History & Culture تاریخ و فرهنگ

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 embelishemtns 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 Sāssānīd 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 Sāssānīd embelishments 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, Fasculine figures

تاریخ و فرهنگ

History & Culture

سال ۵۳ ـ شماره ۱ - شماره پیاپی ۱۰۶ - بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص ۳۴ - ۹

HomePage: https://jhistory.um.ac.ir

شاپا چاپی x ۷۰۶-۲۲۲۸

شاپا الکترونیکی ۴۳۴۱-۲۵۳۸

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

نوع مقاله: پژوهشی

DOI: https://doi.org/10.22067/jhistory.2021.70723.1050

خوانش تاریخی – تطبیقی پوشاک و آرایهٔ 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 جنسیّت فیگورها، در صدد پاسخگویی به این مسائل است:

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

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

جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، ۱٤ نقش است که از میان ۵۰ نمونه، با تأکید بر الگوهای "مردانه" و "زنانه"، یا تحلیل‌شده در پژوهش‌های پیشین انتخاب شده است تا با منابع کتابخانه‌ای-اسنادی، در مطالعه‌ای تطبیقی- تاریخی، به ارزیابی دوبارهٔ جنسیّت الگوها بپردازد. بر اساس یافته‌های این پژوهش:

۱. اسلوب پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور با پوشاک درباریان وراء رود (ماوراءالنّهر) 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» منقّش است.[۲] از این میان، نقوش انسانی با توجه به حرمت تصویرگری در آغاز اسلام، مورد توجه است؛ «در دین اسلام نه‌تنها بت‌پرستی 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 نقاشانهٔ تصویرگر اسلامی در عرصهٔ عمومی محسوب می‌شود و هم‌زمان میزان نفوذ نقش‌مایه‌های ساسانی را در هنر سامانی عیان می‌کند. با این‌همه، معلوم نیست آیا تصویرگر نیشابوری آگاهانه این نقش‌مایه‌ها را به‌کار گرفته است یا به‌صورت ناخودآگاه؟! با بررسی صرف پدیدارشناسانهٔ 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 زمینهٔ مرزبندی جنسیّتی در نقوش انسانی سفال نیشابور را روشن‌تر کند و به ما بگوید: ۱. چرا تطبیق تاریخمند پوشاک نقوش سفال نیشابور، مرزبندی جنسیّتی خوانش‌های پیشین را به چالش می‌کشد؟ ۲. اگر نقش‌مایه‌های هنر ساسانی به مثابهٔ 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 زمینهٔ سفال مورد توجه است. مطالعهٔ جنسیّت 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» نمی‌گنجند، در قالب الگوی «زن‌پنداشت» ارزیابی می‌شوند. از میان ۵۰ نقش اولیه، بر مبنای الگوی جنسیّتی پژوهش‌های پیشین، ۱۴ نقش گزینش‌شده، جامعهٔ آماری این مقاله را تشکیل می‌دهد تا جنسیّت نقوش انسانی سفال گلابه‌ای نیشابور در پژوهشی بنیادین، به شیوهٔ کیفی– کمّی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای– اسنادی سامان یابد.

---

۱. ریخته‌گران ، پدیدارشناسی هنر مدرنیته، ۱۴۳.

2.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، ازجمله آثار تألیفی دربارهٔ سفال نیشابور، کتابی از چارلز. ک. ویلکینسون است که در دههٔ ۷۰ میلادی در خصوص سفال نیشابور با عنوان *Nishapur pottery of the early Islamic period* چاپ شد.[۱] این اثر، یک دسته‌بندی ۱۲گانه از انواع سفال نیشابور بود و بیش از آن‌که به جزئیات بپردازد، به معرفی سفال نیشابور سبک سامانی و نمونه‌های مکشوفه اختصاص دارد. «سفال ایرانی؛ بررسی سفالینه‌های مجموعهٔ نخست‌وزیری»، اثر کیانی است که در بخشی کوچک از آن، به‌صورت کلی دربارهٔ 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 آن‌که دربارهٔ جزئیات یا جنسیّت فیگورها سخن بگوید.[۳] فهروری در کتاب *Ceramic of Islamic World in The Tareq Rajab Museum* از ادامهٔ سنّت ساسانی در نقوش انسانی سفال نیشابور سخن گفته است[۴] و با روش پدیدارشناسانه و باستان‌گرایانه، سفال‌های موزهٔ طارق رجب را بررسی کرده است. بخشی از «سفال اسلامی» جلد هفتم از مجموعهٔ هنر اسلامی به قلم ارنست گروبه و گردآوری خلیلی، به سفال منقوش نیشابور، بدون پرداختن به جزئیات و جنسیّت اختصاص دارد.[۵] در میان پژوهش‌های دانشگاهی که به‌طور ویژه روی سفال منقوش انسانی نیشابور کار کرده‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: مقالهٔ «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 کلّی به انواع نقوش گلابه‌ای دارد.[۷] «استمرار نقشمایه‌هاي ظروف سیمین دورهٔ ساساني» مقاله‌ای مبتنی بر نظریهٔ فهروری است[۸] که در آن، نقوش سفال سامانی را به لحاظ محتوا و فرم، در امتداد سنّت ساسانی می‌داند. «بازتاب رهیافت‌های فرهنگی و اجتماعی عصر سامانی در بازنمایی تصویر زن بر سفالینه‌هاي نیشابور» تصویر کردن فیگورهای "زنانه"، را متأثّر از ملی‌گرایی سامانیان می‌داند[۹] اما در این اثر نیز، معیار «زنانه» و

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

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

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. گروبه، سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی.

۶. همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه های نیشابور(قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)».

۷. عطائی و دیگران، «سفال منقوش گلابه‌اي(انواع، گستردگي، تاریخ‌گذاري)».

۸. آزادبخت و طاووسی، «استمرارنقشمایه‌هاي ظروف سیمین دورهٔ ساسانی برنقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور»، ۵۷-۷۱.

۹. نیکان‌مهر 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 آناهیتا بر دو سفالینهٔ گلابه‌ای تاکید 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 بازهٔ تاریخی مورد نظر با رویکرد تطبیقی مورد نظر است. اهمیت مقالهٔ حاضر در تمرکز بر وجه تاریخی پوشاک نقوش سفال نیشابور و اسلوب‌بندی غیرجنسیّتی آن است؛ همچنین برای نخستین بار، غلبهٔ وجه تزئینی نقش‌مایگان ساسانی را به‌جای صورت نمادین آن‌ها برجسته کرده‌است؛ از آن در بازخوانی جنسیّت نقوش بهره می‌برد و با نگاه تاریخمند به نقوش، الگوی «زن‌پنداشت» را به مثابهٔ یک الگوی جدید معرفی می‌کند.

تصویر۱: "زن" نشسته در بارگاه
مأخذ:
https://www.pinterest.com/pin/3547992/76865373341

تصویر۲: امیر در بارگاه
مأخذ:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449710

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

تصویر شماره ٣: سوارکار با شمشیر
مأخذ:
http://www.alaintruong.com/archives/2017/01/02/34757070.html

تصویر شماره ٤: رزمجو با سپر و شمشیر
مأخذ:
https://www.pinterest.com/pin/149674387605674509/

١. 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 به‌خصوص روی این نکته تکیه می‌کردند که از نسل بهرام چوبینه قهرمان ساسانی هستند».[١] به نوشتهٔ کیانی«در دورهٔ 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 به‌وجود آوردند که در زیبایی تزئینات چندین نوع ظروف سفالین تأثیر فراوانی داشته است».[٢] دلیل این نامگذاری از آن‌جا 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] سبُکی سفال نشان مرغوبیت آن بوده است».[٣] تمایز دیگر سفال گلابه‌ای نسبت به نمونه‌های لعابی مشابه در این است که «تمامی سطح ظروف لعاب‌کاری و دیواره‌ی پایه لکه‌گیری می‌شده‌است».[٤] تمایز سفال گلابه‌ای نیشابور از دیگر سفالینه‌های هم‌دوره‌اش را می‌شود در دیدگاه ویلکینسون یافت. به نوشتهٔ وی «جالب‌ترین سفالینه‌های لعابدار اولیه ایرانی که در زیبایی از سفالینه‌های شفاف وارداتی فراتر

١. برت، «هنر ایران در دوران اسلامی»، ٢١٠.
٢. کیانی، سفال ایرانی بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری، ١٥.
٣. گروبه، سفال اسلامی؛جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی، ٤٥.
٤. 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 سنّت بومی- محلی و فرهنگ مهاجران آسیای مرکزی می‌دانند؛ و شماری نقوش انسانی گلابه‌ای را برگرفته از سنّت ساسانی یا باستانی می‌خوانند. به‌رغم ابهام‌آمیزی نقوش اما، نمی‌توان در پس‌زمینهٔ محلی آن‌ها شک کرد.[۳] تأیید پس‌زمینهٔ 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، پربسامدترین صحنه‌ها شامل تغزلی، رزمی، سوارکاری، بزمی و آئینی هستند؛ و چون اسلوب پوشاک تاریخی است، چیدمان صحنه هم می‌تواند متأثّر از «واقع امر»، تاریخی باشد.

۲-۱. انواع پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور: فیگورهای سفال نیشابور، متناسب با روایت صحنه‌ها، پوشاک متفاوتی دارند اما این تفاوت، همبستهٔ جنسیّت 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:

۲-۱-۱. «لایهٔ نخست پوشاک» در صحنه‌های رزمی پیاده و بزمی 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 شده‌است: زیرپوش یقه‌گرد، و پیراهن اصلی، یقه برگردان یا هفت است (نک: به تصویر ۵).

۲-۱-۲. «لایهٔ دوم پوشاک» پیراهنی بلند و قبامانند است که روی لایهٔ نخست پوشیده می‌شود؛ این پیراهن، جلوبسته یا باز، با دامن بلند و یقهٔ 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 ٦).

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

---

۱. ویلکینسون، «رنگ و طرح در سفالینه ایرانی» در اوج های درخشان هنر ایران، ۱۳٦.

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

۳. گروبه، سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعه هنر اسلامی، ٤٦.

می‌رسد؛ امتداد این یقه تا کمر، باز و برگردان بودنش را مشخص می‌کند. لایهٔ سوم هم با پیچیدن شالی دور کمر فرم می‌گیرد. هنگامی که لایهٔ سوم روی لایهٔ دوم پوشیده می‌شود، یک شال برای تثبیت هر دو لایه به‌کار می‌رود(نک: به تصویر ۷). لایهٔ سوم آهار و آرایهٔ بیشتری دارد و معمولا بر تن فیگورهای ایستاده، شخصیت‌های محوری صحنه، و کمتر بر تن فیگورهای نشسته یا سوارکار به‌چشم می‌خورد. شلوارِ همراه خفتانِ 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، خفتانِ نیم‌تنه به‌صورت مستقیم روی لایهٔ نخست پوشیده می‌شود(نک: به تصویر ۸).

تصویر۵: لایهٔ نخست پوشاک
مأخذ: https://www.sothebys.com/en/

تصویر۶: لایه دوم پوشاک
مأخذ: https://collections.louvre.fr

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

تصویر۸: خفتان کوتاه روی لایهٔ نخست (نبود لایهٔ دوم)
مأخذ:
https://store.barakatgallery.com/product/buffware/-bowl-with-horse-and-rider

۲-۱-٤. 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. لایهٔ 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 لایهٔ یادشده، در نقوش دیوارنگاره‌ها و حجاری‌های مناطقی از افغانستان امروزی [که بخشی از خراسان بزرگ بوده است]، بامیان و پنجیکنت، همچنین گچبری‌های «خربت المفجر» مشاهده شده است.[۱] به‌نظر 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 آرایهٔ «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 معمولا آنها را در محل مچ دست برمی‌گرداندند... در آن زمان درازی آستین‌ها نشانهٔ بزرگی بود. این جامه‌ها معمولا آستردار بودند».[۳] ارتباط میان سامانیان با طاهریان از هنگامی آغاز شد که ایشان به‌عنوان دست‌نشاندهٔ طاهریان بر فرارود و سپس خراسان حکومت کردند.[٤] شماری از ایشان، یعنی سپهسالاران سامانی در نیشابور، از ترکان بودند.[٥] نقش‌مایهٔ دیگر،«پوشش سَر» است؛ شامل پارچه‌ای سیاه یا طرحدار که با کلاهی 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».[٦] همچنین پوشاک توصیف شده با پوشاک پیش از اسلام که دو الگوی «مردانه» و «زنانهٔ» 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 جامهٔ بانوان «گل به‌دست» و «بادبزن در دست» مشاهده کرد.[۷] گاهی زنان ساسانی از «نوعی بالاپوش به صورت قبایی که تا ساق پاها می‌رسید و یقهٔ آن گرد و

۱. پک، «پوشاک در ایران از تهاجم عرب تا استیلای مغول»، ۱۳۸- ۱۳٦. در متن اصلی ترجمه شده، واژهٔ خربت المفجر به اشتباه، خرباط 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 حملهٔ مغول، ۱۲۰.

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

٥. همان،۲۷۳-۲۷٦.

٦. آقاحسین شیرازی، پوشاک زنان ایران از آغاز تا امروز، ۸٥.

۷. گیرشمن، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ۱٤۲-۱٤۷.

حاشیه‌دوزی شده‌بود 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»، استفاده می‌کردند؛ آنان همچنین شلوارهای کمر و دمپا لیفه‌ای که در قسمت ساق پا چین‌دار بود، می‌پوشیدند.[۱] افزون بر این، مطابق نقش‌برجسته‌های به‌جا مانده از دورهٔ ساسانی، پوشاک «مردانهٔ» ساسانی هم با اسلوب پوشاک نقوش سفال نیشابور تفاوت دارد. نکتهٔ مهم در پوشاک نقوش انسانی سفال نیشابور، یکی‌بودن پوشاک «زنان» و «مردان» است که همین امر، در برخی موارد تشخیص جنسیّت 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 اندازهٔ آستین، طول جامه، اندازهٔ 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 لایهٔ 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. نقش‌مایه‌های ساسانی مرتبط با آناهیتا

نقش‌مایه‌هایی در سفال منقوش نیشابور با معیارهای هنر ساسانی، به ایزدبانو آناهیتا اشاره دارد. گلدان، کوزه، کاسه، میوه، شاخه‌هاي کوچك، نیلوفر، ماهی، درخت سرو و... در ظرف‌های سیمین و زرین ساسانی در کنار ایزدبانو آناهیتا، [در دستان] یا اطراف او، مشهود است.[٤] نسبت این نقش‌مایه‌ها با آناهیتا را می‌توان در آبان‌یشت جستجو کرد:

«اوست که در بسیار فرّه‌مندی، همچند همهٔ 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، ... شاخه‌اي برسم در دست و گوشوارهاي چهارگوش و زرین بر گوش جلوه‌گر شد و گردنبندي به گردن زیبا و خوش‌ترکیب خود داشت ... اردیسور آناهیتا بر تارك خویش تاجي زرین و هشتگوش، که جواهرات بسیار آن را دربرگرفته بود، نهاد و تاج زیبا را نوارهاي آراسته و حلقه‌اي در میان

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

۲. پک، «پوشاک در ایران از تهاجم عرب تا استیلای مغول» در پوشاک ایرانیان، ۱٤٥-۱٤۳.

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

٤ . شهبازی شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛مطالعهٔ 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 زایندگی، فرمانروایی آب‌های روان، شکوه و زیبایی و پیوند با گیاهان، بخشی از خصوصیاتی 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 کبیر هستند و تولد، اصل مؤنث، زهدان عالم و باروری و نیروبخشی و چشمهٔ حیات را تداعی می‌کنند.[۲]

۲-۲-۲. بَرسَم یا برسمن شاخه‌های بریدهٔ درخت است که هر یک از آنها را در زبان پهلوی تاک و به پارسی تای 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.[٤]

۲-۲-٤. انار در ایران باستان، به دلیل رنگ سبز برگ‌ها و نیز شکل غنچه و گل، که شبیه آتشدان است، قداستی خاص داشته‌است؛[٥] انار همچنین مفهوم باروری، فراوانی و برکت دارد.[٦]

۲-۲-٥. انگور نمادی از باروری آناهیتاست.[۷] انگور با میترائیسم هم مرتبط است و گفته می‌شود از خون گاو یکتا، انگور روئیده است.[۸]

۲-۲-٦. پرندگانِ وابسته با آب در باور ایرانیان، نمادی از آناهیتا یا ناهید هستند.[۹] افزون بر پرندگان آبزی، بر ظروف ساسانی پرندگان دیگری همراه آناهیتا به‌چشم می‌خورند که کبوتر و طاووس از آن جمله هستند.[۱۰]

---

۱. اوستا، ۲۹۹-۳۲۱.

۲ . کوپر، فرهنگ نمادهای سنّتی، ۱.

۳ . مبینی و شافعی، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته فلزکاری و گچبری)»، ٦٤-٤٥.

٤. محمودی، «بررسی نقوش تزئینی هنر دوره ساسانی به ویژه جام‌های فلزی و پارچه‌ها»، ٤٤.

٥. 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 شهبازی‌شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعهٔ نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲٤۷.

۸. واشقانی فراهانی، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، ۲٤.

۹. نیبرگ، دین‌های ایران باستان، ٤۱.

۱۰. شهبازی شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛ مطالعهٔ نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲٥۱-۲٤۹.

۷-۲-۲. بزکوهی علاوه بر این‌که حیوان ملی ایران دانسته شده‌است.[۱] در اکثر پدیده‌های هنری ایـران، 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 گچبری‌های بیشاپور می‌توان دید. دلیل عمدهٔ دیگـری کـه در ایـران باسـتان درخـت خرما مقدس شمرده می‌شده، این است که میوه‌های آن جنبهٔ باروری داشته و در زمان هخامنشی و ساسانی به درخت زندگی معروف بوده است. درخت نخل علاوه بر باروری، نمـاد پادشـاهی نیـز بـوده اسـت؛[۳] در دست بعضی نقوش انسانی سفال نیشابور، نقش‌مایه‌ای شبیه شاخهٔ نخل دیده می‌شود.

۹-۲-۲. خوشهٔ گندم یکی از نقش‌مایه‌های کاربستی در سـفال نیشـابور اسـت؛ تنـاوب مـرگ دانـه و رستاخیزش در دانه‌های متعدد، یادآور توالی فصول و بازگشـت زمـان درو اسـت؛ در واقـع مفهـوم مـذهبی خوشهٔ گندم درک هماهنگی میان زندگی بشری و زندگی نباتی است.[٤]

نقش‌مایه‌های نمادین ظروف سیمین و زرین ساسانی، نشانگر کاربست آگاهانهٔ ایـن نمادهـا از سـوی هنرمند دورهٔ باستان است؛ این نقوش یا نمادها بـه نوعي مفهوم، مظهر و هویت آناهیتـا [میتـرا یـا یکـی از ایزدان وابسته] را نشان می‌دهند.[۵] یکی از راه‌های ارزیابی این مسئله که آیا کاربست نقش‌مایه‌های فرهنگـی کهن به‌کار رفته در سفال نیشابور هم از سوی صنعتگر دورهٔ اسلامی آگاهانه و با حفظ جنبهٔ نمادین بوده یـا تزئین یا هر دو، از راه تحلیل نقوش انسانی و عناصر وابسته قابل بررسی است.

۳. تحلیل پوشاک و آرایه‌های نقوش انسانی بر مبنای جنسیّت

در این بخش، تطبیق نقوش در جامعهٔ آماری متشکل از ۱۲ نقش انجام می‌شود که خود، از میان ۵۰ نقـش انسانی سفال گلابه‌ای نیشابور انتخاب شده‌است. در این بین، نقـوش ۹ و ۱۰ مبنـای الگـوی «زنانـه» قـرار خواهنـد گرفـت؛ نقـوش ۱۲ تـا ۱۷ نمونـه‌های «مردانـه» و سـایر نقـوش زیرشـاخهٔ نقـش ۱۸ یعنـی «زن‌پنداشت»هستند. تصویر ۹ بیشینهٔ توافق پژوهشگران را درخصوص جنسیّت «زنانـه» دارد؛ و نشـانگان آن با فیگور زن در تصویر ۱۰، تقویت می‌شود؛ از این‌رو، به مثابه نقـش کلیـدی تحلیـل می‌شـود تـا فصـل مشترک جنسیّت 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، «مطالعهٔ نمادشناسانه و تطبیقي عناصر نقوش منسـوجات ساسانی و صفوی»، ۳۷.

۳ . مبینی و شافعی، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته فلز کاری و گچبری)»، ٤٨.

٤. شولیه و گربران، فرهنگ نمادها، ۷۷۵/٤.

۵ . شهبازی‌شیران و دیگران، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان؛مطالعهٔ نقش مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه»، ۲٤۱-۲۳۹.

۱-۳. تحلیل الگوی «زنانه»: فیگور مرکزی تصویر ۹، در لایهٔ نخست پوشاک با موزه‌های مشکی تصویر شده است اما، در خوانش‌هایی شلوار حجیم و پف‌دار این نقش را «دامن مواج آناهیتا» تلقی کرده‌اند. آرایهٔ تاج‌مانند روی سر او، به اناری در میان دو شاخ می‌ماند؛ بر مبنای تحلیل پوپ از یک نقش‌مایهٔ ساسانی، «این زن تاجی دو شاخ دارد و این رسم معمول شاهان هندوسکایی بوده است. در میان شاخ‌ها میوهٔ اناری دیده می‌شود و آن با گلی که روی جامهٔ زن نزدیک ران نقش شده، رابطهٔ او را با الههٔ حاصلخیزی نشان می‌دهد...».[۱] اگر «دو دایره‌ای که بر سینهٔ این پیکره قرار دارد، همانند پیکرهٔ الهه‌های زن ایران باستان و نقوش ساسانی» به مثابهٔ تنانگی زنانه برداشت شود (تصویر۱۲ 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 آرایهٔ سیاه رنگ دو سوی شانه‌های فیگور، به مثابهٔ «بال‌های آناهیتا»، تقویت شده است، اما وجود این نقش‌مایه 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 سنّت تصویرگری ساسانی، آناهیتا معمولاً فاقد بال است (تصاویر ۱۱ و ۱۲). همچنین، «بالدار» بودن فیگورهای فرعی دارای ریش، برداشت «بال‌گونه» از این نقش‌مایه و نسبتش با جنس «زن» را ابطال می‌کند (نک: به تصاویر۱۳ و۱۴). با این‌حال، «زن‌بودن» این نقش به دلایلی از جمله ندرت در کاربست فرم‌های دایره‌ای بر سینهٔ نقوش انسانی سفال نیشابور و پیش‌زمینه در ایران باستان، می‌تواند به مثابه عنصری «زنانه» پذیرفته شود.

تصویر۹: "آناهیتا و کاهنان" (بانو و ملازمان)
مأخذ: Fehervari, Ceramics of The Islamic Word in The Tareq Rajab Museum, 50

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

۱ . همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)»، ٤٥.
۲. زکریایی و صبوری «بررسی و نشانه شناسی نقوش فیگوراتیو دو سفالینه نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری)»، ۳۱۲.

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

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

۳-۲. تحلیل الگوهای «مردانه»: در این بخش، نقوشی بررسی می‌شود که نشانگان تاریخی-جنسیّتی کافی برای «مردانه‌خواندن» 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»[1] دارند، می‌توان پی برد.

۳-۲-۱. تصویر ۱۳ فیگورهایی«مردانه» را در دو فرم متفاوت نشان می‌دهد؛ یک فرم، در لایهٔ نخست پوشاک، موهای جمع شدهٔ پشت سر، فاقد نقش‌مایهٔ «بال»، میوه‌ای در دست راست؛ و دیگری، دارای نقش‌مایهٔ بال‌مانند، 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 تاخت‌وتاز است. در این تصویر، «دامن»، نقش‌مایه‌های 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. ر.ک: توضیح بند ۳-۳.

تصویر۱۳: مردان در بزم و شکار
http://www.Cleveandart.org/art/1959.249

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

۳-۲-۲. تصویر ۱۴ فیگوری در لایهٔ دوم پوشاک است. «ریش»، بـه مثابـهٔ عنصـری «مردانـه» قابـل مشاهده است. در این نمونه، نقش‌مایهٔ بال‌مانند به گیسوان آذین‌شده می‌ماند اگرچه، به دلیل سـبک خـاص تصویرگری سفال نیشابور و ابهام‌آمیزی نقوش، احتمال دارد چنین نقش‌مایه‌ای واقعاً گیسوان فیگـور باشـد. زمینهٔ تصویر با نشانگان آناهیتا در سنّت ساسانی، طاووس و گل، آراسـته شـده اسـت. اهمیـت ایـن نقـش همانند نمونهٔ پیشین، در ترسیم «دامن» به مثابهٔ بخشی از پوشاک فیگور «مردانه» است.

تصویر۱۵: میرشکار شمشیر در دست
http://warfare.tk/6-10/Nishapur-Bowl-Tehran.htm

تصویر۱٦: سوارکار برسم در دست
مأخذ:
https://www.flickr.com/photos/persianpainting/29380195994/in/album

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 نکتهٔ عجیب دربارهٔ این نوع سفال، عدم اقبال آن در سایر نقاط ایران است که به این نقش «خصوصیّتی محلی بومی» بخشیده است».[1] طبق این گفته، به دلیل آن‌که سبک خاص تصویرگری در سفال نیشابور در سایر شهرهای امارت سامانی یا 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 جمع‌شده در پشت سر است. ریش، لایهٔ نخست پوشاک، گل و طاووس و حتی هالهٔ نور قابل مشاهده است و فقط برسم به جای شمشیرِ نمونهٔ پیشین نشسته‌است. در این تصویرها، موهای بلند و جمع‌شده پشت سر فیگور «مردانه»، موی بلند را از انحصار جنسیّت «زنانه» خارج می‌کند.

تصویر۱۷: مردان ساغرگیر
مأخذ: https://www.christies.com

تصویر ۱۸: رزم‌آور سوار بر اسب
مأخذ: http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowl-Christes-Lot_203-2002.htm

۳-۲-٤. تصویر ۱۷، فیگورهایی در لایهٔ سوم پوشاک هستند. شباهت این نقش با تصویر۱۳، الگوی «مردانه» را بازنمایی می‌کند، اما فقدان ریش، وجود برسم و ساغر، و آرایهٔ بال‌مانند، می‌تواند چالش‌برانگیز باشد؛ با این‌حال تصویر۱۸ و مشاهدهٔ سوارکاری با چهرهٔ ظریف بدون ریش در لایهٔ نخست پوشاک، به رفع ابهام کمک می‌کند؛ وجود عمامه، دستار، به مثابهٔ (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 نبودِ ریش، نقشی را در الگوی «زنانه» قرار نمی‌دهد.

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

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

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، زن پنداشته شده‌اند؛ نقوش «زن‌پنداشت» گفته می‌شود. در این بخش، شماری از این نقوش تحلیل می‌شوند.

۳-۳-۱. در تصویر ۱۹، نقشی زن‌پنداشت در لایهٔ سوم پوشاک دیده می‌شود. یقهٔ گرد زیر خفتان، و شلوار دمپا گشاد روی موزه‌ها، نشانگر کاربست الگوی چندلایهٔ پوشاک است. این فیگور از دید ویلکینسون «پیکر احتمالاً مردی جوان است که ساغری در دست[راست] دارد».[۲] دیدگاهی دیگر اما، با تأکید بر وجود «بال نوک‌تیز» و «عدد هفت» در شمارهٔ انگشتان و یقهٔ لباس، جنبه‌ای فرازمینی برای این نقش قائل شده، جنسیّت «زنانه» به آن اطلاق کرده است.[۳] دو هوبره،[۴] گل‌های چهارپر، نیلوفر و نقش‌مایه‌های 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 نورُسته باشد، چنین برداشتی را محدود می‌کند. نکتهٔ 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 خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)»، ۴۸.
۴. ر.ک: شعبانی و زارعی، «بررسی و تحلیل نقوش پرنده سفالینه‌های اسلامی نیشابور با پرندگان موجود در زیست‌بوم منطقه»، ۱۶-۵.

دو زائدهٔ 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 شالِ روی دوش باشد؛ دوم، این زائده، صرفاً تزئین لباس باشد (نک: به تصویر۲۲). با این‌که دامنِ لباس و نقش‌مایهٔ «بال مانند» دلیل زن‌بودن نقش نیست؛ ولی تأیید مذکربودن این فیگور، نیاز به داده‌های تطبیقی بیشتری دارد.

۳-۳-۲. تصویر ۲۰، فیگوری ایستاده در مرکز صحنه و مشابه نمونهٔ 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 نمونهٔ پیشین همانند است. این‌جا هم خط نازک سیاهی بالای لب به‌چشم می‌خورد. یقهٔ برگردان خفتان به‌صورت 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 زن‌پنداشت با گل انار در دست
مأاخذ: 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 قدرتِ فرد یا القای حرکت با استفاده از افزون‌نگاری انگشتان باشد. چنان‌که در تصویر ۱۳ اسبِ در حال تاخت این‌گونه کشیده شده است. بنابراین، بر خلاف برداشت شماری از پژوهش‌های پیشین، ارتباط معناداری بین شکل یقه که به‌صورت ۷ ترسیم شده، با تعداد انگشت دست وجود ندارد.

۳-۳-۴. تصویر۲۲ با نقوش ایستاده در این مورد مشابه است. آرایه‌های صحنه شامل: طاووس، نیلوفر، برسم در دست راست و دست چپ بر کمر، سبیل نازک بالای لب، ابروان پیوسته، و موزه‌های مشکی نوک‌تیز و پُر آرایه. وجود دو ماهی و کبوتری درحال آب خوردن، که در هنر ساسانی از نقش‌مایه‌های آناهیتا برشمرده می‌شود، می‌تواند نقش مزبور را در شمار نقوش زن‌پنداشت جای دهد. اما به اعتبار تحلیل نقوش مشابه بالا، نمی‌توان این فیگور را «زن» نامید.

تصویر۲۲: امیر نشسته؛ نقشی زن‌پنداشت با برسم در دست راست

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

با توجه به نظر ریچارد بولیت که طبقهٔ اشراف بدون پایبندی مذهبی را مشتری و سفارش‌دهندهٔ سفال منقوش می‌داند،[1] احتمال ارتباط مستقیم بین خاستگاه طبقهٔ سفارش‌دهنده با ماهیت سفال نیشابور تقویت می‌شود. مورگان نیز با نگاهی به پس‌زمینهٔ محلی نقوش انسانی، پیکرنگاری صاحب‌منصبان سامانی روی سفال نیشابور و سفارشی‌بودن این دست‌ساخته‌ها را مطرح کرده است.[2] آرایه‌های صحنه هم بر روایتگری صحنه‌ای غیر روزمره دلالت دارد؛ میگساری، بزم و طرب، شکار و سواری بر اسب آذین‌بسته را نمی‌توان در زمرهٔ 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 «ثیاب المنادمه»، جامهٔ شراب، همان پوشاکی که درباریان به هنگام «لهو و لعب، و نشستن به شراب» بر تن داشتند،[1] همخوان است. با این‌حال، 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. نکتهٔ مهم در تحلیل نقش‌های ۱۹ تا ۲۲، نبود فرم دایره‌ای نزدیک به یقه و روی سینهٔ فیگورها است؛ مسئله‌ای که می‌تواند در پیشبرد تحلیل جنسیّتی نقوش مزبور مؤثر باشد. برای جمع‌بندی این بخش، جدول ۱، با تمرکز بر جامعه آماری این پژوهش، نسبت میان جنسیّت 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	دستاورد	حضور در جامعه آماری (تصاویر)
دامن/ قبای بلند	–	+	+	فراجنسیّتی[2]	٦، ٧، ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١
"بال"(آستین‌بلند)	+	+	+	فراجنسیّتی	٩، ١٣، ١٤، ١٧، ١٩ تا ٢٢
موزه	+	+	+	فراجنسیّتی	تمام نمونه سفال‌های موجود
سرپوش و موی بلند	+	+	+	فراجنسیّتی	٩،١٥، ١٠، ١٣، ١٤، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٢
شلوار	+	+	+	فراجنسیّتی	تمام نمونه‌های موجود
خفتان	–	+	+	فراجنسیّتی	٧، ٨، ١٧، ١٩ تا ٢٢
تاج «هند و سکایی»	+	–	–	"زنانه"	٩

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

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

دستار، عمامه	–	+	–	"مردانه"	۱۸
دایره‌های روی سینه	+	–	–	"زنانه"	۹، ۱۰
تزئینات پوشاک	+	+	+	فراجنسیّتی	تمام نمونه‌های موجود
پرندگان	+	+	+	فراجنسیّتی	تقریبا در تمام نمونه‌های موجود
برسم	–	+	+	فراجنسیّتی	۱۹، ۱۰، ۱۳، ۱٤، ۱٦، ۱۷، ۲۲
نیلوفر	+	+	+	فراجنسیّتی	۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۲
انار، گل	+	+	+	فراجنسیّتی	تقریبا در تمام نمونه‌ها یکی از این دو وجود دارد
ساغرگیری	–	+	+	نیازمند مطالعات بیشتر	۱٤ ۱۷، ۱۹
ماهی	+	–	+	فراجنسیّتی	۱۰، ۲۲
بزکوهی(شاخ)	+	+	+	فراجنسیّتی	در بیشتر نمونه‌های سفال
سوارکاری	–	+	+	نیازمندجامعه آماری فراگیر[1]	۳، ۸، ۱۵، ۱٦، ۱۸
جنگ‌افزار	–	+	+	"مردانه"	۳، ٤، ۵، ۸، ۱۵، ۱۸

جدول (۱): تحلیل جنسیّت 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 «مردانهٔ» سفال نیشابور مشترک است. بنابراین صرفِ استفاده از پوشاک و آرایه‌های به‌ظاهر زنانه، دامن و موی بلند، نشانگر «زنانگی» نقش نیست؛ همچنان که در دو نمونهٔ این مقاله، دامن در پوشاک زنان دیده نمی‌شود.

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

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

۴- یکی از یافته‌های ابهام‌زدا در این پژوهش، وجود دایره‌های روی سینهٔ فیگورهای «زنان» است که از دوران باستان تا دورهٔ 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 جامعهٔ آماری فراگیر است، سایر گزینه‌ها نیز مشترک هستند.

۶- در پایان، این مقاله نمونه‌های زن‌پنداشت از شمارهٔ 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. ترجمهٔ 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 پوشاك در ایران زمین، مجموعه مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا، زیرنظر احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین، ۱۳۵-۱۷۵. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳.

پوربهمن، فریدون. پوشاک در ایران باستان. ترجمهٔ هاجر ضیاءسیکارودی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸٦.
چیت‌ساز، محمّدرضا. تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حملهٔ مغول. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۹.
ریخته‌گران، محمّدرضا. 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 مجموعهٔ کامل آثار و مقالات برگزیدهٔ نهمین کنگرهٔ پیشگامان پیشرفت (۱۳۹۵): ۳۰٦-۳۱٦.
شهبازی شیران، حبیب و دیگران. «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الههٔ زن در ایران باستان مطالعهٔ نقشمایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه». فرهنگ و هنر ۱۰، ش. ۲ (تابستان ۱۳۷۹): ۲۳۷-۲٦۲.
شعبانی، محمّد و محمّد ابراهیم زارعی. «بررسی و تحلیل نقوش پرنده سفالینه‌های اسلامی نیشابور با پرندگان موجود در زیست‌بوم منطقه». هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دورهٔ ۲۵، ش.٤ (زمستان ۱۳۹۹): ۵-۱٦.
شولیه، ژان و آلن گربران. فرهنگ نمادها. ج ٤. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵.
کیانی، محمّدیوسف. سفال ایرانی؛بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعهٔ نخست وزیری. تهران: انتشارات نخست وزیری، ۱۳۵۷.
گروبه، ارنست. سفال اسلامی؛ جلد هفتم از مجموعهٔ هنر اسلامی. گردآوری ناصر خلیلی. ترجمهٔ فرناز حائری. تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸٤.
گیرشمن، رمان. هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره وشی، 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. ۱٤ (پاییز و زمستان ۱۳۹٤): ٤۵-٦٤.
محمودی، فتانه. بررسی نقوش تزیینی هنر دورهٔ ساسانی به‌ویژه جام‌های فلزی و پارچه‌ها.پایان‌نامهٔ 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. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۰.
ناجی، محمّد رضا. فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان. تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۸٦.
نامجو، عباس و مهدی فروزانی. «مطالعهٔ نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی». علم و فرهنگ، ش.۱ (۱۳۹۲): ۲۱ ـ٤۲.
نیبرگ، هنریك ساموئل. دین‌های ایران باستان. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: انتشارات مرکزی ایرانی مطالعهٔ

فرهنگ‌ها، ۱۳۵۹.

واشقانی فراهانی، ابراهیم. «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانـی». مجلـهٔ مطالعـات ایرانـی، ش.۱۷ (۱۳۸۹): ۲۳۷-۲۶۲.

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

همپارتیان، مهرداد و محمّد خزائی. «نقوش سفالی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/ چهـارم و پـنجم)». مطالعات هنر اسلامی، ش. ۳ (پاییز و زمستان ۱۳۸٤): ۳۹-٦۰.

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 Word 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*, (May2011):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. *Pūhhkk-i Zanān-i āāā az gghāz āā rrr zz*. Tehran: Intishārāt-i Avistā Farāhānī, 2003/1382.

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

Barrett, D. “Hunar Irān dar daurān-i Islāmī” in *Mrrāṣ-i Ir*... translated by Aḥmad Bīrashk et al**.** pp. 203-257**.** Tehran: Intishārāt-i Bungāh-i Tarjumih va Nashr-i Kitāb, 1957/1336.

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

by Sudābih Fażāylī. Tehran: Intishārāt-i Jīḥūn, 2007/1385.

Chītsāz, Muḥammad Riżā. *Tārīkh-i Pūhhāk āāānīān az bhidāy āāān aa aa hhhhyi Mughll* . Tehran: Intishārāt-i Samt, 2000/1379.

Ghirshman, Roman. *Hunar-i āāān dar aa ūrnn-i āā ttī va Sāāānī*. translated by Bahrām Farrahvashī, edition:2, Tehran: Shirkat-i Intishārāt-i ‘Elmī va Farhangī, 1992/1370.

Grube, Ernst. *Sufll -i Islmnī*, vol.7**,** *Maūūūaah-i Hunar-i Islmnī*. Compiled by Naṣir Khalīlī. translated by Farnāz Ḥāīʾrī. Tehran: Nashr-i Kārang , 2006/1384.

Hampārtiyān, Mihrdād and Muḥammad Khazāʾī. “Nuqūsh-i Sūfālī bar Sufālīnihhāy Nīshābūr (10th and11th /4th and 5th Centuries)”, *Muṭāii‘tt -i Hunar Islmnī*. no.3, (Autumn and winter 2006/1384): pp. 39-60.

Kiyānī, Muḥammad Yūsuf. *Sufll -i āāānī, aa rrīīī-i Sufll nnhhhāy āāānī-yy Maūūūaah-i Nakhust Vazīīī*. Tehran: Intishārāt-i Nakhust Vazīrī, 1979/1357.

Maḥmūdī, Fattānih. *aa rrīīī-i uu qūhh-i Tayynnī-i Hunar-i ūū hhhyi Sāāānī bhhīī hhhh Jāhh āy Filizī va Pācchiāāā*. Master Thesis, Tarbiat Modares University, 2002/1380.

Manṣūrī, Ilham And Abū al-Qāsim Dādvar. *aa āāaa dī bar Usṭūhhhhā va aa āā dhāy āāān dar hhhd-i āā āāān*. Tehran: Nashr-i Kalhur va al-Zahra University, 2007/1385.

Mīr Muḥammadī, Nīlūfar. *aa rrīīī va aa baqihbandī Maaaghhāy Luāāāāān*. Master Thesis, Tarbiat Modares University, 2002/1380.

Mubīnī, Mahtab and Azādih Shāfi‘ī. “Nagsh-i Gīāhān-i Asāṭīrī va Muqaddas dar Hunar-i Sāsānī(ba Taʾkīd bar Nuqūsh-i Barjastih, Filizkārī va Gachburī)”, *Jilwah Hunar*, no.14, **(**Autumn and winter 2016/1394): pp. 45-64.

Nājī, Muḥammad Riżā, *Farhang va Tamadun Islmnī dar aa aarr ū-i Sāāā nyynn*. Tehran: Intishārāt-i Amīr Kabīr, 2007/1386.

Nāmjū, ʿAbās and Mahdī Furūzānī. “Muṭālaʿih-yi Namādshināsānih va Taṭbīqī-i ʿAnāṣur-i Nuqūsh-i Mansūjāt-i Sāsānī va Safavī”, *EHm va Farhang*, no.1, (2014/1392): pp.21-42.

Nyberg, Henrik Samuel. *Dnnhāy āāān-i āā āāān*, translated by Syf al-dīn Najābādī. Tehran:

Intishārāt-i Markazī Irānī-i Muṭālaʿih-i Farhanghā, 1981/1359.

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

Pūrbahman, Firīdūn. *Pūhhāk dar Irnn-i āā āāā*. translated by Hājar Żīyāʾ Siykārūdī. Tehran: Intishārāt-i Amīr Kabīr, 2007/1386.

Rīkhtihgarān, Muḥammad Riżā, *Paddāsshnnūsī-yi Hunar-i Mudirnhhh* Tehran: Sāqī, 2003/1382.

Shaʿbānī, Muḥammad and Muḥammad Ibrāhīm Zāriʿī. "Barrisī va Tahlīl-i Nuqūsh-i Parandih-yi Sufālīnihhāy Islāmī Nīshābūr bā Parandigān-i Maūjūd dar Zīstbūm-i Manṭaqih", *uu nahhāy Zbtā-uu nahhāy Taaauumī*, vol.25, no.4, (Winter2021/1399): pp. 5-16.

Shahbāzī Shīrān, Ḥabīb et al. "Maẓāhir va Kārkardhāy Ānāhītā, Ilāhih-yi Zan dar Irān-i Bāstān Muṭāliʿih-i Naqshmāyihhāy Zurūf-i Zarīn va Sīmīn-i Sāsānī Ḥāvī-i Naqsh-i in Ilāhih", *Farhang va Hunar*, 10 (no.2), (Summer ۲۰۰۰ /1379): pp. 237-262.

Vāshaqānī Farāhānī, Ibrāhīm. "Sārāghāz-i Gīāhān dar Asāṭīr-i Irānī", Journal *Muṭāii'tt -i āāān*, no.17, (2011/1389): pp.237-262.

Wilkinson, Charles. K. "Rang va Ṭarḥ dar Sufālīnih-yi Irānī" in *Ūjhyy-i aaaakhhhān-i Hunar-i āāān*. Tehran: Nashr-i Agāh, (2001/1379): pp. 133-149

Zakarīāyī, Imān and Rūʾyā Ṣabūrī. "Barrisī va Nishānihshināsī Nuqūsh-i Fīgūrātīv dū Sufālīnih-i Nīshābūr (A.H. c. 4-5)" in *Maūūūaah-yi Kālll -i Aṣār va Maqāāā-i Barguzddhh-yi uu hunnn uu nghhhhi īī hhgāāā n-i Phhluatt*. (2016/1395): pp.306-316.