Negarineh Islamic Art
Vol. 13, No. 31, p. 23-38, 2026

Research article

The Representation of Buzkashi Scenes on Polychrome Slip-Painted Ceramics Attributed to Nishapur: An Iconographic and Iconological Approach in the Samanid Period

Nasrin Beik-Mohammadi[1], Khalil-Ollah Beik-Mohammadi[2]

1- Ph.D. in Archeology Archeology, Department of Archeology, Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.

2- Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. (Corresponding Author)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10820.2030

Received: 31 Des 2025, **Revised:** 27 Jul 2026, **Accepted:** 02 Aug 2026

Abstract

The study of polychrome slipware ceramics has long attracted scholarly attention due to their distinctive human and animal motifs. However, despite several decades of research on the origin and meaning of these designs, certain narrative scenes remain ambiguous and have not been satisfactorily interpreted. One particularly debated example is a shared scene depicted on three polychrome slipware vessels housed in the Sanandaj Museum, the Mostazafan Foundation Museum, and the Denver Art Museum. Previous interpretations of this scene, which rely primarily on historical sources, lack sufficient conceptual coherence and fail to provide definitive conclusions. Accordingly, reliance on historical studies alone does not adequately address the semantic complexity of these motifs, and the application of interdisciplinary approaches—particularly ethnography—offers the potential for a more precise and nuanced reading. The present study aims to re-examine this narrative scene, whose semantic and geographical roots are closely linked to the cultural sphere of Khorasan and Central Asia, by employing Erwin Panofsky's iconographic approach in conjunction with ethnographic data. "The main research questions of this study are as follows: (1) What is the subject matter of the narrative scene depicted on the three ceramics under examination? (2) To what extent can ethnographic data and contemporary lived evidence reinforce and complement the interpretation of motifs on Samanid-period ceramics? This research has been conducted using a historical–analytical–comparative method, with data collected through library-based research. The findings indicate that the scene depicted on the three ceramics represents an ancient equestrian ritual and the game of buzkashi—an enduring practice rooted in the martial and cavalry traditions of Central Asian peoples, which has continued within this cultural sphere up to the present day. Such a conclusion demonstrates that the integration of ethnographic studies alongside historical analysis has the capacity to reveal deeper and concealed semantic layers in the motifs of Nishapur ceramics and provides an effective framework for their interpretation.

Key words: Ceramics, Polychrome Slipware, Nishapur, Buzkashi, Iconography, Ethnography, Central Asia.

1- Email: beigmohammadi_nasrin@yahoo.com

2- Email: k.beikmohammadi@umz.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد سیزدهم، شماره سی و یک، بهار و تابستان ۱۴۰۵
شماره صفحه: ۳۸-۲۳

مقاله پژوهشی

بازنمایی صحنه‌های بُزکِشی بر سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور: مبتنی‌بر رویکرد آیکنوگرافیک و آیکنولوژیک در دورهٔ سامانی

نسرین بیک‌محمدی[۱]، خلیل‌الله بیک‌محمدی[۲]

۱- دکترای باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

۲- استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (نویسنده مسئول)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10820.2030

دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۵/۰۵، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۱۱

چکیده

مطالعهٔ سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ به‌سبب برخورداری از نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری روایی، از دیرباز در کانون توجه پژوهشگران قرار داشته است؛ با این‌حال، با وجود مطالعات گسترده دربارهٔ منشأ و معانی نمادین این نقوش، برخی از صحنه‌های تصویری همچنان فاقد تفسیر منسجم و قطعی باقی مانده‌اند؛ ازجملهٔ این موارد، صحنهٔ مشترک سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور است که امروزه در موزه‌های سنندج، بنیاد مستضعفان و دنور نگهداری می‌شوند؛ صحنه‌ای که خوانش‌های پیشین مبتنی‌بر متون تاریخی، به‌تنهایی نتوانسته‌اند پیچیدگی‌های معنایی آن را به‌طور کامل تبیین کنند. پژوهش حاضر با هدف بازخوانی تحلیلی این صحنهٔ روایی، از الگوی سه‌مرحله‌ای اروین پانوفسکی شامل توصیف پیشاآیکنوگرافیک، تحلیل آیکنوگرافیک و تفسیر آیکنولوژیک بهره گرفته و در سطح تفسیر نهایی، داده‌های قوم‌شناسی آسیای میانه را به‌عنوان چارچوبی تکمیلی به‌کار گرفته است. روش پژوهش، تاریخی، تحلیلی-تطبیقی است و داده‌ها به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. پرسش‌های اصلی این تحقیق عبارت‌اند از: ۱. مضمون صحنهٔ روایی مصور بر سه سفالینهٔ مورد بررسی چیست؟ ۲. داده‌های قوم‌شناسی و شواهد زیستهٔ معاصر تا چه اندازه می‌توانند تفسیر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی را تقویت و تکمیل کنند؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که صحنهٔ منقوش بر این سه سفالینه، نه بازنمایی شکار یا نبرد، بلکه تصویرسازی آیینیِ بازی بُزکِشی، به‌مثابهٔ سنتی کهن در اسب‌سواری و تمرین‌های رزمی است. این نقش‌مایه، افزون‌بر نمایش مهارت‌های سواره‌نظامی، حامل معانی عمیق‌تری از هویت رزمی، ارزش‌های فرهنگی و تداوم سنت‌های کوچ‌نشینی اقوام آسیای میانه در دورهٔ سامانی است. نتایج پژوهش تأکید می‌کند که تلفیق تحلیل آیکنوگرافیک با مطالعات قوم‌شناسی، امکان دست‌یابی به لایه‌های پنهان معنایی نقوش سفالینه‌های نیشابور را فراهم می‌کند و خوانشی کارآمدتر از کارکرد فرهنگی-اجتماعی این آثار ارائه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: سفال، گلابه‌ای رنگارنگ، نیشابور، بُزکِشی، آیکنوگرافی، قوم‌شناسی، آسیای میانه.

1- Email: beigmohammadi_nasrin@yahoo.com

2- Email: k.beikmohammadi@umz.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

سفال گلابه‌ای رنگارنگ[1] یکی از شش گونهٔ سفالینه‌های گلابه‌ای[2] است که در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری و هم‌زمان با حکومت سامانیان در شمال‌شرق ایران تولید شده است. نام‌گذاری گلابه به تکنیک ساخت این سفالینه‌ها بازمی‌گردد (Fehervari, 2000: 50; Blair & Bloom, 2004: 122; Watson, 2004؛ کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵)؛ با وجود اختلاف‌نظر دربارهٔ کارگاه‌های تولید و تاریخ دقیق سفالینه‌ها، بیشتر پژوهشگران، تولید آن‌ها را در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری در نیشابور، سمرقند (Wilkinson, 1973: 3, 138-139 ؛ Fehervari, 2000: 63؛ Watson, 2004: 248)، ساری (Cooper, 2000: 89; Lane, 1948: 12; Wilkinson, 1961: 105;) و کرمان می‌دانند (Fehrevari, 2000: 61-63; Allen, 1989: 60;). این سفالینه‌ها به‌دلیل تنوع و ظرافت نقوشی شامل طرح‌های گیاهی، هندسی، انسانی، حیوانی و همچنین صحنه‌های روایی خاص، همواره موردتوجه پژوهشگران بوده‌اند (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۱۴۱). با وجود مطالعات متعدد، برخی صحنه‌های روایی، ازجمله نمونه‌های نگهداری‌شده در موزه‌های سنندج، بنیاد مستضعفان و دنور، همچنان دارای ابهام در معنا هستند و تحلیل صرف متون تاریخی برای درک کامل آن‌ها کافی نیست؛ از این‌رو، خلأ موجود در بازخوانی دقیق صحنهٔ روایی و محدودیت منابع تاریخی، ضرورت پژوهشی میان‌رشته‌ای را آشکار می‌کند تا بتواند لایه‌های پنهان مفاهیم این نقوش را فراتر از توصیف‌های پیشین بازیابی کند.

برای پاسخ به این نیاز، پژوهش حاضر از چارچوب نظری آیکنوگرافی «اروین پانوفسکی» بهره می‌گیرد، که شامل سه مرحلهٔ پیشاآیکنوگرافیک (توصیف دقیق و علمی جزئیات بصری)، تحلیل آیکنوگرافیک (شناسایی ترکیب‌بندی، موقعیت و ارتباط عناصر با یکدیگر) و تفسیر آیکنولوژیک (بازخوانی معانی پنهان و زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و آیینی اثر) است (Panofsky, 1980: 34؛ مختاریان، ۱۳۹۰: ۷ و ۱۳). این رویکرد امکان می‌دهد صحنه‌های روایی، نه‌تنها از منظر فرم و زیبایی‌شناسی، بلکه با درنظرگرفتن زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی تحلیل شوند و لایه‌های معنایی عمیق‌تر آثار آشکار شود. علاوه‌بر این، با توجه به محدودیت شواهد تاریخی مستقیم، پژوهش از داده‌ها و نتایج مطالعات قوم‌شناسیِ انجام‌شده توسط محققان دیگر در آسیای میانه بهره می‌گیرد؛ یافته‌های منتشرشده در قالب کتاب و مقاله، امکان تطبیق کهن‌الگوها، آیین‌ها و رفتارهای فرهنگی گذشته با نقوش سفالینه‌ها را فراهم می‌آورد و بازنمایی ارزش‌ها، باورها و هویت‌های فرهنگی و اجتماعی تولیدکنندگان و سفارش‌دهندگان آثار را دقیق‌تر می‌کند. درنتیجه، هدف اصلی این پژوهش، شناسایی مضمون نقوش و بررسی نقش مطالعات قوم‌شناسی در تکمیل و تقویت تفسیر مفاهیم سفالینه‌های سامانی است و از طرح تلفیق تحلیل آیکنوگرافیک و داده‌های قوم‌شناسانه، امکان بازخوانی جامع و علمی صحنه‌های روایی فراهم می‌شود.

پرسش‌های پژوهش

با توجه به مسئلهٔ مطرح‌شده، این پژوهش تلاش می‌کند به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. مضمون صحنهٔ روایی مصور بر سه سفالینهٔ مورد بررسی چیست؟ ۲. داده‌های قوم‌شناسی و شواهد زیستهٔ معاصر تا چه اندازه می‌توانند تفسیر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی را تقویت و تکمیل کنند؟

روش پژوهش

این پژوهش با روش تاریخی، تحلیلی-تطبیقی و با شیوهٔ گردآوری کتابخانه‌ای داده‌ها انجام شده است. روند پژوهش در سه مرحلهٔ پیوسته اجرا شده است؛ در گام نخست، سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگِ مورد مطالعه، با بهره‌گیری از نرم‌افزار «کورل دراو»، طراحی و تمامی جزئیات بصری، فرم‌ها، پیکره‌ها، آرایه‌ها و عناصر ترکیبی ثبت و توصیف می‌شود. هدف از این مرحله، مستندسازی دقیق نقوش و فراهم‌سازی بستری شفاف برای تحلیل‌های بعدی است تا از برداشت‌های ذهنی و توصیف‌های کلیشه‌ای جلوگیری شود. در گام دوم، نقوش و صحنه‌های روایی سفالینه‌ها با رویکرد آیکنوگرافی اروین پانوفسکی تحلیل می‌شوند. در این مرحله، تمرکز بر شناخت روابط درونی عناصر تصویری، ساختار ترکیب‌بندی، نحوهٔ نمایش پیکره‌ها، موقعیت عناصر در صحنه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر است تا بتوان از توصیف صرف، به‌سطح تحلیل ساختاری و معنابنیاد گذر کرد. این بررسی

همچنین امکان مقایسهٔ تطبیقی با نمونه‌های تصویری مشابه را در حوزهٔ تمدنی آسیای میانه فراهم می‌کند و از این‌طریق، عناصر مشترک یا متمایز تصویرگری در سفالینه‌های سامانی مشخص می‌شود. در گام سوم، به‌منظور تقویت سطح تفسیر آیکنولوژیک و رفع محدودیت‌های ناشی از فقدان شواهد تاریخی مستقیم، از یافته‌های مطالعات قوم‌شناسی منتشرشده در قالب کتاب و مقاله بهره گرفته می‌شود. این داده‌ها که حاصل پژوهش‌های میدانی محققان معاصر در مناطق مرتبط با حوزهٔ فرهنگی سفالینه‌ها است، امکان تطبیق رفتارها، آیین‌ها، کهن‌الگوها و مفاهیم اسطوره‌ای را با صحنه‌های روایی، فراهم و به بازشناسی لایه‌های عمیق‌تر معنایی و کارکردی صحنه‌ها کمک می‌کند.

به این‌ترتیب، روش پژوهش حاضر با ترکیب مستندسازی بصری، تحلیل آیکنوگرافیک و بهره‌گیری هدفمند از مطالعات قوم‌شناسی شرایطی را فراهم می‌آورد تا صحنه‌های روایی سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ، نه‌تنها در سطح فرم و تصویر، بلکه در سطح معنا، هویت فرهنگی و زمینه‌های آیینی فهم و بازخوانی شوند.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات مرتبط با سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور، پس از کاوش‌های «چارلز ویلکینسون»[۳] در سال ۱۹۷۳م. و انتقال شمار قابل‌توجهی از یافته‌ها به موزهٔ متروپولیتن، وارد مرحله‌ای تازه و گسترده شد. از آن زمان تاکنون، پژوهشگران با رویکردهای متنوعی، از جمله گونه‌شناسی، تکنیک‌های ساخت، طبقه‌بندی فرمی و خصوصاً منشأیابی و تحلیل مفاهیم نقوش، به بررسی این آثار پرداخته‌اند. به‌طور کلی، پیشینهٔ پژوهش را می‌توان در دو جریان اصلی دسته‌بندی کرد؛ نخست، آثاری که بر ویژگی‌های فنی، تکنیکی و طبقه‌بندی سفال‌ها تمرکز دارند، و دوم، پژوهش‌هایی که تحلیل‌های محتوایی و نمادشناختی نقوش را در اولویت قرار داده‌اند.

در دستهٔ نخست، کتاب *سفال نیشابور در دورهٔ آغازین اسلامی* «ویلکینسون» (۱۹۷۳) از مهم‌ترین آثار به‌شمار می‌رود؛ وی در این اثر، سفالینه‌ها را براساس تکنیک تزئین، رنگ‌پردازی و بستر سطحی طبقه‌بندی کرده و ریشه‌های تصویری برخی نقوش انسانی و جانوری را نیز بررسی کرده است. پس از او، «واتسون»[۴] در کتاب *سفالینه‌های سرزمین‌های اسلامی* (۲۰۰۴)، «فهروری»[۵] در کتاب‌های *سفال اسلامی: پژوهشی جامع بر اساس مجموعهٔ بارلو* (۱۹۷۳) و *سفالینه‌های جهان اسلام در موزهٔ طارق رجب* (۲۰۰۰) و نیز «لین»[۶] در کتاب *سفال اسلامی از سدهٔ نهم تا چهاردهم میلادی* (۱۹۴۸)، این مسیر را ادامه داده یا رویکردهای جدیدی در طبقه‌بندی سفالینه‌ها ارائه کرده‌اند. همچنین «کریمی» و «کیانی» در کتاب *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران* (۱۳۶۴) و «مورگان»[۷] در فصل «سفال سامانی: انواع و تکنیک» (۱۳۸۴)، گونه‌ها و فنون ساخت سفال‌های گلابه‌ای رنگارنگ را تحلیل کرده‌اند. «بیگدلی»[۸] در پایان‌نامهٔ «سفالینه‌های نخودی پیکرنگار نیشابور: مواجهه با آثار فاقد خاستگاه باستان‌شناختی» (۲۰۱۷) نیز با رویکرد مرمتی و اصالت‌سنجی سفالینه‌ها به مطالعهٔ تطبیقی مجموعه‌های موزه‌ای پرداخته است.

در دستهٔ دوم، یعنی مطالعات محتوایی-تصویری، پژوهش‌ها از تنوع گستردگی بیشتری برخوردارند. «فیروز» در کتاب *سفال* (۱۳۴۵) نقش‌پردازی‌های نیشابور را در امتداد سنت‌های ساسانی و اساطیر پیش‌اسلامی تحلیل کرده است. «زیک‌نیسن»[۹] در کتاب *ایران و ترکستان: تزئینات زیرلعاب؛ سفال اسلامی* (۱۹۷۳)، پیوند میان تزئینات پیکره‌ای سفال‌ها و مفاهیم اخترشناسی را مطرح کرده و «فیتز ربرت»[۱۰] در پایان‌نامهٔ «مضامین و تصاویر بر سفالینه‌های نخودی جان‌دار (پیکرنگار) نیشابور قرون میانه» (۱۹۸۳)، با نقد دیدگاه‌های پیشین، منشأ بسیاری از الگوهای تصویری را در ترکیب سنت‌های بومی خراسان و عناصر اساطیری آسیای میانه جست‌وجو کرده است.

در همین‌راستا، «راجرز» در فصل «سفالگری» از کتاب *هنرهای ایران* (۱۳۷۴)، استمرار برخی تصاویر سلطنتی ساسانی و مضامین اخترشناسانه را یادآور شده است. «کیانی» نیز در کتاب *پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران* (۱۳۸۰)، بر تأثیر منابع ادبی، اسطوره‌ای و مذهبی در شکل‌گیری نقوش تاکید کرده و «گروبه»[۱۱] در کتاب *سفال اسلامی* (۱۳۸۴)، مجموعه‌ای از دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ منشأشناسی نقوش را گرد آورده است که همچنان از غنی‌ترین منابع تحلیلی این حوزه به‌شمار می‌رود.

بخش دیگری از پژوهش‌ها، پیوند مستقیمی میان نقوش سفالینه‌ها و آیین‌های ایرانی برقرار کرده‌اند؛ ازجمله:

«دانشوری»[۱۲] در مقالهٔ «جام، شاخه، پرنده و ماهی: مطالعه‌ای شمایل‌نگارانه دربارهٔ پیکره‌ای که جام و شاخه‌ای در دست دارد و در دو سوی آن پرنده و ماهی قرار گرفته‌اند» (۲۰۰۷)، بر تداوم بازنمایی صور فلکی تمرکز کرده است. «عسکری‌الموتی» نیز در مقالهٔ «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش‌گویی‌های نجومی» (۱۳۹۵) و رسالهٔ دکتری «باورهای آخرالزمانی در سفالینه‌های منقوش نیشابور» (۱۳۹۹)، نقوش را از منظر باورهای مذهبی، پیشگویی‌های نجومی و اندیشه‌های آخرالزمانی تحلیل کرده است. «میرزایی» و «مرادخانی» در مقالهٔ «بازتاب مهرپرستی در نقوش سفال‌های نیشابور در دورهٔ سامانیان» (۱۳۹۸)، بازتاب آیین مهر را بررسی کرده‌اند و «شایگان‌فر» و «نوری» در مقالهٔ «بررسی نقش اسب در ایران باستان و تداوم آن در سفال نیشابور در دورهٔ سامانی» (۲۰۱۶)، استمرار نقش اسب در سنت تصویری سامانی را نشان‌داده‌اند.

در کنار این پژوهش‌ها، «پانکار اوغلو»[۱۳] در فصل «جشن‌های نیشابور: بازتاب‌های فرهنگی تولید سفال سدهٔ دهم میلادی در خراسان» (۲۰۱۳)، نشان‌داده است که جشن‌های مشترک میان پیروان ادیان مختلف در نقوش تغزلی سفالینه‌های نیشابور بازتاب یافته‌اند. همچنین «سامانیان» و «بهمنی» در مقالهٔ «بررسی هویت نیشابور در سده‌های نخستین اسلامی» (۲۰۱۳)، پیوند نمادها با سنت‌های بومی و آیینی را برجسته کرده‌اند. «آزادبخت» و «طاووسی» در مقالهٔ «استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور» (۱۳۹۱)، «چنگیز» و «رضالو» در مقالهٔ «ارزیابی نمادین نقوش جانوری نیشابور» (۱۳۹۰)، «خالدیان» در مقالهٔ «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دورهٔ اسلامی» (۱۳۸۷) و «احمدزاده» و همکاران در مقالهٔ «مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور (در قرون سوم و چهارم هجری‌قمری)» (۱۳۹۷)، بر استمرار سنت‌های تصویری ساسانی و در عین‌حال شکل‌گیری برداشت‌های نوین متأثر از محیط طبیعی و فضای مذهبی دورهٔ اسلامی تأکید کرده‌اند.

از دیگر پژوهش‌ها می‌توان به مقالهٔ «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)» اثر «عطایی» و همکاران (۱۳۹۱) دربارهٔ گونه‌شناسی و تاریخ‌گذاری نقوش؛ کتاب *کتیبه‌های سفال نیشابور* اثر «قوچانی» (۱۳۸۴)، کتاب *سفال گلابه‌ای منقوش رنگارنگ (موزهٔ بنیادتهران)* اثر «صالحی‌کاخکی» و «نوری» (۱۳۹۵)، مقالهٔ «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم)» اثر «چنگیز» و «بلخاری‌قهی» (۱۳۹۵)، مقالهٔ «خوانش مفاهیم تغییر و استمرار در نقوش سفالینه‌های عصر سامانی» اثر «اکبری‌شکتایی» و «تقوی» (۱۳۹۷) و سرانجام کتاب *سفالینه‌های نخودی نیشابور: مطالعه‌ی آیکنوگرافیک سفالینه‌های چندرنگ با تزئینات پیکرنگار، سده‌های نهم و دهم میلادی* اثر «سماواکی»[۱۴] (۲۰۲۱) اشاره کرد؛ وجه مشترک این آثار، تأکید بر ریشه‌های دینی، اسطوره‌ای، اجتماعی و فرهنگی نقوش سفالینه‌های نیشابور است.

مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که با وجود تنوع و گستردگی مطالعات انجام‌شده دربارهٔ سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور، تمرکز بیشتر آن‌ها یا بر ویژگی‌های فنی، گونه‌شناختی و منشأیابی آثار بوده است؛ یا بر تفسیرهای نمادشناختی مبتنی‌بر سنت‌های دینی، اسطوره‌ای، اخترشناسانه و شاهانه. در این‌میان، خوانش نقوش از منظر فعالیت‌های اجتماعی، آیینی و ورزشی و به‌ویژه پیوند آن‌ها با بازی‌ها و مناسک بومی ریشه‌دار در حوزهٔ فرهنگی خراسان و آسیای میانه، کمتر موردتوجه قرار گرفته است. افزون‌بر این، در اغلب پژوهش‌ها تحلیل نقوش به داده‌های تاریخی و متنی محدود مانده و ظرفیت‌های تبیینی رویکردهای میان‌رشته‌ای، به‌ویژه قوم‌شناسی، در بازخوانی نظام‌مند صحنه‌های روایی به‌کار گرفته نشده است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر بازخوانی آیکنوگرافیک و آیکنولوژیک یک صحنهٔ روایی مشخص و با اتکا بر تطبیق داده‌های تصویری با شواهد قوم‌نگارانه، می‌کوشد خلأ موجود در تفسیر معانی اجتماعی-فرهنگی این نقوش را پُر کرده و خوانشی نو از بازنمایی آیین‌ها و هویت رزمی در سفالینه‌های دورهٔ سامانی ارائه دهد.

تحلیل آیکنوگرافیک نقوش سفالینه‌های نیشابور: بازتاب آیین بُزکشی و ارزش‌های فرهنگی-اجتماعی

پیش از ورود به فرآیند سه‌مرحله‌ای پانوفسکی، لازم است یک نمای کلی و ویژگی‌های هر سفالینه ارائه شود تا زمینه‌ای برای

تحلیل نظام‌مند نقوش فراهم آید. در این پژوهش، سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور مورد بررسی قرار گرفته‌اند که ویژگی‌های اصلی آن‌ها در جدول ۱ آمده است که مشخص می‌کند هر سفالینه مربوط به کدام دورهٔ تاریخی است؟ با چه تکنیکی ساخته شده؟ دارای چه فرم و شکلی است و در کدام موزه یا مجموعه نگهداری می‌شود؟

جدول ۱. مشخصات دوره، تکنیک، فرم و محل نگهداری سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور (نگارندگان، ۱۴۰۴)

شمارهٔ سفالینه	نوع فرم	موزه/ مجموعهٔ نگهداری	شمارهٔ موجودی	تکنیک ساخت	دوره/ تاریخ‌گذاری
۱	بشقاب پایه‌دار	سنندج	-	گلابه‌ای	سامانی/ سده‌های سوم و چهارم هـ.ق.
۲	کاسه	دنور	۱۹۶۷/۹۳	گلابه‌ای	سامانی/ سده‌های سوم و چهارم هـ.ق.
۳	کاسه	بنیاد مستضعفان	۴۳۲۸۴	گلابه‌ای	سامانی/ سده‌های سوم و چهارم هـ.ق.

با توجه به جدول ۱، هر سه سفالینه از نظر دورهٔ تاریخی و تکنیک ساخت شباهت دارند و فرم آن‌ها شامل بشقاب و کاسه است. شناخت فرم و محل نگهداری هر سفالینه، امکان مشاهده و ثبت دقیق جزئیات نقوش را فراهم می‌کند و مقدمهٔ ضروری برای تحلیل بصری و پیشاآیکنوگرافیک است.

پس از معرفی مشخصات کلی، در ادامه، نقوش و صحنه‌های تصویری روی سفالینه‌ها معرفی می‌شوند. سه سفالینهٔ مورد بررسی (جدول ۲: تصاویر ۳-۱)، حضور پیکرهٔ سوارکار را در مرکز قاب نشان می‌دهند؛ مرد عالی‌رتبه‌ای که بر اسبی درحال حرکت یا در حالت سکون قرار گرفته و پوششی به‌طور مشخص متشکل از بلوز، شلوار، چکمهٔ بلند، پیراهن و دامن بر تن دارد (جدول ۲: تصویر ۳). در دو سفالینهٔ نخست (جدول ۲: تصاویر ۱ و ۲)، سوارکار از نمای نیم‌رُخ در وضعیت تاخت ترسیم‌شده؛ درحالی‌که در کاسهٔ سوم (جدول ۲: تصویر ۳)، مرد عالی‌رتبه از نمای روبه‌رو و در حالت نشسته به تصویر درآمده است. تفاوت‌هایی در پوشش سر نیز قابل مشاهده است؛ در تصویر نخست کلاه گِرد، در تصویر دوم بدون پوشش مشخص و در تصویر سوم تاج‌مانند دیده می‌شود.

در هر سه نمونه، دست راست سوارکار، افسار اسب را نگه‌داشته و دست چپ عنصری حیوانی‌شکل، قابل تشخیص به‌صورت بُز یا بزغاله را حمل می‌کند. در دو کاسه (جدول ۲: تصاویر ۲ و ۳)، زیر شکم اسب تصویری از خروس جای گرفته و فضای اطراف قاب در هر سه سفالینه با عناصر تزئینی پراکنده، همچون نقوش گیاهی، شبه‌کتیبه و نمادهای چشم‌زخم پُر شده است.

بدین‌ترتیب، مجموعه‌ای از عناصر تصویری، شامل پیکرهٔ سوار، حیوان همراه، اسب، پوشش، ترکیب‌بندی حرکتی و نشانه‌های پیرامونی، چارچوب بصری مشترکی را پدید می‌آورند که در ادامه، وارد مرحلهٔ نخست تحلیل پانوفسکی می‌شوند و به‌صورت دقیق‌تر در سطح پیشاآیکنوگرافیک توصیف خواهند شد.

جدول ۲. نقوش بازتاب‌دهندهٔ بازی بُزکِشی مصور بر سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور (نگارندگان، ۱۴۰۴)

تصویر ۱. بشقاب پایه‌دار با نقش اسب‌سوار با بزی در دست (موزهٔ سنندج)	**تصویر ۲.** کاسه با نقش اسب‌سوار با بزغاله‌ای در دست (URL1)	**تصویر ۳.** کاسه با نقش اسب‌سوار با بزی در دست (موزهٔ بنیاد)

طرح سفالینه (نگارندگان، ۱۴۰۴)	طرح سفالینه (نگارندگان، ۱۴۰۴)	طرح سفالینه (نگارندگان، ۱۴۰۴)

۱. توصیف پیشاآیکنوگرافیک

در این بخش، جزئیات و ویژگی‌های بصری سه سفالینهٔ مورد مطالعه، به‌صورت توصیفی و براساس مشاهدهٔ مستقیم ارائه می‌شود.

توصیف سفالینهٔ جدول ۲: تصویر ۱

روی زمینهٔ سدری (جدول ۲: تصویر ۱)، سوارکارِ نشسته بر اسب، در مرکز به اندازهٔ بزرگ ایجاد شده است. او با صورت سه‌رُخ، بدن از روبه‌رو و پاها از نیم‌رُخ دیده می‌شود. مرد چشم‌های‌ریز و بافاصله (درحال نگاه به روبه‌رو)، ابروی کوتاه و هلالی، بینی پهنِ کوتاه و دهان کوچک دارد. موهای او که کمی از کلاه بیرون زده، سیاه و صاف است. سوارکار کلاه تقریباً گِرد بر سر دارد که تا پشت گردن او را پوشانده است. روی زمینهٔ نخودی کلاه تزئیناتی با خطوط مارپیچ کوتاه سیاه و لعاب اُکر و سبز پاشیده وجود دارد. سر مرد نسبت به بدن بزرگ مشاهده می‌شود. او بلوز سدری با یقهٔ کاملاً بسته و آستین‌بلند به‌تن دارد که با خطوط اُریب و عمودی سیاه و لعاب سبز و اُکر پاشیده آرایش شده است. آستین‌های آن از آرنج تا مُچ کرم و تزئینات دایره‌ای اُکر و سبز پاشیده دارد. کمربند، پهن با زمینهٔ کرم و مزیّن به نقطه‌های سیاه است. زمینهٔ سیاه شلوار سوارکار از کمر تا زانو با دایره‌های کرم و لعاب سبز و اُکر پاشیده به چشم می‌خورد و از زانو تا مچ پا با چکمهٔ سیاه پوشیده شده است که روی آن، نقوشِ اسلیمی، خطوط منحنی و گل چهارپر نخودی با لعاب اُکر و سبز پاشیده وجود دارد. پای او روی لگام اسب است.

هر دو دست سوارکار رو به بالا قرار دارد. او با دست راست افسار نخودی اسب و با دست چپ، شاخ‌های یک بز کوچک سیاه را گرفته است. بز به‌حالت نیم‌رُخ، صورتش را از او برگردانده و شاخ‌های بلند تیز، پوزهٔ باریک و ظریف و چشم خیره‌شده به روبه‌رو دارد. به دهان بز یک دایره با طرح اسلیمی چسبیده است. دو بال به‌شکل اسلیمی در دو طرف دایره به چشم می‌خورد. بر روی گردن سیاه بز تزئینی با خط عمودی نخودی اجرا شده است. بز بدن، دُم کوتاه و دست و پاهای سیاه دارد.

اسب به‌صورت نیم‌رُخ و کوچک‌تر از سوارکار رسم شده است. با توجه به اینکه یکی از دست‌های او رو به بالا قرار دارد؛ حرکت اسب به‌وضوح نمایان است. او سر سیاه کوچک نسبت به بدن و رو به پایین دارد. اسب دارای چشم دُرشت و زُل‌زده به روبه‌رو، ابروی کشیده، پوزهٔ کوچک و دو گوش تیز است. او یال نخودی مزیّن به خطوط منحنی سیاه دارد. قسمتی از یال، روی پیشانی او ریخته است. اسب بدن سیاه‌رنگ دارد و با تزئیناتی همچون نوار باریک نخودی با خطوط سیاه شکسته، دو گُل اسلیمی بزرگ نخودی، شبه‌کتیبه و لعاب سبز و اُکر پاشیده آراسته شده است. همچنین گُل‌های چهارپر و نقوش دایره‌ای نخودی با لعاب سبز و اُکر پاشیده بر روی پاها و سُم‌های او وجود دارد. در زمینهٔ نخودی زین اسب، طرح به‌اضافهٔ (چلیپا) سیاه، خطوط منحنی سیاه و نقطه‌های ریز سیاه با لعاب سبز و اُکر پاشیده ایجاد شده است. هم‌چنین در اطراف آن، حاشیهٔ سادهٔ کرم و سبزآبی قرار دارد. دُم اسب به‌نظر سه‌شاخه‌ای سیاه است و به‌دلیل آسیبی‌دیدگی، به‌طور کامل قابل مشاهده نیست. زیر بدن، شبه‌کتیبه در اندازهٔ بزرگ با لعاب سبز وجود دارد.

در اطراف سوارکار و اسب، گُل‌های چندپر، اسلیمی ریز، شبه‌کتیبه در اندازهٔ بزرگ، نماد چشم‌زخم و دو مثلث تودرتو با لعاب سبز پاشیده دیده می‌شود. دورتادور نقوش اصلی با قلم‌گیری سیاه طرح زنجیره‌ای با لعاب سدری اجرا شده است. در زمینهٔ نخودی لبهٔ بیرونی ظرف، دایره‌های متوالی سیاه قرار

دارد که درون آن‌ها گُل‌های چندپر با نقطه‌های سیاه شبیه نماد چشم‌زخم با لعاب سبز و اُکر پاشیده به‌چشم می‌خورد. هرکدام از این دایره‌ها با خطوط کوتاه و باریک سیاه از بالا به پایین جدا شده است.

توصیف سفالینهٔ جدول ۲: تصویر ۲

در زمینهٔ اُکر سفال (جدول ۲: تصویر ۲) سوارکارِ نشسته بر اسب در مرکز کاسه به‌چشم می‌خورد. سوارکار با صورت سه‌رُخ، بدن تمام‌رُخ و پاها از نیم‌رُخ ترسیم شده است. چشم‌های دُرشت و کشیدهٔ مرد به روبه‌رو نگاه می‌کند. او ابروهای پیوسته و کشیده، بینی و لب کوچک و خط منحنیِ پشت لب (به نشانِ سبیل) دارد. موهای سیاه و صاف او به حالت جمع‌شده با یک گُل چهارپر نخودی در پشت‌سر دیده می‌شود. گردن مرد، به رنگ نخودی و تقریباً کشیده است. سوارکار بلوز سبزآبی آستین‌بلند با دو یقهٔ گرد و هفتِ تزئینی به تن دارد. یقهٔ هفت با لعاب اُکر به کمربند متصل شده است. کمربند نخودی او تزئینات خطی، گُل شش‌پر با قلم‌گیری سیاه و لعاب اُکر دارد. شلوار سیاه مرد با خطوط درهم‌شکسته و منحنی، سه نماد چشم‌زخم و لعاب سبز و اُکر آراسته شده است. او چکمهٔ سیاه نوک‌تیز مزیّن به نماد چشم‌زخم، خط عمودی نخودی و لعاب سبز و اُکر پاشیده به پا دارد. پای سوارکار روی لگام اسب است. دست‌های او رو به بالا قرار دارد. مرد با دست راست، افسار نخودی اسب و با دست چپ، گردن یک بزغاله را گرفته است.

حیوان به‌صورت نیم‌رُخ، با گردن بلندِ خم‌شده و برگردان در پشت اسب مشاهده می‌شود. بزغاله سر نخودی، چشم گِرد زُل‌زده، پوزهٔ باریک کشیده و دو گوش کوچک دارد. گردن او بلند، باریک و به رنگ نخودی است. در بدنِ نیمی نخودی و نیمی سیاهِ بزغاله، طرح اسلیمی نخودی با لعاب سبز پاشیده وجود دارد. دست‌ها، پاها و دُم کوتاه او سیاه است. اسب به‌صورت بزرگ، تنومند و نیم‌رُخ کشیده شده است. یک دست خود را به‌سمت بالا برده که نشان از حرکت اسب دارد. سر نخودی او رو به پایین است. اسب چشم دُرشت خیره به جلو، ابروی کشیده، دو گوش تیز باریک و پوزهٔ کوتاه و بسته دارد. زمینهٔ نخودی یال با خطوط افقی سیاه تزئین شده است. دُم اسب با زمینهٔ نخودی و به‌صورت کشیده و تیز به‌چشم می‌خورد و در آن خطوط عمودی و نیم‌دایره‌های سیاه وجود دارد. بدن او سیاه است و با دایره‌های نامنظم اُکر و یک نوار نخودی از گردن تا پشت آرایش شده است. روی نوار، مربع‌های نامنظم با طرح نیم‌دایره در درون آن‌ها، خطوط افقی و اُریب سیاه و لعاب سبز و اُکر پاشیده وجود دارد. زین با زمینهٔ سادهٔ اُکر است که روی آن، دو گُلِ چندپر با قلم‌گیری سیاه مشاهده می‌شود؛ همچنین یک حاشیهٔ سادهٔ سبز دارد.

زیر پای اسب، یک خروس به‌صورت نیم‌رُخ ایجاد شده است که سر نخودی، چشم گِرد خیره، نوک‌تیز کوچک و تاجی به‌شکل نماد چشم‌زخم روی سر دارد. بدن و پاهای خروس سیاه است. در زمینهٔ نخودی بال، طرح فلسی سیاه با لعاب سبز و زردِ پاشیده وجود دارد. دُم پرنده، بلند و رو به بالا دیده می‌شود. انتهای دُم با خطوط منحنی به‌شکل گیاهی اسلیمی درآمده است. در اطراف نقوش اصلی، گُل‌های چندپر و اسلیمی، نماد چشم‌زخم، شبه‌کتیبه به ابعاد بزرگ و هندسی به‌شکل دو مثلث تودرتو با لعاب سبز و زرد پاشیده قرار دارد. در اضلاع مثلث بیرونی، خطوط منحنی و یک نماد چشم‌زخم در رأس آن به‌چشم می‌خورد.

توصیف سفالینهٔ جدول ۲: تصویر۳

در نمونهٔ سفال (جدول۲: تصویر ۳)، نقش سوارکارِ نشسته بر اسب از روبه‌رو در مرکز با زمینهٔ سدری دیده می‌شود. بدن و پاهای او از روبه‌رو و صورت از سه‌رُخ کشیده شده است. چشم‌های دُرشت و کشیدهٔ مرد به روبه‌رو نگاه می‌کند. سوارکار بینی کوتاه و پهن، گردن تقریباً کشیده، بالاتنهٔ باریک و کشیده دارد که نسبت به پاها بلندتر به‌نظر می‌آید. او بلوز یقه‌گِرد نخودی با زمینهٔ سیاه به تن دارد که با نقوش نعلی‌شکل و خطوط افقی و قلم‌گیری نخودی آراسته شده است؛ همچنین آستین‌های بلند نخودی با تزئینات فلسی‌شکل سیاه دارد. کمربند سوارکار ساده و به‌رنگ نخودی است. دامن سبز او، ساده است و چکمهٔ سیاه و ساده تا زانو پوشیده است. پای راست سوارکار بر لگام قرار دارد. دست‌های او رو به بالا ترسیم شده است. در دست راست سوارکار، بند نخودی افسار اسب قرار دارد و با دست چپ، گردن یک بز را گرفته است. بز به‌حالت نیم‌رُخ، گردن بلند، چشم گِرد زُل‌زده، پوزهٔ کشیده و دو شاخ کشیدهٔ منحنی سیاه دیده

می‌شود. پاهای او سدری است. در بدن سیاه‌رنگ بز تزئیناتی با دو خط شکستهٔ هفتی سیاه وجود دارد.

اسب به‌صورت بزرگ و تنومند و نیم‌رُخ کشیده شده است که یک دست خود را به‌سمت بالا برده که نشان از حرکت اسب دارد. سر او رو به پایین و به‌رنگ نخودی است. اسب چشم دُرشتِ خیره به جلو، ابروی کشیده، گوش تیز و پوزهٔ کوتاه و بسته دارد. یال و دُم اسب کشیده و نخودی است و نقوشی با خط‌های افقی و منحنی سیاه در آن قرار دارد. بدن اسب سیاه است و با تزئیناتی ازقبیلِ دو نوار نخودی، با خطوط عمودی، افقی، پله‌ای و دایره‌های نامنظم هندسی به‌رنگ اُکر و سبز، مزیّن شده است. زین نخودی اسب با تزئینات نقطه‌های ریز و دُرشت و خطوط افقی سیاه مشاهده می‌شود؛ همچنین حاشیهٔ سادهٔ سبز دارد. زیر پای اسب، یک خروس به‌حالت نیم‌رُخ ایجاد شده است که سر نخودی، چشم زُل‌زده، نوک‌تیز کوچک و تاج کوچک متشکل از سه دایره روی سر دارد. بدن و پاهای خروس سیاه است. در زمینهٔ بال نخودی‌رنگ او خطوط عمودی و افقی سیاه وجود دارد. دُم خروس بلند و رو به بالا دیده می‌شود. انتهای دُم با خطوط منحنی به‌شکل گیاهی اسلیمی درآمده است. در اطراف نقوش اصلی، گُل‌های چندپر و اسلیمی، نماد چشم‌زخم و شبه‌کتیبه به ابعاد بزرگ قرار دارد.

با بررسی جزئیات بصری هر سه سفالینه به‌صورت جداگانه، می‌توان ویژگی‌های مشترک و تمایزهای اصلی را شناسایی کرد (جدول ۳). این جمع‌بندی، امکان درک الگوی کلی عناصر بصری و حرکتی و پایه‌گذاری تحلیل آیکنوگرافیک را فراهم می‌آورد.

جدول ۳. مقایسهٔ عناصر بصری و حرکتی در سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور (نگارندگان، ۱۴۰۴)

عناصر تصویر	سفالینهٔ موزهٔ سنندج	سفالینهٔ موزهٔ دنور	سفالینهٔ بنیاد مستضعفان
تعداد سوارکاران	۱	۱	۱
نوع حیوان	بزکوهی	بزغاله	بزکوهی
حالت حیوان	ایستاده	ایستاده	ایستاده
وضعیت سوارکاران	درحال تاخت	درحال تاخت	به‌حالت نمادین از کنش بازی نشسته
جزئیات پوشاک سوارکار	بلوز و شلوار، چکمهٔ بلند، کلاه پشمی پرتوک	بلوز و شلوار و چکمهٔ بلند، سر بدون پوشش	بلوز و دامن، چکمه، تاج
تعامل با حیوان	سوارکار بز را در دست دارد.	سوارکار بز را در دست دارد.	سوارکار بز را در دست دارد.
حالت دست و پا	گرفته از شاخ‌های بز	گرفته از گردن بز	گرفته از گردن بز
نکتهٔ زیبایی‌شناسی (ترکیب‌بندی)	تأکید بر تعادل	تأکید بر تعادل	تأکید بر تعادل

جدول ۳، عناصر بصری و حرکتی سه‌سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ نیشابور را مقایسه می‌کند. همان‌طورکه مشاهده می‌شود، تمامی نمونه‌ها شامل یک سوارکار هستند که بز یا بزغاله را در دست دارد و اسب‌ها در حالت نیم‌رُخ یا درحال حرکت ترسیم شده‌اند. وضعیت سوارکاران از حالت نشستهٔ نمادین تا حرکت درحال تاخت متفاوت است و جزئیات پوشاک نیز تنوعی از کلاه و تاج، بلوز و شلوار تا دامن و چکمه‌های بلند را نشان می‌دهد.

همان‌طورکه جدول ۳ نشان می‌دهد، تمامی نقوش بر تمرکز بر تعامل سوارکار با حیوان و حفظ تعادل تأکید دارند و عناصر اصلی بصریِ سوارکار، اسب و حیوان همراه، به‌عنوان محور تصویر حفظ شده‌اند؛ همچنین ترکیب‌بندی هر سه سفالینه با رعایت تعادل و هماهنگی بین حرکت و جزئیات پوشش، بیننده را به کُنش اصلی (حمل بز) متمرکز می‌کند؛ بنابراین، جدول ۳، پایه‌ای مستدل برای تحلیل آیکنوگرافیک و بررسی معنای فرهنگی بُزکِشی را فراهم می‌آورد.

۲. تحلیل آیکنوگرافیک

براساس توصیف پیشاآیکنوگرافیک ارائه‌شده، نقوش سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور (جدول ۲:

تصاویر ۳-۱)، فعالیت‌هایی غیرنظامی را بازنمایی می‌کنند که با نمونه‌های مشابه مربوط به نبرد و شکار (جدول ۴: تصاویر ۱ و ۲) تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. در این نقوش، سوارکارانی با پوشش‌های درباری، شامل بلوز، شلوار یا پیراهن با دامن، چکمه‌های بلند، تاج یا کلاه گِرد به تصویر کشیده شده‌اند؛ همچنین اندازهٔ پیکره‌ها و جایگاه مرکزی آن‌ها در قاب تصویر نشان‌دهندهٔ اهمیت و جایگاه اجتماعی سوارکاران است.

جدول ۴. نقوش بازتاب‌دهندهٔ جنگجو و شکارچی مصور بر سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور (نگارندگان، ۱۴۰۴)

تصویر ۱. کاسه با نقش سوارکار با سلاح، شمارهٔ ثبت ۱۳۶۰ (موزهٔ رضا عباسی)	**تصویر ۲.** کاسه با نقش اسب‌سوار در حال شکار، شمارهٔ ثبت ۱۳۴۴ (موزهٔ رضا عباسی)
طرح سفالینه (نگارندگان، ۱۴۰۴)	طرح سفالینه (نگارندگان، ۱۴۰۴)

۳. تفسیر آیکنولوژیک

سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری در دورهٔ سامانی تولید شدند. در این دوره، بخش‌های وسیعی از آسیای میانه تحت فرمان سامانیان قرار داشت و بخارا، پایتخت سامانیان در ازبکستان کنونی (النصیبی، ۱۳۶۶: ۲۱۸؛ اصفهانی، ۱۳۴۶: ۲۱۱)، مرکزی مهم برای فعالیت‌های اجتماعی، اقتصادی و ورزشی محسوب می‌شد (ثعالبی، ۱۴۲۰ق، ج ۴: ۸۵؛ بی‌نام، ۱۳۶۶: ۳۲۹؛ حموی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۳۱۷). جغرافیای سیاسی این دوران، به‌ویژه در سرزمین‌های ماوراءالنهر، شامل کشورهای تاجیکستان، ازبکستان، ترکمنستان، قرقیزستان و بخش‌هایی از افغانستان و قزاقستان، زمینهٔ مناسبی برای تحلیل معنایی این نقوش فراهم می‌آورد (بلنیتسکی، ۱۳۶۴: ۱۲).

در این مناطق، بازی‌های سنتی همچون بُزکِشی که ترکیبی از مهارت‌های نظامی، جسمانی و استراتژیک بود، علاوه‌بر جنبهٔ سرگرمی، نقش مهمی در تربیت جسمانی و اجتماعی افراد ایفا می‌کرد (Usenova, 2020: 149). هرچند شواهد مستقیمی از اجرای این بازی در دورهٔ سامانی در دست نیست؛ اما مطالعات قوم‌شناسی و بررسی کهن‌الگوها در جوامع آسیای میانهٔ امروزی، به‌ویژه در تاجیکستان، افغانستان و ازبکستان، امکان پیوند معنایی این نقوش با بازی بُزکِشی را فراهم می‌کند.

شباهت‌های بصری نقوش سفالینه‌های نیشابور با صحنه‌های

بازی بُزکِشی معاصر، ازجمله اسب‌سواری و حمل بزغاله، نخستین پیوند معنایی را شکل می‌دهد (تصویر ۱: الف و ب). در این بازی، سوارکارانی برای ربودن لاشهٔ بز از یکدیگر پیشی می‌گیرند (تصویر ۱: ب) و مهارت، قدرت جسمانی و استراتژی را تمرین می‌کنند. در سفالینه‌های نیشابور، تفاوت‌هایی در نحوهٔ نمایش دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در نمونه‌های مربوط به بازی بُزکِشی، اسب‌سوار لاشهٔ بز را به‌حالت افتاده حمل می‌کند (تصویر: الف)؛ درحالی‌که در سفالینه‌های نیشابور، سوارکار، بز را به حالت ایستاده و از گردن نگه می‌دارد. این تفاوت‌ها احتمالاً ناشی از سبک هنری و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نقوش است.

تصویر ۱. الف: اسب‌سواری منفرد در حال حمل لاشهٔ بز؛ ب: تلاش سوارکاران برای ربودن لاشهٔ بز در میدان بازی بُزکِشی (URL۲)

در سفالینهٔ جدول ۲: تصویر ۱، اسب‌سوار با کلاه گِرد حجیم و پشمی مشاهده می‌شود که مشابه کلاه‌های سنتی بُزکشان حرفه‌ای یا چاپاندازها در افغانستان است. این کلاه‌ها علاوه‌بر عملکرد عملی برای محافظت در برابر سرما و آسیب‌های مسابقات پُرخطر، هویت و جایگاه سوارکار را نیز نشان می‌دهند. همراهی آن با گوبیچه، پیراهن محافظتی پنبه‌ای، نمایانگر مهارت و تجربهٔ سوارکار در بازی‌های رزمی-ورزشی است (افغانی‌یونس، ۱۳۶۹: ۱۶۲ و ۵۰۰) و پیوند بصری و معناشناختی نقوش با بازی بُزکِشی را تقویت می‌کند.

نام‌های مختلف این بازی در حوزه‌های فرهنگی گوناگون، ازجمله اولوک یا کوپ‌کاری در ازبکستان (بز کوچک)، کُپکوری در تاجیکستان (مبارزه برای بز) و کُک‌بورو در قرقیزستان (گرگ خاکستری)، (Ustemirova *et al.*, 2025: 1421)، نشان‌دهندهٔ ریشه‌های گسترده و حضور این بازی در بستر جغرافیایی سامانیان است (بلنیتسکی، ۱۳۶۴: ۱۲؛ ناجی، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

ازمنظر تفسیر آیکنولوژیک، نقوش سفالینه‌ها نه‌تنها نمایش لحظه‌ای از یک بازی را نمایش می‌دهند، بلکه بازتابی از ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی عصر سامانی هستند؛ شجاعت، توانمندی جسمانی، همبستگی قبیله‌ای، پایداری، احترام به سنت‌ها و انتقال میراث نیاکانی (Ustemirova *et al.*, 2025: 1421).

لایه‌های عمیق‌تر معنا زمانی آشکار می‌شوند که صحنه‌ها در چارچوب مفهوم «میمسیس»[۱۵]، به‌ویژه تقلید رفتار حیوانات شکارچی و مهارت‌های آنان، تحلیل شوند؛ تقلیدی که ریشه در مناسک «شمنی» در هنر ادوار گذشته دارد و در قالب مناسک جادویی، نمادپردازی و بازآفرینی استعاری تداوم یافته است (Borev, 1988: 324).

بُزکِشی، صرفاً بازنمایی مهارت‌های رزمی نیست؛ بلکه استمرار تاریخی مناسک شکار و الگوگیری انسان از حیوانات قدرتمند است؛ موضوعی که کاربرد لاشهٔ بز در بازی نیز به آن دلالت دارد و پیوند با آیین‌های شکار باستانی، اسطوره‌های نجومی و روایت‌های مرتبط با حیوانات را بازتاب می‌دهد (Tokarev *et al.*, 1992: 539).

معنای نمادین بازی، به‌عنوان مبارزه‌ای میان نیروهای قوی‌ترین‌ها و نه تقابل اخلاقی خیر و شر، در تفسیر آیکنولوژیک اهمیت می‌یابد؛ زیرا در آن، رویارویی دو گروه، بازآفرینی استعاری نبرد گرگ‌ها برای بقا در طبیعت خشن و یا کشاکش تاریخ قبیله‌ها برای دوام نسل و قدرت است (Ustemirova *et al.*, 2025: 1422). در اینجا سوارکار نه‌تنها ورزشکاری پیروز،

بلکه حامل تجسمی اسطوره‌ای از نیروی حیات و تداوم نسل است؛ بدین‌ترتیب، حضور خروس در برخی نمونه‌ها که نمادی از پیروزی است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۸۰-۱۷۹) و تعویذ چشم‌زخم که جنبه‌ای محافظتی دارد (شکورزاده، ۱۳۶۳: ۱۷۶-۲۷۴)، می‌تواند در نقش‌مایه‌ها به‌عنوان عناصر تقویت‌کنندهٔ این سرشت نمادین تعبیر شود.

تداوم تاریخی بازی در مناطق ماوراءالنهر و خراسان (بلنیتسکی، ۱۳۶۴: ۱۲؛ مقدسی، ۱۳۶۱: ۳۸۲-۳۷۹) و پیوند آن با سبک زندگی کوچ‌نشینی شمال افغانستان، نشان می‌دهد که بُزکِشی، نه‌تنها یک سرگرمی، بلکه یادآور شکوه سواره‌نظام گذشته و نمادی از پیوستگی رزمی و هویت جمعی بوده است (Dupree, 1980: 218). اجرای این بازی در مناسک فصلی زندگی کشاورزی و کوچ‌نشینی و جشن‌های نوروزی، به‌ویژه در شمال افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان، نقش آن در فرهنگ و سنت را تقویت می‌کند (Ibid: 218).

حتی اگر منابع تاریخی و ادبی آن عصر اشارهٔ مستقیم برجای نگذاشته باشند، احتمال می‌رود نام این بازی متفاوت بوده یا ازنظر جایگاه اجتماعی در مقایسه با بازی‌های رسمی‌تری چون چوگان، کُشتی و اسب‌سواری کم‌اهمیت‌تر شمرده شده و درنتیجه در متون رسمی بازتاب نیافته باشد؛ ازسوی دیگر، نیشابور در مقام ابرشهر و مرکز تجارت شرق و غرب، با حضور پُررنگ بازرگانان، تجار، کاروانسراها و تبادلات تجاری (النصیبی، ۱۳۶۶: ۲۱۰-۱۶۶؛ اصطخری، ۱۳۴۰: ۲۰۵-۲۰۴؛ زرین‌کوب، ۱۴۰۰، ج ۲: ۱۵۷؛ اشپولر، ۱۳۶۹، ج ۱: ۳۹۴-۳۹۲)، بستری بود که در آن، سفارش کالاهای هنری ویژه، ازجمله سفالینه‌ها، توسط طبقات تاجر، اشراف‌زادگان یا گروه‌های اجتماعی دارای ارتباطات گسترده ممکن بوده است؛ بنابراین، نقش بُزکِشی در سفالینه‌ها می‌تواند نشانه‌ای از سلیقه، هویت و ارزش‌های سفارش‌دهندگان باشد؛ ارزش‌هایی که پیوند آن‌ها با سنت‌های کوچ‌نشینی، نیروی بدنی، میراث رزمی و افتخارات قبیله‌ای هنوز در حافظهٔ فرهنگی آن‌ها زنده بوده است.

ازسوی دیگر، احتمال قوی‌تر آن است که نقش بُزکِشی در سفالینه‌های نیشابور، نه صرفاً بازتاب سلایق طبقات تجاری و اشراف، بلکه تصویرسازی سوارکاران و سپاهیان سامانی باشد. در دورهٔ سامانیان، نیشابور پایگاه نظامی و سیاسی مهمی بود و غلامان ترک از مناطق مختلف آسیای میانه به بردگی گرفته می‌شدند و تحت تربیت نظامی قرار می‌گرفتند (نظام‌الملک، ۱۳۴۴: ۱۲۳؛ پیگولوسکایا و همکاران، ۱۳۵۳: ۲۴۳ و ۲۵۹). این افراد به‌مرور در سپاه سامانی استخدام شدند و نفوذشان افزایش یافت و حتی به مقامات عالی لشکری و حکومتی رسیدند (فرای، ۱۳۴۸: ۱۶۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۴۰۸-۴۰۷). با توجه به اینکه بازی بُزکِشی در سرزمین‌های خودِ این غلامان آسیای میانه‌ای رایج بوده و گفته شد که این بازی مهارت‌های جسمانی، سواره‌نظامی، استراتژیک و رزمی را تقویت می‌کرد (Usenova, 2020: 149)، احتمال دارد که این بازی در نیشابور نیز میان آن‌ها اجرا می‌شده است؛ بنابراین، سوارکارانِ تصویرشده در سفالینه‌ها ممکن است بازنماییِ همان غلامان و نیروهای سواره‌نظام ماهر باشند که به دربار سامانی راه یافته‌اند و توانمندی و مهارت آن‌ها در اسب‌سواری، نبرد و تمرینات رزمی به‌صورت نمادین در نقش‌ها بازتاب یافته است.

بدین‌ترتیب، در سطح تفسیر آیکنولوژیک، نقوش سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ نیشابور فراتر از نمایش یک بازی ورزشی هستند و استمرار ذهنیت فرهنگی، ارزش‌های اجتماعی، میراث رزمی و سنت‌های کوچ‌نشینی آسیای میانه در عصر سامانی را نشان می‌دهند. این تداوم از مناسک شکار پیشاتاریخی تا میدان‌های بُزکِشی و از اسطوره‌های گرگ تا سوارکاران سفال‌های نیشابور قابل مشاهده است.

نتیجه‌گیری

تحلیل آیکنوگرافیک سه سفالینهٔ گلابه‌ای رنگارنگ نیشابور، با بهره‌گیری از داده‌های قوم‌شناسی، نشان‌داد که صحنهٔ روایی منقوش بر این آثار، بازتاب آیین ورزشی-رزمی بُزکِشی است؛ آیینی با ریشه در سنت‌های اسب‌سواری و زیست کوچ‌نشینی اقوام ترک و ایرانیِ آسیای میانه که تا امروز در همان قلمرو فرهنگی استمرار یافته است. بررسی جزئیات تصویری، ازجمله پیکره‌سازی پُرتحرک اسبان و سوارکارانی که هر یک بز ایستاده‌ای را در دست دارند و درحال تاخت هستند، همراه با عناصر پوشش سواران، مانند کلاه پشمی و پرتوک‌مانند، نشان می‌دهد که این تصویر صرفاً بازنمایی یک صحنهٔ شکار یا مسابقهٔ عام نیست؛ زیرا سوارکاران عاری از هرگونه سلاح و پوشش رزمی یا شکار

هستند؛ از این‌رو، صحنهٔ رقابتی آیینی مبتنی‌بر مهارت‌های سواره‌نظامی و نمایش نیروی جسمانی را بازتاب می‌دهد. تفاوت میان پیکر ایستادهٔ حیوان در نقش سفالینه‌ها و لاشهٔ حیوان در آیین معاصر، احتمالاً ناشی از گرایش سفالگر به زیبایی‌شناسی تصویری و تأکید بر تعادل ترکیب‌بندی است و استمرار مضمون کهن را در قالبی هنری توجیه می‌کند.

این تفسیر با بستر تاریخی نیشابورِ سامانی نیز همخوان است؛ شهری که در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری پایگاهی مهم برای سازمان نظامی بود و حضور غلامان ترکِ سواره‌نظام در آن برجسته شد. این گروه، علاوه‌بر انتقال سنت‌های رزمی موطن خود، نقش مهمی در تثبیت بازی بُزکِشی و فرهنگ سوارکاری در ساختار اجتماعی و نظامی خراسان داشتند؛ بنابراین، نقش‌مایهٔ مورد بحث، علاوه‌بر کارکرد زیبایی‌شناختی، بازتاب‌دهندهٔ هویت و ارزش‌های رزمی و فرهنگی سفارش‌دهندگان و حاملان قدرت در آن دوران نیز بوده است.

درنهایت، یافته‌های پژوهش تأکید می‌کند که تکیه‌بر متون تاریخی، به‌تنهایی برای رمزگشایی چنین نقوشی کافی نیست. تلفیق تحلیل آیکنوگرافیک با داده‌های قوم‌شناسی، امکان شناسایی لایه‌های عمیق‌تر معنا و پیگیری تداوم‌های فرهنگی را فراهم می‌آورد و افق‌های تازه‌ای در تفسیر آثار تصویری نیشابور و دیگر مراکز هنری عصر سامانی می‌گشاید. تحلیل تطبیقی سه سفالینه نیز نشان می‌دهد که باوجود تفاوت‌های جزئی در جزئیات تصویری، آن‌ها مضمون واحدی را پی می‌گیرند و پیوند میان سنت کهن و بیان تصویری هنرمندانهٔ سفالگر را به‌روشنی نمایان می‌کنند.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان برخود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه که با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، سپاسگزاری کنند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Buff ware Polychrome decoration under transparent glaze / Folk / Peasant

2- Engobe / Slip

3- Charles Kyrle Wilkinson

4- Watson

5- Fehervari

6- Lane

7- Morgan

8- Bigdeli

9- Zick-Nissen

10- Fitzherbert

11- Grube

12- Daneshvari

13- Pancaroğlu

14- Samavaki

۱۵- «میمسیس» به‌معنای تقلید یا بازنمایی واقعیت در هنر است. در متون باستان و مطالعات انسان‌شناسی، این مفهوم شامل تقلید رفتار حیوانات، به‌ویژه شکارچیان، برای افزایش مهارت‌های عملی و همچنین شکل‌گیری مناسک جادویی و نمادپردازی در هنر است (Borev, 1988: 324).

منابع و ماخذ

- آزادبخت، مجید؛ طاووسی، محمود (۱۳۹۱). «استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور». *نگره*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۲، صص. ۷۱-۵۷.
https://negareh.shahed.ac.ir/article_48.html?lang=fa

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*. مترجم: هرمز عبداالهی و رویین پاکباز، تهران: آگاه.

- احمدزاده، فرید؛ حسینی، سیدهاشم؛ زنگنه، لیلا (۱۳۹۷). «مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور (در قرون سوم و چهارم هجری قمری)». *جلوهٔ هنر*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۹): ۲۰-۷.
https://doi.org/10.22051/jjh.2017.7365.1027

- اشپولر، برتولد (۱۳۶۹). *تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی*. مترجم: مریم میراحمدی، جلد یکم، تهران: علمی و فرهنگی.

- اصطخری، ابواسحق ابراهیم (۱۳۴۰). *مسالک و ممالک*. مترجم: ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اصفهانی، حمزه بن حسن (۱۳۴۶). *تاریخ پیامبران و شاهان: سنی ملوک‌الارض و الانبیاء*. مترجم: جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- افغانی‌یونس، عبدالله (۱۳۶۹). *لغات عامیانهٔ فارسی افغانستان*. چاپ دوم، افغانستان: مؤسسهٔ بلخ.
- اکبری شکتایی، نرگس؛ تقوی، عابد (۱۳۹۷). «خوانش مفاهیم تغییر و استمرار در نقوش سفالینه‌های عصر سامانی». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲۲، صص. ۱۰۳-۸۵.
https://doi.org/10.30480/vaa.2019.1422.1172
- النصیبی، ابوالقاسم ابن حوقل (۱۳۶۶). *سفرنامهٔ ابن حوقل (ایران در صورة‌الارض)*. مترجم: جعفر شعار، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- بلنیتسکی، آ. (۱۳۶۴). *خراسان و ماوراءالنهر: آسیای میانه*. ترجمهٔ پرویز ورجاوند، تهران: گفتار.
- بی‌نام (۱۳۶۶). *تاریخ سیستان*. به‌تصحیح ملک‌الشعرای بهار، چاپ دوم، تهران: پدیدهٔ خاوران.
پیگولوسکایا، ن. و. و همکاران (۱۳۵۳). *تاریخ ایران: از دوران باستان تا پایان سدهٔ هیجدهم میلادی*. مترجم: کریم کشاورز، چاپ سوم، تهران: پیام.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۴۲۰ق). *یتیمه الدهر فی محاسن أهل العصر*. گردآوری: ابراهیم شمس‌الدین، جلد چهارم، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- چنگیز، سحر؛ بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۵). «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم)». *خراسان بزرگ*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص. ۱۴-۱.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.1395.6.25.1.7
ـــــــ ؛ رضالو، رضا (۱۳۹۰). «ارزیابی نمادین نقوش جانوری نیشابور». *هنرهای زیبا-تجسمی*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۴۷، صص. ۴۴-۳۳.
https://doi.org/10.22059/jfava.2012.24375
- حموی، یاقوت بن عبدالله (۱۳۸۱). *معجم الادباء*. مترجم: عبدالمحمد آیتی، جلد یکم، تهران: سروش.
- خالدیان، ستار (۱۳۸۷). «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دورهٔ اسلامی». *باستان‌پژوهی*، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۸، صص. ۳۰-۱۹.
- راجرز، ام. (۱۳۷۴). «سفالگری». در *هنرهای ایران، ر. دبلیو. فریه*، مترجم: پرویز مرزبان، تهران: فروزان روز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴). *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*. چاپ هفتم، تهران: سخن.
ـــــــ (۱۴۰۰). *تاریخ مردم ایران از پایان ساسانیان تا پایان آل‌بویه*. جلد دوم، چاپ هیجدهم، تهران: امیرکبیر.
- شکورزاده، ابراهیم (۱۳۶۳). *عقاید و رسوم مردم خراسان*. چاپ دوم، تهران: سروش.
- صالحی‌کاخکی، احمد؛ نوری، نجمه (۱۳۹۵). *سفال گلابه‌ای منقوش رنگارنگ (موزهٔ بنیاد تهران)*. تهران: گیوا.
- عسکری‌الموتی، حجت‌الله (۱۳۹۵). «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش‌گویی‌های نجومی». *خراسان بزرگ*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص. ۲۸-۱۵.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.1395.6.25.2.8
ـــــــ(۱۳۹۹). «باورهای آخرالزمانی در سفالینه‌های منقوش نیشابور». *پایان‌نامهٔ دکترا، دانشکدهٔ هنر*، دانشگاه شاهد تهران.
- عطایی، مرتضی؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ کولابادی، راحله (۱۳۹۱). «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)». *نگره*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۳، صص. ۸۸-۷۱.
https://negareh.shahed.ac.ir/article_56.html
- فرای، ریچارد ن. (۱۳۴۸). *بخارا دستاورد قرون وسطی*. مترجم: محمود محمودی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- فیروز، شاهرخ (۱۳۴۵). *سفال*. تهران: چاپخانهٔ بهمن.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۸۴). *کتیبه‌های سفال نیشابور*. تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- کریمی، فاطمه؛ کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

- کلیفورد، مری لوئیس (۱۳۶۸)، *سرزمین و مردم افغانستان*. مترجم: مرتضی اسعدی، تهران: علمی و فرهنگی.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۵۷). *پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران*. تهران: نسیم دانش.
ـــــــــــ (۱۳۸۰). *پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران*. چاپ دوم، تهران: نسیم دانش.
- گروبه، ارنست ج. (۱۳۸۴). *سفال اسلامی*. جلد هفتم (از گزیدهٔ ده‌جلدی مجموعهٔ هنر اسلامی)، گردآوری ناصر خلیلی، مترجم: فرناز حائری، تهران: کارنگ.
- مختاریان، بهار (۱۳۹۰). «اهمیت آیکنوگرافی در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی». تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۷/۱۷. https://anthropologyandculture.com
- مقدسی، محمد بن احمد (۱۳۶۱). *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*. ترجمهٔ علینقی منزوی، جلد یکم و دوم، تهران: مؤلفان و مترجمان ایران.
- مورگان، پیتر (۱۳۸۴). «سفال سامانی: انواع و تکنیک». در *سفال اسلامی* (جلد هفتم از گزیدهٔ ده‌جلدی مجموعهٔ هنر اسلامی، گردوری ناصر خلیلی)، مترجم: فرناز حائری، تهران: کارنگ، صص. ۱۰۲-۵۱.
- میرزایی، بنفشه؛ مرادخانی، علی (۱۳۹۸). «بازتاب مهرپرستی در نقوش سفال‌های نیشابور در دورهٔ سامانیان». *رهپویهٔ هنر/ هنر تجسمی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱)، صص. ۵۷-۴۷. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241844
- ناجی، محمدرضا (۱۳۸۶). *فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان*. تهران: امیرکبیر.
- نظام‌الملک، ابوعلی حسن بن علی (۱۳۴۴). *سیاست‌نامه*. به‌تصحیح: مرتضی مدرسی چهاردهی، تهران: زوار.
- یاحقی، محمد (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

- Allen, T., (1989). "Notes on Bust (Continued)". *Iran*, 27: 57–66. https://doi.org/10.2307/4299817
- Blair, Sh. & Bloom, J. (2004). "Decorative art". In: M. Hattstein & P. Delius (Eds.), *Islamic art and architecture* (pp. 118–123). Konemann. https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T041771
- Borev, Y., (1988). Estetika [Aesthetics]. *Moscow, Politizdat*, pp. 469 https://philpapers.org/rec/BOREBG
- Cooper, E., (2000). *Ten thousand years of pottery*. British Museum Press.
- Daneshvari, A., (2007). "Cup, branch, bird and fish: An iconographical study of the figure holding a cup and a branch flanked by a bird and a fish". *Journal of Islamic Studies*, 18(2): 299–302. (Reprinted from The iconography of Islamic art: Studies in honour of Robert Hillenbrand, B. O'Kane (Ed.), 2005, Edinburgh University Press). https://doi.org/10.1515/9781474471428-011
-Dupree, L., (1980). *Afghanistan*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9781400858910
- Fehérvári, G., (1973). *Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection*. Faber & Faber.
- Fehérvári, G., (2000). *Ceramics of the Islamic world in the Tareq Rajab Museum*. I. B. Tauris.
- Fitzherbert, T., (1983). Themes and images on the animated buff ware of medieval Nishapur [Unpublished master›s thesis]. *University of Oxford*, Faculty of Oriental Studies.
- Lane, A., (1948). *Islamic pottery from the ninth to the fourteenth centuries A.D., in the collection Sir E. Hitchcock*. Faber and Faber Limited.
- Pancaroğlu, O., (2013). "Feasts of Nishapur: Cultural resonances of tenth-century ceramic production in Khurasan". In: M. McWilliams (Ed.), In *harmony: The Norma Jean Calderwood collection of Islamic art* (pp. 74–85). Harvard Art Museums.
- Panofsky, E. (1980). *Studien zur Ikonologie:*

- Wilkinson, C. K., (1973). *Nishapur: Pottery of the early Islamic period*. The Metropolitan Museum of Art.
- Ziaii-Bigdeli, L., (2017). Nīshāpūr figural buff ware pottery: Facing unprovenanced objects *[Master›s thesis, Rutgers University]*. ProQuest. (Order No. 10799451)
- Zick-Nissen, J., (1973). *Iran und Turkestan: Unterglasurdekor. Islamische Keramik*. Bearbeitet von A. Klein, J. Zick-Nissen & E. Klinge. Düsseldorf: Hetjens-Museum in Zusammenarbeit mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin.
- URL 1: https://www.denverartmuseum.org/en/object/1967.93 (accssed date, 2023/1/8)
- URL 2: https://www.asriran.com/fa/news/383593 (accssed date, 2025/11/22)

Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. DuMont.
- Samanian, S. & Bahmani, P., (2013). "Studying the identity of Nishapur during the first few centuries". *Armanshahr Architecture & Urban Development*, 5(10): 14–1.
- Samavaki, Sh., (2021). *Les céramiques buff de Nishapur: L'étude iconographique des céramiques polychromes à décor figuratif, IXe–Xe siècles*. Independently published.
- Shaygan Far, N. & Nouri, N., (2016). "The investigation role of horse in ancient Persian and its continuity in Neyshabor pottery in Samanid era". *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, 3 (2): 2060–2071.
- Tokarev, S. A., Braginsky, I. S. & Diakonov, I. M. et al. (Eds.)., (1992). *Mify narodov mira: entsiklopediia*. Tom 2. K–Ia [Myths of the peoples of the world: An encyclopedia. Vol. 2. K–Ya]. Sovetskaia Entsiklopediia.
- Usenova, K. U., (2020). "Lexical-semantic group of ethnographism in the Karakalpak dastan". *Theoretical & Applied Science*, 92 (12): 12–15. https://doi.org/10.15863/TAS.2020.12.92.3
- Ustemirova, B.T, Tuimebayeva, Z., Aimagambetova, M.M., Useinova, K.R. & Aleksandr, Yu., (2025). "The originality of the national game Kokpar: Semantics, structure and evolution". *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 18 (7): 1419- 1431.
- Watson, O., (2004). *Ceramics from Islamic lands*. Thames & Hudson.
- Wilkinson, C. K., (1961). "The glazed pottery of Nishapur and Samarkand". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20 (3): 102–115. https://doi.org/10.2307/3257933