




HomePage: https://jhistory.um.ac.ir	Vol. 53, No. 1: Issue 106 Spring & Summer 2021, p.9-34	
Online ISSN: 2538-4341	 Print ISSN: 2028-706x	
Receive Date: 20-06-2021	Revise Date: 14-11-2021	Accept Date: 22-12-2021
DOI: https://doi.org/10.22067/jhistory.2021.70723.1050	Article type: Original Research	

A Historical-Comparative Reading of Clothing and Embellishments of Human Figures on Clay Pottery of Nayshābūr

Forough Khorashadi, M.A. Student of Art Research, Faculty of Arts, University of Neyshabur (**Corresponding Author**)

Email: khorashadi_forough@neyshabur.ac.ir

Dr. Farzaneh Farrokhfar, Assistant Professor, Faculty of Arts, University of Neyshabur

Dr. Seyyed Hashem Hoseyni, Assistant Professor, Faculty of Arts, University of Neyshabur

Dr. Hadi Bakaeian, Lecturer, Faculty of Arts, University of Neyshabur

Abstract

Human figures are one of the embellishments used in clay pottery of Nayshābūr in early Islamic centuries. These figures have been labeled as “feminine” or “masculine” types according to the phenomenological method. The present study considers pure phenomenology inadequate for assigning gender types to the figures and aims to answer the following questions in order to re-evaluate their genders:

1. How does a historical-comparative reading of the style of clothing used by the human figures help identify their gender?
2. What is the primary function of the Sāsānīd motifs used in the pottery of Nayshābūr? Do they serve a primarily symbolic or decorative function?

The statistical population of the present study includes 14 designs. These have been selected from among 50 samples, with especial emphasis on the “masculine” or “feminine” types or their being analysed in previous studies. The designs are analysed using library-documentary sources and in a comparative-historical study in order to re-evaluate gender types. The study concludes:

1. The style of clothing used by the figures in pottery of Nayshābūr is similar to that of courtiers from Transoxiana and Khurāsān in early Islamic period.
2. The Sāsānīd embellishments serve primarily decorative functions.
3. Finally, the study considers some of the so-called “feminine” figures to be representations of trimmed young men or immature adolescent courtiers.

Keywords: Nayshābūr Clay Pottery, Human Figures, Feminine figures, Masculine figures



سال ۵۳ - شماره ۱ - شماره پیاپی ۱۰۶ - بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص ۳۴ - ۹	HomePage: https://jhistory.um.ac.ir
شاپا چاپی ۷۰۶-۲۲۲۸ X	شاپا الکترونیکی ۲۵۳۸-۴۳۴۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰	تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۸/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱	DOI: https://doi.org/10.22067/jhistory.2021.70723.1050
نوع مقاله: پژوهشی	

خوانش تاریخی - تطبیقی پوشاک و آرایه نقوش انسانی سفال گلابه‌ای نیشابور

فروغ خراشادی (نویسنده مسئول)

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دانشگاه نیشابور

Email: khorashadi_forough@neyshabur.ac.ir

دکتر فرزانه فرخ فر

استادیار دانشگاه نیشابور

دکتر سیدهاشم حسینی

دانشیار دانشگاه نیشابور

دکتر هادی بکائیان

مدرس دانشگاه فرهنگیان نیشابور

چکیده

نقوش انسانی یکی از انواع آرایه‌های به‌کاررفته در سفال گلابه‌ای نیشابور در سده‌های نخست اسلامی است که به‌روش پدیدارشناسانه، به الگوهای "زنانه" و "مردانه" نام‌گذاری شده است. پژوهش حاضر پدیدارشناسی صرف را برای الگوبندی جنسی نقوش بسنده نمی‌داند و با هدف بازخوانی جنسیت فیگورها، در صدد پاسخگویی به این مسائل است:

۱. بازخوانی تطبیقی - تاریخی اسلوب پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور، چگونه به تشخیص جنسیت فیگورها کمک

می‌کند؟

۲. کارکرد غالب نقش مایه‌های ساسانی در سفال نیشابور تزئینی است یا نمادین؟

جامعه آماری پژوهش حاضر، ۱۴ نقش است که از میان ۵۰ نمونه، با تأکید بر الگوهای "مردانه" و "زنانه"، یا تحلیل شده در پژوهش‌های پیشین انتخاب شده است تا با منابع کتابخانه‌ای-اسنادی، در مطالعه‌ای تطبیقی-تاریخی، به ارزیابی دوباره جنسیت الگوها بپردازد. بر اساس یافته‌های این پژوهش:

۱. اسلوب پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور با پوشاک درباریان وراء رود (ماوراءالنهر) و خراسان در دوره‌های نخست

اسلامی همانند است.

۲. کارکرد غالب آرایه‌های ساسانی در سفال سامانی، تزئینی است.

۳. درنهایت، این مقاله برخی نقوش موسوم به "زنانه" را متعلق به جوانان پیراسته یا نوجوانان نابالغ درباری می‌داند.

کلیدواژه‌ها: سفال گلابه‌ای نیشابور، نقوش انسانی، فیگور "زنانه"، فیگور "مردانه".

مقدمه

پدیدارشناسی «قطع نظر از ملاحظات روانشناختی و تاریخی، چیزی نیست جز مطالعه و توصیف محتویات حال در آگاهی».^۱ پدیدارشناسی مطالعه و توصیف پدیداری است که به حواس انسان درمی‌آید و این، همان روش بررسی نقوش انسانی سفال نیشابور تا پیش از این پژوهش بوده است. سفال نیشابور به الگوهای «هندسی»، «کتیبه‌ای» و «جاندار» شامل نقوش «گیاهی»، «حیوانی» و «انسانی» منقش است.^۲ از این میان، نقوش انسانی با توجه به حرمت تصویرگری در آغاز اسلام، مورد توجه است؛ «در دین اسلام نه تنها بت پرستی ممنوع بود بلکه بت‌سازی، مجسمه‌سازی و نقاشی جاندارها نیز ممنوع است و این تحریم هر چند فقط جنبه شرعی داشت همیشه عاملی بود که می‌بایست هنرمند بر آن فائق آید».^۳ بنابراین، نقوش انسانی سفال نیشابور، پس از نمونه‌هایی انگشت‌شمار در کاخ‌های امویان یا سبزپوشان نیشابور و اماکن خصوصی، در شمار نخستین تلاش‌های نقاشانه تصویرگر اسلامی در عرصه عمومی محسوب می‌شود و هم‌زمان میزان نفوذ نقش‌مایه‌های ساسانی را در هنر سامانی عیان می‌کند. با این همه، معلوم نیست آیا تصویرگر نیشابوری آگاهانه این نقش‌مایه‌ها را به کار گرفته است یا به صورت ناخودآگاه؟! با بررسی صرف پدیدارشناسانه نقوش سفال نیز نمی‌توان در این خصوص پاسخی مناسب یافت. بنابراین مطالعه‌ای روشمند لازم است تا رویکردهای پدیدارشناختی، تاریخ‌مند و تطبیقی را توأمان در بر گیرد و زمینه‌مرزبندی جنسیتی در نقوش انسانی سفال نیشابور را روشن‌تر کند و به ما بگوید: ۱. چرا تطبیق تاریخ‌مند پوشاک نقوش سفال نیشابور، مرزبندی جنسیتی خوانش‌های پیشین را به چالش می‌کشد؟ ۲. اگر نقش‌مایه‌های هنر ساسانی به مثابه نماد «زنانگی» نقوش، معیار قرار گیرد، وجود همین عناصر در الگوهای «مردانه» دلالت‌گر چیست؟ اسلوب پوشاک برای خوانش صحنه و یافتن جزئیات هویتی کمک می‌کند، نقش‌مایه‌های ساسانی نیز برای درک چرایی کاربردشان بر زمینه سفال مورد توجه است. مطالعه جنسیت نقوش، از ۲ نقش «زنانه» آغاز می‌شود که در کنار نقوشی «مردانه» بر اساس پوشاک و آرایه‌ها تطبیق داده می‌شوند. نقوشی که در نگاه نخست در هیچ‌یک از دو الگوی «زنانه» و «مردانه» نمی‌گنجد، در قالب الگوی «زن‌پنداشت» ارزیابی می‌شوند. از میان ۵۰ نقش اولیه، بر مبنای الگوی جنسیتی پژوهش‌های پیشین، ۱۴ نقش گزینش شده، جامعه آماری این مقاله را تشکیل می‌دهد تا جنسیت نقوش انسانی سفال گلابه‌ای نیشابور در پژوهشی بنیادین، به شیوه کیفی - کمی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای - اسنادی سامان یابد.

۱. ریخته‌گران، پدیدارشناسی هنر مدرنیته، ۱۴۳.

۲. Watson, *Ceramics from Islamic Lands*, 250-251.

۳. برت. «هنر ایران در دوران اسلامی» در میراث ایران، ۲۰۴.

شماری از منابعی که تاکنون به بررسی سفال نیشابور پرداخته‌اند، از جمله آثار تألیفی درباره سفال نیشابور، کتابی از چارلز. ک. ویلکینسون است که در دهه ۷۰ میلادی در خصوص سفال نیشابور با عنوان *Nishapur pottery of the early Islamic period* چاپ شد.^۱ این اثر، یک دسته‌بندی ۱۲ گانه از انواع سفال نیشابور بود و بیش از آن که به جزئیات بپردازد، به معرفی سفال نیشابور سبک سامانی و نمونه‌های مکشوفه اختصاص دارد. «سفال ایرانی؛ بررسی سفالینه‌های مجموعه نخست‌وزیری»، اثر کیانی است که در بخشی کوچک از آن، به صورت کلی درباره سفال نیشابور مطالبی بیان کرده است.^۲ «Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan, Archaeology, Annales and Ethnohistory» پژوهشی از ریچارد بولیت است که در آن، از جایگاه اجتماعی سفارش‌دهندگان و مشتریان سفال نیشابور سخن گفته است؛ بدون آن که درباره جزئیات یا جنسیت فیگورها سخن بگوید.^۳ فهروری در کتاب *Ceramic of Islamic World in The Tareq Rajab Museum* از ادامه سنت ساسانی در نقوش انسانی سفال نیشابور سخن گفته است^۴ و با روش پدیدارشناسانه و باستان‌گرایانه، سفال‌های موزه طارق رجب را بررسی کرده است. بخشی از «سفال اسلامی» جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی به قلم ارنست گروه و گردآوری خلیلی، به سفال منقوش نیشابور، بدون پرداختن به جزئیات و جنسیت اختصاص دارد.^۵ در میان پژوهش‌های دانشگاهی که به طور ویژه روی سفال منقوش انسانی نیشابور کار کرده‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: مقاله «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم / چهارم و پنجم)» که نویسندگان به دسته‌بندی و بررسی ویژگی‌های بصری و فرهنگی نقوش سفال نیشابور و خاستگاه آن‌ها پرداخته‌اند.^۶ «نقوش سفال گلابه‌ای نیشابور (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)»، نگاهی کلی به انواع نقوش گلابه‌ای دارد.^۷ «استمرار نقشمایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی» مقاله‌ای مبتنی بر نظریه فهروری است^۸ که در آن، نقوش سفال سامانی را به لحاظ محتوا و فرم، در امتداد سنت ساسانی می‌داند. «بازتاب رهیافت‌های فرهنگی و اجتماعی عصر سامانی در بازنمایی تصویر زن بر سفالینه‌های نیشابور» تصویر کردن فیگورهای «زنانه»، را متأثر از ملی‌گرایی سامانیان می‌داند^۹ اما در این اثر نیز، معیار «زنانه» و

1. Wilkinson, *Pottery Nishapur of the Early Islamic Period*.

۲. محمد یوسف کیانی، سفال ایرانی؛ بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست‌وزیری.

3. Bulliet, "Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan" in *Archaeology, Annales and Ethnohistory*, 75-82.

4. Fehervari, *Ceramics of The Islamic Word in The Tareq Rajab Museum*.

۵. گروه، سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی.

۶. همپارتیان و خزانی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم / چهارم و پنجم)».

۷. عطانی و دیگران، «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)».

۸. آزادبخت و طاووسی، «استمرار نقشمایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور»، ۵۷-۷۱.

۹. نیکان مهر و دیگران، «بازتاب رهیافت‌های فرهنگی و اجتماعی عصر سامانی در بازنمایی تصویر زن بر سفالینه‌های نیشابور»، ۱-۱۳.

«مردانه» خواندن نقوش، تلفیقی از پدیدارشناسی و باستان‌گرایی است. در نهایت، «بررسی و نشانه‌شناسی نقوش فیگوراتیو دو سفالینه نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری)» مقاله‌ای است که به تأثیرپذیری از ایران باستان در تصویرکردن نقش آنها بر دو سفالینه گلابه‌ای تأکید می‌کند.^۱ در مطالعات پیشین دو مسئله مورد توجه قرار گرفته است: پوشاک نقوش از منظر پدیدارشناسانه و عناصر وابسته به ایران باستان؛ به عبارتی تحلیل صحنه‌ها بر مبنای داده‌های تاریخی مطمح نظر نبوده است. در این پژوهش اما، تحلیل همین دو مورد، یعنی پوشاک و عناصر باستان، در بازه تاریخی مورد نظر با رویکرد تطبیقی مورد نظر است. اهمیت مقاله حاضر در تمرکز بر وجه تاریخی پوشاک نقوش سفال نیشابور و اسلوب‌بندی غیرجنسیتی آن است؛ همچنین برای نخستین بار، غلبه وجه تزئینی نقوش مایگان ساسانی را به جای صورت نمادین آن‌ها برجسته کرده است؛ از آن در بازخوانی جنسیت نقوش بهره می‌برد و با نگاه تاریخ‌مند به نقوش، الگوی «زن‌پنداشت» را به مثابه یک الگوی جدید معرفی می‌کند.



تصویر ۲: امیر در بارگاه
مأخذ:

[https://www.metmuseum.org/art/collectio
n/search/449710](https://www.metmuseum.org/art/collectio
n/search/449710)



تصویر ۱: "زن" نشسته در بارگاه
مأخذ:

[https://www.pinterest.com/pin/3547992
/76865373341](https://www.pinterest.com/pin/3547992
/76865373341)

۱. زکریایی و صبوری، «بررسی و نشانه‌شناسی نقوش فیگوراتیو دو سفالینه نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری)»، ۳۱۶-۳۰۶.



تصویر شماره ۴: رزمجو با سپر و شمشیر
مأخذ:

<https://www.pinterest.com/pin/149674387605674509>



تصویر شماره ۳: سوارکار با شمشیر
مأخذ:

<http://www.alaintruong.com/archives/2017/01/02/34757070.html>

۱. سفال گلابه‌ای سبک سامانی

از قرن سوم هـ.ق. «خراسان و ماوراءالنهر متعلق به سامانیان بود که هر چند به کیش و مذهب جدید وفادار ماندند ولی شروع به احیاء روابط خویش با ایران کهن نموده و به خصوص روی این نکته تکیه می‌کردند که از نسل بهرام چوبینه قهرمان ساسانی هستند».^۱ به نوشته کیانی «در دوره پادشاهی سامانیان شهرهای بخارا، سمرقند، مرو، نیشابور و کرمان به مراکز مهم هنری شرق جهان اسلام تبدیل شدند و هنرهای مختلف چون معماری و سفال‌سازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار گردیدند. در این زمان سفالگران سامانی سبک جدیدی که همان پوشش لعاب گلی (SLIP) بر روی ظروف سفالین باشد به وجود آوردند که در زیبایی تزئینات چندین نوع ظروف سفالین تأثیر فراوانی داشته است».^۲ دلیل این نامگذاری از آن جا می‌آید که «گلابه تمامی سطح ظروف را می‌پوشانده است و رنگ قرمز آجری بدنه فقط جایی که گلابه از روی آن ریخته و یا پایه فرسوده شده باشد، دیده می‌شود... [در این روش سفالگری] سفالگران وزن سفال را کاهش می‌داده‌اند و [بنابراین] سبکی سفال نشان مرغوبیت آن بوده است».^۳ تمایز دیگر سفال گلابه‌ای نسبت به نمونه‌های لعابی مشابه در این است که «تمامی سطح ظروف لعاب‌کاری و دیواره‌ی پایه لکه‌گیری می‌شده است».^۴ تمایز سفال گلابه‌ای نیشابور از دیگر سفالینه‌های هم‌دوره‌اش را می‌شود در دیدگاه ویلکینسون یافت. به نوشته وی «جالب‌ترین سفالینه‌های لعابدار اولیه ایرانی که در زیبایی از سفالینه‌های شفاف وارداتی فراتر

۱. برت، «هنر ایران در دوران اسلامی»، ۲۱۰.

۲. کیانی، سفال ایرانی بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری، ۱۵.

۳. گروه، سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی، ۴۵.

۴. همان.

می‌رفت، سفالینه‌هایی بودند که با گلابه نقش خورده بودند»^۱.

۲. اسلوب پوشاک نقوش و تناسب تاریخی روایت صحنه

سفال منقوش گلابه‌ای در سده‌های آغازین را گاهی ظروف روستایی نیشابور می‌خوانند.^۲ افرادی نقوش انسانی را برخاسته از سنت بومی - محلی و فرهنگ مهاجران آسیای مرکزی می‌دانند؛ و شماری نقوش انسانی گلابه‌ای را برگرفته از سنت ساسانی یا باستانی می‌خوانند. به‌رغم ابهام‌آمیزی نقوش اما، نمی‌توان در پس‌زمینه محلی آن‌ها شک کرد.^۳ تأیید پس‌زمینه محلی نیاز به یافته‌های تاریخی دارد. بنابراین گام نخست، بررسی پوشاک نقوش به لحاظ تاریخی؛ و گام بعدی، یافتن ارتباط اسلوب پوشاک نقوش با روایت صحنه است. بر اساس روایت تصویری، پرسامدترین صحنه‌ها شامل تغزلی، رزمی، سوارکاری، بزومی و آئینی هستند؛ و چون اسلوب پوشاک تاریخی است، چیدمان صحنه هم می‌تواند متأثر از «واقع امر»، تاریخی باشد.

۱-۲. انواع پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور: فیگورهای سفال نیشابور، متناسب با روایت صحنه‌ها، پوشاک متفاوتی دارند اما این تفاوت، همبسته جنسیت نیست؛ یعنی به‌رغم تنوع لایه‌ها، پوشاک «زنانه» و «مردانه» در صحنه‌های همانند، یکسان است. بنابراین، اسلوب پوشاک به فراخور صحنه، متفاوت است و قابلیت تفکیک دارد:

۱-۲-۱. «لایه نخست پوشاک» در صحنه‌های رزمی پیاده و بزومی دیده می‌شود شامل: پیراهنی یقه‌گرد و شلواری ساده. پیراهن درون شلوار قرار می‌گیرد، طرح پارچه‌ها ساده یا نقش‌دار است. ساق و دمپای شلوار، چسبان؛ رانپا و کمر، چین‌دار و حجیم است. دمپای چسبان درون موزه‌ها قرار می‌گیرد اما گاهی شلوار تا دمپا گشاد است و ساق موزه‌ها را می‌پوشاند. در نقش‌هایی، از پیراهن دولایه استفاده شده است: زیرپوش یقه‌گرد، و پیراهن اصلی، یقه برگردان یا هفت است (نک: به تصویر ۵).

۱-۲-۲. «لایه دوم پوشاک» پیراهنی بلند و قداماند است که روی لایه نخست پوشیده می‌شود؛ این پیراهن، جلو بسته یا باز، با دامن بلند و یقه مورب ساده و به‌ندرت یقه گرد تصویر می‌شود که با شالی احتمالاً پارچه‌ای یا چرمی روی کمر بسته می‌شود؛ گاهی این شال، شبیه یک حلقه است. پیراهن تا زانو یا مچ پا می‌رسد و بیشتر، بر تن نقوش صحنه‌های تغزلی یا نشسته بر چهارپایه، دیده می‌شود (نک: به تصویر ۶).

۱-۲-۳. «لایه سوم پوشاک» خفتانی با گریبان مورب ساده یا برگردان است و گاهی یقه‌هفت به‌نظر

۱. ویلکینسون، «رنگ و طرح در سفالینه ایرانی» در اوج‌های درخشان هنر ایران، ۱۳۶.

۲. کیانی، سفال ایرانی؛ بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری، ۱۵.

۳. گروه، سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی، ۴۶.

می‌رسد؛ امتداد این یقه تا کمر، باز و برگردان بودنش را مشخص می‌کند. لایه سوم هم با پیچیدن شالی دور کمر فرم می‌گیرد. هنگامی که لایه سوم روی لایه دوم پوشیده می‌شود، یک شال برای تثبیت هر دو لایه به کار می‌رود (نک: به تصویر ۷). لایه سوم آهار و آرایه بیشتری دارد و معمولاً بر تن فیگورهای ایستاده، شخصیت‌های محوری صحنه، و کمتر بر تن فیگورهای نشسته یا سوارکار به چشم می‌خورد. شلووار همراه خفتان بلند، در بیشتر نقوش دمپای گشادی دارد که از زیر لباس معلوم می‌شود و ساق موزه‌ها را می‌پوشاند. در صحنه‌های سوارکاری یا نشسته بر زمین، خفتان نیم‌تنه به صورت مستقیم روی لایه نخست پوشیده می‌شود (نک: به تصویر ۸).



تصویر ۶: لایه دوم پوشاک
 مأخذ: <https://collections.louvre.fr>



تصویر ۵: لایه نخست پوشاک
 مأخذ: <https://www.sothebys.com/en/>



تصویر ۸: خفتان کوتاه روی لایه نخست (نیود لایه دوم)
 مأخذ:
<https://store.barakatgallery.com/product/buffware/-bowl-with-horse-and-rider>



تصویر ۷: لایه سوم پوشاک
 مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-Museum_of_Islamic_Art_Doha_Qatar.htm

۲-۱-۴. تطبیق تاریخی اسلوب پوشاک: برای درک این نکته که آیا اسلوب پوشاک نقوش سفال نیشابور، که در بخش پیشین توصیف شد، مابه‌ازای تاریخی دارد یا خیر؛ نیاز است این الگوی لایه‌لایه با اسناد تاریخی مقایسه شود. لایه سوم پوشاک نقوش، خفتان، پوششی است که در ایران باستان و پس از اسلام، همچنین در پوشش ساکنان آسیای میانه مرسوم بوده است. تمام سه لایه یادشده، در نقوش دیوارنگاره‌ها و حجاری‌های مناطقی از افغانستان امروزی [که بخشی از خراسان بزرگ بوده است]، بامیان و پنجیکنت، همچنین گچبری‌های «خریت المفجر» مشاهده شده است.^۱ به نظر می‌رسد این الگوی چندلایه‌ای متناسب با تنوع اقلیم و تغییر فصل‌ها و گاهی برای نمایش جایگاه اجتماعی بوده، تعداد لایه‌ها متناسب با موقعیت کم یا زیاد می‌شود.^۲ یکی از بخش‌های مهم پوشش فیگورهای سفال نیشابور آرایه «بال‌مانند»، رودوشی سیاه‌رنگی با آستین‌های بسیار بلند آویزان از سرشانه، است؛ که به توصیفی از قبای طاهریان نزدیک است: «ترکان دربار طاهریان در نیشابور، دارای قباهایی با آستین‌های گشاد و بلند بودند. بلندی آستین‌ها گاهی تا یک متر و نیم می‌رسید که معمولاً آنها را در محل مچ دست برمی‌گرداندند... در آن زمان درازی آستین‌ها نشانه بزرگی بود. این جامه‌ها معمولاً آستردار بودند».^۳ ارتباط میان سامانیان با طاهریان از هنگامی آغاز شد که ایشان به‌عنوان دست‌نشانده طاهریان بر فرارود و سپس خراسان حکومت کردند.^۴ شماری از ایشان، یعنی سپهسالاران سامانی در نیشابور، از ترکان بودند.^۵ نقش‌مایه دیگر، «پوشش سر» است؛ شامل پارچه‌ای سیاه یا طرح‌دار که با کلاه‌های چهارگوش و تخت مهار می‌شود و گاهی به‌صورت لچک و یا سرپوشی بلند نقش شده است. به‌وضوح چنین اسلوبی، از الگوی عربی پیروی نمی‌کند چرا که مطابق اسناد تاریخی، «لباس نومسلمانان ایرانی در آن دوران تحت تأثیر فرهنگ عربیت نبود».^۶ همچنین پوشاک توصیف شده با پوشاک پیش از اسلام که دو الگوی «مردانه» و «زنانه» جداگانه داشت، هماهنگ نیست؛ چرا که «زنان ساسانی پیراهنی یکدست، بلند و پرچین داشتند که نمونه‌اش را می‌توان در موزائیک‌های کف ایوان بیشاپور و طرح جامه بانوان «گل به‌دست» و «بادبزنی در دست» مشاهده کرد.^۷ گاهی زنان ساسانی از «نوعی بالاپوش به صورت قبایی که تا ساق پاها می‌رسید و یقه آن گرد و

۱. پک، «پوشاک در ایران از تهاجم عرب تا استیلای مغول»، ۱۳۸-۱۳۶. در متن اصلی ترجمه شده، واژه خربت المفجر به اشتباه، خریاط المفجر نگاشته شده اما در این متن واژه صحیح جایگزین شده است.

2. Koç & Koca, "The Clothing Culture of the Turks, and the Entari" in *Folk Life*, 14-16.

۳. چیت‌ساز، تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول، ۱۲۰.

۴. ناجی، فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان، ۲۳.

۵. همان، ۲۷۳-۲۷۶.

۶. آقاجسین شیرازی، پوشاک زنان ایران از آغاز تا امروز، ۸۵.

۷. گیرشمن، هنر ایران در دوران پارسی و ساسانی، ۱۴۲-۱۴۷.

حاشیه‌دوزی شده بود و آستین‌های بلند داشت و کمربندی روی آن بسته می‌شد، در قسمت پایین سه چاک بلند داشت و معمولاً تمامی سطح لباس قیطان دوزی می‌شد،^۱ استفاده می‌کردند؛ آنان همچنین شلوارهای کمر و دمپا لیفته‌ای که در قسمت ساق پا چین‌دار بود، می‌پوشیدند.^۱ افزون بر این، مطابق نقش برجسته‌های به‌جا مانده از دوره ساسانی، پوشاک «مردانه» ساسانی هم با اسلوب پوشاک نقوش سفال نیشابور تفاوت دارد. نکته مهم در پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور، یکی بودن پوشاک «زنانه» و «مردانه» است که همین امر، در برخی موارد تشخیص جنسیت این نقوش را با دشواری یا ابهام مواجه کرده است. با نگاهی به پوشاک حاکمان و صاحب‌منصبان سده‌های نخستین اسلامی، دوران خلافت امویان و سپس عباسیان، اسلوب نسبتاً ثابتی از پوشاک «مردانه» در سرزمین‌های اسلامی نزد خلفا، اشراف و درباریان باب بود که گاه با تغییراتی اندک در اندازه آستین، طول جامه، اندازه خفتان یا رنگ بالاپوش و موزه بروز می‌کرد؛ از آثار برجای مانده، مانند دیوارنگاره‌های کاخ جوسق‌الخاقانی یا نقاشی کاخ سبزپوشان نیشابور چنین برمی‌آید که سه لایه پوشاک در سراسر سرزمین‌های اسلامی، پوشاک عرف حاکمان و رزمیان بوده است؛^۲ در مجموع می‌توان گفت که پوشاک نقوش سفال گلابه‌ای، با توصیفی که از پوشاک امیران و سپهسالاران سامانی در اسناد تاریخی موجود است، همانندی دارد.^۳

۲-۲. نقش مایه‌های ساسانی مرتبط با آناهیتا

نقش مایه‌هایی در سفال منقوش نیشابور با معیارهای هنر ساسانی، به ایزدبانو آناهیتا اشاره دارد. گلدان، کوزه، کاسه، میوه، شاخه‌های کوچک، نیلوفر، ماهی، درخت سرو و... در ظرف‌های سیمین و زرین ساسانی در کنار ایزدبانو آناهیتا، [در دستان] یا اطراف او، مشهود است.^۴ نسبت این نقش مایه‌ها با آناهیتا را می‌توان در آبان‌یشت جستجو کرد:

«اوست که در بسیار فزه‌مندی، همچند همه آبهای روی زمین است... اردویسور آناهیتا به پیکر دوشیزه‌ای زیبا، برومند، برزمند، کمر درمیان‌بسته، راست‌بالا، آزاده، نژاده، بزرگوار با موزه‌های زرین در پا و به زیورهای بسیار آراسته، ... شاخه‌ای برسم در دست و گوشوارهای چهارگوش و زرین بر گوش جلوه‌گر شد و گردنبندی به گردن زیبا و خوش ترکیب خود داشت ... اردویسور آناهیتا بر تارک خویش تاجی زرین و هشتگوش، که جواهرات بسیار آن را دربر گرفته بود، نهاد و تاج زیبا را نوارهای آراسته و حلقه‌ای در میان

۱. چیت‌ساز، تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول، ۱۵.

۲. پک، «پوشاک در ایران از تهاجم عرب تا استیلای مغول» در پوشاک ایرانیان، ۱۴۵-۱۴۳.

۳. چیت‌ساز، تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول، ۱۲۰-۱۱۹.

۴. شهبازی شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعه نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲۳۹.

گرفته است... اوست که مزاپرستان برسم به دست گرداگرد اویند...^۱.

باروری و زاینده‌گی، فرمانروایی آب‌های روان، شکوه و زیبایی و پیوند با گیاهان، بخشی از خصوصیات است که اوستا برای آناهیتا برمی‌شمرد. هر یک از عناصر نمادین همراه آناهیتا نیز، بر یکی از وجوه شخصیت او دلالت می‌کنند.

۲-۲-۱. آب‌ها [و سبو و کوزه‌ای که آب از آن جاری است] نماد مادر کیبر هستند و تولد، اصل مؤنث، زهدان عالم و باروری و نیروبخشی و چشمه حیات را تداعی می‌کنند.^۲

۲-۲-۲. برسم یا برسمن شاخه‌های بریده درخت است که هر یک از آنها را در زبان پهلوی تاک و به پارسی تایی گویند. از اوستا برمی‌آید که برسم مانند انار، گز و هوم باید از جنس رستنی‌ها باشد.^۳

۲-۲-۳. گل نیلوفر را در فارسی با نام گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش یا نیلوفر آبی نامیده‌اند. از آنجا که این گل با آب در ارتباط است، نماد آناهیتا ایزدبانوی آب‌های روان است.^۴

۲-۲-۴. انار در ایران باستان، به دلیل رنگ سبز برگ‌ها و نیز شکل غنچه و گل، که شبیه آتشدان است، قداستی خاص داشته‌است؛^۵ انار همچنین مفهوم باروری، فراوانی و برکت دارد.^۶

۲-۲-۵. انگور نمادی از باروری آناهیتاست.^۷ انگور با میترائیسم هم مرتبط است و گفته می‌شود از خون گاو یکتا، انگور روئیده است.^۸

۲-۲-۶. پرندگان وابسته با آب در باور ایرانیان، نمادی از آناهیتا یا ناهید هستند.^۹ افزون بر پرندگان آبی، بر ظروف ساسانی پرندگان دیگری همراه آناهیتا به چشم می‌خورند که کبوتر و طاووس از آن جمله هستند.^{۱۰}

۱. اوستا، ۲۹۹-۳۲۱.

۲. کوپر، فرهنگ نمادهای ستنی، ۱.

۳. مبینی و شافعی، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته فلز کاری و گچبری)»، ۶۴-۴۵.

۴. محمودی، «بررسی نقوش تزئینی هنر دوره ساسانی به ویژه جام‌های فلزی و پارچه‌ها»، ۴۴.

۵. میرمحمدی تهرانی، «بررسی و طبقه‌بندی مفرغ‌های لرستان»، ۱۰۲.

6. Harper. *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire*, 40.

7. Scerrato, "Sasanian Art", 83

نقل شده در شهبازی شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعه نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲۴۷.

۸. واشقانی فراهانی، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، ۲۴.

۹. نیبرگ، دین‌های ایران باستان، ۴۱.

۱۰. شهبازی شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعه نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲۴۹-۲۵۱.

۷-۲-۲. بزکوهی علاوه بر این که حیوان ملی ایران دانسته شده است.^۱ در اکثر پدیده‌های هنری ایران، آناهیتا را در این قالب مجسم کرده‌اند؛ بز نماد نیروی زندگی، خالق نیرو و نگهبان درخت زندگی است.^۲

۸-۲-۲. درخت نخل در ایران باستان درخت مقدسی به‌شمار می‌رفته است و نمونه‌های زیادی از آن را در زمان ساسانی در گچسری‌های بیشاپور می‌توان دید. دلیل عمده دیگری که در ایران باستان درخت خرما مقدس شمرده می‌شده، این است که میوه‌های آن جنبه باروری داشته و در زمان هخامنشی و ساسانی به درخت زندگی معروف بوده است. درخت نخل علاوه بر باروری، نماد پادشاهی نیز بوده است؛^۳ در دست بعضی نقوش انسانی سفال نیشاپور، نقش مایه‌ای شبیه شاخه نخل دیده می‌شود.

۹-۲-۲. خوشه گندم یکی از نقش مایه‌های کاربردی در سفال نیشاپور است؛ تناوب مرگ دانه و رستاخیزش در دانه‌های متعدد، یادآور توالی فصول و بازگشت زمان درو است؛ در واقع مفهوم مذهبی خوشه گندم درک هماهنگی میان زندگی بشری و زندگی نباتی است.^۴

نقش مایه‌های نمادین ظروف سیمین و زرین ساسانی، نشانگر کاربردی آگاهانه این نمادها از سوی هنرمند دوره باستان است؛ این نقوش یا نمادها به نوعی مفهوم، مظهر و هویت آناهیتا [میترا یا یکی از ایزدان وابسته] را نشان می‌دهند.^۵ یکی از راه‌های ارزیابی این مسئله که آیا کاربردی نقش مایه‌های فرهنگی کهن به کار رفته در سفال نیشاپور هم از سوی صنعتگر دوره اسلامی آگاهانه و با حفظ جنبه نمادین بوده یا تزئین یا هر دو، از راه تحلیل نقوش انسانی و عناصر وابسته قابل بررسی است.

۳. تحلیل پوشاک و آرایه‌های نقوش انسانی بر مبنای جنسیت

در این بخش، تطبیق نقوش در جامعه آماری متشکل از ۱۲ نقش انجام می‌شود که خود، از میان ۵۰ نقش انسانی سفال گلابه‌ای نیشاپور انتخاب شده است. در این بین، نقوش ۹ و ۱۰ مبنای الگوی «زنانه» قرار خواهند گرفت؛ نقوش ۱۲ تا ۱۷ نمونه‌های «مردانه» و سایر نقوش زیرشاخه نقوش ۱۸ یعنی «زن‌پنداشت» هستند. تصویر ۹ بیشینه توافقی پژوهشگران را در خصوص جنسیت «زنانه» دارد؛ و نشانگان آن با فیگور زن در تصویر ۱۰، تقویت می‌شود؛ از این رو، به مثابه نقش کلیدی تحلیل می‌شود تا فصل مشترک جنسیت در نقوش انسانی برجسته و وجوه تفارق از الگوی مردانه مشخص گردد.

۱. منصوری و دادور، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، ۹۱.

۲. نامجو و فروزانی، «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی»، ۳۷.

۳. مبینی و شافعی، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته فلز کاری و گچبری)»، ۴۸.

۴. شولیه و گربران، فرهنگ نمادها، ۷۷۵/۴.

۵. شهبازی‌شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعه نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»،

۲۴۱-۲۳۹.

۱-۳. تحلیل الگوی «زنانه»: فیگور مرکزی تصویر ۹، در لایه نخست پوشاک با موزه‌های مشکی تصویر شده است اما، در خوانش‌هایی شلوار حجیم و پف‌دار این نقش را «دامن موج‌آناهیتا» تلقی کرده‌اند. آرایه تاج‌مانند روی سر او، به اناری در میان دو شاخ می‌ماند؛ بر مبنای تحلیل پوپ از یک نقش مایه ساسانی، «این زن تاجی دو شاخ دارد و این رسم معمول شاهان هندوسکایی بوده است. در میان شاخ‌ها میوه اناری دیده می‌شود و آن با گلی که روی جامه زن نزدیک ران نقش شده، رابطه او را با الهه حاصلخیزی نشان می‌دهد...»^۱. اگر «دو دایره‌ای که بر سینه این پیکره قرار دارد، همانند پیکره الهه‌های زن ایران باستان و نقوش ساسانی» به مثابه تنانگی زنانه برداشت شود (تصویر ۱۲ و فیگور سمت چپ تصویر ۱۰)، بنابراین نقش یادشده می‌تواند آناهیتا باشد؛^۲ یا دست‌کم همانند فیگور سمت چپ تصویر ۶، زن باشد. اگرچه این فرضیه در پژوهش‌هایی با آرایه سیاه رنگ دو سوی شانه‌های فیگور، به مثابه «بال‌های آناهیتا»، تقویت شده است، اما وجود این نقش مایه بر کتف و دوش دو فیگوری که کاهنان آناهیتا انگاشته می‌شوند، تأکید خوانش‌های پیشین مبنی بر «آناهیتا بودن» نقش را، با چالش مواجه می‌کند؛ از سویی در سنت تصویرگری ساسانی، آناهیتا معمولاً فاقد بال است (تصاویر ۱۱ و ۱۲). همچنین، «بالدار» بودن فیگورهای فرعی دارای ریش، برداشت «بال‌گونه» از این نقش مایه و نسبتش با جنس «زن» را ابطال می‌کند (نک: به تصاویر ۱۳ و ۱۴). با این حال، «زن بودن» این نقش به دلایلی از جمله ندرت در کاربست فرم‌های دایره‌ای بر سینه نقوش انسانی سفال نیشابور و پیش‌زمینه در ایران باستان، می‌تواند به مثابه عنصری «زنانه» پذیرفته شود.



تصویر شماره ۱۰: دو نوازنده در بزم؛ فیگور زنانه سمت چپ
مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-
Sothebys-2012-517.htm



تصویر ۹: «آناهیتا و کاهنان» (بانو و ملازمان)
مأخذ: Fehervari, Ceramics of The Islamic
Word in The Tareq Rajab Museum, 50

۱. همپارتیان و خزانی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/چهارم و پنجم)»، ۴۵.
۲. زکریایی و صبوری «بررسی و نشانه‌شناسی نقوش فیگوراتیو دو سفالینه نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری)»، ۳۱۲.



تصویر ۱۲: آناهیتا بر جام زرین ساسانی
مأخذ: <http://www.clevelandart.org>



تصویر ۱۱: طرح خطی نقش برجسته آناهیتا در طاق بستان
مأخذ: پوربهمن، پوشاک در ایران باستان. ترجمه هاجر
ضیاءسیکارودی، ۱۹۹.

۲-۳. تحلیل الگوهای «مردانه»: در این بخش، نقوشی بررسی می‌شود که نشانگان تاریخی - جنسیتی کافی برای «مردانه خواندن» آن‌ها وجود دارد. بررسی نقوش «مردانه» برای برجسته‌سازی وجوه افتراق و تشابه با نقوش «زنانه» ضروری است. همچنین به تفاوت‌های بارزی که این نقوش با نقوش «زن‌پنداشت»^۱ دارند، می‌توان پی برد.

۱-۲-۳. تصویر ۱۳ فیگورهای «مردانه» را در دو فرم متفاوت نشان می‌دهد؛ یک فرم، در لایه نخست پوشاک، موهای جمع شده پشت سر، فاقد نقش مایه «بال»، میوه‌ای در دست راست؛ و دیگری، دارای نقش مایه بال مانند، میوه‌ای در دست راست و برسمی در دست چپ. نقش مرکزی، یوزی جهان بر پشت اسب را به تصویر کشیده و افزون‌نگاری پاهای اسب نشانگر تاخت و تاز است. در این تصویر، «دامن»، نقش مایه‌های مرتبط با آناهیتا و «بال» در فیگورهای نشسته بر چهارپایه دیده می‌شود. ژست فیگور نشسته بر زمین، به دلیل تکرار در نقوش بسیار، می‌تواند نوعی ژست «مردانه» تلقی شود.

۱. رک: توضیح بند ۳-۳.



تصویر ۱۴: مردی نشسته بر مسند
http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-LACMA-M_73_5_203.htm



تصویر ۱۳: مردان در بزم و شکار
<http://www.Cleveandart.org/art/1959.249>

۲-۲-۳. تصویر ۱۴ فیگوری در لایه دوم پوشاک است. «ریش»، به مثابه عنصری «مردانه» قابل مشاهده است. در این نمونه، نقش مایه بال مانند به گیسوان آذین شده می ماند اگرچه، به دلیل سبک خاص تصویرگری سفال نیشابور و ابهام آمیزی نقوش، احتمال دارد چنین نقش مایه ای واقعاً گیسوان فیگور باشد. زمینه تصویر با نشانگان آناهیتا در سنت ساسانی، طاووس و گل، آراسته شده است. اهمیت این نقش همانند نمونه پیشین، در ترسیم «دامن» به مثابه بخشی از پوشاک فیگور «مردانه» است.



تصویر ۱۶: سوارکار برسم در دست
مأخذ:
<https://www.flickr.com/photos/persianpaintin-g/29380195994/in/album>



تصویر ۱۵: میرشکار شمشیر در دست
<http://warfare.tk/6-10/Nishapur-Bowl-Tehran.htm>

۳-۲-۳. تصاویر ۱۵ و ۱۶ با وضوح بیشتری بخش بالایی سرپوش، لچک و کلاه تخت را نشان می‌دهد. در تصویر ۱۵، سوارکار دارای ریش - یکی از گزینه‌های تشخیص هویت جنسی «مردانه» - است؛ «این مسئله که کل صحنه در یک خط مستقیم تصویر شده است، یادآور صحنه‌های شکار باشکوه ساسانی است... اما نکته عجیب درباره این نوع سفال، عدم اقبال آن در سایر نقاط ایران است که به این نقش «خصوصیتی محلی بومی» بخشیده است»^۱. طبق این گفته، به دلیل آن‌که سبک خاص تصویرگری در سفال نیشابور در سایر شهرهای امارت سامانی با در بغداد، عیناً دیده نمی‌شود، احتمال محلی و تاریخمند بودن این نقوش را افزایش می‌دهد. تصویر ۱۶ تکرار الگوی قبلی است و اهمیت آن در وضوح موهای بلند جمع شده در پشت سر است. ریش، لایه نخست پوشاک، گل و طاووس و حتی هاله نور قابل مشاهده است و فقط برسیم به جای شمشیر نمونه پیشین نشسته است. در این تصویرها، موهای بلند و جمع شده پشت سر فیگور «مردانه»، موی بلند را از انحصار جنسیت «زنانه» خارج می‌کند.



تصویر ۱۸: رزم‌آور سوار بر اسب

مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl

Christes-Lot_203-2002.htm



تصویر ۱۷: مردان ساغرگیر

مأخذ: <https://www.christies.com>

۳-۲-۴. تصویر ۱۷، فیگورهایی در لایه سوم پوشاک هستند. شباهت این نقش با تصویر ۱۳، الگوی «مردانه» را بازنمایی می‌کند، اما فقدان ریش، وجود برسیم و ساغر، و آرایه بال مانند، می‌تواند چالش برانگیز باشد؛ با این حال تصویر ۱۸ و مشاهده سوارکاری با چهره ظریف بدون ریش در لایه نخست پوشاک، به رفع ابهام کمک می‌کند؛ وجود عمامه، دستار، به مثابه (یکی از وجوه تفاوت پوشاک «مردانه» از «زنانه»)، مانع

1. Hauser & Wilkinson, "The Museum's Excavations at Nishapur" in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 81-83.

زن‌پنداری این نقش می‌شود^۱ و تأکیدی است که صرف نبود ریش، نقشی را در الگوی «زنانه» قرار نمی‌دهد.



تصویر ۲۰: جوان زن‌پنداشت با میوه‌ای در دست
<https://awalimofstormhold.wordpress.com/tag/persian/>



تصویر ۱۹: جوانی زن‌پنداشت با ساغر در دست راست
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449495>

۳-۳. تحلیل الگوهای زن‌پنداشت: نمونه‌هایی از نقوش انسانی سفال نیشابور، نه در الگوی «مردانه» می‌گنجند و نه تنانگی مونث دارند؛ به این نقوش که در پژوهش‌های پیشین، زن‌پنداشته شده‌اند؛ نقوش «زن‌پنداشت» گفته می‌شود. در این بخش، شماری از این نقوش تحلیل می‌شوند.

۳-۳-۱. در تصویر ۱۹، نقشی زن‌پنداشت در لایه سوم پوشاک دیده می‌شود. یقه گرد زیر خفتان، و شلوار دمپا گشاد روی موزه‌ها، نشانگر کاربست الگوی چندلایه پوشاک است. این فیگور از دید ویلکینسون «پیکر احتمالاً مردی جوان است که ساگری در دست [راست] دارد»^۲. دیدگاهی دیگر اما، با تأکید بر وجود «بال نوک‌تیز» و «عدد هفت» در شماره انگشتان و یقه لباس، جنبه‌ای فرازمینی برای این نقش قائل شده، جنسیت «زنانه» به آن اطلاق کرده است.^۳ دو هوبره،^۴ گل‌های چهارپر، نیلوفر و نقش مایه‌های اسلیمی دیگر عناصر تزئینی صحنه هستند. هرچند چشمان مخمور فیگور حالتی «زنانه» به آن بخشیده است؛ اما خط نازک سیاه بالای لب، که می‌تواند سبیلی نورسته باشد، چنین برداشتی را محدود می‌کند. نکته دیگر،

۱. ر.ک: به چیت‌ساز، تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول.

۲. ویلکینسون، «رنگ و طرح در سفالینه ایرانی» در اوج‌های درخشان هنر ایران، ۱۴۰.

۳. همپارتیان و خزانی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/چهارم و پنجم)»، ۴۸.

۴. ر.ک: شعبانی و زارعی، «بررسی و تحلیل نقوش پرندۀ سفالینه‌های اسلامی نیشابور با پرندگان موجود در زیست‌بوم منطقه»، ۱۶-۵.

دو زائنده دایره شکل با خطوط شعاعی مرکزگرا روی شانه‌های فیگور در نقش‌هایی چند، تکرار شده که نشانگر دو احتمال است: نخست، این قسمت برای اتصال سرپوش به شال روی دوش باشد؛ دوم، این زائنده، صرفاً تزئین لباس باشد (نک: به تصویر ۲۲). با این‌که دامن لباس و نقش مایه «بال مانند» دلیل زن بودن نقش نیست؛ ولی تأیید مذکور بودن این فیگور، نیاز به داده‌های تطبیقی بیشتری دارد.

۳-۳-۲. تصویر ۲۰، فیگوری ایستاده در مرکز صحنه و مشابه نمونه ۱۹ است که به جای ساغر، در دست راست میوه‌ای سبز رنگ دارد. حالت چشمان شگفت‌زدگی یا ترس را تداعی می‌کند. شمای کلی و پوشاک فیگور با نمونه پیشین همانند است. این‌جا هم خط نازک سیاهی بالای لب به چشم می‌خورد. یقه برگردان خفتان به صورت مورب روی کمر بسته شده؛ بنابراین، در بالا به شکل ۷ و در پایین، یادآور عدد ۸ فارسی است؛ دست چپ، ۸ انگشت دارد اما شمار انگشتان دست راست، طبیعی است.



تصویر ۲۱: جوان زن پنداشت با گل انار در دست

مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-Harvard.htm

۳-۳-۳. در تصویر ۲۱ همانند دو نقش پیشین، خط سیاه بالای لب دیده می‌شود. در دست چپ فیگور ۶ انگشت وجود دارد و در دست راست با ۵ انگشت، گل اناری دیده می‌شود. افزون بر احتمال کارکرد نمادین آرایه‌های صحنه، شمار غیرطبیعی انگشتان در تصاویر اخیر را نمی‌توان صرفاً بی‌دقتی تصویرگر دانست؛ این امر می‌تواند نشانگر قدرت فرد یا القای حرکت با استفاده از افزون‌نگاری انگشتان باشد. چنان‌که در تصویر ۱۳ اسب در حال تاخت این‌گونه کشیده شده است. بنابراین، بر خلاف برداشت شماری از پژوهش‌های پیشین، ارتباط معناداری بین شکل یقه که به صورت ۷ ترسیم شده، با تعداد انگشت دست وجود ندارد.

۳-۳-۴. تصویر ۲۲ با نقوش ایستاده در این مورد مشابه است. آرایه‌های صحنه شامل: طاووس، نیلوفر، برسم در دست راست و دست چپ بر کمر، سیبل نازک بالای لب، ابروان پیوسته، و موزه‌های مشکی نوک‌تیز و پُر آرایه. وجود دو ماهی و کبوتری در حال آب خوردن، که در هنر ساسانی از نقش‌مایه‌های آن‌ها پدید آمده می‌شود، می‌تواند نقش مزبور را در شمار نقوش زن‌پنداشت جای دهد. اما به اعتبار تحلیل نقوش مشابه بالا، نمی‌توان این فیگور را «زن» نامید.



تصویر ۲۲: امیر نشسته؛ نقشی زن‌پنداشت با برسم در دست راست

مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-Linden_Museum-Stuttgart-DSC03869-Ig.htm

با توجه به نظر ریچارد بولیت که طبقه اشراف بدون پایبندی مذهبی را مشتری و سفارش‌دهنده سفال منقوش می‌داند،^۱ احتمال ارتباط مستقیم بین خاستگاه طبقه سفارش‌دهنده با ماهیت سفال نیشابور تقویت می‌شود. مورگان نیز با نگاهی به پس‌زمینه محلی نقوش انسانی، پیکرنگاری صاحب‌منصبان سامانی روی سفال نیشابور و سفارشی‌بودن این دست‌ساخته‌ها را مطرح کرده است.^۲ آرایه‌های صحنه هم بر روایتگری صحنه‌ای غیر روزمره دلالت دارد؛ می‌گساری، بزم و طرب، شکار و سواری بر اسب آذین‌بسته را نمی‌توان در زمره روزمرگی‌های مردم عادی و حتی بزرگان نیشابور عصر سامانی دانست. بلکه این تصاویر، جنبه‌ای

1. Bulliet, "Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan" in *Archaeology, Annales and Ethnohistory*.

2. Morgan, "Samanid Pottery, Type and Techniques", in *Cobalt and Luster, The First Centuries of Islamic Pottery*, 58.

آئینی - درباری را بازتاب می‌دهند؛ شاهد مثال این مدعا، نقوشی با موضوع بزم و ساغرگیری هستند؛ رنگ غالب پوشاک این فیگورها، «سبز، سرخ و زرد»، با جلوه‌ای ابریشمین است که با «ثياب المنادمه»، جامه شراب، همان پوشاکی که درباریان به هنگام «لهو و لعب، و نشستن به شراب» بر تن داشتند،^۱ همخوان است. با این حال، آنچه در اسلوب پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور، در میان نگاره‌ها و نقوش همزمانش مثل و مانند ندارد، شال یا رودوشی سیاهی با آستین‌های بلند موسوم به "بال" است. نکته مهم در تحلیل نقش‌های ۱۹ تا ۲۲، نبود فرم دایره‌ای نزدیک به یقه و روی سینه فیگورها است؛ مسئله‌ای که می‌تواند در پیشبرد تحلیل جنسیتی نقوش مزبور مؤثر باشد. برای جمع‌بندی این بخش، جدول ۱، با تمرکز بر جامعه آماری این پژوهش، نسبت میان جنسیت را با آرایه و پوشاک نشان می‌دهد؛ بر اساس این جدول، عناصری «زنانه»، عناصری «مردانه» و گزینه‌هایی مشترک هستند؛ به دلیل شماتیک بودن نقوش، می‌توان یافته‌های این جدول و پژوهش را به جامعه آماری بزرگتر اولیه تعمیم داد.

پوشاک / آرایه	نقوش "زنانه"	نقوش "مردانه"	نقوش زن‌پنداشت	دست‌آورد	حضور در جامعه آماری (نصاویر)
دامن/ قبای بلند	-	+	+	فراجنسیتی ^۲	۶، ۷، ۱۴، ۱۹، ۲۰، ۲۱
"بال" (آستین بلند)	+	+	+	فراجنسیتی	۹، ۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۹ تا ۲۲
موزه	+	+	+	فراجنسیتی	تمام نمونه سفال‌های موجود
سرپوش و موی بلند	+	+	+	فراجنسیتی	۹، ۱۵، ۱۰، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۲
شلوار	+	+	+	فراجنسیتی	تمام نمونه‌های موجود
خفتان	-	+	+	فراجنسیتی	۷، ۸، ۱۷، ۱۹ تا ۲۲
تاج «هند و سکایی»	+	-	-	"زنانه"	۹

۱. چیت‌ساز، تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول، ۸۵.

۲. در دو نمونه «زنانه» این پژوهش قبا و خفتان، دیده نمی‌شود. با این حال در پژوهش‌های پیشین، شلوار پفدار فیگور منسوب به آن‌ها، دامن تلقی شده است.

۱۸	"مردانه"	-	+	-	دستار، عمامه
۱۰، ۹	"زنانه"	-	-	+	دایره‌های روی سینه
تمام نمونه‌های موجود	فراجنسیتی	+	+	+	تزئینات پوشاک
تقریباً در تمام نمونه‌های موجود	فراجنسیتی	+	+	+	پرندگان
۱۹، ۱۰، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۲	فراجنسیتی	+	+	-	برسم
۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۲	فراجنسیتی	+	+	+	نیلوفر
تقریباً در تمام نمونه‌ها یکی از این دو وجود دارد	فراجنسیتی	+	+	+	انار، گل
۱۴، ۱۷، ۱۹	نیازمند مطالعات بیشتر	+	+	-	ساغرگیری
۱۰، ۲۲	فراجنسیتی	+	-	+	ماهی
در بیشتر نمونه‌های سفال	فراجنسیتی	+	+	+	بزکوهی (شاخ)
۳، ۸، ۱۵، ۱۶، ۱۸	نیازمندجاه عه آماری فراگیر ^۱	+	+	-	سوارکاری
۳، ۴، ۵، ۸، ۱۵، ۱۸	"مردانه"	+	+	-	جنگ‌افزار

جدول (۱): تحلیل جنسیت نقوش بر مبنای پوشاک و آرایه. مأخذ: نویسندگان، ۱۴۰۰

۱. در دست‌کم یک نقش، سوارکار زن دیده می‌شود.

۴. نتیجه

بر مبنای یافته‌های این پژوهش:

۱- اسلوب پوشاک در نقوش «زنانه» و «مردانه» سفال نیشابور مشترک است. بنابراین صرف استفاده از پوشاک و آرایه‌های به‌ظاهر زنانه، دامن و موی بلند، نشانگر «زنانگی» نقش نیست؛ همچنان که در دو نمونه این مقاله، دامن در پوشاک زنان دیده نمی‌شود.

۲- کارکرد تزئینی نقش مایگان ساسانی در سفال نیشابور، با غلبه وجه نمادین آن همراه است. برای نمونه، نقش مایه‌های مرتبط با آناهیتا همچون انار، برسم، بزکوهی، خوشه گندم و... در صحنه‌هایی با فیگورهای صرفاً «مردانه» به‌کار رفته و بسامد این نشانگان، به اندازه‌ای هست که کاربرد آن را اتفاقی یا سهوی ندانیم.

۳- نقش مایه «بال» که در پژوهش‌های پیشین، کارکردی «زنانه» یافته بود، آستین نوعی قبای خراسانی است. بنابراین تناقض جنسیت در فیگور مرکزی تصویر ۹، دو فیگور از تصویر ۱۳ و فیگور تصویر ۲۲ به دلیل وجود این نقش مایه برطرف می‌شود. از سویی، عدم ارتباط جنسیت زنانه با «بال» در فیگور سمت چپ تصویر ۱۰ مشهود است.

۴- یکی از یافته‌های ابهام‌زدا در این پژوهش، وجود دایره‌های روی سینه فیگورهای «زنان» است که از دوران باستان تا دوره معاصر، کارکرد نمادین و عینیت‌گرای خود را حفظ کرده است.

۵- «تاج سکایی» و «دایره‌های روی سینه» عناصر زنانه؛ «عمامه» و «جنگ‌افزار»، مردانه هستند. مواردی همچون سوارکاری، وجود ماهی در صحنه، و ساغرگیری، نیازمند پژوهش در جامعه آماری فراگیر است، سایر گزینه‌ها نیز مشترک هستند.

۶- در پایان، این مقاله نمونه‌های زن‌پنداشت از شماره ۱۹ تا ۲۲ را پسران نا/نوبالغ، یا مردان جوان درباری با صورت پیراسته می‌داند.

فهرست منابع

- اوستا، ج اول. گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. تهران: مروارید، ۱۳۸۵.
- آقاحسین شیرازی، ابوالقاسم. پوشاک زنان ایران از آغاز تا امروز. تهران: انتشارات اوستا فراهانی، ۱۳۸۲.
- برت، د. «هنر ایران در دوران اسلامی» در میراث ایران. ترجمه احمد بیرشک و دیگران، ۲۰۳-۲۵۷. تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.
- پک، السی. هـ. «پوشاک در ایران از تهاجم عرب تا استیلای مغول». در پوشاک ایران زمین، مجموعه مقالات دانشنامه ایرانیکا، زیر نظر احسان یارشاطر. ترجمه پیمان متین، ۱۳۵-۱۷۵. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳.

- پوربهن، فریدون. پوشاک در ایران باستان. ترجمه هاجر ضیاءسیکارودی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۶.
- چیت‌ساز، محمدرضا. تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۹.
- ریخته‌گران، محمدرضا. پدیدارشناسی هنر مدرنیته. تهران: ساقی، ۱۳۸۲.
- زکریایی، ایمان و رؤیا صبوری. «بررسی و نشانه‌شناسی نقوش فیگوراتیو دو سفالینه نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری)». در مجموعه کامل آثار و مقالات برگزیده نهمین کنگره پیشگامان پیشرفت (۱۳۹۵): ۳۰۶-۳۱۶.
- شهبازی شیران، حبیب و دیگران. «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان مطالعه نقشمایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه». فرهنگ و هنر ۱۰، ش. ۲ (تابستان ۱۳۷۹): ۲۳۷-۲۶۲.
- شعبانی، محمد و محمد ابراهیم زارعی. «بررسی و تحلیل نقوش پرنده سفالینه‌های اسلامی نیشابور با پرندگان موجود در زیست‌بوم منطقه». هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۵، ش. ۴ (زمستان ۱۳۹۹): ۵-۱۶.
- شولیه، ژان و آلن گربران. فرهنگ نمادها. ج ۴. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵.
- کیانی، محمّدیوسف. سفال ایرانی؛ بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. تهران: انتشارات نخست وزیری، ۱۳۵۷.
- گروبه، ارنست. سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی. گردآوری ناصر خلیلی. ترجمه فرناز حائری. تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸۴.
- گیرشمن، رمان. هنر ایران در دوران پارتنی و ساسانی. ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
- مبینی، مهتاب و آزاده شافعی. «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچبری)». جلوه هنر، ش. ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۴۵-۶۴.
- محمودی، فتنه. بررسی نقوش تزئینی هنر دوره ساسانی به‌ویژه جام‌های فلزی و پارچه‌ها. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۰.
- منصوری، الهام و ابوالقاسم دادور. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران در عهد باستان. تهران: نشر کلهر و دانشگاه الزهراء، ۱۳۸۵.
- میرمحمدی، نیلوفر. بررسی و طبقه‌بندی مفرغ‌های لرستان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۰.
- ناجی، محمد رضا. فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۶.
- نامجو، عباس و مهدی فروزانی. «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی». علم و فرهنگ، ش. ۱ (۱۳۹۲): ۲۱-۴۲.
- نیبرگ، هنریک ساموئل. دین‌های ایران باستان. ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: انتشارات مرکزی ایرانی مطالعه

فرهنگ‌ها، ۱۳۵۹.

واشقانی فراهانی، ابراهیم. «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی». مجله مطالعات ایرانی، ش. ۱۷ (۱۳۸۹): ۲۳۷-۲۶۲.

ویلکینسون، چارلز. ک. «رنگ و طرح در سفالینه ایرانی». در اوج‌های درخشان هنر ایران. تهران: نشر آگاه، (۱۳۷۹): ۱۳۳-۱۴۹.

همپارتیان، مهرداد و محمد خزائی. «نقوش سفالی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)». مطالعات هنر اسلامی، ش. ۳ (پاییز و زمستان ۱۳۸۴): ۳۹-۶۰.

Bulliet, R. W. "Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan". in *Archaeology, Annales and Ethnohistory*: A. B. Knapp (ed), 75-82. Cambridge University press, 1992.

Fehervari, Geza. *Ceramics of The Islamic World in The Tareq Rajab Museum*. London: I.B Tauris Publishers, 2000.

Harper, Prudence Oliver. *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire*. J. Weather hill(ed), New York: Asia Society, 1978a.

Hauser, Walter & Charles. K. Wilkinson. "The Museum's Excavations at Nishapur" in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 37, No. 4 (The Iranian Expedition, 1942): 81+83-119.

Koç, Fatma & Emine Koca. "The Clothing Culture of the Turks, and the Entari" in *Folk Life*, (May 2011): 10-29. DOI:10.1179/043087711X12950015416357.

Morgan, P. "Samanid Pottery, Type and Techniques", in *Cobalt and Luster, The First Centuries of Islamic Pottery*: edited by Ernest Grube, (New York, The Nour Foundation in Association with Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, 1994a): 55-113.

Watson, Oliver. *Ceramics from Islamic Lands*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.

Wilkinson, Charles. K. *Pottery Nishapur of the Early Islamic Period*. New York: Metropolitan, 1973.

Āqā Ḥusayn-i Shīrāzī, Abū al-Qāsim. *Pūshāk-i Zanān-i Irān az Āghāz tā Imrūz*. Tehran: Intishārāt-i Avistā Farāhānī, 2003/1382.

Avistā, vol.1. Guzārish va Pazhūhish Jalīl Dūstkhāh. Tehran: Murvārīd, 2006/1385.

Barrett, D. "Hunar Irān dar daūrān-i Islāmī" in *Mīrās-i Irān*. translated by Aḥmad Bīrāshk et al. pp. 203-257. Tehran: Intishārāt-i Bungāh-i Tarjumih va Nashr-i Kitāb, 1957/1336.

Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *Farhang-i Namadhā*. vol.4. translated and researched

by Sudābih Fazāylī. Tehran: Intishārāt-i Jīhūn, 2007/1385.

Chītsāz, Muḥammad Rizā. *Tārīkh-i Pūshāk Irānīān az Ibtidāy Islām ta Ḥamlīh-yi Muḡhūl*. Tehran: Intishārāt-i Samt, 2000/1379.

Ghirshman, Roman. *Hunar-i Irān dar Daūrān-i Pārtī va Sāsānī*. translated by Bahrām Farrahvashī, edition:2, Tehran: Shirkat-i Intishārāt-i ‘Elmī va Farhangī, 1992/1370.

Grube, Ernst. *Sufāl-i Islāmī*, vol.7, *Majmū‘ah-i Hunar-i Islāmī*. Compiled by Naṣīr Khalīlī. translated by Farnāz Ḥāī rī. Tehran: Nashr-i Kārang , 2006/1384.

Hampārtiyān, Mihrdād and Muḥammad Khazā ī. “Nuqūsh-i Sūfālī bar Sufālīnihāy Nīshābūr (10th and 11th /4th and 5th Centuries)”, *Muṭālī‘āt-i Hunar Islāmī*. no.3, (Autumn and winter 2006/1384): pp. 39-60.

Kiyānī, Muḥammad Yūsuf. *Sufāl-i Irānī, Barrisī-i Sufālīnihāy Irānī-iy Majmū‘ah-i Nakhust Vazīrī*. Tehran: Intishārāt-i Nakhust Vazīrī, 1979/1357.

Maḡmūdī, Fattānih. *Barrisī-i Nuqūsh-i Tazyīnī-i Hunar-i Dūrih-yi Sāsānī bih Vīzhīh Jāmḡay Fīlīzī va Pārchiḡhā*. Master Thesis, Tarbiat Modares University, 2002/1380.

Manṣūrī, Ilham And Abū al-Qāsim Dādvar. *Darāmadī bar Uṣṭūriḡhā va Namādhāy Irān dar ‘Ahd-i Bāstān*. Tehran: Nashr-i Kalhur va al-Zahra University, 2007/1385.

Mīr Muḥammadī, Nīlūfar. *Barrisī va Ṭabaqīhbandī Mafraghāy Luristān*. Master Thesis, Tarbiat Modares University, 2002/1380.

Mubīnī, Maḡtab and Azādīh Shāfī‘ī. “Nagsh-i Gīāhān-i Asāṭīrī va Muqaddas dar Hunar-i Sāsānī (ba Ta’kīd bar Nuqūsh-i Barjastih, Filīzkārī va Gachburī)”, *Jilwah Hunar*, no.14, (Autumn and winter 2016/1394): pp. 45-64.

Nājī, Muḥammad Rizā, *Farhang va Tamadun Islāmī dar Qalamrū-i Sāmānīyān*. Tehran: Intishārāt-i Amīr Kabīr, 2007/1386.

Nāmjū, ‘Abās and Maḡdī Furūzānī. “Muṭāla‘ih-yi Namādshināsānih va Taṭbīqī-i ‘Anāṣur-i Nuqūsh-i Mansūjāt-i Sāsānī va Safavī”, *‘Elm va Farhang*, no.1, (2014/1392): pp.21-42.

Nyberg, Henrik Samuel. *Dīnhāy Irān-i Bāstān*, translated by Syf al-dīn Najābādī. Tehran:

Intishārāt-i Markazī Irānī-i Muṭāla'ih-i Farhanghā, 1981/1359.

Peck, Elsie H. "Pūshāk dar Irān az Tahājum-i 'Arab ta Istīlāy Mughūl" in *Pūshāk dar Irān Zamīn, Majmū'ah-yi Maqālāt-i Encyclopaedia Iranica*, Supervisor Iḥsān Yārshāṭir, translated by Piymān Matīn, pp. 135-175. Tehran: Intishārāt-i Amīr Kabīr, 2004/1383.

Pūrbahman, Firūdūn. *Pūshāk dar Irān-i Bāstān*. translated by Hājar Žīyā' Siykārūdī. Tehran: Intishārāt-i Amīr Kabīr, 2007/1386.

Rīkhtihgarān, Muḥammad Rizā, *Padīdārshināsī-yi Hunar-i Mudirnūtiḥ*, Tehran: Sāqī, 2003/1382.

Sha'bānī, Muḥammad and Muḥammad Ibrāhīm Zārī'ī. "Barrisī va Tahlīl-i Nuqūsh-i Parandih-yi Sufālīnihāy Islāmī Nīshābūr bā Parandigān-i Maūjūd dar Zīstbūm-i Manṭaqih", *Hunarhāy Zībā-Hunarhāy Tajasumī*, vol.25, no.4, (Winter2021/1399): pp. 5-16.

Shahbāzī Shīrān, Ḥabīb et al. "Mazāhir va Kārkardhāy Ānāhītā, Ilāhih-yi Zan dar Irān-i Bāstān Muṭāli'ih-i Naqshmāyihāy Zurūf-i Zarīn va Sīmīn-i Sāsānī Ḥāvī-i Naqsh-i in Ilāhih", *Farhang va Hunar*, 10 (no.2), (Summer ۱۳۷۷ /1379): pp. 237-262.

Vāshaqānī Farāhānī, Ibrāhīm. "Sārāghāz-i Gīāhān dar Asāṭir-i Irānī", [Journal Muṭāli'āt-i Irānī](#), no.17, (2011/1389): pp.237-262.

Wilkinson, Charles. K. "Rang va Tarḥ dar Sufālīnih-yi Irānī" in *Ūjhāy-i Dirakshān-i Hunar-i Irān*. Tehran: Nashr-i Agāh, (2001/1379): pp. 133-149

Zakarāyī, Imān and Rū'yā Ṣabūrī. "Barrisī va Nishānihshināsī Nuqūsh-i Fīgurātīv dū Sufālīnih-i Nīshābūr (A.H. c. 4-5)" in *Majmū'ah-yi Kāmil-i Aṣār va Maqālāt-i Barguzīdih-yi Nuhumīn Kungirih-i Pīshgāmān-i Pīshraft*. (2016/1395): pp.306-316.