با نقش نمادین، ام الزعتر تیسفون، موزهٔ برلین	طرح گچبری، کیش عراق (آکرمن، ۱۳۸۷)	گِل‌مهر دورهٔ ساسانی با نقش نمادین، تخت سلیمان (گوبل، ۱۳۸٤: ۲۹٦)
				

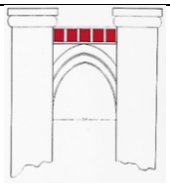
بناها نصب می‌شده‌اند و احتمالاً بیانگر هویت خاندان‌ها، پادشاهان یا مفاهیم آئینی بوده‌اند. اگرچه نمونه‌ای دقیقاً مشابه برروی فلز یا پارچه یافت نشده، اما نقش هلال ماه و بال‌های گسترده در نمونهٔ شبیه به این نمونه در مهرها (جدول ۱) و اثرمهرهای ساسانی (تخت ابونصر و تخت‌سلیمان) به‌وفور دیده می‌شود (گوبل، ۱۳۸۴). جایگاه این پلاک‌ها در ورودی تالار ستون‌دار حصار نشان می‌دهد که کارکردی نمادین و آئینی تعلق به شخصیت یا جایگاه داشته‌اند و احتمالاً حامل پیام‌های سیاسی-اجتماعی یا آرمانی بوده‌اند.

- **پلاک با نقش بانو:** در کاوش‌های تالار ستون‌دار بین دو ستون مدور میانی، مجموعه‌ای از پلاک‌های چهارگوش گچبری با نقش نیم‌تنهٔ زن به‌دست آمد. این پلاک‌ها دارای قاب‌های تزئینی با نقوش گیاهی و برگ‌های نخل هستند و در مرکز آن‌ها تصویر بانویی جوان با چهره‌ای خندان، چشم‌های برجسته، بینی باریک و موهای فرخورده که صورت را قاب گرفته‌اند، نقش شده است. گردن بلند با گردنبند مروارید دو ردیفی و آویز لوزی‌شکل، همراه با لباس چین‌دار و مواج، نشان‌دهندهٔ دقت هنرمند در نمایش لطافت و شکوه زنانه است. در برخی نمونه‌ها، سر از قاب مربع بیرون زده و با نوارهای مواج به‌سمت بالا تزئین شده است؛ عنصری که در نمونه‌های مشابه از کیش (عراق) و دامغان نیز دیده می‌شود. این پلاک‌ها ازنظر سبک و مضمون با نمونه‌های اشکانی و ساسانی همخوانی دارند (جدول ۲). مشابه این تصاویر در قلعه ضحاک (ایازی و میری، ۱۳۸۵)، دیده شده و در دورهٔ ساسانی نمونه‌های بیشتری از تصاویر زنانه در گچبری‌ها، ازجمله در چال‌ترخان (Thompson, 1976)، کیش در بین‌النهرین (Watelin, 1939)، تیسفون (ام‌الزعتر) (Upton, 1932) به‌دست آمده است. تندیس‌های بالاتنه از منطقهٔ کیش در بین‌النهرین و دامغان با نواری مواج به‌سمت بالا مشخص هستند. پلاک‌های دامغان با نواری مواج به‌سمت بالا ویژگی خاصی دارند که احتمالاً جنبهٔ نمادین داشته است (جدول ۲).

از منظر معناشناختی، این نقش می‌تواند بازتابی از ایزدبانوی «آناهیتا»، الههٔ آب و باروری، یا فرشته‌های نگهبان باشد. اشمیت از آنجایی‌که بنا را «کاخ» معرفی کرده (Schmidt, 1932: 120-122) به شاهزادگان نسبت داده، درحالی‌که پژوهشگران دیگر مانند «پوپ» و «اردمان» احتمال آناهیتا بودن آن‌را مطرح کرده‌اند (Kroger, 1982: 78). حضور این نقش در کنار دیگر تزئینات بنا، همراه با روبان‌های مواج و قاب‌های گیاهی، نشان‌دهندهٔ جایگاه نمادین زن یا ایزدبانو در هنر ساسانی و ارتباط

جدول ۲: مقایسهٔ یکی از پلاک‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 2: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Damghan (Authors, 2024).

پلاک گچبری با نقش بانو، بنای ساسانی حصار (موزهٔ فیلادلفیا)	محل قرارگیری بین دو ستون میانی	پلاک نقش بانو از ام‌الزعتر تیسفون (Kroger, 1982: 71)	پلاک با نقش بانو از المعارید ٤کیش بین‌النهرین (Kroger, 1982: 71)	پلاک با نقش بانو از کیش بین‌النهرین (Kroger, 1982: Plate 83)	سرستون، کرمانشاه (موزهٔ سنگ کرمانشاه)
					

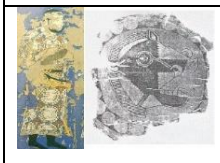
آن با کارکرد آئینی-تشریفاتی بنا است (چهری، ۱۴۰۱). این مجموعه بیانگر تلفیق سنت‌های هنری مرکزی با گرایش‌های محلی و اهمیت نقش زنانه در بازنمایی قدرت و قداست در معماری ساسانی است.

- **پلاک با نقش سر گراز نَر:** پلاک‌های مربع‌شکل گچبری با نقش گراز نر، به ابعاد تقریبی ۳۸×۴۰سانتی‌متر، در تالار ستون‌دار کشف شده‌اند. این آثار با تکنیک قالب‌گیری و کنده‌کاری ساخته شده و در قاب‌های مدالیونی با حاشیه‌های مرواریدی و نقوش گیاهی، سر گراز نر با ویژگی‌های برجستهٔ جانوری چون چشمان درشت خیره، دندان‌های نیش بلند و فرم بینی قوس‌دار نقش شده است. شواهد رنگ‌آمیزی نشان می‌دهد که هنرمند تلاش کرده است واقعیت طبیعی حیوان را بازتاب دهد. گراز در هنر ساسانی جایگاهی نمادین دارد و در متون دینی تجسم ورثرغن، ایزد جنگ و پیروزی، دانسته شده است (پرادا، ۱۳۵۷: ۳۰۹). تأکید بر نمایش چهرهٔ خشن و دندان‌های برجستهٔ نرینه، بازتابی از همین معناشناسی آئینی است. حضور این نقش در گچبری‌ها، حجاری‌ها، مهرها و ظروف فلزی، گسترهٔ کاربرد آن را در هنر رسمی ساسانی نشان می‌دهد. مقایسه با نمونه‌های چال‌ترخان کیش (بین‌النهرین) و تیسفون بیانگر هم‌ریشگی این آثار با سنت مرکزی ساسانی و در عین‌حال حفظ ویژگی‌های محلی در دامغان است (جدول ۳). در مهریشت، کردهٔ ۱۸ در ستایش مهر و ورهرام به شکل نمادین او اشاره دارد (پورداوود، ۱۳۵۶: ۴۵۹).

تصاویر حیوان‌هایی که مظاهر ایزدی زرتشتیان بودند، چون: اسب، خرس، شیر، گراز در دوران فعالیت‌های اصلاح‌طلبانهٔ «کرتیر» پدید آمدند؛ تا پیش از کرتیر و شاهنشاهی «بهرام دوم» آثار هنری رسمی ساسانی فاقد این نمونه‌ها بودند. تنها بهرام دوم بر افسر شاهی خود بال‌هایی دارد که مظهر ورثرغن، یکی از نخستین مظاهر تجسم فره ایزدی در شاهنشاه است (لوکونین، ۱۳۸۴: ۱۵۵). تصویر حیوان‌ها که مظاهر ایزدی گوناگون به‌شمار می‌آمدند از آن پس به یکی از خطوط اصلی هنر ایران ساسانی بدل شدند (همان: ۱۵۶). هنر ایران در عهد کرتیر و بهرام دوم به‌کلی فاقد مظاهر آناهیتا است. مظاهر آناهیتا از آغاز سدهٔ چهارم میلادی و روزگار «شاپور دوم» و موبدان موبد او «آذرپاد مهراسپندان» رواج بسیار داشت و به شکل گل‌ها و میوه‌های گوناگون، کبوتر، انار و غیره جلوه می‌کرد (همان: ۱۵۷). «قیچی» کرتیر نیز احتمالاً نماد بریدن بدعت‌هایی که در دین زرتشت به‌وجود آمده بود (مشکات و همکاران، ۱۳۸۱: ۵۸۸).

جدول ۳: مقایسهٔ یکی از پلاک‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 3: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Damghan (Authors, 2024).

پلاک نقش گراز با حاشیهٔ مروارید و نقوش گیاه بینای ساسانی حصار (موزهٔ ملی ایران)	طراحی نحوهٔ قرارگیری گچبری نقش گراز و قطعات گل در بنای ساسانی حصار (Schmidt, 1937)	پلاک گراز با حاشیهٔ نقش انگور، برزقاواله (عبدی، ۱۳۹۲)	پلاک گچی گراز درحال فرار در نیزار، ام‌الزعتر، تیسفون (Kroger, 1982)	پلاک کامل گچی صحنهٔ شکار گراز منتسب به پیروز اول، چال‌ترخان شهر ری (گیرشمن، ۱۳۵۰)	بخشی از پلاک با نقش گراز و گل، چال‌ترخان Thompson,) (1976	نقاشی دیواری نقش روی لباس، تپهٔ افراسیاب، سمرقند، ازبکستان (Azarpay, 2014)
						

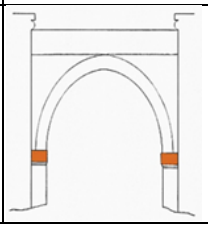
- **پلاک‌های گچبری نقش گوزن نَر و ماده:** این پلاک‌ها در تالار ستون‌دار تپه حصار دامغان، به ابعاد حدود ۳۳×۴۰ سانتی‌متر از مهم‌ترین یافته‌های این مجموعه‌اند. چهار قطعه از آن‌ها اکنون در موزهٔ ملی ایران و موزهٔ فیلادلفیا نگه‌داری می‌شوند. گوزن‌ها در حالت ایستاده و درحال نوشیدن آب نقش شده‌اند (در بیشتر متون به این نقش به‌عنوان چرای علوفه اشاره کرده‌اند)؛ تصویری طبیعت‌گرایانه که آرامش و رضایت چهرهٔ جانوران را برجسته می‌سازد. گوزن‌های ماده رو به راست و نرها رو به چپ دارند و به‌نظر می‌رسد به‌صورت روبه‌روی هم نصب شده بودند.

هرچند نقش گوزن در هنر ساسانی کمتر از دیگر حیوانات دیده می‌شود، اما ازنظر نمادشناختی جایگاهی ویژه دارد. گوزن با سرعت در دویدن، شاخ‌های منحصربه‌فرد و قدرت در جنگیدن، نماد خورشید است. در متون آئینی، او پیام‌آور خدایان و تجسمی از ایزد بهرام و مظاهر باد دانسته شده است (ایازی و میری، ۱۳۸۵). تأکید بر شاخ‌ها، که در بسیاری از آثار ساسانی موضوع شکار و جداسازی توسط پادشاهان بوده، نشان‌دهندهٔ پیوند این نقش با آئین‌های سلطنتی و مشروعیت سیاسی است.

نمونه‌های مشابه در چال‌ترخان، کیش (بین النهرین) و ظروف فلزی ساسانی دیده می‌شوند؛ درمیان گچبری‌های چال‌ترخان، صحنه‌ای شاخص دیده می‌شود که فردی جوان، بی‌ریش و با هاله‌ای نورانی بر گرد سر، سوار بر گوزن نقش شده است. این تصویر که گاه به اشتباه آهو معرفی شده، جانور را درحال دویدن نشان می‌دهد. سوارکار، جفت شاخ‌های گوزن را جدا کرده و در هر دست یکی را نگاه داشته است؛ برخی پژوهشگران این شاخ‌ها را به‌اشتباه شاخه‌های گل دانسته‌اند. ترکیب این عناصر، بازنمایی موفقیت و پیروزی شاهی است که با قدرت و شکوه بر جانور چیره شده است. نکتهٔ مهم در این نقش، حالت آرام و رضایت‌بخش چهرهٔ گوزن است که نشان می‌دهد شکار در هنر ساسانی نَه صرفاً عملی طبیعی، بلکه آئینی برای نمایش پیوند شاه با نیروهای آسمانی و تأیید فره ایزدی بوده است. مقایسهٔ تطبیقی نشان می‌دهد که گوزن‌های حصار از نظر فرم چشم‌ها، شاخ‌ها و حالت بدن با نمونه‌های چال‌ترخان شباهت دارند. نمونه‌ای از کیش در بین‌النهرین نیز گوزنی ایستاده با شاخه گیاه در دهان را نشان می‌دهد؛ بنابراین نقش گوزن در تپه حصار نَه صرفاً بازنمایی طبیعت، بلکه بخشی از زبان بصری ساسانی برای بیان آرامش، صلح بوده است (جدول ۴).

جدول ۴: مقایسهٔ یکی از پلاک‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 4: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Damghan. (Authors, 2024).

گچبری گوزن نر در حال نوشیدن آب، بنای ساسانی تپه حصار (موزهٔ ملی ایران)	گچبری گوزن ماده، بنای ساسانی تپه حصار (موزهٔ ملی ایران)	محل قرارگیری در بنای ساسانی حصار دامغان	پلاک گچبری سوار بر گوزن نر، چال‌ترخان ری (Thompson, 1976)	گچبری با نقش گوزن و گیاه، کیش (بین‌النهرین) (Watelin, 1939)
				

تندیس‌های گچبری

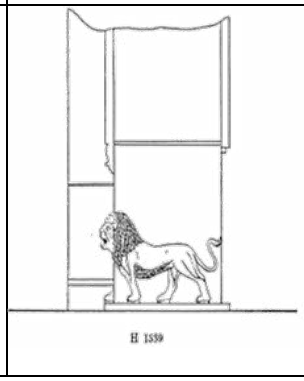
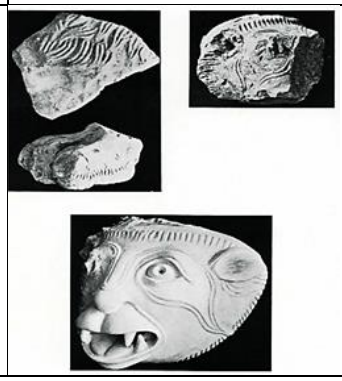
- **نقش شیر (شیر دروازه):** براساس گزارش اشمیت (۱۳۹۱)، قطعات شکستهٔ گچبری شامل: سر، پوست و پنجهٔ شیر در بخش‌های مختلف تالار ستون‌دار نزدیک به ورودی به اتاق گنبددار به‌دست آمده است. او این قطعات را متعلق به شیرهایی می‌داند که در ورودی اتاق‌های اصلی با سقف گنبدی نصب شده و نقش شیر نگهبان یا شیر دروازه را داشته‌اند. یکی از این قطعات، مربوط به سر شیر، در موزهٔ فیلادلفیا بازسازی و به‌نمایش گذاشته شده است؛ هرچند گاه به اشتباه به‌عنوان سردیس مستقل معرفی شده است. بازسازی اشمیت نشان می‌دهد بخش‌هایی چون: چشم‌ها، یال‌ها، گوش و ابرو باقی‌مانده، اما دهان براساس نمونه‌های ظروف ساسانی بازآفرینی شده است (جدول ۵).

قطعات دیگری از پنجه‌ها و موهای شیر نیز شناسایی شده که به‌دلیل ساخت قطور و حجیم، دوام بیشتری داشته‌اند. این شواهد نظر اشمیت را دربارهٔ حضور شیرهای گچبری در ورودی‌های اصلی بنا تأیید می‌کند. نقش شیر در هنر ایران از هخامنشی تا ساسانی همواره نماد قدرت، سلطنت و پیروزی بوده است. در آئین مهر نیز شیر یکی از مراحل تشرف و نماد خورشید و آتش به‌شمار می‌رفت (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۳۵). در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید، شوش و پاسارگاد، مبارزهٔ شاه با شیر نمایشگر اقتدار شاهی است و در دوره‌های اشکانی و ساسانی نیز شکار شیر نشانهٔ شجاعت و تسلط پادشاهان بوده است.

این نماد در دوران اسلامی نیز استمرار یافت و در نقش شیر و خورشید به اوج رسید. حتی در سنت‌های محلی، شیرهای سنگی بر مزار جوانان شجاع قرار داده می‌شدند؛ بنابراین شیر دروازهٔ در تپه حصار را باید در پیوند با همین سنت دیرینه دید؛ جانوری قدرتمند که در نقش محافظ و نگهبان ورودی‌ها به‌کار رفته و بیانگر اقتدار و مشروعیت شاهنشاهی ساسانی بوده است. بازسازی اشمیت (۱۳۹۱)؛ هرچند ناقص، نشان می‌دهد که این شیرها بخشی از زبان بصری ساسانی در اتاق گنبددار نشان می‌دهد که این فضا احتمالاً محل برگزاری مراسم رسمی و آئینی بوده است.

جدول ۵: یکی از تندیس‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی تپه حصار دامغان با نقش شیر (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 5: One of the plaster sculptures uncovered from the Sasanian building at Tepe Hessar, Damghan, depicting a lion (Authors, 2024).

طرح از نحوهٔ قرارگیری تندیس گچبری شیر دروازه اتاق گنبددار (Schmidt, 1937)	شیر دروازهٔ اتاق گنبددار، بازسازی‌شده در موزهٔ فیلادلفیا	قطعات گچبری پنجه و تکه‌ای از یال شیر موزهٔ فیلادلفیا پیش از بازسازی	مدالیون گچبری با سرشیر، تل سفیدک (Azarnoosh, 1994)
			

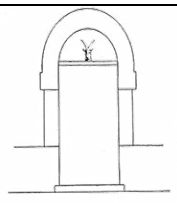
- **سردیس قوچ:** درمیان گچبری‌های بنای ساسانی تپه حصار دامغان، سردیس قوچ یکی از کامل‌ترین و زیباترین آثار است که اکنون در موزهٔ فیلادلفیا نگه‌داری می‌شود. اشمیت (۱۳۹۱) محل کشف آن را در بخش شمال‌غربی اتاق چهار ذکر کرده و قطعات پراکندهٔ دیگری نیز در بخش‌های مختلف بنا شناسایی کرده است. چهرهٔ قوچ با چشم‌های درشت و خیره، گوش‌های برگی‌شکل، موهای فرخوردهٔ زیر گردن و شاخ‌های بلند و پیچیده که نشانهٔ بلوغ حیوان است که با دقت و تناسب تصویر شده است. لبخند آرام و وقار چهره، همراه با طراحی دقیق پوزه و بینی، نشان‌دهندهٔ مهارت هنرمند در بازنمایی واقع‌گرایانه و در عین‌حال نمادین است.

نمونه‌هایی از گچبری قوچ از تیسفون، چال‌ترخان، کیش در بین‌النهرین و... به‌دست آمده است. اشمیت (۱۳۹۱) در گزارش خود به سردیس‌هایی اشاره کرده که گاه میان قوچ و بزکوهی مردد بوده، اما شواهد شکل شاخ‌ها نشان می‌دهد بیشتر آن‌ها قوچ هستند. اهمیت این جانور در هنر ایران از دوران پیش‌ازتاریخ تا ساسانیان استمرار داشته است؛ از نمونهٔ طلایی دورهٔ مفرغ در حصار گرفته تا نقش‌های فراوان در ظروف سیمین، پارچه‌ها، مهرها و گچبری‌های ساسانی.

قوچ در هنر ساسانی نه‌تنها به‌عنوان جانوری شکارشده، بلکه به‌عنوان نماد فره ایزدی و تجسم ایزد ورثرغنه تصویر شده است (فره‌وشی، ۱۳۵۴: ۴۷). حضور آن همراه با نوارهای مواج، گردنبند مروارید یا نیم‌تاج، نشانه‌ای از ارتباط با «فر» یا «خورنه» است؛ مفهومی بنیادین در اندیشهٔ زردشتی که به‌معنای شکوه، سعادت و نور الهی است و مشروعیت شاهان و بزرگان را تضمین می‌کرد. نمونه‌ای از گچبری که به اشتباه به بنای ساسانی حصار منسوب شده است (جدول ۶). به‌طورکلی، سردیس قوچ در تپه حصار بخشی از زبان بصری ساسانی است که با ترکیب واقع‌گرایی و نمادگرایی، هم زیبایی طبیعی جانور و هم معنای آئینی آن‌را بازتاب می‌دهد؛ نمادی از قدرت، فره ایزدی و پیوند شاهنشاهی با نیروهای آسمانی.

جدول ۶: مقایسهٔ یکی از سردیس‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی تپه حصار دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 6: Comparison of one of the plaster busts uncovered from the Sasanian structure at Tepe Hessar, Damghan (Authors, 2024).

سردیس گچبری قوچ، بنای ساسانی حصار (موزهٔ فیلادلفیا)	بازسازی محل نصب سردیس قوچ در بالای ورودی کنار ایوان بنای ساسانی حصار	گچبری قوچ در میان بال‌ها و ربان مواج، کیش (عراق) (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷)	پلاک گچبری با نقش قوچ نشسته همراه با گردنبند و نوار در اهتزاز آیینی، تیسفون (موزهٔ برلین)	بشقاب نقره و طلاکوب ساسانی با نقوش مختلف آئینی و مذهبی همراه با قوچ (موزهٔ ارمیتاژ)	گچبری قوچ و گیاه که به اشتباه از گچبری‌های بنای ساسانی حصار نامیده شدهٔ موزهٔ ملی ایران (ایازی و میری، ۱۳۸۵)
					

گچبری دایره‌ای‌شکل (گل نیلوفرآبی/ خورشید/ چرخ)

در دیوار جنوب‌شرقی اتاق هفتِ تپه حصار دامغان، قطعات گچبری دایره‌ای‌شکل با نقش گل نیلوفرآبی یا خورشید کشف شد که نمونه‌ای کامل آن در موزهٔ ملی

ایـران نگـه‌داری می‌شـود. ایـن نقـش شـامل دایـره‌ای توخالـی در مرکـز و ۱۲گلبـرگ کشـیدهٔ نوک‌تیـز همـراه بـا ۱۲نیمه‌گلبـرگ در پس‌زمینـه اسـت؛ گلبرگ‌هـا بـا خـط مرکزی برجسته طراحی شده‌اند تا حالت طبیعی گل را نشان دهند. اشمیت (۱۳۹۱) این نقش را «چرخ» معرفی کرده و آن‌را با نقوش ظروف ساسانی مقایسه کرده است (جـدول ۷).

گل نیلوفـر آبـی در فرهنگ‌هـای مصـر، بین‌النهریـن، چیـن، هنـد و ایـران همـواره بـا خورشید و آفرینـش پیونـد داشته و نمـاد پاکی، حیـات، سلطنت و نـور دانسته شده است. در دورهٔ ساسانی، ایـن گل یکی از تجلیات «خورنـه» یا فره ایـزدی بود؛ نیرویـی الهی که مشروعیت شاهان را تضمین می‌کرد. ۱۲پره نیلوفر نیز با ۱۲ماه سال ارتباط یافتـه و در روایت‌هـای زرتشـتی به‌عنـوان جایـگاه نگـه‌داری تخمـه یـا فـر زرتشـت تـا ظهـور «سوشـیانت» معرفـی شـده اسـت. دربـارهٔ تصاویـر مربـوط بـه گل نیلوفـر آبـی در زمـان ساسـانیان می‌تـوان گفـت نقـش گل نیلوفـر آبـی در تمامـی هنرهـای ایـن دوره به‌نمایـش درآمـده اسـت. نمونه‌هـای مشـابه ایـن نقـش در نظام‌آبـاد ری، قلاگـوری، برزقاواله و تیسفون دیده می‌شود و در نقاشی‌های کوه‌خواجه نیز گل نیلوفر در دست شخصیت‌های آئینی نقش شده است. استمرار این نماد در دوران اسلامی نیز آشکار است؛ نقوش مشابه در گچبری‌ها و کنده‌کاری‌های چوبی محراب‌ها و درهای ورودی مساجد بـه‌کار رفته‌انـد (موسوی‌حاجی، ۱۳۹۹: ۱۵-۲۴).

جدول ۷: مقایسهٔ یکی از پلاک‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 7: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Damghan (Authors, 2024).

گچبری بنای ساسانی بانقش گل نیلوفر آبی یا خورشید (موزهٔ ملی ایران)	گچبری ساسانی، نظام‌آباد (Kroger, 1982)	گچبری ساسانی، قلاگوری (حسن‌پور، ۱۳۹۳)	گچبری با نقش گل هشت‌پر، کیش (عراق) کاخ ۱ (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷)	بافته با نقوش پرکاربرد ساسانی، اوایل اسلام (موزهٔ متروپولیتن)	گچبری با نقش شمسه در بالا، دوره اسلامی، مصر (موزهٔ لوور)

به‌طورکلی، گچبری دایره‌ای‌شکل تپه حصار نَه صرفاً یک نقش تزئینی، بلکه بخشی از زبان بصری ساسانی برای بیان خورنه، نور، سلطنت و پیوند آئینی با خورشید و آفرینش بوده است.

ساختار و تزئین ستون‌ها

تـالار سـتون‌دار تپـه حصـار دامغـان دارای سـه جفـت سـتون گـرد و یـک جفـت نیم‌سـتون بـوده اسـت. قطـر سـتون‌ها حـدود ۱.۷۵متـر و مصالـح آن‌هـا خشـت‌های مربع‌شـکل بـا ابعـاد ۳۷سـانتی‌متر و ضخامـت ۸سـانتی‌متر بـوده اسـت. شـیوهٔ سـاخت شـامل قـرار دادن آجرهـا به‌صـورت افقـی و عمـودی، بریـدن گوشـه‌ها بـرای ایجـاد فـرم مـدور و پوشـاندن سـطح بـا انـدود ضخیـم ۶ تـا ۸سـانتی‌متری بـوده اسـت. ایـن روش، کـه ریشـه در معمـاری اشـکانی دارد (قلعـه ضحـاک و کاخ آشـور)،

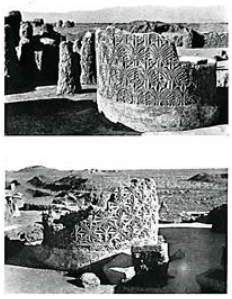
در بناهای ساسانی و حتی اوایل اسلام نیز ادامه یافت در ستون‌های مدور «مسجد تاریخانه» شهر دامغان و «مسجد بیرون» شهر ابرقو استفاده شده است (شکوهی، ۱۳۷۰: ۵۸).

ستون‌ها تا ارتفاع ۲۵ سانتی‌متر ساده بوده و از آن نقطه به بالا با گچبری‌های گیاهی و هندسی تزئین شده‌اند. اشمیت (۱۳۹۱) احتمال داده است که این تزئینات تا دو یا سه متر ادامه داشته و زیر سرستون‌ها نوارهای تزئینی قرار گرفته است. هنگام کشف، تنها دو ستون با گچبری‌های سطحی پابرجا بودند که پس از حفاظت، یکی به موزهٔ ملی ایران و دیگری به موزهٔ فیلادلفیا منتقل شد. ستون موزهٔ ملی با ترکیب نقوش برگ نخلی و نیلوفر آبی، تصویری شبیه دسته گل شکفته و در عین‌حال ساختاری شبیه ستون و طاق ایجاد کرده است. ستون فیلادلفیا نیز با نقوش نیلوفر آبی درون لوزی‌های تکرارشونده تزئین شده است (جدول ۸).

اشمیت (۱۳۹۱) معتقد بود که ستون‌ها و نیم‌ستون‌ها تزئینات مشابه داشته‌اند و احتمالاً هر جفت ستون روبه‌روی هم با طرحی یکسان ساخته شده‌اند. نقوش گیاهی به‌کار رفته در ستون‌ها همان نقوشی هستند که در حاشیهٔ پلاک‌های بانو و گراز نیز دیده می‌شوند؛ برگ نخلی و گل نیلوفرآبی، که از رایج‌ترین عناصر تزئینی در هنر ساسانی هستند. این نقوش نه‌تنها در گچبری‌های معماری، بلکه در پوشاک شاهان، تزئین اسب‌ها، ظروف فلزی، نقش‌برجسته‌ها و اشیای شیشه‌ای نیز کاربرد گسترده داشته‌اند.

جدول ۸: مقایسهٔ ستون‌های گچبری مکشوفه از بنای ساسانی تپه حصار دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 8: Comparison of the plaster columns uncovered from the Sasanian structure at Tepe Hessar, Damghan (Authors, 2024).

تصویر زمان کاوش تالارستون‌دار بنای ساسانی حصار (Schmidt, 1933)	بخشی از ستون بنای ساسانی حصار در زمان کاوش (در حال حاضر نصب در موزهٔ ملی ایران و موزهٔ فیلادلفیا)	بازسازی تالار ستون‌دار بنای ساسانی حصار (موزهٔ فیلادلفیا)	بخشی از ستون با تزئین گچبری، بنای چال‌ترخان ری (سالن موزهٔ ملی ایران)	بخش از ستون با تزئین گچبری، بنای قلاگوری (حسن‌پور، ۱۳۹۳)
				

به‌طورکلی، ستون‌های تالار حصار با ترکیب فنون معماری دوران اشکانی و تزئینات ساسانی، نمونه‌ای شاخص از پیوند ساختار و زیبایی‌شناسی در معماری این دوره به‌شمار می‌روند.

- **جزئیات تزئینات معماری:** براساس گزارش اشمیت (۱۳۹۱)، اطلاعات دقیقی از نحوهٔ تخریب و ریختن آوار بنا در دست نیست، اما او و همکارانش با توجه به شواهد موجود، بازسازی‌هایی از جزئیات معماری و تزئینات ارائه کرده‌اند. نگارنده نیز با بررسی قطعات موجود در موزه‌ها و مخزن موزهٔ ملی، تلاش کرده است این بازسازی‌ها را تکمیل کند (مصلی، ۱۳۹۹).

- **قوس‌های مطبّق و درون‌سوهای طاق:** طاق‌های قوس‌دار تالار ستون‌دار با نواری از نقش فلسی (برگ‌های ریز کنار هم) و نوار پهنی از برگ نخلی شکفته با برگ قلبی درمیان، تزئین شده‌اند. درون‌سوهای طاق با نقش گل شش‌پر ستاره‌ای همراه با مرواریدهای توخالی میان گلبرگ‌ها پوشانده شده که ترکیبی هندسی و زیبا ایجاد کرده است. نمونه‌ای از این قطعات در موزهٔ ملی ایران به‌نمایش درآمده است.

- **طاق‌ها:** قطعات گچبری یک طاق سالم در ورودی اتاق چهارکشف شد و اشمیت (۱۳۹۱) براساس آن دیگر طاق‌های ورودی را بازسازی کرد. نمونه‌هایی از این قطعات در مخزن موزهٔ ملی نیز شناسایی شده است.

- **آفریزها:** بخش پیشانی بنا میان فرسب و قرنیز با نوارهای افقی تزئین شده است. این نقوش شباهت زیادی با نمونه‌های گچبری مکشوفه از کیش در بین‌النهرین و طاق‌بستان در کرمانشاه دارند و به‌نظر می‌رسد منشأ غربی داشته باشند.

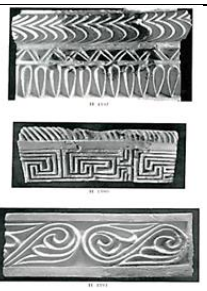
- **قَرنیزها:** قطعاتی از قرنیزهای کنگره‌دار در نمای شمال‌غربی ساختمان کشف شد که نشان‌دهندهٔ کاربرد گستردهٔ این نقش در معماری ساسانی است.

به‌طورکلی، تزئینات معماری تالار ستون‌دار با ترکیب نقوش گیاهی (برگ نخلی، نیلوفر آبی) و هندسی، بخشی از زبان بصری ساسانی را شکل داده‌اند؛ زبانی که هم زیبایی‌شناسی و هم کارکرد آئینی-نمادین بنا را بازتاب می‌دهد.

هنرهای دیگر: نقاشی دیواری

افزون‌بر گچبری‌های سفید، بخش‌هایی از دیوارهای تالار ستون‌دار و اتاق‌های مجاور با رنگ‌های متنوع رنگ و نقاشی شده بود. اشمیت (۱۳۹۱) تنها به‌طورکلی به این آثار اشاره کرده و از وجود دیوارهای رنگین و نقاشی‌های چندرنگ سخن گفته است. قطعاتی از اتاق شمارهٔ ۴، شامل: رنگ‌های آبی، قرمز، ارغوانی، اُخرایی و سفید به‌دست آمده که نشان‌دهندهٔ تزئین رسمی و نمایشی بنا است (جدول ۹).

جدول ۹: تزئینات گیاهی و هندسی پرکار از بنای ساسانی تپه حصار دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼
Tab. 9: Elaborate vegetal and geometric decorations from the Sasanian structure at Tepe Hessar, Damghan (Authors, 2024).

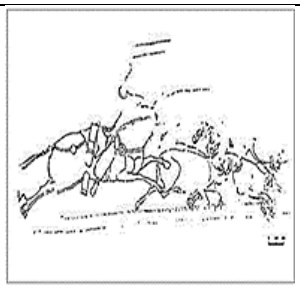
قطعات گچبری از بنای ساسانی حصار، موزهٔ فیلادلفیا (Schmidt, 1933)	قطعهٔ گچبری از بنای ساسانی حصار، موزهٔ فیلادلفیا (Schmidt, 1933)	قطعات گچبری از بنای ساسانی حصار، موزهٔ فیلادلفیا (Schmidt, 1933)	گچبری از ام‌الزعترتیسفون، قرن ششم میلادی، موزهٔ متروپولیتن (Upton, 1932)
			

مهم‌ترین قطعهٔ شناسایی‌شده، بخشی از نقش اسب و احتمالاً پای سوارکار است. اشمیت (۱۳۹۱) با توجه به نقوش مشابه در ظروف فلزی ساسانی، بازسازی فرضی آن‌را انجام داده و پوشش سلطنتی اسب با روبان‌های مواج و افسار مرواریدی

را معرفی کرده است. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد نقاشی‌ها نَه صرفاً تزئینی، بلکه حامل پیام آئینی و سیاسی بوده‌اند؛ صحنه‌ای از شکار یا نمایش اقتدار شاهی (Debevoise, 1941).

نقاشی دیواری در دورهٔ ساسانی، هم‌چون گچبری، بخشی از زبان بصری رسمی بود و در بناهای مهم به‌کار می‌رفت (Waele, 2004)؛ بنابراین، وجود نقاشی در تپه حصار نشان‌دهندهٔ اهمیت این بنا در سنت هنری ساسانی است. نمونه‌های نقاشی دیواری از تل سفیدک از حاجی‌آباد در دارابگرد فارس (آذرنوش، ۱۳۸۶؛ ۱۳۹۲؛ Azarnoush, 1994)، کوه‌خواجه (هرتسفلد، ۱۳۸۱)، شهرگور (منتشر نشده) و دورا-اروپوس (والا، ۱۳۸۸: ۱۰۷) نشان می‌دهد که موضوعات محبوب شامل: صحنه‌های شکار، نبرد، مراسم تشریفاتی و تصاویر آئینی بوده است. رنگ‌ها محدود، اما پرقدرت و ترکیب‌ها متأثر از سنت‌های پیشین و هم‌زمان با گچبری‌های تزئینی بودند. به‌طورکلی، نقاشی‌های دیواری تپه حصار بیانگر اهمیت بنا و کارکرد نمایشی آن هستند؛ آثاری که علاوه‌بر زیبایی‌شناسی، مفاهیم سلطنتی، آئینی و اجتماعی بوده و جایگاه ویژه‌ای در هنر ساسانی داشته‌اند.

جدول ۱۰: مقایسهٔ نقاشی برروی گچ مکشوفه از بنای ساسانی حصار دامغان (نگارنده، ۱۴۰۳). ▼
Tab. 10: Comparative analysis of one of the stucco plaques recovered from the Sasanian structure in Hessar of Damghan (Authors, 2024).

قطعهٔ نقاشی دیواری یافت‌شده همراه با بازسازی فرضی، بنای حصار (Schmidt, 1937: 337)	نمونهٔ بشقاب نقرهٔ ساسانی که الهام‌بخش بازسازی نقاشی دیواری توسط اشمیت بود (موزهٔ ارمیتاژ)	هترا، بخشی از نقاشی دیواری، اسب و سوارکار ساسانی (Compareti, 2011)	دورا-اروپوس، بخشی از نقاشی دیواری، کماندار ساسانی (Baur & Bellhncer, 1933)
			

نتیجه‌گیری

بررسی تزئینات معماری بنای ساسانی تپه حصار دامغان نشان می‌دهد که این محوطه نَه فقط یک مرکز سکونتی، بلکه جایگاهی آئینی و مذهبی بوده است. گچبری‌ها و نقاشی‌های دیواری آن با نمونه‌های شاخص ساسانی در ام‌الزعتر تیسفون، المعارید، کیش در بین‌النهرین , چال‌ترخان هم‌ریشه‌اند و بیانگر سنت هنری مشترک در سراسر قلمرو ساسانی هستند. ازنظر زیبایی‌شناسی، نقوش علاوه‌بر جنبهٔ تزئینی، حامل مفاهیم آئینی و نمادین هستند؛ گراز و قوچ به ایزد بهرام، گوزن به خورنه و طلوع، شیر به میترا و آناهیتا، و گل نیلوفر به آناهیتا و فره ایزدی اشاره دارند. نوارهای مواج نیز نماد خورنه و پیوند دین و دولت هستند. ویژگی بارز این نقوش، تأکید بر آرامش و طبیعت‌گرایی است؛ جانوران و انسان‌ها بدون خشونت یا صحنه‌های شکار، با رضایت و وقار تصویر شده‌اند. ازنظر معماری، بنا الگویی مشابه دیگر آتشکده‌ها دارد؛ حیاط، تالار ستون‌دار، اتاق گنبددار (محل نیایش)، راهروها و اتاق‌های وابسته. تزئینات

معماری در تالار ستون‌دار پرشکوه گسترده شده‌اند، درحالی‌که فضای نیایش ساده و بی‌پیرایه باقی‌مانده است. مصالح عمدتاً خشت، چینه و گچ بوده و گچ نَه‌تنها در سازه‌ها، بلکه در اندود و تزئینات به‌کار رفته است. نقاشی‌های دیواری، هرچند اندک و پراکنده، نشان می‌دهند که بخش‌های رسمی بنا برای تأثیرگذاری بر بینندگان طراحی شده‌اند. صحنه‌های اسب و سوارکار، چه در قالب شکار و چه آئین تاج‌ستانی، بازتابی از نمایش اقتدار شاهی و مشروعیت مذهبی هستند. به‌طورکلی، تزئینات حصار ترکیبی از زیبایی‌شناسی و نمادگرایی هستند؛ هم با الگوهای درباری ساسانی سازگار هستند و هم ویژگی‌های محلی و نوآورانه دارند. این بنا را می‌توان نیایشگاهی متعلق به دورهٔ ساسانی احتمالاً بین پادشاهی «قباد» تا «خسرو دوم» دانست؛ مکانی که هنر ساسانی در آن تبلور یافته و پیوند دین زرتشتی، قدرت سیاسی و شکوه هنری را به‌نمایش گذاشته است؛ با این‌وصف، این بنا تا اوایل دوران اسلامی هم‌چنان برجا بود و میراث آن در معماری ایران در دوران اسلامی هم‌چنان استمرار یافت و هنر گچبری مخصوصاً به شکل‌گیری هویت معماری ایرانی پس از اسلام کمک کرد.

سپاسگزاری
از همهٔ کسانی که در بازنگری متن یاری رساندند، بسیار سپاسگزاریم.

درصد مشارکت نویسندگان
این مقاله مستخرج از رسالهٔ نویسندهٔ اول به راهنمایی نویسندهٔ دوم بوده است؛ برهمین اساس گردآوری مطالب توسط نویسندهٔ اول و نگارش آن تحت نظارت نویسندهٔ دوم بوده است.

تضاد منافع
نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود هرگونه تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

کتابنامه
- اشمیت، اریخ، (۱۳۷۶). پرواز بر فراز شهرهای باستانی ایران. ترجمهٔ آرمان شیشه‌گر، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.
- اشمیت، اریخ، (۱۳۹۱). کاوش‌های تپه‌حصار دامغان. ترجمهٔ کوروش روستایی، سمنان: اداره‌کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان سمنان.
- ایازی، سوری؛ و میری، سیما، (۱۳۸۵). گچبری در آرایه‌ها و تزئینات معماری دوران اسلامی و ساسانی. تهران: موزهٔ ملی ایران.
- آذرنوش، مسعود، (۱۳۸۶). «دو یادگار از دوران درخشان تاریخ ایرانشهر». باستان‌پژوهی، ۴: ۸۱-۶۵.
- آذرنوش، مسعود، (۱۳۹۲). «آتشکده و معبد آناهیتا: بحثی پیرامون برخی پرستشگاه‌های ایرانی». ترجمهٔ علی هژبری، باستان‌پژوهی، ۱۵ (۲: پیاپی۲۰): ۸۹-۸۵.

- آکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷). «مهرهای ساسانی». سیری هنر ایران، جلد دوم، آرتور پوپ و فیلیس اکرمن، تهران: علمی و فرهنگی: ۱۰۱۲-۹۷۷.
- بالتروشائیتیس، بوردیس، (۱۳۸۷). «گچبری دورهٔ ساسانی». بررسی هنر ایران، آرتور پوپ و فیلیس اکرمن، تهران: علمی و فرهنگی: ۸۰۳-.۷۶۱.
- پرادا، ایدت، (۱۳۵۷). هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام). ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پورداوود، ابراهیم، (۱۳۵۶). یشتها. جلد دوم، به‌کوشش: بهرام فره‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.
- حسن‌پور، عطا، (۱۳۹۳). «کاوش نجات‌بخشی محوطهٔ قلعه گوری رماوند، حوضهٔ آبگیر سد سیمره». نمایشگاه گزیده‌ای از یافته‌های پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران ۱۳۹۲، سیزدهمین گردهم‌آیی سالانه باستان‌شناسی ایران، به‌کوشش: معصومه مصلی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- چهری، محمداقبال، (۱۴۰۱). «نمودهای ایزد بهرام برروی گچبری‌های دورهٔ ساسانی». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۱۲(۳۵): ۱۲۷-۱۵۸.
- رهبر، مهدی، (۱۳۷۴). «کشف گچبری‌های جدید دورهٔ ساسانی در بندیان خراسان». میراث‌فرهنگی، ۱۴: ۸۲-۸۵.
- روتر، اسکار، (۱۳۸۷). «تاریخچه معماری دورهٔ ساسانی». بررسی هنر ایران، آرتورپوپ و فیلیس اکرمن، تهران: علمی و فرهنگی: ۷۱۰-۶۳۹.
- روستایی، کورش، (۱۳۹۳). «حصار، تپه». دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۲: ۴۹-۴۵.
- شکوهی، مهرداد، (۱۳۷۰). «تبدیل دو آتشکده به مسجد در ابرقو و عقدا». (ترجمهٔ ناصرنوروززاده چگینی)، باستان‌شناسی و تاریخ ۵ (۲): ۶۸-۵۲.
شیندلر، آلبرت هوتوم، (۱۴۰۲). سفرنامه شیندلر به خراسان. مترجم: فرشاد ابریشمی، تهران: انتشارات: ابریشمی.
- عبدی، کامیار، (۱۳۹۲). «محوطهٔ باستانی برزقاواله». نمایشگاه گزیده‌ای از یافته‌های پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران ۱۳۹۱. دوازدهمین گردهم‌آیی سالانه باستان‌شناسی ایران، به‌کوشش: معصومه مصلی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- فرشاد، مهدی، (۱۳۵۶). تاریخ مهندسی در ایران. تهران: امیرکبیر.
- فره‌وشی، بهرام، (۱۳۵۴). کارنامهٔ اردشیر پاپکان. تهران: دانشگاه تهران.
- کیل، ادوارد، (۱۳۷۴). «نگاهی به معماری یادمانی قلعه یزدگرد». ترجمهٔ بهروز عمرانی، اثر، ۲۵: ۱۷۷-۱۵۲.
- کوپر، جی. سی، (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: انتشارات فرشاد.
- کیمبل، فیسک، (۱۳۸۷). «ساختمان‌های ساسانی در دامغان (تپه‌حصار)». ترجمهٔ مهدی مقیسه، سیری در هنر ایران، جلددوم، آرتور پوپ و فیلیس اکرمن، تهران: علمی و فرهنگی، ۷۲۰-۷۱۷.

- گدار، آندره؛ و همکاران، (۱۳۷۱). آثار ایران. ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، تهران: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- گوبل، روبرت، (۱۳۸۴). گِل مهرهای تخت‌سلیمان جستاری در مهرشناسی اواخر ساسانی. ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری و پایگاه تخت سلیمان.
- گیرشمن، رومن، (۱۳۵۰). هنر ایران در دوران پارت و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- لوکونین، ویلادیمیر گریگورویچ، (۱۳۸۴). تمدن ایران ساسانی: ایران در سده‌های سوم تا پنجم میلادی، شرحی دربارهٔ تمدن ایران در روزگار ساسانیان. ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مشکات (بیات)، عبدالرسول؛ با همکاری جمعی از نویسندگان، (۱۳۸۱). فرهنگ واژه‌ها. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- مصلی، معصومه، (۱۳۹۹). «تحلیل و بازنگری بنای ساسانی تپه حصار دامغان: گاهنگاری، کاربری، فرم». رساله به‌منظور اخذ درجهٔ دکتری از دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر کمال‌الدین نیکنامی، استادان مشاور: دکتر بهمن فیروزمندی شیره‌جین، دکتر مصطفی ده‌پهلوان (منتشر نشده).
- ملک‌شهمیرزادی، صادق، (۱۳۶۸). بناها و شهر دامغان. تهران: نشر فضا.
- موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ رستمی، هوشنگ؛ و مهرآفرین، رضا، (۱۳۹۹). «پژوهشی بر شاخص‌ترین نقوش نمادین گیاهی در گچبری‌های ساسانی». جامعه‌شناسی تاریخی، ۱۱ (۲): ۱۵-۲۴.
- هرتسفلد، ارنست، (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و دانشگاه شهید باهنرکرمان.
- هرتسفلد، ارنست، (۱۳۹۱). ایران در شرق باستان. ترجمهٔ محمد شریفی نعمت‌آباد، کرمان: شرکت ملی صنایع مس ایران.
- والا، د.، (۱۳۸۸). «نقاشی دیواری دورهٔ ساسانی در ایران، عراق و سوریه». ترجمهٔ ایرج رضائی، پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس، ۱ (۲): ۱۱۱-۹۲.
- واندنبرگ، لویی، (۱۳۴۷). باستان‌شناسی ایران باستان. ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.
- هژبری، علی؛ و مرتضایی، محمد، (۱۴۰۱). «گاهنگاری و کاربری بنای تپه حصار دامغان: بررسی بنایی در قومس؛ شمال شرق ایران». جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام، (۱) ۷: ۱۲۱-۱۱۱.

References

- Abdi, K., (2013). "The archaeological site of Barzqavaleh". In: M. Mosalla (Ed.), *Exhibition of selected findings from archaeological research*

in Iran 2012: 12th Annual Symposium of Iranian Archaeology: 1–10. Tehran: RICHT (in Persian).

- Ackerman, P., (2008). "Sasanian seals". In: A.U. Pope & P. Ackerman (Eds.), *A Survey of Persian Art* (Vol. 2, pp. 977–1012). Tehran: Scientific and Cultural Press (in Persian).

- Anisi, A., (2021). "Tepe Hissar in Damghan: A Conservation and Management". *Conservation and Management of Archaeological Sites,* 23 (3–4): 172–194.

- Ayazi, S. & Miri, S., (2006). *Stucco in ornaments and architectural decorations of the Islamic and Sasanian periods.* Tehran: National Museum of Iran (in Persian).

- Azarnoush, M., (1994). *The Sasanian manor house at Haji-Abad, Iran*. Firenze: Le Lettere.

- Azarnoush, M., (2007). "Two monuments from the glorious era of Iranshahr". *Bastanpajouhi,* 4: 65–81 (in Persian).

- Azarnoush, M., (2013). "Fire temple and Anahita temple: A discussion on some Iranian sanctuaries". (A. Hejbari, Trans.). *Bastanpajouhi,* 15(2): 85–89 (in Persian).

- Azarpay, G., (2014). "The Afrasiab Murals: A Pictoral Narrituve Reconsidered". *The Silk Road Foundation,* 12: 49-56.

- Baltrušaitis, J., (2008). "Sasanian stucco". In: A.U. Pope & P. Ackerman (Eds.), *A Survey of Persian Art,* pp. 761–803. Tehran: Scientific and Cultural Press (in Persian).

- Baur, C. C., Rostovtzeff, M. & Bellhncer, A. R., (1933). *The Excavations at Dura-Europos: Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters.* New Haven: Yale University Press.

- Chehri, M. E., (2022). "Manifestations of the god Bahram on Sasanian stucco reliefs". *Iranian Journal of Archaeological Studies,* 12(35): 127–158. https://doi.org/10.22084/nb.2022.25014.2387 (in Persian).

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

- Debevoise, N., (1941). "The Origin of Decorative Stucco". *American Journal of Archaeology,* XIV: 45-61.

- Diodorus Siculus, (1954). *Diodorus of Sicily,* Vol. XXIX.94, Translate by R.M. Greer. 1954. Loeb Classical Library. Cambridge MA: Harvard University.

- Farah Vashi, B., (1975). *Karnamag-i Ardashir-i Papakan.* Tehran: University of Tehran Press (in Persian).

- Farshad, M., (1977). *History of engineering in Iran.* Tehran: Amir Kabir Press (in Persian).

- Ghirshman, R., (1971). *Persian art, Parthian and Sassanian dynasties* (B. Farah Vashi, Trans.). Tehran: Translation and Publication Bureau (in Persian).

- Gobel, R., (2005). *Clay seals of Takht-e Soleyman: An essay on the sigillography of the late Sasanian Period* (F. Najd-Samii, Trans.). Tehran: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization (in Persian).

- Godard, A. *et al.,* (1992). *The Art of Iran* (A. Sarvghad Moqaddam, Trans.). Astan Quds Razavi Press (in Persian).

- Hassanpour, A., (2014). "Rescue excavation of the Qaleh Guri of Ramavand, Seymarreh Dam basin". In: M. Mosalla (Ed.), *Exhibition of selected findings from archaeological research in Iran 2013: 13th Annual Symposium of Iranian Archaeology,* pp. 1–10. Tehran: RICHT (in Persian).

- Hejbari, A. & Mortezaei, M., (2022). "Chronology and function of the Damghan's Tepe Hissar structure: Examination of a building in Qumis; Northeast Iran". *Pre-Islamic Iranian Archaeological Studies,* 7(1): 111–121 (in Persian).

- Herzfeld, E., (2002). *Iran in the ancient East* (H. Sanati-Zadeh, Trans.). Tehran: Institute for Humanities & Kerman: Shahid Bahonar University Press (in Persian).

- Herzfeld, E., (2012). *Iran in the ancient East* (M. Sharifi Nemat-Abad, Trans.). Kerman: National Iranian Copper Industries Company (in Persian).

- Keil, E. (1995). "A look at the memorial architecture of Qal'eh Yazdgerd". (B. Omrani, Trans.). *Athar,* 25: 152–177 (in Persian).

- Kimball, F., (2008). "*Sasanian buildings in Damghan (Tepe Hissar)".* (M. Maghiseh, Trans.). In: A.U. Pope & P. Ackerman (Eds.), A survey of Persian art, 2: 717–720. Tehran: Scientific and Cultural Press (in Persian).

- Cooper, J. C., (2000). *An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols.* Translated by: Maliheh Karbasian. Tehran: Farshad Publications (in Persian).

- Kroger, J., (1982). *Sasanidischer Stuckdekor: Ein Beitrag zum Reliefdekor aus Stuck in sasanidischer und frühislamischer Zeit nach den Ausgrabungen von 1928/9 und 1931/2 in der sasanidischen Metropole Ktesiphon (Iraq) und unter besonderer Berücksichtigung der Stuckfunde von Taḫt-i Sulaiman (Iran), aus Nizāmābād (Iran).* sowie zahlreicher anderer Fundorte, Mainz: Baghdader Forschungen.

- Lukonin, V. G., (2005). *Persian civilization under the Sasanians.* (E. Reza, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company (in Persian).

- Malek-Shahmirzadi, S., (1989). *Buildings and the city of Damghan.* Tehran: Faza Punlication (in Persian).

- Mosalla, M., (2020). "Analysis and reassessment of the Sasanian structure at Tepe Hissar, Damghan: Chronology, function, and form". Doctoral dissertation, University of Tehran (unpublished, in Persian).

- Meshkat (aka. Bayat), A.-R., *et al.,* (2002). *A Desctiptive Lexicon on New Expresssions.* Tehran: SAMT (in Persian).

- Mousavi Haji, S. R. & Chehri, M. E., (2013). "Animal Figures of Sasanian Stucco in Tepe Hissar". *Journal of Agriculture and Environmental Sciences,* 2 (2): 32-45.

- Mousavi Haji, S. R., Rostami, H. & Mehr-Afarin, R., (2020). "Research on the most prominent symbolic plant motifs in Sasanian stucco reliefs". *Historical Sociology,* 11(2): 15–24 (in Persian).

- Porada, E., (1978). *The art of ancient Iran (Pre-Islamic civilizations).* (Y. Majidzadeh, Trans.). Tehran: University of Tehran Press (in Persian).

- Pourdavoud, E., (1977). *Yasht-ha,* Vol. 2. (B. Farah Vashi, Ed.). Tehran: University of Tehran Press (in Persian).

- Rahbar, M., (1995). "Discovery of new Sasanian stucco reliefs in Bandian, Khorasan". *Cultural Heritage,* 14: 82–85 (in Persian).

- Reuther, O., (2008). "History of Sasanian architecture". In: A. U. Pope & P. Ackerman (Eds.), *A survey of Persian art:* 639–710. Tehran: Scientific and Cultural Press (in Persian).

- Roustaei, K., (2014). "Hissar Tepe". In: *Great Islamic Encyclopedia,* 2: 45–49. Tehran: The Center for Great Islamic Encyclopaedia.

- Roustaei, K., (2010). "Tepe Hissar: Once Again". In: *Proceedings of the 6th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, edited by F. Pinnock, N. Marchetti with the collaboration of Licia Romano, L. Nigro, and P. Matthiae, 613–633. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Schmidt, E. F., (1932). "A Sasanian Palace at Tepe Hissar". *Bulletin of the Pennsylvania Museum,* 27 (147): 120-122.

- Schmidt, E. F., (1933). "The Sasanian Palace at Tepe Hissar". *The Museum Journal,* XXIII (4): 454-470.

- Schmidt, E. F., (1937). *Excavatiaon at Tepe Hissar-Damghan.* University of Pennsylvania, Philadelphia.

- Schmidt, E. F., (1940). *Flights Over Ancient Cities of Iran*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Schmidt, E. F., (1997). *Flights Over Ancient Iran* (A. Shishegar, Trans.). Tehran: Cultural Heritage Organization (in Persian).

- Schmidt, E. F., (2012). *Excavations at Tepe Hissar, Damghan.* (K. Roustaei, Trans.), Semnan: General Directorate of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism of Semnan Province (in Persian).

- Schindler, A. H., (1402). *Schindler's Travelogue to Khorasan (Safarname Schindler).* Translated by: Farshad Abrishami, Tehran: Publisher: Abrishami.

- Shokouhi, M., (1991). "The conversion of two fire temples into mosques in Abarqu and Aqda". (N. Norouzadeh Chegini, Trans.). *Bastan-shenasi va Tarikh (Archaeology and History),* 5(2): 52–68 (in Persian).

- Thompson, D., (1976). *Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad Near Rayy*. Warminster: Arisa & Phillips Ltd.

- Trinkaus, K. M., (1981). "Partho-Sassanian Northeast Frontier: Settlement in Damghan Plain, Iran". PhD diss., University of Pennsylvania.

- Trinkaus, K. M., (1985). "Settlement of Highlands and Lowlands in Early Islamic Dāmghān". *Iran*, 23: 129-141.

- Upton, M. J., (1932). "The Expedition to Ctesiphon, 1931-1932". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* 8 (27): 185-197.

- Vallat, F., (2009). "Sasanian wall painting in Iran, Iraq, and Syria" (I. Rezaei, Trans.). *Modares Archaeological Research,* 1(2): 92–111 (in Persian).

- Vanden Berghe, L., (1968). *Archaeology of ancient Iran.* (E. Behnam, Trans.). Tehran: University of Tehran Press (in Persian).

- Waele, A. D., (2004). "The Figurative Wall Painting of the Sasanian Period from Iran, Iraq and Syria". *Iranica Antiqua,* XXXIX: 339-381.

- Watelin, L. C., (1938-39). "The Sasanian Building near Kish". *A Survey of Persian Art,* ed by Arthur Upham Pope, vol 2, Oxford University Press: 584.