درآیگاه
نشریه علمی هنر خراسان بزرگ
شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰
No.1 Spring & Summer 2021
۲۳-۴۲
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۲۷

پیکره‌نگاری در سفالینه‌های نیشابور

➢ **محمد محمدی:** دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، شهر تهران،ایران
➢ **محمد تقی آشوری :** استاد دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر،دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران taghi.ashouri@gmail.com

چکیده

در پژوهش پیشِ رو، پیکره‌نگاری مجموعهٔ ۲۵ سفالینهٔ نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری/نهم و دهم میلادی که ۳۸ پیکرهٔ انسانی بر آن تصویر گردیده، از منظر صوری و معنایی مورد بررسی قرار گرفته و این کار به هدف بررسی و شناسایی جایگاه این آثار در تاریخ هنرهای تصویری ایران انجام شده است. در این پیکره‌نگاره‌ها، به‌ترتیب شمارِ پیکره‌های نشستهٔ چهارزانو، ایستاده و سوار بیش از دیگر حالت‌ها است و دو حالت نشسته بر تخت و حالت پیکرهٔ کنشگر کمترین شمار را دارند. تناسبات انسانی نیز در پیکره‌های نشستهٔ چهارزانو و سوار بر اسب نزدیک و بزرگ‌تر از طبیعی است که نشان از اهمیت و جایگاه شخصیت‌هایی که در این حالت تصویر می‌شوند، دارد. این در حالی است که در حالت‌های دیگر، پیکره‌ها کوتاه‌تر و در برخی موارد کاملاً کوتاه‌قد تصویر می‌شوند که با توجه به پرسپکتیو مقامی در هنر ایران کاملاً معنادار می‌نماید. بررسی نشانه‌های تصویری از جمله پوشش ردا گونه، منگولهٔ آویزان اسب‌ها، جام یا قدح یا صراحی در دستان پیکره‌ها، ساقهٔ گل در این سفال‌نگاره‌ها نشان‌دهندهٔ رابطهٔ معنایی آن با هنر ایران باستان و صدر اسلام پرداخته شده است. جام، ساقهٔ گل و حالت دست پیکره‌ها در گرفتن آن نمادی از بیوَر فرّه (ده‌هزار فرّ)، پوشش ردا گونه بر مفهوم فرهمندی و پیروزی و منگولهٔ آویزان اسب‌ها نیز بر فرهمندی و پیروزی یا تبار باشکوه خانوادگی در پیوند با شهریار اشاره دارد؛ بدین گونه درون‌مایه‌های اصلی این سفال‌نگاره‌ها رزم، بزم، شهریار و درباریان، قهرمان/پهلوان است. در این سفال‌نگاره‌ها درون‌مایه‌های هنر ایران باستان دیده می‌شود و نشان‌دهندهٔ تداومی در هنر ایران در سده‌های سوم و چهارم هجری است.

واژگان کلیدی: هنر سامانی، سفالینه‌های نیشابور، پیکره‌نگاری

Abstract

In the present study, 25 samples of Nishapur pottery from 9th and 10th Centuries AD with 38 human figures depicted on them have been investigated in terms of form and content. This study aims to examine the figural representations on buff wares in order to pinpoint its position in the history of Iranian pictorial arts. First of all, an initial classification of the themes and posture of body and formal proportions was performed. In reviewing the method of drawing, with regard to the greater number of figures depicted frontal aspects, significance of the depicted characters or worldviews of their artists was demonstrated. In terms of gender, it should also be mentioned that it is not possible to estimate the sex of the figures except in two or three cases. In an Iconographic study on these artworks, presence of elements such as capelike collar, flying tassels and holding flowers stems and goblet in hands of figures on these ceramics indicate a significant relationship with the art of ancient Persia and early Islam. The goblets or cups, flowers and the hand modes of the figures symbolize 10 thousand Farr(Aura)s; the capelike collar refer to concept of triumph ,and the flying tassel refer to the magnificent family of the character. All in all, the main theme of the decorations are fight, Feast, Prince and his court and Hero. Altogether, these decorations representing the meaningful elements of ancient Iran, as mentioned above, indicate the continuity of themes with a centrality of perfection and victory. So, we can see continuity in themes and figural representation in Iran art through the 9th and 10th centuries.

Keywords: Samanid Art, Nishapur Pottery, figurative Art

*نویسنده مسئول مکاتبات:محمد محمدی (۰۹۱۰۲۲۹۰۲۶۹) (Mohammad.mohammadi000@gmail.com)

مقدمه

این پژوهش به دنبالِ بررسیِ صوری و معنایی پیکره‌نگاری[1] در آثار یافت شده از نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری/نهم و دهم میلادی و جایگاه آن در تاریخ هنرهای تصویری ایران است. به‌طورکلی با توجه به نبودِ مدارک و مستندات نوشتاری باید از تجزیه‌وتحلیل تصویر به روشنگری هنر این دوره پرداخت. بر این اساس در پژوهش حاضر با کمک رایانه و روش «تسطیح» در هندسهٔ رقومی-ترسیمی تناسبات پیکره‌های استخراج‌شده، روش نمایش اجزای پیکره‌ها، روش چهره‌نگاری و اجزای آن مانند چشم و ابرو که در ترسیم چهره اهمیت بسزا دارند، بررسی شده است. در نهایت نیز اشاره‌ای به ارتباط پیکره‌نگاری نیشابور با هنرهای پیشین خود در ایران و آسیای مرکزی شده است. پیکره‌نگاری سفال‌نگاره‌های نیشابور در دو دسته از ۱۲ دسته سفالینهٔ طبقه‌بندی‌شده طبق دسته‌بندیِ ویلکینسون، یافت شده است: سفالینه‌های نخودی و سفالینه‌های چندرنگ. در این بررسی پیکره‌نگاری‌های سفال‌نگاره‌های نیشابور از منظر طراحی پیکره‌نمای انسانی یا پیکره‌نگارانه بررسی و پژوهش می‌شوند. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر مشتمل بر ۲۵ سفالینهٔ کامل از موزه‌های متروپولیتن[2] نیویورک، ملی ایران، آبگینهٔ تهران، ویکتوریا و آلبرت[3] لندن، سلطنتی اُنتاریو[4]، پرگامون[5] برلین، هنرهای آسیایی سن‌فرانسیسکو[6]، هنر هاروارد، حراجی ساذبیز[7]، حراجی کریستیز[8]، حراجی بانمِس[9]، مجموعهٔ دیوید[10] و مجموعهٔ ناصر خلیلی است. آثار دیگری ازجمله قطعات شکسته یا سفالینه‌های آسیب‌دیدهٔ دیگری با پیکره‌نگاری انسانی در موزه‌های یادشده (به‌ویژه متروپولیتن و ملی ایران) وجود دارند که به دلیل ناقص بودن یا ابهامِ دیداری از روند پژوهش اصلی خارج شدند. بر اساس یافته‌های پژوهشگران موزهٔ متروپولیتن، برای نمونه مریل جکینز (۱۹۸۳: ۱۱)، چند مورد سفالینه با طرح‌های پیکره‌نگارانهٔ انسانی با نقش سیاه بر زمینهٔ زرد (از جمله مورد شمارهٔ ۵۱۲ در حراجیِ ساذبیز به تاریخ ۲۵ آوریل ۲۰۱۲) که پیش‌تر باستان‌شناسانی چون ویلکینسون (۱۹۷۳: ۱۷۹) و گروبه (۱۹۹۴: ۵۴) «تقلیدی» نامیده بودند، خاستگاهِ «عراقی» داشته و از موارد پژوهش حاضر خارج شده است. از مجموع ۲۵ موردِ اشاره‌شده، ۱۹ سفالینه نخودی و شش سفالینه، سفالینه با نقش چندرنگ بر زمینهٔ سفید هستند. در سفالینه‌های مطالعه شده ۳۸ پیکره به تصویر کشیده شده که در حالت‌های مختلف ترسیم شده بودند؛ شمار و حالت‌های پیکره‌نگاره‌ها در جدول ۱ آمده است. درمجموع، ۱۰ پیکرهٔ ایستاده، ۱۱ پیکرهٔ نشستهٔ چهارزانو، ۳ پیکرهٔ نشسته بر تخت، ۹ پیکرهٔ سوار بر اسب و ۵ پیکرهٔ کنشگر در مجموعهٔ سفالینه‌های پژوهش شده دیده می‌شود.

۱. مراد از پیکره‌نگاری، پیکرنمایی یا Figurative Art از نوع انسانی در هنرهای تصویری است که در آن اشیا یا جانداران، در اینجا به‌ویژه انسان، به شیوه‌ای بازنمایی می‌شوند و نیز در آن اشاراتی کم یا بیش صریح یا مبهم به شکلِ طبیعیِ آن می‌شود. پیکره‌نگاری به دلیل اینکه اشارهٔ مستقیم به پیکرهٔ انسانی دارد از پیکرنمایی به مفهوم عام متمایز است؛ گذشته از اینکه مکتبی با نام «پیکره‌نگاری درباری» مربوط به دورهٔ قاجار نیز نام‌آشنا است.

2. Metropolitan Museum of Art
3. Victoria & Albert Museum
4. Royal Ontario Museum
5. Pergamon Museum
6 .Sanfransico Asian Art
7 .Sotheby's
8 .Christie's
9 .Bonhams
10. David Collection

جدول ۱: حالت و شمار پیکره‌ها بر سفالینه‌های مطالعه شده (مأخذ: نگارندگان)

حالت پیکره	سفالینه‌های نخودی	سفالینه‌های چندرنگ	مجموع هر حالت
ایستاده	٤	٦	١٠
نشسته (چهارزانو)	١١	-	١١
نشسته بر تخت	٣	-	٣
سوار بر اسب	٩	-	٩
کنشگر	١	٤	٥
مجموع	٢٨	١٠	٣٨

سفالینه‌های نیشابور

نیشابور از دوران اشکانی و ساسانی یکی از مراکز مهم سفال‌سازی در ایران بوده است و پیشینهٔ دورودرازی در این هنر دارد اما برخلاف برخی مراکز مهم آن دوران، همچون مرو و سمرقند، آثار عمده‌ای از دوران پیشااسلامی‌اش بر جا نمانده است. نیشابور در دو سدهٔ اشاره‌شده پایتخت ولایت خراسان و مرکز تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران بود. نیشابور در سدهٔ سوم در دست طاهریان و صفاریان و در سدهٔ چهارم در قلمرو سامانیان بود؛ به‌طورکلی نیشابور در سدهٔ چهارم درگیری‌ها و کشمکش‌های کمتری از سر گذرانید و ثبات سیاسی بر آن حکم‌فرما بود. (فرای، ۱۳۸۱) کریستینا هنشاو (۲۰۰۹: ۵۴) به پیروی از ریچارد بولیت (۱۹۹۲: ۷۸) و ویلکینسون (۱۹۷۳: ۳) بر آن است که جریان سفالینه‌سازی خراسان بزرگ به‌طورکلی و به‌طور خاص در پژوهش کنونی سفالینهٔ پیکرنمای موسوم به «نخودی» یا «چندرنگ» نیشابور، منحصر و مستقل از جریان سفالینه‌سازی در جهان اسلامی دوران خود در عراق یا اثرپذیرفته از چین پدید آمد. ویلکینسون (۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۳۴) بر آن است که هنر سفالینه‌سازی ایران اسلامی در سدهٔ نخست یا حتی بیشتر در سدهٔ دوم هجری شکل گرفت و در سدهٔ سوم این دگرگونی چشم‌گیر و ژرف شد. این دگرگونی‌ها شامل فنونی برای سفید کردن سطح سفالینه که آن را برای نقش زدن آماده می‌ساخت، می‌شد؛ این کار سفالگران را قادر می‌ساخت که طرحی با خط‌های تیره‌تر به وجود آورند و پیش از لعاب زدن با قلمی نوک‌تیز از روی سفیدآبه گِل زیر آن را خراش دهند و بر آن نقش می‌انداختند. سفالینهٔ گلابه‌ای نیز از دیگر فنون ابداعی این دوره بوده است، به‌این‌ترتیب که این سفالینه‌ها زمینه‌ای گلابه‌ای دارند که سفال‌آرایی را به کمک نقاشی روی آن را ممکن می‌سازد؛ بدین ترتیب که سفال آرایی با نقاشی روی سفالی که از خمیرهٔ نخودی یا اخرایی بوده، انجام شده و روی آن را با لایه‌ای از گلابه پوشانده و سپس رنگیزه‌ها نیز با نوعی بست یا واسطهٔ گلی روی این پوشش افزوده شده و در نهایت نیز سطح سفال با لعاب سربی‌رنگ شفافی پوشانده می‌شد. با این روش رنگیزه‌ها به هنگام پخت در کوره نیز در جای خود تثبیت می‌شدند و جابه‌جا نمی‌شدند (کاخکی و همکاران، ۲۰۱۵: ۳۶). ویلکینسون (۱۹۷۳) بر اساس فن تزیین و رنگ طرح‌ها، نقش‌ها و زمینهٔ آن‌ها دسته‌بندی ۱۲ گانه‌ای از سفالینه‌های یافته شده در نیشابور بر اساس فن ساخت ارائه کرده است: ۱. سفالینهٔ نخودی، ۲. سفالینهٔ رنگ افشانده، ۳. سفالینه با نقش سیاه بر زمینهٔ سفید، ۴. سفالینه با نقش چندرنگ بر زمینهٔ سفید، ۵. سفالینهٔ گِلابه‌ای با رنگ‌آبه[1]، ۶. سفالینهٔ سفید کدر، ۷. سفالینهٔ زرد کدر، ۸. سفالینه با لکهٔ زرد و نقش سیاه‌رنگ، ۹. سفالینهٔ تک‌رنگ، ۱۰. سفالینهٔ چینی، ۱۱. سفالینه با لعاب قلیایی و قالب‌زده، ۱۲. سفالینهٔ بدون لعاب. وی سفالینه‌های نخودی را ازنظر نوع طرح و نقش نیز به دو دستهٔ کلی طرح‌های بی‌جان و طرح‌های جانداران بخش‌بندی کرده است؛ وجه تمایز این دو دسته، آرایه‌های آن هست. هاشورها و طرح‌های

۱. Colored Engobe: لعاب زیرپوش

چهارخانه‌ای و مشابه آن‌ها برای پر کردن فضاهای منفی طرح‌های بی‌جان و گل‌بوته‌ها، دایره‌های توپر و طرح‌ها و نقش‌های درهم و پیچیدهٔ متنوع برای پر کردن فضاهای خالی طرح‌های جانداران به‌کاررفته است.

دسته‌بندی‌های دیگری از سفالینه‌های نیشابور- ازجمله واتسون (۲۰۰۴: ۲۵۱-۲۰۵) و فهروری (۲۰۰۰: ۵۰) - ارائه شده که با بازنگری در دسته‌بندی ویلکینسون صورت پذیرفته است؛ دسته‌بندی ٦ گانه‌ای نیز بر همین اساس ارائه شده است که تفاوت بنیادی با دسته‌بندی ویلکینسون نداشته و درصدد تکمیل کار او بر اساس یافته‌های جدیدتر است (عطایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۴). نکتهٔ جالب‌توجه در میان نقوش پیکرنمای جانداران بر روی سفالینه‌ها آن است که هر دسته، طراحی یا کیفیتِ نقش‌پردازیِ منحصر به خود را دارند؛ به‌عبارت‌دیگر، کیفیت طراحیِ جانداران در هر دسته منحصربه‌فرد است چنان‌که گویی زمینه و فن تولید سفالینه، کیفیت طراحی آن را هم رقم می‌زده است. به هر روی، فن‌آوری فرآوری سفالینه بر کیفیت طرح‌ها و نقوش بازنمایانهٔ آن اثری شگرف و بسزا دارد و سفالینه‌هایی با فن‌آوری ساده‌تر و سهل‌تر، طراحی‌های خام‌تر و عاری از ظرافت‌های طراحانِ و سفالینه‌هایی با فن‌آوری پیچیده‌تر و دشوارتر، طراحی‌های پخته‌تر و با ظرایف بیش‌تر دارند. این مورد را پیش‌تر واتسون (۲۰۰۴: ۲۴۷) و فهروری (۲۰۰۰: ۵۰) نیز به شکل دیگر بیان کرده بودند و برای مثال سفالینه‌های نخودی را به دلیل شیوهٔ آسان‌تر و شتابانش محصولاتی روستایی یا عامیانه خوانده‌اند و طرح‌های روی آن را «بی‌دقت»، «باعجله» و «خام» دانسته‌اند. البته باید توجه داشت که درمجموع، در نیشابور سفالینه‌هایی باکیفیت‌هایی گوناگون از پایین‌ترین درجه تا عالی‌ترین درجه پدید آورده می‌شد.

ویژگی‌های کلی پیکره‌نگاره‌ها

در پیکره‌نگاری نیشابور، الگو و سرمشق بازنمایی پیکرهٔ انسانی اشکال ذهنی و انتزاعی پدیدآورندگان آن به نظر می‌رسد؛ گرچه در همان زمان در دیوارنگاری‌های نیشابور پیکره‌نگاری‌هایی با بالاترین کیفیت دیداری و واقع‌نماییِ ممکن تصویر شده‌اند. به هر صورت میانگین بلندای پیکره‌های سفالینه‌ها بر اساس مقیاس سر تمایز چشم‌گیری با مقیاس‌های قراردادی طبیعی ندارد. بلندای پیکرهٔ انسانیِ طبیعی بر اساس مقیاس سر میان ۷ و ۷/۵ سر است و در حال حاضر میانگین آن برای متوسطِ ایرانیان ۷ سر فرض می‌شود (بنتهام، ۲۰۱٦). بنابراین پیکره‌ها عمدتاً کمی کوتاه‌تر و ۳ مورد که ۴/۵ و ۵ سر کار شده‌اند، کوتاه‌قد تصویر شده‌اند.[1] تنها در حالت سوار بر اسب تناسب انسانی نزدیک به مقیاس طبیعی کار شده که برابر با میانگین کلی حالت ایستاده و در دستهٔ سفالینه‌های نخودی بلندتر از پیکره‌های ایستاده تصویر شده‌اند، این امر نشانگر اهمیت و جایگاه «سوار» در فرهنگ شرق ایران و به‌ویژه نیشابور در آن عصر می‌تواند باشد. پیکرهٔ نشستهٔ چهارزانو نیز منطبق بر مقیاس طبیعی و نزدیک به آن کار شده است، به‌طوری‌که به‌جز ۲ مورد پیکره با مقیاس ۴ سر، دیگر پیکره‌ها ازنظر بلندای پیکره به مقیاس طبیعی نزدیک هستند؛ اما دیگر شاخصه‌های واقع‌نمایی بر اساس مقیاس سر، مانند پهنای شانه، اندازهٔ دست و مانند آن در این پیکره‌ها دیده نمی‌شوند.

جدول ۲: تناسبات انسانی در پیکره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

حالت پیکره	سفالینه‌های نخودی	سفالینه‌های چندرنگ	میانگین (گرد شده)
ایستاده	۵ – ٦ (۳)	٦/۵ (۴) – ۴/۵ (۲)	٦
نشسته (چهارزانو)	۴(۲) – ۴/۵(۳) - ۵/۵ (۵)	-	۵
نشسته بر تخت	٦/۵ (۲)	-	۵/۵
سوار بر اسب	۵/۵ – ٦ (۷) – ٦/۵	-	٦
کنشگر	۵	۴ – ۴/۵ (۳)	۴/۵

۱. اشاره شود که به دلیل عدم امکان دسترسی به خود سفالینه‌ها برای برداشت و اندازه‌گیری‌های لازمه، روش «تسطیح» تصویرهای محدّب یا کوژ به سطح صاف بر اساس هندسهٔ ترسیمی و رقومی ششم ریاضی نظام قدیم به‌کار گرفته شد. به دلیل تفصیل و وابستگی هر مورد به شکل ظرف از آوردن این مطلبِ عمدتاً هندسی-ریاضی در این جستار صرف‌نظر شده است.

سفالینه‌های نیشابور از نظر شیوه و اسلوب نمایش اجزای بدن نیز به‌طورکلی گرایش به تمام‌رخ‌نمایی بالاتنه و چشم (ها) دارد؛ به‌عبارت‌دیگر، در مورد چشم‌ها این گرایش تقریباً مطلق برای نمایش چشم‌ها از روبه‌رو جز در اندک مواردی که سه‌رخ‌نمایی مدنظر طراح بوده، رخ داده است. در چند مورد (سفالینه‌های ۱۲-۱، ۱-۴ و ۲-۴) پیکرهٔ ایستاده، سر سه‌رخ و چشم‌ها تمام‌رخ به تصویر کشیده شده‌اند. در به‌تصویرکشیدن بالاتنه علاقه‌ای به نیم‌رخ‌نمایی دیده نشد؛ حتی در میان جامعهٔ آماری پژوهش که بیش از دو برابر مجموعهٔ کنونی است، چنین موردی مشاهده نشد. در به‌تصویرکشیدن پایین‌تنه یا به عبارتی پاها، گرایش به تمام‌رخ‌نمایی در پیکره‌های ایستاده و نشستهٔ چهارزانو به‌طور مطلق دیده می‌شود.سرها در بیش از نیمی از نمونه‌ها با نیم‌رخ‌نمایی به تصویر کشیده شده‌اند؛ البته در سنت تصویرگری ایرانِ باستان از دورهٔ پارتی و ساسانی که مبتنی بر پایگان یا سلسله‌مراتب شخصیت‌ها بود، شخصیت اصلی و مهم صحنه با تمام‌رخ‌نمایی یا روبه‌رونمایی به تصویر کشیده می‌شود و شخصیت‌های فرعی یا عمدتاً زیردستانِ او با نیم‌رخ‌نمایی به تصویر کشیده می‌شدند؛ به‌عبارت‌دیگر، در صحنه‌های ترکیبی صرفاً شخصیت محوری یا مرکزی، شاه، فرمانروا یا ایزد، تمام‌رخ و از روبه‌رو کار می‌شود. در همین سفالینه‌ها نیز این قاعده در سفالینهٔ ۷-۱ دیده می‌شود. نیم‌رخ‌نمایی در ترسیم سرها در صحنه‌های روزمره، بزمی و شخصیت‌های هم‌تراز نیز بکار می‌رفت، ازجمله سفالینه‌های ۱-۱، ۱۵-۱، ۳-۴ و ۴-۴. جدول ۳ فراوانی و چگونگی نمایش و ترسیم اجزای بدن در پیکره‌نگاره‌ها را ارائه کرده است.

جدول ۳: چگونگی نمایش و ترسیم اجزای بدن پیکره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

	سفالینه‌های نخودی ۲۸ پیکره			سفالینه‌های چندرنگ ۱۰ پیکره			مجموع ۳۸ پیکره		
	تمام‌رخ	نیم‌رخ	سه‌رخ	تمام‌رخ	نیم‌رخ	سه‌رخ	تمام‌رخ	نیم‌رخ	سه‌رخ
بالاتنه	۲۶	-	۲	۴	-	۶	۳۰	-	۸
سر	۸	۱۶	۴	۲	۶	۲	۱۰	۲۲	۶
چشم (ها)	۲۵	-	۳	۱۰	-	-	۳۵	-	۳
پایین‌تنه	۱۶	۹	۳	۸	۲	-	۲۴	۱۱	۳

در بررسی فراوانی و شمار ترسیم‌های جزییات پیکره بر اساس حالت‌ها مشخص می‌شود که در پیکره‌های ایستاده و چهارزانو نشسته چشم‌ها و پایین‌تنه به‌طور مطلق تمام‌رخ‌نمایی شده‌اند، پیکره‌های چهارزانو نشسته بالاتنه نیز به‌طور مطلق تمام‌رخ و از روبه‌رو ترسیم شده‌اند. در میان موارد مطالعه‌شده پیکره‌های نشسته بر تخت بالاتنه تمام‌رخ، سر از نیم‌رخ، چشم‌ها تمام‌رخ و پایین‌تنه سه‌رخ ترسیم شده‌اند. در پیکره‌های سواران نیز ترسیم بالاتنه تمام‌رخ، سه‌رخِ چشم‌ها و نیم‌رخ پایین‌تنه وجه غالب آثار است و در میان دستهٔ کنشگران نیز تمام‌رخ‌نمایی چشم‌ها به اسلوبی معمول می‌نماید. برآیند مطالبِ اشاره‌شده در جدول ۴ به‌اجمال ارائه شده است؛ مواردی که هیچ گونه‌یِ ترسیمی برتریِ مطلق ندارد در جدول با (*) مشخص شده است.

جدول ۴: قاعدهٔ ترسیمی معمول در حالت‌های مختلف پیکره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

حالت	بالاتنه	سر	چشم	پایین‌تنه
ایستاده	*	*	تمام‌رخ	تمام‌رخ
نشسته (چهارزانو)	تمام‌رخ	*	تمام‌رخ	تمام‌رخ
نشسته بر تخت	تمام‌رخ	نیم‌رخ	تمام‌رخ	سه‌رخ
سوار بر اسب	تمام‌رخ	*	تمام‌رخ	نیم‌رخ
کنشگر	*	*	تمام‌رخ	*

جنسیت پیکره‌نگاره‌ها

جنسیت پیکره‌نگاره‌ها یکی از مسائل بحث‌انگیز در پژوهش‌های سفالینه‌های نیشابور بوده است. ویلکینسون (۱۹۷۳: ۱۹-۱۷) بر آن است که نشانه‌های ظاهری همچون ریش یا سبلت و یا پوشاکی چون دامن به‌سادگی نشانگر جنسیت پیکره نمی‌تواند باشد؛ و در بحث‌وبررسی پیکره نگارهٔ سفالینهٔ ۱۲-۱ اشاره دارد که دامن‌پوشی این پیکره نافی این‌که مرد باشد، نیست و اساساً جامهٔ او نوعی خفتانی بوده است. او در این بحث به سفالینهٔ ۱۵-۱ اشاره می‌کند که دو شخصیت نشسته برتخت ریش انبوهی دارند و دامن نیز به تن دارند. نویسندهٔ مدخل «پوشاک» دانشنامهٔ ایرانیکا، اِلسی پک (۲۰۱۲)، نیز پیکره را مرد و پوشش آن را نوع خاصی از پوشش دورهٔ سامانی با پیشینه و همتایی در دیوارنگاره‌ای در قیزیل دانسته است. چهرهٔ مایل، پیشانی پهن و رنگ‌پریدگیِ صورت این پیکره نیز به گمان وی همانندِ چهرهٔ مردی در قطعه‌ای از دیوارنگاره‌ای یافت‌شده از خانه‌ای در سبزپوشانِ نیشابور است امّا در همان‌جا دیوارنگاره‌یِ دیگری نیز یافته‌اند که پیکرهٔ زنی در اندازهٔ بزرگ و با مشخصاتی شبیه همین پیکرهٔ روی سفال‌نگارهٔ ۱۵-۱ است. بااین‌همه، همپارتیان و خزایی (۱۳۸۴: ۴۳) بر آن‌اند که «جنسیت در بیش‌تر نمونه‌ها کاملاً مشخص و بارز است. تأکید بر ریش، ادوات جنگ، کمربند و خفتان و کلاه‌خودها و حمایل‌ها در مردان، گیسوان بلند، پوشاک خاص زنان چون دامن و شاخه‌های گل از مهم‌ترین این مشخصه‌هاست که به شکل رسا و واضح بر آن‌ها تأکید داشته است». بااین‌وجود به نظر می‌رسد نتیجه‌گیری چندان آسان نباشد، چه گیسوان بافته و آویزان هم در بسیاری موارد برای پیکره‌های مرد در دیوارنگاره‌های دیگری دیده شده‌اند. از سوی دیگر ردا یا شال مشابهی با سنگ‌دوزی و جواهردوزی در جامهٔ زنان در دورهٔ ساسانی (پک، ۲۰۱۲) و شرق ایران (گُرُپ، ۲۰۱۲) و سغدی (نیمارک، ۲۰۱۲) وجود داشت که از آنِ بانوان نژاده یا والامقام بود و نمونه‌های سادهٔ آن _بدون تزیین و آرایش_ برای بانوان و زنان عادی بود. دست بر قضا در این مجموعه هر دو گونهٔ مزیّن و سادهٔ این ردا یا شال دیده می‌شود اما برای مثال در سفالینهٔ ۱۱-۱، سه پیکره از چهار پیکرهٔ نشسته ریش دارند و جامهٔ آن‌ها یکسان است، اما پیکرهٔ چهارم جامه‌ای متفاوت دارد و ریش بر چهره ندارد؛ درحالی‌که هر چهار پیکره گیسوان بلندِ فروریخته دارند؛ یا در سفالینهٔ ۷-۱، پیکرهٔ سمت چپِ پیکرهٔ مرکزی، ریش دارد و دامنش با طرح متفاوتی که دارد از پیراهنش متمایز شده است، این پیکره شاخهٔ گیاهی هم در دست دارد. در سفال‌نگارهٔ ۱۴-۱ پیکره گیسوان فروریخته و شاخه‌گلی در دست دارد اما ریش هم دارد. بنابراین، نتیجه‌گیری دربارهٔ جنسیت پیکره‌ها چندان آسان نمی‌نماید و به نظر می‌رسد تنها عنصر متمایز و قطعی شناسایی جنسیت پیکره‌ها یکی ریش در پیکره‌های مرد و دیگری نمایش سینه به شکل دو دایره برای زنان در برخی سفالینه‌ها (۱-۱ و ۷-۱) است؛ حتی دو دسته گیسوی بافته و فروریخته در موردی همچون سفالینهٔ ۱۵-۱ برای پیکرهٔ مرد نیز به کار رفته است. پک (۲۰۱۲) این پوشش بال‌شکل و دوشاخه را بخشی از ردا یا آستین دانسته است؛ مشکل در نبود همتا در آثار دیگر تاریخی و ناهمخوانی یافته‌های دیگر با این تصاویر است. اگر این پوشش را بخشی از شال یا ردای زنانه بدانیم با پیکره‌های ریش‌دار همخوانی ندارد، اگر آن را بخشی از ردای مردانه نیز فرض کنیم و در هر دو صورت، در هیچ اثر هنریِ دیگری همتایِ تصویری آن، شکل بال‌مانند و دوشاخه، وجود ندارد. در واقع شکل نامتعارف این پوشش نه به شال و نه به ردا می‌ماند، چراکه بخش‌های زیر بغل و فضای خالی پشت پیکره را پر نمی‌کند و در برخی موارد انتهای آن به‌مانند گیسوان بافته می‌شود (سفالینهٔ ۱۴-۱). به‌نظر الئنور سیمز (۲۰۰۲: ۱۰۸-۱۰۷) نیز جنسیت کمابیش همهٔ پیکره‌ها را مرد دانسته و فقط موارد کاملاً مشهود را مستثنا کرده است. بنابراین برخلاف نظرِ همپارتیان و خزایی (۱۳۸۴: ۴۸) در مورد سفالینهٔ ۱۲-۱ و موارد مشابه آن (۳-۱، ۱-۴، ۲-۴ و ۳-۴) نمی‌توان به‌سادگی جنسیت پیکره را تعیین کرد.

ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی سفالینه‌های پیکره‌دار نیشابور سرشار از ریزنگاره یا ریزنقش است و عملاً فضای منفی اندکی بر سفالینه‌ها دیده می‌شود؛ نکتهٔ قابل‌ملاحظه چفت‌وبستِ ریزنگاره‌ها و ریزنقش‌ها با یکدیگر و درمجموع با نگاره یا پیکره یا پیکره‌های روی آن است. این دست سفالینه‌ها به‌ندرت فضای منفی یا خالی چشمگیری دارند و به همین دلیل تنظیم و تعادل یا توازن در ترکیب‌بندی آن‌ها دشوارتر است. هم‌چنان‌که پیش‌تر

نیز به نقل از ویلکینسون (۱۹۷۳: ۱۸) اشاره شد ریزنگاره‌هایی از قبیل اشیا و اسباب‌آلاتی که شخصیت‌های روی سفالینه با آن‌ها سروکار داشته به همراه آرایه‌های اسلیمی‌وار پرکنندهٔ فضای منفی این نقش‌پردازی‌ها هستند؛ اما نکته و کلید ترکیب‌بندی‌های سفالینه‌های پیکره‌دار نیشابور در گفتهٔ ویلکینسون نیست، به این معنا که وی بخشی از مطلب را ادا کرده است. ترکیب‌بندی‌های پیکره‌نگاره‌ها به دو دستهٔ کلی بخش می‌شوند: ۱. ترکیب‌های حاشیه‌دار و ۲. ترکیب‌های بی‌حاشیه.

در ترکیب‌بندی‌های حاشیه‌دار، پیکره‌نگاره یا عنصر تصویری اصلی در درون حاشیه‌ای قرار می‌گیرد که عمدتاً آن را در کف سفالینه قرار می‌دهد یا دست‌کم به بدنه گسترش نمی‌یابد؛ شامل سفالینه‌های ۱-۱، ۳-۱، ۱۲-۱، ۱۳-۱، ۱-۴، ۲-۴، ۳-۴، ۴-۴ و ۱۹-۱. در همهٔ این نمونه‌ها پیکره‌نگاری در محدوده‌ای منطقی و با حاشیه‌ای که بدنه یا ردیف‌های نقش‌پردازی را از هم جدا می‌کند، کار شده‌اند. در این ترکیب‌بندی‌ها به دلیل این‌که حاشیه‌پردازی و آرایه‌های آن‌ها، فضای پیکره‌نگاره‌ها را تعریف کرده است، عنصر تصویری نسبت منطقیِ دیداری‌ای روی سفالینه دارد یا به‌عبارت‌دیگر، عنصر تصویری با اندازهٔ سفالینه تناسب دارد.

در ترکیب‌بندی‌های نوع دوم که بی‌حاشیه هستند، نقش‌پرداز با نوعی بی‌قاعدگی و بی‌قوارگی کار کرده است. پیکره‌نگاره‌ها فاقد تناسب دیداریِ مناسب با اندازهٔ سفالینه هستند و عمدتاً تا لبهٔ سفالینه کار شده‌اند و نه‌تنها کف، بلکه بدنهٔ آن را نیز اشغال کرده‌اند و به‌عبارتی، عنصر اصلی و مرکزی اثر هستند. ریزنقش‌ها و ریزنگاره‌ها در فضاهای به‌دست‌آمده و برای پر کردن آن به کار رفته است. درحالی‌که در ترکیب‌بندی‌های نوع اول به نظر می‌رسد که هنرمند متناسب با اندازهٔ سفالینه و فرم آن، حاشیه و جدول‌کشی کرده است، در این نوع دوم، هنرمند پیکره‌نگاره را در بزرگ‌ترین اندازهٔ ممکن در سفالینه کار کرده و عمدتاً صحنه‌های پرتحرک‌تر، ترکیب‌بندی‌های پویاتر و آزادانه‌تری را پدید آورده است. طبیعتاً در چنین کاربستی شکل یا فرمِ سفالینه به‌مثابهٔ قاب یا چهارچوب عمل کرده است و در برخی موارد پیکره‌ها تا روی لبهٔ بیرونی سفالینه امتداد پیدا کرده‌اند (۴-۱، ۶-۱، ۱۰-۱، ۱۴-۱، ۱۵-۱، ۱۶-۱، ۱۸-۱) و در برخی موارد لبه، پیکره یا عنصر اصلی پیوسته به آن را قطع کرده و بریده است (۷-۱، ۹-۱، ۱۱-۱، ۵-۴).

از سوی دیگر، ترکیب‌بندی‌ها بسته به وجود یک عنصر مرکزی و گسترده یا چند عنصر ترکیب‌شده نیز می‌توان بررسی کرد. مواردی که یک عنصر مرکزی و بزرگ مشاهده می‌شود اغراق‌ها یا آنچه بتوان کژدیسگی در طراحیِ پیکره بیش‌تر و فراتر از مواردی است که در ترکیب‌بندی‌های چندعنصری به کار می‌رفتند. این امر در ترکیب‌بندی‌هایی که واجد هر دو ویژگیِ تک‌عنصری و بی‌حاشیه بارها بیش‌تر و فراتر دیده می‌شود. بعضاً بخشی از پیکره‌نگاره بریده مانند سفالینه‌های ۴-۱، ۷-۱ و ۵-۴؛ یا به‌سختی و دقیقاً تا انتهای لبهٔ سفالینهٔ رسانده شده است، مانند سفالینه‌های ۴-۱، ۶-۱، ۹-۱، ۱۰-۱، ۱۱-۱، ۱۴-۱، ۱۵-۱، ۱۶-۱ و ۱۸-۱.

گزینهٔ رنگی

گزینهٔ رنگی سفالینه‌های نخودیِ نیشابور شامل مشکیِ بور (مشکیِ بنفش فام)، زردسبز بر زمینه‌ای نخودی رنگ است؛ در مواردی رنگ طرح‌های اصلی به‌جای مشکیِ بور، قهوه‌ای‌بنفش است و رنگ زرد نیز در بیشینه‌یِ سفالینه‌ها رنگی غنی و در مایه‌های زردِ خردلی است؛ گاهی نیز ته‌مایهٔ زرد سبز را دارد. اما در سفالینه‌های چندرنگ گزینهٔ رنگیِ متنوع‌تری دارند و رنگ مشکی نیز با دیگر رنگ‌ها آمیخته می‌شد. گزینهٔ رنگی این سفالینه‌ها سبز زیتونی، سبز روشن، زرد روشن، قرمز (گوجه‌ای) و قرمزقهوه‌ای[1] است؛ در این سفالینه‌ها نیز مشکیِ بنفش‌فام یا قهوه‌ای‌فام و به‌عبارت‌دیگر، مشکیِ بور به کار رفته است. گزینهٔ رنگیِ قرمز سفالینه‌های چندرنگ در برخی موارد مانند ۲-۴ و ۳-۴ کدر و قهوه‌ای‌فام است یا در مواردی به نارنجی می‌مانَد. گزینهٔ سبز زیتونیِ به‌کاررفته در سفالینه‌های چندرنگ از سبز زیتونیِ خالص تا خاکستریِ سبزفام را در برمی‌گیرد و گهگاه در لبه‌ها زردگونه می‌نماید. (ویلکینسون، ۱۹۷۳: ۱۲۸)

1. Sienna

چهره‌پردازی

چهره‌پردازی و نمایش سیماچه‌ها یا عناصر تشکیل‌دهندهٔ چهره یکی از موارد مهم در پیکره‌نگاری است. چیزی که بررسی این عناصر را در سفال‌نگاره‌های نیشابور مهم‌تر می‌کند آن است که باوجود کاربستِ تجریدی در پیکره‌نگاری این سفالینه‌ها، شیوه‌هایی متمایز و متنوع برای این کار در پیش گرفته شده بود. به‌طورکلی وجه تمایزِ مهم چهره‌پردازی سفال‌نگاره‌های نیشابور درمجموع تمایز آن با شیوهٔ ترکی-مغولی اعصار بعد است. در این آثار ردّی از چهره‌پردازیِ ماهرخ، چشم‌های بادامیِ تنگ و دهان غنچه‌ای کوچکِ آثار دورهٔ سلجوقی و پیشا ایلخانی در آن‌ها دیده نمی‌شود. به نظر ویلکینسون (۱۹۷۳: ۱۸) چهره‌پردازیِ خاص نیشابور مهم‌ترین تفاوت و دگرسانیِ سفالینه‌های نیشابور با سفال‌آراییِ اسلامیِ هم‌عصر خود است. به‌طورکلی چشمان درشت با مردمک آویزان یا متصل به پلک از ویژگی‌های نقاشی یا هنر سغدی-ساسانی است که در چهره‌پردازی سفال‌نگاره‌های نیشابور و دیوارنگاره‌های نیشابور بازتاب یافته و این چشمان با خط امتدادیافته از ابروها به بینی و بینی‌ای با اندکی خمیدگی از مهم‌ترین مشخصه‌های چهره‌پردازی این سفالینه‌ها است. (بئر، ۲۰۰۴: ۸)

در این پژوهش تمرکز اصلی بر نحوهٔ ترسیم چشم‌ها است. نمایش چشم‌ها به دو شیوهٔ کلی صورت گرفته است؛ یکی تمام‌رخ که در ۳۴ پیکره از ۳۸ پیکره به این شیوه بوده و دیگری سه‌رخ که در ۳ پیکره از ۳۷ پیکره به این اسلوب بوده است. امّا نمایش تمام رخ‌نماییِ چشم‌ها خود ازنظر طراحی بر دو گونهٔ کلی است؛ یکی شیوه‌ای که در سرهای نیم‌رخ به تصویر کشیده شده است و ویلکینسون (۱۹۷۳: ۲۰) از آن به‌عنوان چشم‌های «مصری‌مآب» یاد کرده است که چشم‌هایی بزرگ و بی‌تناسب نسبت به سر کار شده است و دیگری شیوه‌ای که چشم‌هایی ریزتر و متناسب با اندازهٔ صورت است. اما این شیوهٔ به‌اصطلاح مصری‌مآب درواقع ریشه در هنرهای پیشین ایران و آسیای مرکزی دارد و دست‌کم پیشینهٔ آن را می‌توان تا شمایل‌نگاریِ بُدی‌سَتوه‌های آسیای مرکزی در سدهٔ سوم میلادی بر یک قاب چوبی در دندان‌اُیلیق در خُتن و پیکره‌نگاری‌های دیوارنگاره‌های میران می‌توان پیگیری کرد (بئر، ۲۰۰۴: ۷). خود این شیوه بر سه گونه ترسیم شده است. در یکی که از دو گونهٔ دیگر به‌روشنی متمایزتر است، چشم کمابیش هم‌اندازهٔ ابرو و به شکل بیضیِ بزرگی است. در گونهٔ دوم، چشم کمابیش یک نیم بیضی می‌نماید و نقطه‌یِ اوجِ ابرو کم‌وبیش در میانهٔ آن است. در گونهٔ سوم چشم کمابیش به درازای نیمی از ابرو است و برخلاف گونهٔ دوم نیم بیضی نیست، بلکه عمدتاً درشت‌تر و حالت لوزی‌ای است که رئوس بالا و پایین دور گرد هستند.

گونهٔ نخست	گونهٔ دوم	گونهٔ سوم
سفالینهٔ ۱-۱	سفالینهٔ ۱۳-۱	سفالینهٔ ۳-۱

تصویر ۳: گونه‌های چشم‌های ایرانی‌مآب پیکره‌نگاره‌های نیشابور

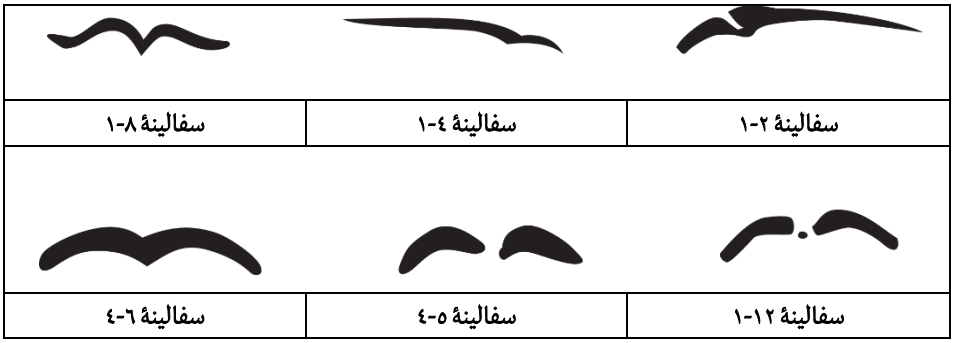
مأخذ: نگارندگان

در جدول ٦ شمار هر یک از دو گونهٔ کلی و زیرگونه‌های ایرانی‌مآب به تفکیک آورده شده است. هم‌چنان‌که روشن است گونهٔ نخست، بیشترین کاربرد را در میان گونه‌های گوناگون نمایش چشم‌های تمام‌رخ در زیرگونه‌های آن دارد و شمارِ کاربرد آن کمابیش با شمار گونهٔ کلی چشم‌های دیگر برابری می‌کند. ویلکینسون (۱۹۷۳: ۱۷) شیوهٔ نمایش تمام‌رخ که در آن دو چشم نزدیک به هم ترسیم شده‌اند، شیوهٔ معمول نمایش چشم در هنر آغازین اسلامی از سمرقند تا بخارا دانسته است. از همین رو در جدول ۵، شیوهٔ ترسیم چشم در گونهٔ دیگر با عنوان چشم‌های اسلامی‌مآب نامیده شده است.

جدول ٥: شمار گونه‌های چشم‌ها در چهره‌پردازیِ پیکره‌نگاره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

چشم‌های ایرانی‌مآب			چشم‌های اسلامی‌مآب
۲۳			۱۵
گونهٔ نخست	گونهٔ دوم	گونهٔ سوم	
۱٤	٦	۳	

یکی از مهم‌ترین وجه تمایزهای دیگر، نحوهٔ ترسیم ابروها است که در چشم‌های تمام‌رخ و به‌خصوص در سفالینه‌های ۲-۱، ۴-۱، ۸-۱، ۱۲-۱، ۵-۴ و ٦-۴ ابروها پرپشت‌تر و با تأکیدِ بیش‌تری کار شده‌اند. درواقع ابرو نیز در این نوع ترسیم از شیوهٔ قراردادی مصریان که ترسیم یک خط عمدتاً به‌موازات ابرو است، فاصله گرفته بودند. (تصویر ۳).



تصویر ٤: گونه‌های ابروهای پرپشت

مأخذ: نگارندگان

در چهره‌پردازی این پیکره‌ها، آرایه‌هایی بر چهره‌ها به شکل سه خال یا نقطه (سفالینه‌های ۲-۱ و ۴-۱)، تک‌خال یا نقطه و طرّه‌ای (سفالینه‌های ۳-۱، ۹-۱، ۱۳-۱، ۱۵-۱، ۱٦-۱، ۱۷-۱ و ۱۹-۱) که امتداد موها بر گونه است و موارد مشابهی بر میان ابروها (سفالینه‌های ۱۲-۱ و ۴-۱) دیده می‌شود. آرایه‌هایی ازاین‌دست در چهره‌نگاریِ ساسانی (ویلکینسون، ۱۹۷۳: ۱۸) و در دیوارنگاره‌های نیشابور (ویلکینسون، ۱۹۸٦: ۲۴۷) نیز دیده شده است. بر اساس مشاهداتِ ویلکینسون (۱۹۵۰: ٦۵) این خال یا ردّ را مردان و زنان جوان اقوام شرق ایران و آسیای مرکزی برای آرایش یا زیبایی بر صورت پدید می‌آوردند و رسمی بوده که دست‌کم تا زمان حضور وی در کاوش‌های شرق ایران در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ میلادی همچنان جاری و باب بوده است (تصویر ۵).

تصویر ٥: خال و طرّهٔ روی گونه بر پیکره‌نگاره‌ها

مأخذ: نگارندگان

پیشینهٔ این طرّهٔ روی گونه به نظر می‌رسد به تمثال‌نگاری و شمایل‌نگاری در امتداد جادهٔ ابریشم در آسیای مرکزی و به‌عبارتی هنر سغدی، مانوی و بودایی بازگردد. مهم‌ترین و کهن‌ترین مستندات ادبی و آیین‌نامه‌ای از تمثال‌های بودا در دندان‌اُلیق در خُتن بازمانده است (بئر، ۲۰۰۴: ۷). البته اوا بئر بر آن است که آرایه‌های مثلث‌گونهٔ کوچکی در ادامهٔ جعدِ تاب‌دار در دو سوی پیشانی در چهره‌پردازیِ پیکره‌نگاره‌های سفالینه‌های زرین‌فام عباسی در سامرا و سیمینه‌ای بازمانده

از المقتدربالله و سفال‌نگاری نیشابور وجود دارد که از سنت چهره‌نگاری پیشااسلامی در آسیای مرکزی برگرفته شده است اما این مثلث در این سفال‌نگاره‌ها (و نمونه‌هایی که ایشان در کتاب خود آورده) دیده نمی‌شود و فقط در یک مورد از سفالینه‌ها (۱-۴) فرمی شبیه آن وجود دارد که با نمونه‌های زرین‌فام بین‌النهرینی متفاوت است.

پیشینهٔ پیکره‌نگاری سفال‌نگاره‌ها

ویلکینسون (۱۹۷۳) بر آن است که پیشانی پهن، تخت بودن بالای سر، کنج‌ها و گوشه‌های تیز چهره مهم‌ترین ویژگی‌های پیکره‌نگاره‌های سفالینه‌های نخودی نیشابور است؛ این‌ها در کنار برخی موارد خاص، مانند نزدیکیِ چشم‌ها در پیکره‌نگاری ابتدای دورهٔ اسلامی، خصایص اصلی سفال‌نگاره‌های نیشابور سده‌های سوم و چهارم هجری را تشکیل داده‌اند که خود برگرفته و برخاسته از پیکره‌نگاری پسینِ ساسانی است. بررسی‌های ویلکینسون (۱۹۷۳: ۷، ۲۸-۲۰ و ۱۹۸۶: ۲۴۹-۲۴۸ و ۲۸۵-۲۸۲) و هنشاو (۲۰۰۹: ۲۶۸) نشان‌دهندهٔ ارتباط بسیار میان پیکره‌نگاری سفال‌نگاره‌های نیشابور و نقاشی سغدی و مانوی است.

آرایهٔ لوزی شکل چهارخانه‌ای که هر یک نقطه‌ای در میان دارند (۱۲-۱، ۱۳-۱؛ گونهٔ تک‌خانهٔ آن در ۴-۱، ۹-۱) را لوکوک در هنر مانویان در خوچو و گرونودل در کاخی در ایدی‌قوت‌شاهری در تورفان پیش‌تر دیده شده بودند. پاپوش‌های نوک‌تیز سفال‌نگاره‌ها (۳-۱، ۵-۱، ۶-۱، ۱۲-۱، ۱۵-۱ و ۱۷-۱) در دیوارنگاره‌ای در بزقلیق بر پای بازرگانان چهارزانو نشستهٔ تُخاری و در دیوارنگاره‌ای در پنجیکنت بر پای سواران دیده شده است. البته این‌گونه پاپوش یا چکمهٔ نوک‌تیز بر پایی کوچک‌تر از اندازهٔ طبیعی، پاپوش و بازنمایی ترکان در دیوارنگاره‌ها و نگاره‌های آسیای مرکزی است (بئر، ۲۰۰۴: ۸).

ساق‌پوش‌های چرم‌گونهٔ سواران نیز یادآور سنتِ پوشش سواران ساسانی بر سیمینه‌های ساسانی در آثار بررسی‌شدهٔ پوپ و اسمیرنوف هستند. شیوهٔ چهارزانو نشستن و آرایه‌های روی پاها با پوشش شلوارک و ساق‌پوش (۱۳-۱، ۱۵-۱ و ۱۹-۱) بر سکه‌های باکتریایی، بر یک لوحِ خُتنی از دندان‌اُیلیق، بر یک سیمینهٔ ساسانی و گردن‌آویزِ زرّین دورهٔ آل‌بویه دیده شده است. آرایه‌های روی پا در این موارد بدون توجه به چین‌وشکن زانو و روی شلوار یا شلوارک کار شده‌اند و در همهٔ این موارد ضرب‌درها و جداسازیِ چیزی شبیه به زانوبند را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد شخصیت‌های تصویر شده، پوشش رسمی و حالت یا ژست جدی گرفته بودند (ویلکینسون، ۱۹۷۳: ۲۳-۲۲). زانوبند موردنظر درواقع وصله‌ای است که پیش‌تر در پیکره‌نگاری‌های میران و دندان‌ایلیق دیده شده است (بئر، ۲۰۰۴: ۷).

اوا بئر (۲۰۰۴: ۷) جام، شکوفه و خنجر یا دشنه‌ای که در دست برخی پیکره‌ها، به‌ویژه پیکره‌های نشسته، دیده می‌شود را برگرفته از سنت تمثال‌نگاری بُدی‌ستوه‌ها در آسیای مرکزی می‌داند و این فرض را پیش نهاده است که سفال‌نگاران یا سفارش‌دهندگان آن‌ها این دست‌مایه‌ها یا انگاره‌ها را بدون توجه به زمینه یا پیشینهٔ مفهومی خود در تمثال‌نگاری بوداییِ تنترایی به کار برده‌اند. با توجه به وجود و حضور عناصر تمثال‌نگاری بودایی و تصویرنگاری هندویی در هنرهای مانوی و سغدی، میانجیِ این وام‌گیری را هنر مانوی و سغدی دانسته است. کپالَه (جام)، فورپَه (دشنهٔ جادویی) و نیلوفر همگی در تمثال‌نگاری بودایی نمادهای مفهومی هستند و در این پیکره‌نگاری‌ها، به‌ویژه در نمونه‌های نشسته، دیده می‌شود که به کاربرد آن بدون اشاره به منبع اصلی یا مفهوم آن در بودایی، به کار رفته‌اند. حالت نشسته با پنجهٔ رو به پایین یکی از ویژگی‌های مهم حالت‌های نشستن در تمثال‌نگاری بودایی است که به آنان حالتی مقدس‌گونه و فارغ از جهان مادّی می‌دهد. این‌ها در کنار ویژگی‌های چهره‌پردازی و چکمهٔ ترکی و بسامد کاربرد آن در هنر اسلامی این دوره، از نیشابور تا دیوارنگاره‌های سامرا و سفالینهٔ زرین‌فام عباسی نشان از وام‌گیری از تمثال‌نگاری بدی‌ستوه‌ها در پیکره‌نگاری ایران دارد. البته در این امر برخلاف نظر خانم بئر نباید گزافه‌گویی کرد، این امر به دلایلی که در پی می‌آید در حدّ رونگاری یا سفارشِ کارفرما بوده است. اما هیچ‌یک از آثار نشان کاملی از قواعد تمثال‌نگاری بودایی ندارند و حتی در میان پیکره‌های نشستهٔ چهارزانو، حالت‌ها یا «آسانا» همخوانی ندارد و این اشاره‌ها می‌تواند برگرفته از ورود آثاری با این ویژگی و یا سفارش سفارش‌دهندهٔ والامقام از قومیت‌های آسیای مرکزی، به‌ویژه ترکان، باشد. حالت چهارزانو نشستن یا آسانای بودا و بدی‌ستوه‌ها کف پاها در بالای زانو قرار می‌گیرد

و در یک حالت («ویراسانا») که فقط در تصویر بزمیِ سفالینهٔ ۱-۱ کار شده، یکی از دو پا دیده می‌شود. در این مورد نیز با توجه به زمینهٔ بزمی و وجود بانو یا معشوق نمی‌توان وام‌گیری از هنر بودایی دانست. پیکره‌های نشسته بر تخت نیز هیچ هم‌خوانی با تمثال‌نگاری بودایی ندارند، چراکه در هنر بودایی قاعدهٔ کار روبه‌رونمایی است اما در آثار نیشابور، پیکره‌های نشسته بر تخت همگی از نیم‌رخ یا دید جانبی کار شده‌اند. حالت دست‌ها نیز با «مودرا» های بودایی همخوانی ندارد و تناسب پیکره در تمثال‌نگاری بوداها و بدی‌ستوه‌های نشستهٔ چهارزانو ۴ سر است (بورکهارت، ۱۳۷۹: ۱۷۰). اما در آثار بررسی‌شده این نسبت، میانگین ۵ سر است که همسان نیست و تنها همان عناصر جام و دشنه را می‌توان به وام‌گیری از هنر تمثال‌نگاری بودایی نسبت داد. ضمن اینکه چنانچه به دنبال خاستگاه بودایی برای نقش‌پردازان این سفال‌نگاره‌ها باشیم موارد ابهام بسیار و بیشتر در بیان حالات ونگاره‌ها وجود خواهد داشت؛ از جمله اینکه این نمادگشایی دربارهٔ پیکره‌های نشسته ممکن است به گره‌گشایی نسبی برسد اما دربارهٔ پیکره‌های سوار بر اسب یا ایستاده که آن‌ها هم با جام و شکوفه یا گیاهی گل مانند ترسیم شده‌اند یا دربارهٔ حالت گرفتن اشیا به دست و حالت دست‌ها به کمر هیچ گره‌گشایی ندارد و به‌طور مطلق بی‌معنا خواهند بود. بنابراین دیدگاه اوا بئر دربارهٔ پیشینهٔ بودایی سفال‌نگاران یا سفارش‌دهندگان کم‌وبیش سست می‌نماید.

تصویر ٦: سیمینهٔ زراندود ساسانی (سده‌های اول و دوم ه/ ۷-۸ م، طبرستان)
مأخذ: موزهٔ بریتانیا

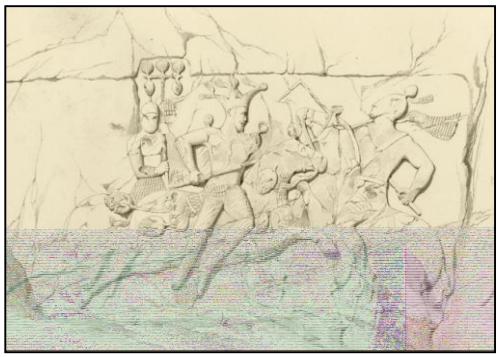
تصویر ۷: سیمینهٔ زراندود سغدی (سده‌های اول و دوم ه/ ۷-۸ م)
مأخذ: موزهٔ هرمیتاژ

در قواعد تصویرنگاری ایران باستان، نیلوفر در دست پادشاهان، نماد ایزد مهر یا میترا و بعدها در پیوند با ایزد اناهید شد. دو سیمینهٔ یافت‌شده یکی از سدهٔ دوم هجری از تبرستان و دیگری از سغد که هر دو از آنِ اواخر دورهٔ ساسانی یا اوایل دورهٔ اسلامی هست (تصاویر ٦ و ٧)، برخلاف سیمینه‌های هنرمندانه و بی‌همتای ساسانی ترکیب و پرداختی خام‌دستانه‌تر یا ناپخته‌تر از آثار کارگاه درباری ساسانی داشته و دست‌مایهٔ اصلی آن نیز بزم درباریِ شاه و شاه‌بانو یا مهتر و بانویی است. در هر دو مهتر یا شاه نیلوفر و جام در دست دارد؛ سودآور (۱۳۸۴: ۸۱-۷۷) با یادکرد شعری از سوزنی سمرقندی («ناهیدِ رودساز به امید بزمِ تو/دارد به دست جام عصیری در آسمان») و جستاری از یحیی ذکاء در بررسی چهار شیوهٔ کهن نمایش اعداد با دست، بر آن است که این دو به همراه برخی نمادهای دیگرِ روی این سیمینه‌ها نمایانگرِ «فرّهٔ روزافزون» و پشت‌گرمیِ مهتر یا شاه به اناهید یا ایزدبانوی رودها است. جام در گذر زمان جایگزین کوزه‌ای که پیش‌تر در ساغرهای سیمینهٔ ساسانی با آن به تصویر کشیده می‌شد، شده است. در این بستر فرهنگی و تصویری، نیلوفر و حالت گرفتنِ آن در دست با دو انگشت اشاره و شست به مفهوم ۱۰ هزار فرّه یا بیوَر فرّه که به فرّهٔ بسیار اشاره دارد، است. نیلوفر بخشایندهٔ فرّی است که اَپم‌نبات زیر آب نگه داشته بود و نماد آن است؛ ترکیبی نمادین از مهر و اپم‌نبات که ایزد آب‌ها نگه‌دارندهٔ فرّ بود و ایزد خورشید یعنی مهر بخشایندهٔ فرّ دو عامل مکمل هم هستند (سودآور، ۱۳۸۴: ۷۵). برای نمونه‌ای روشن می‌توان به سیمینهٔ زراندودی که سلطان محمود غزنوی را در شکل و شمایل شاهنشاهان ساسانی به تصویر کشیده، بررسی کرد؛ در دو سوی وی دو پیشکار یکی با قدحی و دیگری با ساقه‌ای از گل به‌مانند سفال‌نگاره‌های نیشابور به تصویر کشیده شده است (تصویر ۸). بنابراین برخلاف نظرِ اوا بئر، الیور واتسون و فهروری مفهوم و دست‌مایه‌های سفال‌نگاره‌های نیشابور ابهام چندانی ندارد و در امتداد مفاهیم و دست‌مایه‌های ایران ساسانی است.

تصویر ۸. سیمینهٔ زراندود دورهٔ غزنوی (سدهٔ پنجم ه/یازدهم م. قطر ۱۰,۳ سانتی‌متر)
مأخذ: موزهٔ هرمیتاژ

در این سفالینه‌ها حالت دست‌به‌کمر کمابیش در ترسیم دست آزاد پیکره‌ها در سفالینه‌های ۷-۱، ۱۲-۱، ۱۵-۱، ۱-۴، ۲-۴، ۳-۴ و مجموعاً ۱۲ پیکره به کار رفته است. این حالت در هنر ساسانی در سنگ‌نگاره‌ها و سیمینه‌ها برای مهتران، شاهک‌ها و شاهنشاه ساسانی به کار می‌رفت و نشانه‌ای از بزرگیِ جاه و مقام پیکره داشت، بنابراین این حالت هم نشان از نمایش «شهریار» بر این سفال‌نگاره‌ها دارد. در پیکره‌های نشسته بر تخت و چهارزانو حالت دست‌به‌کمر یا شمشیر و به‌ویژه حالت دست روی یکی از زانوها نمایانگر بزرگی و والامقامیِ شخصیت تصویر شده است. در این سفالینه‌ها دو پیکره از پیکره‌های روی سفالینهٔ ۱۵-۱ و پیکرهٔ سفالینهٔ ۱۹-۱ دست روی زانو دارند. از سوی دیگر به نظر می‌رسد ردای بال‌مانندی که در سفالینه‌های ۳-۱، ۷-۱، ۱۱-۱، ۱۲-۱، ۱۳-۱، ۱۴-۱، ۱۵-۱، ۱۹-۱، ۱-۴، ۲-۴ و ۳-۴ کار شده و پیش‌تر دربارهٔ رابطهٔ احتمالی آن با جنسیت پیکره‌ها بحث شد، برگرفته از ردای دستارمانندی است که در هنر ساسانی و سغدی به نشانهٔ فرهمندی و پیروزی دارندهٔ آن بود. در سنگ‌نگاره‌ها و سیمینه‌های ساسانی (برای نمونه سنگ‌نگارهٔ شاپور دوم در تنگ قندیل یا سنگ‌نگارهٔ بهرام دوم در نقش بهرام) برخلاف نمونه‌های نخستین مانند سنگ‌نگاره‌های اردشیر نخست یا شاپور نخست، این دستار به‌مانند ردایی که در باد موّاج شده تصویر شده است؛ در نمونه‌های نخستین این دستار همانند دستارچه‌های سربند شاهنشاهان ساسانی چند دسته و موّاج به تصویر کشیده می‌شدند. بر سیمینه‌ها و تنگ‌های ساسانی نیز این نماد فرهمندی بر دوش و پشت برخی نمادهای اناهید و رقصندگان با چاکی در میان و گهگاه آرایه‌های سنگی و جواهر یا به عبارتی جواهرنشان تصویر می‌شد. در پوشاک زنان در دورهٔ ساسانی و در شرق ایران همین شکل از ردای جواهرنشان یا سوزن‌دوزی‌شده رایج بوده است. البته در نمونه‌های نخستین دربارهٔ شاهنشاهان ساسانی انتهای این ردا همچون دستمالی در برابر باد پهن‌تر است اما در نمونه‌های سیمینه‌های پسین ساسانی دنبالچهٔ این ردا یا دستار، تاخورده، نوک‌تیز و چاک‌دار ترسیم شده است. بنابراین می‌توان از این پوشش این تصور را داشت که این نیز نمادی از فرّ ایزدان باشد؛ ضمن این‌که باید توجه داشت که این ردا فقط در سفال‌نگاره‌هایی که پیکره در آن جام یا ساقهٔ گل یا به عبارتی نیلوفر در دست دارد، به کار رفته است. این امر خود می‌تواند دلیلی بر این برداشت از این ردا باشد.

نکتهٔ دیگر در تصویرپردازی این سفال‌نگاره‌ها، منگوله‌ای است که در سفال‌نگاره‌های ۲-۱، ۵-۱، ۸-۱، ۱۰-۱ و ۱۶-۱ وجود دارد. منگولهٔ آویزان از اسب در سنگ‌نگاره‌ها و سیمینه‌های ساسانی تنها در اسب‌های هُرمزد (اهورَه‌مزدا)، شاهنشاهان ساسانی و خاندانش (فرزندان) و در دو مورد در اسب دشمنانِ شاهنشاهان ساسانی (اردوان پنجم اشکانی و اسب دشمن هرمز دوم (بیدَخش پاپک) که به دست او به زمین می‌غلتد) دیده می‌شود. (تصاویر ۹ و ۱۰) به گفتهٔ والتر هینتس «حق استفاده از این منگوله تقریباً فقط برای اهوره-مزدا و شاهان ساسانی محفوظ بوده است. بنابراین این عنصر نمی‌تواند تنها جزئی ساده از زین‌وبرگ اسب بوده باشد، بلکه عنصری بوده است به نشانهٔ حرمت و مقام» (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۸۶). به‌جز هینتس پژوهشگران دیگری همچون کائو تانابه و یانگر ایلیاسُف (۲۰۰۳: ۳۰۴-۳۰۰) چنین برداشتی از این عنصر تصویری در هنر ساسانی دارند. ایلیاسف (۲۰۰۳) در پژوهشی که به بررسی آرایه‌های دم‌اسب و منگوله‌های «آویزان» پرداخته به پیشینهٔ این آرایه‌ها در هنر چین، کوچگران اوراسیا و سکاها پرداخته و این آرایهٔ ساسانی را برگرفته از سکاها دانسته است. در دیوارنگاره‌های حماسهٔ رستم و پهلوان‌بانوی ناشناخته در پنجیکنت که از آنِ سده‌های نخست یا دوم هجری/ هفت یا هشت میلادی است، اسب‌های قهرمان حماسه همین منگوله‌های آویزان را بر خود دارد. بنابراین می‌توان این فرض را پیش نهاد که در این سفال‌نگاره‌ها جنگاورانی که بر اسبانی منگوله‌دار سوارند، یا فرهمند و پیروز هستند یا سوارکارانی از خاندان شاهی؛ به‌عبارت‌دیگر تصویرنگار اصالتی خانوادگی برای آن‌ها قائل بوده است، با نیایی از بزرگان پیشااسلامی، حال چه ساسانی، چه اشکانی و حتی کیانی.



تصویر ۹: طرح سنگ‌نگارهٔ شاپور دوم در نقش رستم، برداشت از ژان باپتیست اوژن فلاندن
ماخذ: (داریو، ۲۰۱۳)

تصویر ۱۰: طرحی از حماسهٔ پهلوان‌بانو در پنجیکنت XXIV، طرح از بلنیتسکی و مارشاک
ماخذ: (آذرپی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۲۷)

درون‌مایه‌ها و دست‌مایه‌های سفال‌نگاره‌های پیکره‌نما

همپارتیان و خزایی (۱۳۸۴) بر درون‌مایه‌های اسطوره‌ای و زروانیِ تصاویر تأکید داشتند اما به دلیل نبود مستندات نوشتاری گشایش چندانی در معناگشایی از سفال‌نگاره‌ها نداشتند و پیشنهادهای ایشان عمدتاً در حدّ گمانه‌زنی باقی‌مانده است. ما بر آنیم که درون‌مایه‌ها و دست‌مایه‌های پیکره‌نگاری‌های سفال‌های نیشابور بنا بر دلایلی که برشمرده شد در امتداد و تداوم سنت تصویرنگاری ایران باستان است و از عناصر تصویری، حالات نشستن، ایستادن، دست و عناصر در دست می‌توان به گمانه‌زنی شخصیت آن پی برد اما در این راه باید توجه داشت که شخصیت‌ها و پیکره‌ها به‌مانند ادب فارسی «تمثیلی» است. بنابراین اشاره به مهتر یا شهریار به شخصیت تاریخی راهی نمی‌گشاید صرفاً نشانگر آن است که تصویرِ روی سفالینه، بیان تصویریِ تمثیلی از این شخصیت است و بازنمایندهٔ ویژگی‌های انگاره‌سازی هنر ایران می‌تواند باشد. مهم‌ترین دست‌مایه‌های هنرهای تصویری ایران بر اساس دسته‌بندی و گونه‌بندی الئنور سیمز (۲۰۰۴: ۸۹)[1] همچون سنت تصویری ایران باستان رزم، بزم، شهریار و درباریان و قهرمان/پهلوان می‌توان دانست. جدول ۸ درون‌مایه، پیکره‌ها و عناصر و مشخصه‌های هر سفال‌نگاره را به تفکیک جمع‌بندی کرده است.

۱. رزم و بزم (رزم (شکار، جنگ‌آوری، نبرد)، بزم (درون‌خانه، برون‌خانه))، کیش و آیین (جشن و نیایش، پنج رکن اسلام، سوگواری، معراج پیامبر اسلام)، گونه‌های پیکره‌نگاری (شهریار و درباریان، قهرمان/پهلوان، دلبر و دلشده، دیو و پری، پیر و جوان، بانوان، دانشوران، غلامان و خدمتکاران، کوچگران، درویشان و صوفیان، دیوان و پریان)، تصویرسازی ادبی (حکایات و تصویرسازی‌های جانوران، تصویرسازی متون مسیحی، ادبیات کلاسیک فارسی، شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی، دست‌مایهٔ ادبی چهره‌بینی، دیگر متون کلاسیک ادب فارسی) (ibid., p89).

جدول ۸: درون‌مایه و پیکره‌های سفال‌نگاره‌ها (ماخذ: نگارندگان)

-	درون‌مایه	پیکره	عناصر	-
۱-۱	بزم	شهریار و دلدار	جام، صراحی و ساز	
۱-۲	رزم	جنگاور	شمشیر آخته در دست	خاستگاه ترکی ابروان پرپشت/ اسب منگوله دارد. نشانگان ترکی- ازبکی بر گونه
۱-۳	بزم	مهتر	جام	یک دست پیکره واضح نیست که احتمال دارد ناشی از مرمت نادرست آن باشد. پوشش رد اگونه
۱-۴	شکار	شکارگر/جنگاور	شاخهٔ گیاهی در دست	خاستگاه ترکی ابروان پرپشت/ اسب منگوله ندارد.
۱-۵	رزم	جنگاور/شکارگر	شمشیر آخته و پرنده در دست	سوار و اسب جامهٔ رزم دارند اما نقش پرنده در دست، یادآور درون‌مایهٔ شکار است. اسب منگوله دارد.
۱-۶	قهرمان/پهلوان	قهرمان/پهلوان	دو جانور در دست	جامهٔ پیکره نمایانگر جنگاور یا شکارگر نیست و هیچ سلاحی به‌جز چیزی شبیه دستهٔ شمشیر در پشت پیکره دیده نمی‌شود. اسب منگوله ندارد
۱-۷	شهریار و درباریان	شهبانو و غلامان	ساقهٔ گیاه و جام	شخصیت محوری شهبانو یا بانوی مهتری است که غلامان در دو سوی او جای دارند. پوشش رداگونه
۱-۸	رزم	جنگاور	شمشیر آخته	جنگاور سوار بر اسب جنگی است. اسب منگوله دارد.
۱-۹	رزم	جنگاور	دشنه یا خنجر و سپر در دست	
۱-۱۰	شکار	شکارگر	میوه یا گوی در دست	جامهٔ جوشن‌مانند. اسب منگوله دارد.
۱-۱۱	شهریار و درباریان	شهریار یا مهتر و خدمه	دو پیکره ساقهٔ گیاه و یک پیکره ساقهٔ گیاه و جام در دست	پیکرهٔ بالایی دست بر زانو دارد که نشان‌دهندهٔ مهتری یا شهریاری اوست اما سه پیکرهٔ دیگر خدمه و همراهان او هستند. پوشش ردا گونهٔ مزیّن

-	درون‌مایه	پیکره	عناصر	-
۱-۱۲	شهریار و درباریان	شهریار/مهتر	جام در دست	حالت دست‌به‌کمر و جام در دست او نشانگر والامقامی اوست. پوشش ردا گونه
۱-۱۳	شهریار و درباریان	شهریار/مهتر	ساقهٔ گیاه و جام	پوشش ردا گونه
۱-۱۴	شهریار و درباریان	شهریار	گل و جام	وجود سرپوش بر سر نشان‌دهندهٔ مقام بالا یا فرمانروایی پیکره است. پوشش ردا گونه
۱-۱۵	شهریار و درباریان	شهریار/مهتر	ساقهٔ گل و جام در دست دو پیکرهٔ نشسته بر تخت جام در دست دو پیکرهٔ نشستهٔ چهارزانو	دو پیکرهٔ بر تخت، با یقهٔ شنل مانند و عناصر در دستشان متمایز هستند و به نظر اشاره به جایگاه مهم آن‌ها دارد. شخصیت‌های چهارزانو نشسته نیز دست‌به‌کمر دارند. پوشش ردا گونه
۱-۱۶	شکار	شکارگر	نیزه در دست	اسب منگوله دارد.
۱-۱۷	رزم	جنگاور	شمشیر آخته در دست	جنگاور شمشیر آخته را به بازوی خود تکیه داده است. اسب منگوله ندارد.
۱-۱۸	رزم	جنگاور	تبر در دست	جنگاور تبر را به بازوی خود تکیه داده است. اسب منگوله دارد.
۱-۱۹	شهریار و درباریان	شهریار	جام	سرپوش، دست بر روز زانو و جام نمایش‌دهندهٔ شهریاری چهارزانو نشسته است. پوشش ردا گونه
۴-۱	شهریار و درباریان	شهریار /مهتر	جام	دست‌به‌کمر و پوشش ردا گونه
۴-۲	شهریار و درباریان	شهریار /مهتر	جام	دست‌به‌کمر و پوشش ردا گونه
۴-۳	شهریار و درباریان	شهریار /مهتر	سه پیکره جام یک پیکره ساقه گل	دست‌به‌کمر و پوشش ردا گونه
۴-۴	بزم	بزمگران (رقصندگان)		یکی از پیکره بدون پاپوش و دیگری چکمهٔ جنگاوران و شکارگران
۴-۵	رزم	جنگاور	شمشیر و سپر	
۴-۶	رزم	جنگاور	شمشیر و سپر	

نتیجه گیری

پیکره‌نگاری بر سفالینه‌های نیشابور در تداوم سنت تجریدیِ پیکره‌نگاری بر سیمینه‌ها و فلزکاری‌های ایران ساسانی و برخلاف سنتِ کمابیش واقع‌نمایانهٔ دیوارنگاری ایران خاوری است. در تناسبات انسانی، تناسب پیکره‌های سوار بر اسب به‌اندازهٔ طبیعی نزدیک و پیکره‌های ایستاده عمدتاً کمی کوتاه‌تر و در مواردی کوتاه‌قد تصویر شده‌اند. تنها در حالت سوار بر اسب تناسب انسانی نزدیک به مقیاس طبیعی کار شده که می‌تواند نشانگر اهمیت و جایگاه «سوار» در فضای حماسیِ فرهنگ شرق ایران باشد. پیکرهٔ نشستهٔ چهارزانو نیز نزدیک به مقیاس طبیعی و بزرگ‌تر کار شده است که می‌تواند به دلیل اهمیت و مقام پیکره‌های چهارزانو نشسته در فرهنگ تصویری ایران باشد. ازنظر شیوه و اسلوب نمایش اجزای بدن نیز به‌طورکلی گرایش به تمام‌رخ‌نمایی بالاتنه و چشم(ها) است. به‌عبارت‌دیگر، برای نمایش چشم‌ها جز در اندک مواردی که سه‌رخ‌نمایی مدنظر طراح بوده، تمام‌رخ‌نمایی به‌کار گرفته شده است. همچنین گرایش به سه‌رخ‌نمایی با گذر زمان افزایش یافته و سفال‌نگاره‌هایی که در آن سه‌رخ‌نمایی به‌کار گرفته شده است عمدتاً از آنِ سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی هستند. در نمایش اجزای بدن چشم‌ها عمدتاً به دو شکل، چشم بزرگ تمام‌رخ و حالتیِ مصری‌مآب می‌نماید که بخش عمدهٔ سفال‌نگاره‌ها بدین گونه‌اند و گونهٔ دیگر که چشم‌های باریک‌تر و کوچک‌تر هستند کمتر از نیمی از موارد را شامل می‌شوند. این امر در روش نمایش ابروها نیز تداوم یافته است و شیوهٔ نمایش کمابیش خطی و یکنواختِ ابرو بر شیوه‌ای که ابروها پرپشت و جاندار ترسیم شده‌اند، برتری مطلق دارد. از منظر ترکیب‌بندی، گرایش به ترکیب‌بندی‌های تک‌عنصری و کمینه‌گرایانهٔ بدون حاشیه بر ترکیب‌بندی‌های حاشیه‌دار و چندعنصری غلبه دارد. زمینهٔ ترکیب‌بندی‌های تک‌عنصری از زمینه‌های سرشار از آرایه‌ها و عناصر تزیینیِ ترکیب‌بندی‌های چندعنصری خلوت‌تر است و فضای منفی دست‌کم دیده یا حس می‌شود.

در دست‌مایه‌ها و مفاهیم پیکره‌نگاری بر سفال‌نگاره‌های نیشابور، درون‌مایه‌ها و مفاهیم ایران خاوریِ پیشااسلامی همچنان حکم‌فرما می‌باشد؛ رزم، بزم و شهریار مهم‌ترین درون‌مایه‌های این پیکره‌نگاری‌ها است. مفاهیمی همچون فرّهٔ ایزدیِ اناهیدی یا هرمزدی، فرهمندی و پیروزبختی یا اصالت دودمانی که در قالب نمادهایی چون جام یا صراحی، شکوفهٔ نیلوفر و نیز نحوهٔ گرفتن آن‌ها با انگشت اشاره و شست در دست، ردای دستاروار بر پشت، منگولهٔ آویزان از اسب پرداخته شده است. از سوی دیگر تمایزهایی که در حالت پیکره ازجمله در نحوهٔ نشستن و محل قرار دادن دست، یا پوشش و اسباب‌آلاتی که در دست دارد به شناسایی او در مقام شهریار یا مهتر، جنگاور، شکارگر و قهرمان/پهلوان یاری رسانده است.

فهرست منابع

۱. آذرپی، گیتی و دیگران. (۱۳۹۶). ***نقاشی سغدی، حماسه‌ی تصویری در هنر خاور زمین***. برگردان محمد محمدی. تهران: سوره مهر.

۲. چنگیز، سحر، و رضا رضالو. (۱۳۹۰). «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)»، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، (شماره ٤٧)، ٤٤-٣٣.

۳. چنگیز، سحر و حسن بلخاری قهی. (۱۳۹۵). «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم هجری)»، ***خراسان بزرگ***، سال هفتم، (شماره ۲۵)، ١٤-١.

٤. سودآور، ابوالعلاء. (١٣٨٤). ***فرهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان***. تهران: نشر نی.

۵. عطایی، مرتضی، موسوی حاجی، رسول، و راحله کولابادی. (۱۳۹۱). «سفال منقوش گِلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ گذاری)»، ***نگره***، (شماره ۲۳)، ۸۷-۷۰.

٦. فرای، ریچارد نلسون (گردآورنده) (۱۳۸۱). ***تاریخ ایران، از ظهور اسلام تا آمدن دولت سلجوقیان: از فروپاشی دولت ساسانیان تا آمدن سلجوقیان***. برگردان حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

۷. ویلکینسون، چارلز ک. (۱۳۷۹). «رنگ و طرح در سفالینه‌ی ایرانی»، ***اوج‌های درخشان هنر ایران***. ترجمه‌ی رویین پاکباز و هرمز عبدالهی. تهران: انتشارات آگاه. ۱۴۹-۱۳۳.

۸. همپارتیان، مهرداد و خزایی، محمد. (۱۳۸۴). «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/چهارم و پنجم)»، ***مطالعات هنر اسلامی***، (شماره ۲-۳)، ۶۰-۳۹.

۹. هینتس، والتر. (۱۳۸۵). ***یافته‌های تازه از ایران باستان***. برگردان از پرویز رجبی. تهران: ققنوس.

10. Baer, Eva. (2004). ***The Human Figure in Islamic Art***. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.

11. Bentham, Jame, Di Cesare, Mariachiara, Stevens, Gretchen A, Zhou, Bin, Bixby, Honor, Cowan, Melanie, Fortunato, Léa … Cineros, Julio Zuñiga. (2016). "A century of trends in adult human height". ***eLife*** 2016; 5:e13410 DOI: 10.7554/eLife.13410

12. Bulliet, R. (1992). "Pottery styles and social status in medieval Khurasan", ***Archaeology, Annales, and Ethnohistory (New Directions in Archaeology)***. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 75-82.

13. Dario, T. W. (2013). Sasanian Horses in rock reliefs 2. *http://dariocaballeros.blogspot.com/2013/07/sassanian-horses-in-rock-reliefs-2.html*

14. Fehervari, Geza and A. D. H. Bivar, Qobeyra. (1974). "Advance Report on the Third Season", ***Proceedings of the IIIrd Annual Symposium of Archaeological Research in Iran***, Tehran 2nd-7th November 1974, Firouz Bagherzadeh (ed.), Tehran,1975, PP. 255-262.

15. Fehervari, Geza. (2000). ***Ceramics of the Islamic Word in the Tareq Rajab Museum***. London, New York: I.B Tauris Publishers.

16. Fitzherbert, T. (1983***). Themes and Images on the Animated Buff Ware on Medieval Nishapur***. Unpublished M.Phil. Thesis, University of Oxford.

17. Gropp, Gerd. (2012). "CLOTHING v. In Pre-Islamic Eastern Iran," ***Encyclopædia Iranica***, V/7, pp. 752-754.

18. Henshaw, CH. M. (2009). ***Early Islamic Ceramics and Glazes of Akhsiket, Uzbekistan***, Unpublished PhD thesis, UCL University.

19. Ilyasov, Jangar. (2003). "Covered Tail and 'Flying' Tassels". ***Iranica Antiqua***. Vol. 38. 259-325. 10.2143/IA.38.0.142.

20. Jenkins, Marilyn. (1983). ***Islamic Pottery: A Brief History***. New York: Metropolitan Museum of Art.

21. Peck, Elsie H. (2002). "CLOTHING iv. In the Sasanian period," ***Encyclopædia Iranica***, V/7, pp. 739-752. *http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-iv*

22. Peck, Elsie H. (2012). "CLOTHING viii. In Persia from the Arab conquest to the Mongol invasion," ***Encyclopædia Iranica***, V/7, pp. 760-778. *http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-viii*

23. Naymark, Aleksandr. (2012). "CLOTHING vi. Of the Sogdians," ***Encyclopædia Iranica***, V/7, pp. 754-757. *http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-vi*

24. Panahi, Reza, Ali Asghar Salahshour. (2016). "Content Analysis of Nishapur Pottery Inscriptions of the Samanid Era in Terms of Professional Ethics***", International Journal of Archaeology***. Vol. 4, No. 4, 2016, pp. 78-86.

25. Pancaroğlu, Oya. (2013). "Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan", ***Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art***, Cambridge: Harvard Art Museums.

26. Salehi Kakhi, Ahmad & Najmeh Nouri. (2015). "The Study of Five Cases of Slip Painted Buff Wares with Plant Motifs Abstract in Bonyad Museum in Tehran", ***Cumhuriyet Science Journal***, Vol 36, No 4.

27. Sims, Eleanor, Boris I. Marshak and Ernst J. Grube. (2002). ***Peerless Images: Persian painting and its sources***. New York and London: Yale University Press.

28. Watson, Oliver. (2004). ***Ceramics from Islamic Lands***. New York: New York University, Thames & Hudson in association with The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum.

29. Wilkinson, Charles Kyrle. (1950). "Life in Early Nishapur", ***Bulletin of Metropolitain Museum of Art***, n.s. 9: 60-72.

30. Wilkinson, Charles Kyrle. (1973**). *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period***. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Wilkinson, Charles Kyrle. (1986). ***Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration***. New York: The Metropolitan Museum of Art.