هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

Vol.1, No.02, Summer 2023

۵۷-۷۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۲

تحولات پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور سده‌های سوم و چهارم هجری (از شیوهٔ ساسانی‌مآب تا آسیای مرکزی‌گونه)

➢ **محمد محمدی:** دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

➢ **محمدتقی آشوری:** استاد دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (taghi.ashouri@gmail.com)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل شیوه‌های پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری/ نهم و دهم میلادی و جایگاه آن در روند تاریخی هنرهای پیکره‌نمای ایران می‌پردازد و شامل تکه‌دیوارنگاره‌های تاکستان‌تپه، قنات‌تپه و تپهٔ سبزپوشان است. در این بررسی ترکیب‌بندی، روابط و حالتِ پیکره‌ها با اصول تصویرنگاریِ ساسانی معنادار می‌نماید، به‌ویژه آثاری چون دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» تاکستان‌تپه که نمایانگر مهم‌ترین تحول در پیکره‌نگاری در هنر ایران صدر اسلام است. درمجموع این مجموعه نشانگر سه مرحلهٔ زمانی و هنری در دیوارنگاری نیشابور است. مرحلهٔ نخست و به نظر کهن‌تر، مجموعهٔ تاکستان‌تپه است که با اسلوبِ تمام‌خطیِ هنر ساسانی همانند به نظر می‌رسد، این آثار عمدتاً فاقد رنگ و با کیفیت خطی یکسان و طراحی‌گونه است. در مرحله یا گونهٔ دوم، آثار تپه سبزپوشان جای دارند که ویژگی‌های کار با قلم‌مو را بر خود دارند و تمایز آن‌ها با گروه پیشین در قلم‌پردازی و رنگ‌آمیزی است. مرحله یا گونهٔ سوم، آثار قنات‌تپه است که نمایانگر ورود عناصر و کیفیّات هنری شمال شرق ایران و آسیای مرکزی است. چهرهٔ ماه‌رخ، ابروهای کمانی و چشمان بادامی و باریک در چهره‌پردازی و قلم‌گیری و ظرافت در طراحی از ویژگی‌های این مرحله یا دسته است. این آثار که خود نمایانگر واپسین و آخرین دوره یا مرحلهٔ دیوارنگاری در نیشابور می‌نماید، بازتاب حضور و چیرگیِ قوم‌های مهاجر آسیای مرکزی در نیشابور است که دیوارنگاره «شکارگر» در قنات‌تپه عالی‌ترین جلوهٔ آن می‌نماید. به‌طورکلی، دگرگونیِ پیکره‌نگاری از شیوهٔ ساسانی‌مآب یا پساساسانیِ صدر اسلام با ویژگیِ یکسره خطی و بی‌رنگ و تا حدی رسمی، با میانجیِ شیوهٔ تاکستان‌تپه که برخی تأثیراتِ آغاز دوره اسلامی را بر خود دارد به شیوه‌ای پویا و جان‌دار که مهم‌ترین تمایزِ آن قلم‌گیری و خطِ پرنیروی طراحی و نمایشِ واقع‌نمایانهٔ کالبد انسانی است.

واژگان کلیدی: پیکره‌نگاری، دیوارنگاره‌های نیشابور، هنر سامانی، هنر ایران اسلامی

Abstract

The present study examines the Figural representation and drawing in Neyshabur Murals in the ninth and tenth centuries: these murals include some wall paintings and drawings from Vineyard Tepe, Qanat Tepe and Sabzpushan. In total, this collection represents three artistic and temporal phases in the Neyshabur mural: the first, and presumably the oldest, is Vineyard Tepe, which has more similarity to the contour type of Sasanian art. In this manner, which has many counterparts in metal artworks, stone reliefs and plaster sgrafitto, the focus is on the quality of the line; these works usually are colorless and drawing-like. In the second phase, there are Sabzpushan murals that feature the brush work and their distinction from the earlier group in stylization and painting. On the other hand, these have origins in Sasanian formal arts and then in the early Islamic period, as in Samarra. The third phase or type is of Qanat Tepe works that represent the artistic elements and influences of northeast Iran and Central Asia; moon face, arched eyebrows and almonds and narrow eyes in physiognomy. The delicate delineation of Sabzpushan Murals is characteristics. These artistic devices may reflect the presence of artist immigrant from Central Asia in Neyshabur. The "hunter" mural in Qanat Tepe could be the most magnificent evidence. In this process, the linear, colorless and somehow formal Sasanian-like or post-Sasanian-like figural representation manner of early Islamic era are transferred from Vineyard Tepe style, which is the mediator between these two phases, to a dynamic manner that is distinguished by powerful delineated and realistic representation of the human figure.

Keywords: Samanian Art, Neyshabur Murals, Figural representation in Islam

این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «گونه‌شناسی پیکره‌نگاری در هنرهای تصویری ایران اسلامی از سده سوم تا ششم هجری» در دانشگاه هنر تهران به راهنمایی نویسنده دوم است.

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

مقدمه

دیوارنگاره‌های نیشابور رهاوردِ کاوش‌های موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک به سرپرستی چارلز ویلکینسون در آغاز سدهٔ چهاردهم هجری در نیشابورِ باستانی از کاوش‌گاه‌های تپه‌مدرسه، تاکستان‌تپه، تپهٔ سبزپوشان و قنات‌تپه است و از آنِ سده‌های سوم و چهارم هجری/نهم و دهم میلادی برآورد می‌شود. آثار یافت‌شدهٔ نشان‌دهندهٔ پویایی و جنبشی هنری، پس از روی کار آمدن طاهریان (۲۵۲-۲۰۰ق/۸۷۳-۸۲۱م)، پایتخت‌شدنِ نیشابور و به‌ویژه پس از قدرت‌یابیِ یعقوب لیثِ صفاری (۲۴۰-۲۵۸ق/۸۷۹-۸۶۱م) است. پس از ویلکینسون، سیف‌الله کامبخش‌فرد و ریچارد بولیت در دههٔ ۱۳۴۰هجری به کاوش در کهن‌دژِ نیشابور پرداختند، البته تمرکز این دو باستان‌شناس بر سفالینه‌ها در نیشابور بود. پس از این دو محمود موسوی و رجب‌علی لباف‌خانیکی در دو مقطع در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۸۰ هجری در کاوش‌گاه‌های نیشابور به کاوش پرداختند، اما هیچ‌یک بر دیوارنگاره‌ها تمرکز نداشتند و بیشتر توجه‌شان بر سفالینه‌های نیشابور بود.

کاوش‌های نیشابور به یافتن چندین کاوش‌گاه، ازجمله تپهٔ آلپ‌ارسلان که ارگ باستانی نیشابور را در برمی‌گرفت، تپه‌مدرسه که نمایانگر گسترش بودباش‌ها به بیرون ارگ در سده‌های دوم‌وسوم هجری/ هشتم‌ونهم‌هجری در زمان عباسیان (۱۳۲-۶۳۷ق/۷۵۰-۱۲۵۸م) و مسجدی از آنِ نیمه دوم سده دوم هجری/ هشتم میلادی بود، تپه‌های سبزپوشان، روستاتپه، تاکستان‌تپه و تپه‌فلکی نمایانگر گسترش شهر به‌سوی غرب است. این کاوش‌گاه‌ها عمدتاً تا سدهٔ ششم هجری/ دوازدهم میلادی بودباشِ نیشابوریان بودند و صرفاً روستاتپه در سدهٔ هفتم هجری/سیزدهم میلادی همچنان ساکنانی داشت (URL1). آسیب‌دیدگی مفرط دیوارنگاره‌های نیشابور امکان برخی بررسی‌ها و سنجش‌ها را از آن‌ها گرفته است. به هر ترتیب تنها «شکارگر قوش به دست» در تاکستان‌تپه و تا حدی «دو ملازم» در قنات‌تپه در وضعیّتی است که امکان بررسی‌های ابتدایی را دارد. دیوارنگارهٔ «شیر و شیربان» نیز رد مشخّصی از بدن پیکره بر خود ندارد، دیوارنگارهٔ «شکارگر سوار بر اسب» نیز امکان بازسازیِ حدسی بخش‌های آسیب‌دیده را برای بررسی یا هم‌سنجی نمی‌دهد.

پیشینه پژوهش

مهم‌ترین و بنیادی‌ترین پژوهش دربارهٔ این دیوارنگاره‌ها به دست ویلکینسون *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration* پدید آمده است. پژوهش‌های پسین در این‌باره عمدتاً به جزییاتی همچون رابطه با دیوارنگاری در آسیای مرکزی و سرزمین‌های غرب جهان اسلام پرداخته است. البته اگر فراوانی سکه‌ها و نظر جمعی باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران را مدنظر آوریم، عمدتاً برای دیوارنگاره‌های نیشابور تاریخ نیمهٔ نخست چهارم هجری/ سدهٔ دهم میلادی را پیشنهاد می‌دهند. Eleanor Sims, *Peerless Images* و Canby, *Encyclopædia Iranica* کم‌وبیش پس از ویلکینسون هیچ پژوهش فراگیر دیگری دربارهٔ دیوارنگاره‌های نیشابور صورت نگرفت و پژوهش‌های بعدی بیش‌تر بر جزییات و برخی هم‌سنجی پرداخته‌اند. پرویز هلاکویی و همکاران *Early Islamic Pigments at Nishapur, north-eastren Iran: Studies on the painted fragments preserved at The Metropolitan Musuem of Art* در موزهٔ متروپولیتن با آزمایش‌های طیف‌سنجی، پرتونگاری X و طیف‌نگاریِ فلورسنت و مشاهدات میکروسکوپی برای زمان‌سنجی و یافتنِ رنگیزه‌ها بر ۱۲۰ نمونه از ۴۲ قطعهٔ بازماندهٔ دیوارنگاره‌های نیشابور در آن موزه گذشته از قرمزِ شنگرف[1]، قرمزِ سُرنجی[2]، قرمزِ شادنه (هماتیت[3])، آبی لاجوردی، آبی نیلی، زردِ لیمونیت، سیاهِ زغال[4]، سبز آتاکامیت، سفیدِ کلسیت و سفیدِ گچی که در دیگر آثار آن دوره نیز دیده شده است، زرد وُلفنایت، زردسبز پیرومُرفیت، زردِ فوئنیکوکرآیت، زردِ کائولینیت، زردِ آلونیت و زردقهوه‌ایِ ژاروسیت است. این رنگیزه‌ها در نیشابور در سده‌های سوم تا پنجم ه/نهم تا یازدهم م با آزمون و خطا فرآوری می‌شدند و گزینه‌های رنگی‌ای که عمدتاً پس از سدهٔ ششم هجری

1. Vermilion
2. Lead
3. Hematite
4. Carbon Black

/دوازدهم میلادی در هنر اسلامی مشاهده شد در این مجموعه به کار نرفته‌اند. در این پژوهش زمان پدید آمدن دیوارنگاره‌های تپهٔ سبزپوشان با بستر رُخام و گچ سده‌های دوم تا چهارم هجری/ هشتم تا دهم میلادی، دیوارنگاره‌های تاکستان‌تپه با بستر گچی سده‌های سوم و چهارم هجری /نهم و دهم میلادی، دیوارنگاره‌های تپه‌مدرسه با بستر گل و گچ سده‌های چهارم تا ششم هجری/ دهم تا دوازدهم میلادی و دیوارنگاره‌های قنات‌تپه بر بستر آهکی سدهٔ ششم ه/دوازدهم برآورد شده است.

فین‌بر بری فلود Finbarr B. Flood, *Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Paintings* با اشاره به ردیف‌نقش‌های یافت‌شده از تپه‌مدرسه و دیوارنگاره‌های همتای آن در تالار بار عامِ کاخ اموی قُصیر العمرا (حدود ۱۰۱ق/۷۲۰م) در اردن که به‌نوبهٔ خود از پرستشگاه آمون (حدود ۳۰۰م) در مصر دورانِ حکمرانی رومیان الهام گرفته بود، بر آن است که احتمالاً این‌گونه دیوارنگاره‌های تزیینی ردیف‌نقش پایینیِ دیوارنگاره‌های پیکره‌نما و روایی‌ای بوده‌اند که از آن‌ها اثری بر جا نمانده است. اگرچه این دیدگاه با توجه به انتقال و وام‌گیری دیوارنگاریِ مسلمانان از مصریان باستان است، اما پیشینهٔ غنی دیوارنگاری، سنگ‌نگاری و گچ‌نگاره‌های ساسانی در ایران، نشان از وجود سنت تصویریِ بزرگ اندازه و باشکوه در ایران آغاز دورهٔ اسلامی است. اما اشارهٔ او به یک مورد شباهت میان نقش‌های سامرای II و نیشابور برخلاف نظر او گواهی بر انتقال وارونهٔ آن، یعنی از ساسانیان به سامرا، می‌تواند باشد.

روش پژوهش

هدف پژوهش کنونی بررسی مراحل تطبیقی و هم‌سنجانهٔ مراحل سه‌گانه یا شیوه‌های پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور با هنر پساساسانیِ صدر اسلام، آسیای مرکزی و اسلامیِ آغازین بوده است. بنابراین پرسش اصلی این پژوهش نسبت پیکره‌نگاری و دیوارنگاری هر دوره یا تپه کاوش‌گاه‌ها با هنر پیش از خود و هم‌عصر خود است. روش پژوهش کنونی مبتنی بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای و تحلیل کیفی داده‌ها برای همسنجی و مقایسهٔ داده‌ها و استقرای نتایج است. در این راستا نخست که به تحلیل صوری دیوارنگاره‌ها با همتاهای تاریخی و جغرافیایی خود و سپس یافته‌های آزمایشگاهی و نیز داده‌های باستان‌شناسان، تحلیل محتوایی آن‌ها و در نهایت برآیند و نتیجه‌گیری از این مجموعه پرداخته شده است.

دیوارنگاره‌های نیشابور

سنت دیوارنگاری و سنگ‌نگاری در ایران باستان پربار و پرثمر بود، با توجه به یافته‌های دو دههٔ گذشتهٔ باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران در خراسان و که از دو سبک متمایز دیوارنگاری/نقاشی در ایران دورهٔ ساسانی سخن می‌گفتند، این سنت در ایران دورهٔ اسلامی نیز به همان روال تداوم داشت. «بازل گری بر آن است که سنت دیوارنگاری ساسانی تا زمان یاقوت حموی [اوایل سدهٔ هفتم هجری] ادامه داشته است. [...] نمونه‌های کافی برای اثبات این سنّت دیوارنگاری یادمانی ساسانی بر جای نمانده‌اند. هرتسفلد باور داشت که [...] هم‌تراز با نقش‌برجستهٔ سنگی یادمانی، یک مکتب دیوارنگاری هم وجود داشت که به سیّاق حجّاری فیروزآباد [نقش کم‌برجستهٔ پیروزی اردشیر بابکان بر اردوان پنجم]، تقریباً تخت و بدون برجسته‌نمایی بود» (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۵-۳۲٤).

جدول ۱. دیوارنگاره‌ها و پیکره‌نگاره‌های نیشابور بر اساس یافته‌های ویلکینسون (Wilkinson, 1986)

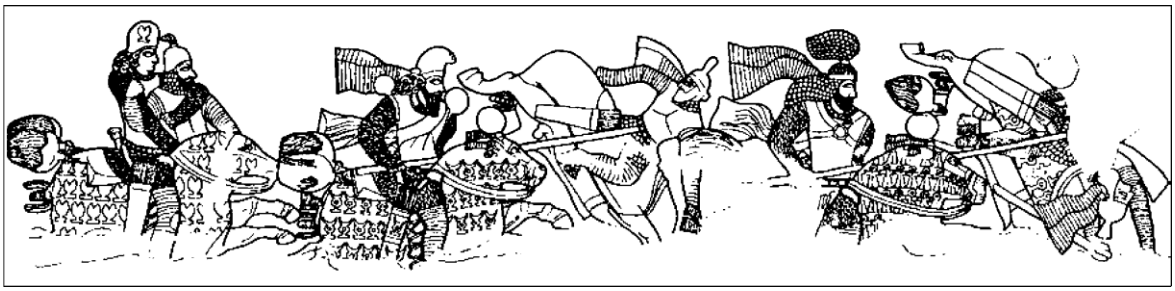
تپه	نوع اثر یا آثار	جزییات	کاوش گاه	زمان
تپه‌مدرسه	گچ‌بری و گچ قالب خورده	آرایه‌های تزیینی و نوشتاری	نمازخانه (بخشی از مجموعهٔ ارگ مانند)	سدهٔ سوم هجری/ نهم میلادی یا نیمهٔ دوم سده چهارم هجری/ دهم میلادی
تاکستان‌تپه	طراحی و گچ‌نگاری	دستهٔ شتران، سوار و اسب، شکارگر قوش به دست، شیر و شیربان	کوره‌راه (سوار و اسب)، خانهٔ یکی از بزرگان و مهتران (دیگر طرح‌ها)	سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی
سبزپوشان	دیوارنگاری و گچ‌بری	ردیف‌نقش‌ها، تکه دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده	ایوان و طاقچه‌های خانه‌های مردم عادی	سده‌های دوم تا چهارم هجری/ هشتم تا دهم میلادی
قنات‌تپه	دیوارنگاری، گچ‌بری و گچ‌نگاری	ردیف‌نقش‌ها، تکه دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده، شکارگر اسب‌سوار و دو ملازم	محراب مسجد و گرمابه	سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی

نکتهٔ مهم در یافته‌های این تپه‌ها آن است که هر یک ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متفاوتی دارند و جز برخی گچ‌بری‌ها و دیوارنگاره‌های تزیینی قاب‌بندی شده، یافته‌ها همسان نیستند. برای مثال، دیوارنگاره‌های پیکره‌نما از تاکستان‌تپه، تپهٔ سبزپوشان و قنات‌تپه یافت شده‌اند و حتی کیفیت و ویژگی‌های پیکره‌نگاری‌های این دیوارنگاره‌ها نیز یکسان نیستند. به هر روی دیوارنگاره‌ها در تاکستان‌تپه در یک مجموعهٔ بزرگِ کاخ‌وار از آنِ یکی از بزرگان شهر، در تپهٔ سبزپوشان در مجموعه‌ای از خانه‌های ساکنان معمولی شهر و در قنات‌تپه در گرمابه‌ای در میان خانه‌های بخش مرکزی نیشابور باستان یافت شده‌اند. دیوارنگاره‌ها شامل چهار قطعهٔ بزرگ از دیوارنگاره و قطعاتی کوچک از خُرده‌دیوارنگاره می‌شود؛ دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» و «شیربان و شیر» از تاکستان‌تپه، خُرده‌دیوارنگاره‌هایی با چهره‌های انسانی و غیرانسانی از تپهٔ سبزپوشان و دو دیوارنگارهٔ آسیب‌دیدهٔ «شکارگر سوار بر اسب» و «دو ملازم» به همراهِ خرده‌دیواره‌نگاره‌هایی با چهرهٔ انسان از قنات‌تپه یافت شده‌اند.

پیکره‌نگاره‌های دیوارنگاره‌ها

دیوارنگاره‌های «شکارگر قوش به دست» و «شیر و شیربان» که بر دو دیوار روبه‌رویِ هم در تاکستان‌تپه یافت شده‌اند، بر اساس بررسی‌ها و نظر ویلکینسون (Wilkinson, 1986: 218) احتمالاً از آنِ نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم هجری/ سدهٔ دهم میلادی هست. در دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست»، چهره‌ها را مخدوش و نابود کرده‌اند که این کار به‌عمد و در واقع، نمایانگر صورت‌شکنی در زمانی نه‌چندان دورتر از زمانِ پدیدآوریِ اثر است. مجموعهٔ V6 که این دیوارنگاره‌ها در تاکستان‌تپه در آن جای داشتند، ممکن است خانهٔ فرمانروای سامانی نیشابور باشد. تلاش ویلکینسون برای شناسایی سوار قوش به دست ره به‌جایی نبرد اما با آن‌که زمان دیوارنگاره را سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی می‌انگارد شخصیت ایستاده را فرماندار نیشابور، حتی عبدالله بن طاهر سدهٔ سوم/نهم فرمانروای طاهریِ نیشابور، به‌احتمال بیشتر در دورهٔ سامانی (سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی) می‌داند. به هر روی، کلاه‌خودِ نوک‌تیز گونه‌ای که روی پیشانیِ فرد را می‌گرفته به‌گونه‌ای است که پیش‌تر نمونهٔ ابریشمینی از آن از بلخ و نمونهٔ فلزینِ آن‌که از آنِ جنگاوری سکایی بوده از گوری در رومانی یافت شده است. بازوبند نوشتاردار این شکارگر که در آثار هم‌عصر خود مانند سفال‌نگاره‌ها همانندی ندارد بنا به اشارهٔ فُن‌لوکُک (Le Coq, 1926: 74) دست‌کم در نقاشی‌های تورفان بستن بازوبند در میان بزرگان ایرانی رسم و باب بوده است. شلوار وی نمایانگر شلوارهای مهتران ساسانی و پارتی-اشکانی است که در سیمینه‌ای ساسانی بر تن شاپور دوم و یک لوح فلزیِ یافت‌شده از کاخ چال‌تَرخان دیده شده است. اسب در این دیوارنگاره همچون همتاهای

پیشین خود در هنر ایران ساسانی، چهارنعل تازان و در وضعیتی که هر چهار پایش روی هواست ترسیم شده است، شیوه‌ای که هنرپژوهان با عنوانِ «چهارنعل تاخت پران»[1] از آن یاد می‌کنند. کیفیت خطیِ خطوط شکل‌ساز[2] این اثر که از ابتدا هم تک‌رنگ کار شده بود با آثار ساسانی و سغدی برابری می‌کند و یادآور دیوارنگارهٔ سغدی جنگاور است (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 116). این شیوهٔ نمایش اسب در حالِ تاخت در هنر ایران پیشینه‌ای دور و دیر دارد؛ در تصویر ۱ که سنگ‌نگارهٔ پیروزی اردشیر نخست (۲۴۱-۲۲۴م) بر اردوان پنجم در تنگابِ فیروزآباد را به نمایش می‌گذارد و نخستین سنگ‌نگارهٔ شاهنشاهِ ساسانی است، همهٔ اسب‌ها در این سنگ‌نگاره و دیگر آثار ساسانی بدین‌شیوه کار شده‌اند. (هینتس، ۱۳۸۷: ۱۸۷-۱۸۵)

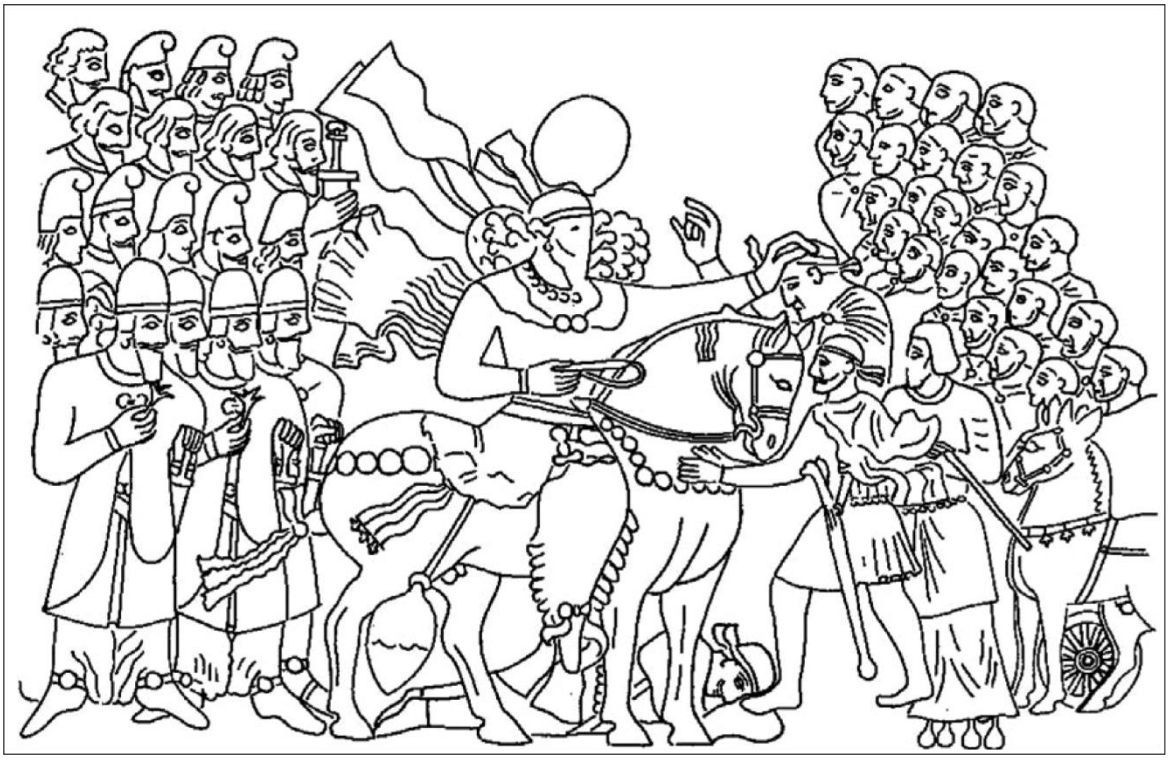


تصویر ۱: طرحِ سنگ‌نگارهٔ پیروزی اردشیر نخست بر اردوان پنجم (Von Gall, 1990: 20)

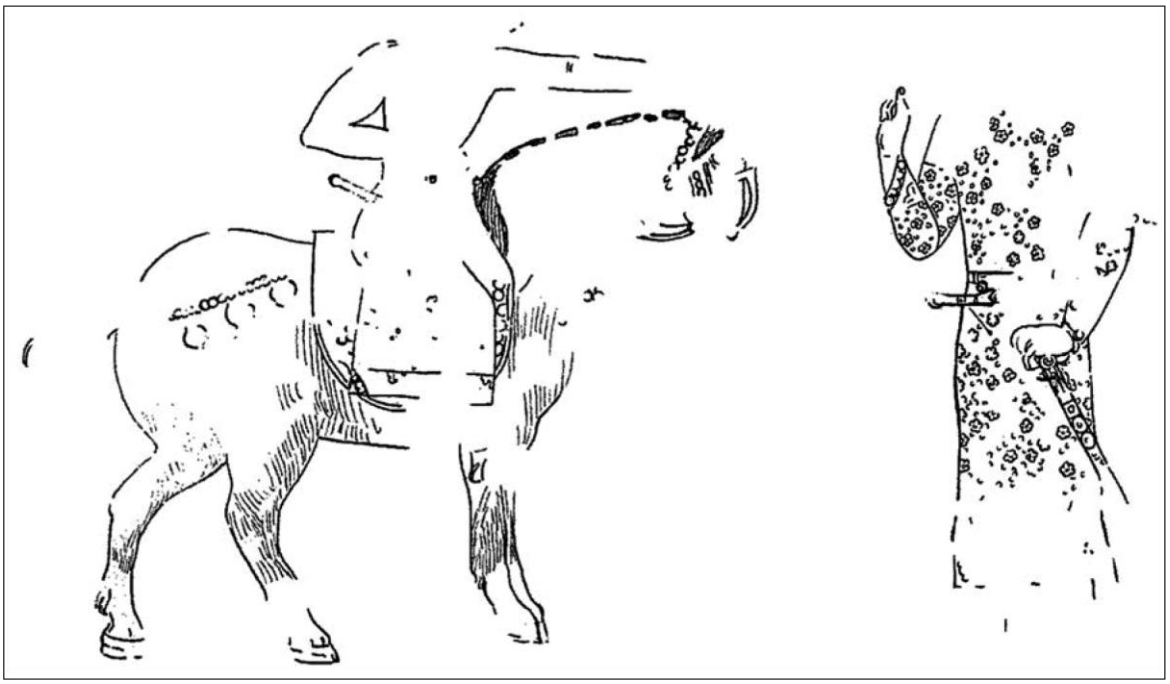
باوجود این‌که تمرکز عمدهٔ پژوهشگران بر شخصیت سوار بر اسب در این دیوارنگاره بوده است اما به نظر می‌رسد شخصیت محوری و والامقام اصلی این دیوارنگاره، پیکرهٔ آسیب‌دیده و بسیار بزرگ‌تری است که در پشت سر سوار دیده می‌شود. ویلکینسون (Wilkinson, 1986: 206) اشاره کرده که دیوارنگارهٔ پیکرهٔ ایستاده به‌گونه‌ای آسیب‌دیده و جابه‌جاشده که امکان بازسازی شکل نخستین آن نبوده است. همچنان‌که در تصویر دیده می‌شود، کلاه یا سرپوش پیکرهٔ ایستاده از جای اصلی جابه‌جاشده و پایین آمده است. در عمل نیز ردّی از دیگر بخش‌های این پیکره‌نگاره بر جا نمانده، ولی همین بخش بازمانده نشان‌دهندهٔ سترگ و بزرگ‌بودن شخصیت به تصویر کشیده شده دارد. ویلکینسون به‌درستی اشاره می‌کند که این پیکره نمایانگر شخصیتی والاتر از شخص سوار بر اسب بوده و برخلاف انتظار، این پیکرهٔ ایستاده شخصیت اصلی و مرکزی این دیوارنگاره بوده است. با نگاهی به سنگ‌نگاره‌های ساسانی و دیوارنگاره‌های سغدی می‌توان بر درستیِ این نظر او صحه می‌گذارد. هم در هنر ساسانی (تصویر ۲، سنگ‌نگارهٔ پیروزی شاپور نخست بر امپراتوران رومی در داراب) و هم در هنر سغدی (تصویر ۳، دیوارنگاره‌ای از مجموعهٔ «خوان‌های رستم») ترکیب‌بندی‌هایی با درون‌مایه‌ای مشابه دیده می‌شود. در مجموعه دیوارنگارهٔ حماسهٔ رستم در پنجیکنت در صحنه‌ای رستم با قهرمان یا پهلوانی اسب‌سوار سخن می‌گوید. این دیوارنگاره نیز به‌مانند دیوارنگارهٔ تاکستان‌تپه آسیب‌دیده و ناقص است، اما دست راست رستم با حالتِ فرّهٔ روزافزون بالاست. تفاوت این دو ترکیب در آن است که در دیوارنگارهٔ سغدی اسب‌سوار رو به شخصیت اصلی، رستم، دارد، حال آن‌که در دیوارنگارهٔ نیشابور، سوار پشت به پیکرهٔ اصلی دارد که البته به دلیل درون‌مایهٔ متفاوتش است (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 117-118).

1. Flying Gallop

2. Contour



تصویر ۲: طرحِ سنگ‌نگارهٔ پیروزی شاپور بر امپراتوران روم در داراب فارس (Von Gall, 1990: 100)



تصویر ۳: طرحِ دیوارنگاره‌ای از تالار ۵۰ پنجیکنت، رستم به سخنان یکی از سرهنگان خود گوش فرا می‌دهد (Marshark, 2002: 116)

در بخش پیکره‌نگاره‌های سفالینه‌های نیشابور اشاره شد که اوا بئر (Baer, 2004: 28) بر آن بود که حالت پاها، به‌ویژه حالت یا جهت روبه‌پایین پاها در سواران و چهارزانو نشستگان برگرفته از دیوارنگاره‌های آسیای مرکزی و پیکره‌نگاری‌های بودائی است، درحالی‌که در پیکره‌نگاریِ ساسانی و سغدی نیز همین اصل، به‌ویژه همچون شاخصی برای مهتران، بزرگان، جنگاور پیروز یا فرهمند و شاهان به تصویر کشیده می‌شد. در سنگ‌نگاره‌های ساسانی اردشیر نخست و شاپور یکم و یا دیوارنگاره‌های مجموعهٔ ساسانی بندیان درگز نیز چنین است. بنابراین برخلاف نظر بئر، همچنان‌که در بررسی سیافالُنی و رُکا دِل کَندل (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 113-114).دیده

می‌شود، نمایش رو به پایینِ رویِ پا از دو جنبه معنادار است: در حالت ایستاده بر ظرافت یا ملاحتِ پیکرهٔ اصلی (به‌ویژه پیکره‌ای که تناسبات بلندقامت‌تری دارد) می‌افزاید و درعین‌حال، در حالتِ شهریار یا فرمانروای پیروز همراه باکمی خمیدگی رو به جلو بر حالتِ چیره و مسلط وی تأکیدِ بیش‌تر می‌کند. (تصویرهای ۲، ۳ و ۴) در این حالت بیانگری (اکسپرسیون) زبانِ بدنِ مهتر یا شهریاری که با زیردست و پاهای رو به پایین دارد و کمی خمیدگیِ رو به جلو تقویت می‌شود؛ این امر در دیوارنگارهٔ «شکارگر» قنات‌تپه به بهترین وجهی دیده می‌شود. دربارهٔ نقش سغدیان در شکل‌گیری دیوارنگاره‌های نیشابور نیاز به پژوهش‌های بیشتر و به عبارتی، مدارک تاریخی است، آنچه اکنون حتمی و قطعی می‌نماید کوچِ جمعی و گروهیِ سغدیان در سدهٔ دوم هجری/ هشتم میلادی از سغد به نیشابور و مرو است. از سوی دیگر پیدایش و اوج‌گیریِ نیشابور همچون یک مرکز هنری پرثمر از همین زمان است. آرایه‌های گچ‌بری و قاب‌بندی‌های گچی که در قالب ردیف‌نقش در نیشابور چون یک عنصر آرایندهٔ معماری به‌کاررفته، نمایشگر تداوم سنت‌ها و فرادادهای ایرانِ ساسانی و آسیای مرکزی در این منطقه است (Anisi, 2007: 119-134).

گزینه‌های رنگی

اشاره شد که پرویز هلاکویی و همکارانش (Holakooei & others, 2018: 175-195) در موزهٔ متروپولیتن با آزمایش‌های طیف‌سنجی، پرتونگاری X و طیف‌نگاریِ فلورسنت و مشاهدات میکروسکوپ الکترونیکی به رنگیزه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور دست‌یافته‌اند. در نیشابور چندین رنگیزهٔ جدید و نامتعارف از نگاهِ سنت تصویرنگاری زمانهٔ خود به‌کاررفته که آبی نیلی[1] از آن جمله است. هلاکویی و همکاران (Holakooei & others, 2018: 190) ضمن اشاره به رنگیزه‌های جدید و کمیاب دیگری همچون آلونیت[2]، یادآور شده‌اند که این امر نشان از آزمون و خطا در یافتنِ رنگیزه‌های جدید و شیوهٔ تکامل‌نیافته‌ای برای ساخت رنگیزه‌های تازهٔ هنری در ایران سده‌های سوم تا پنجم هجری/ نهم تا یازدهم میلادی دارد؛ برای مثال، از کاربردِ رنگیزهٔ «وُلفِنایت»[3] برای ساخت زرد اشاره‌شده که در دیوارنگاره‌های سدهٔ پنجم هجری/ یازدهم میلادی مشاهده شده است. «وُلفِنایت» و قیر طبیعی پیش‌تر در پایان دورهٔ ساسانی در دیوارنگاره‌های قلعهٔ گوری در سیمره به‌کاررفته بود و رنگیزه‌ای نارنجی‌رنگ است، حال آن‌که هنرمندان نیشابور در تلاش بودند از آن برای ساخت رنگیزهٔ زرد (احتمالاً زردنارنجی) بهره گیرند. در مجموع هلاکویی و همکارانش چنین نتیجه می‌گیرند که رنگیزه‌های آبی اولترامارین (لاجوردی) و زردِ سرب‌پایه در این دوره بومی نبوده و وارداتی بوده‌اند و دیگر رنگیزه‌ها، به‌ویژه رنگیزه‌های زردِ خاکیِ آهن‌دار از سده ششم هجری/ دوازدهم میلادی در خود نیشابور فرآوری می‌شدند. درحالی‌که پیش از این زمان، یعنی پیش از سدهٔ ششم/ دوازدهم رنگیزه‌های آثار این سده (کلسیت، شنگرف و رنگیزه‌های خاکیِ آهن‌دار) جملگی وارداتی بودند.

در بررسی تشابه‌هات، کُسُلاپُف و کالینینا یافته‌های خود و پژوهشگران پیشین موزهٔ هرمیتاژ را دربارهٔ رنگیزه‌ها و بست‌های دیوارنگاره‌های آسیای مرکزی (از سدهٔ پنجم تا هشتم میلادی) منتشر کرده‌اند. ایشان بر آن‌اند که درمجموع در همهٔ کاوشگاه‌های آزموده شده، دیوارنگاران رنگیزه‌های محلی را به‌کاربرده‌اند، به‌جز مُرداسنگ، پاراکامیت و تنُریت که کاربردشان از دید ایشان و پژوهشگران این موزه عجیب می‌نمود و رنگیزه‌هایی غیربومی هستند (Ibid: 92). در جدول ۲ رنگیزه‌های دیوارنگاره‌های پنجیکنت، افراسیاب، شهرستان، آجیناتپه، بامیان، کاکراک، خوچا و نیشابور را بر اساس گروه‌های رنگیِ آبی، سرخ، نارنجی، زرد، قهوه‌ای، سبز، مشکی و سفید و نام راهنمای رنگ[4] آن‌ها آورده شده است. برای این امر، بر اساس نام علمیِ رنگیزهٔ شناسایی‌شده

1. Indigo
2. Alunite
3. Wulfenite
۴. Colour index neme: نام راهنمای رنگ یا نمایه نام‌های رنگ‌ها را انجمن رنگرزان و رنگ‌شناسان (Society of Dyers and Colourists) پیشنهاده کرده و هر نام از سه بخش تشکیل شده است: حرف نخست نشانگر طبیعی (N) یا ساختگی (P) بودنِ آن رنگیزه؛ حرف یا حروف دوم کوتاه‌نوشتِ رنگ است (B برای آبی، Br قهوه‌ای، R سرخ و مانند این‌ها) عددِ شمارهٔ رنگ قراردادی آن برای هر رنگ است. برای مثال آبی فتالوسیانین رنگیزه شماره ۱۵ است و در اشاره به آن به آبی ۱۵ اشاره می‌شود و نه نام نجاری یا قراردادی آن (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۱).

در دیوارنگاره‌ها در آزمایش‌های پژوهشگران یادشده (برای مثال اخرای سرخ یا Red Ochre)، نام راهنمای رنگ بر اساس جداول و راهنمایِ برخط این رنگیزه‌ها در سایت‌های یادشده به‌دست‌آمده است (PR101 برای اخرای سرخ، البته PR102 نیز از همین دسته است اما با تفاوتی ظریف در فرمول شیمیایی). پس از آن، بر اساس این نام رنگی و تطبیق رنگیزه‌ها در راهنمای مواد و اسلوب‌ها و کتابچه‌های راهنمای تولیدکنندگان رنگ‌های هنری از جمله Winsor&Newton[1] و Schmincke[2]، معادل‌های امروزینِ رنگ این رنگیزه‌ها بر اساس ساخت‌مایه‌های به‌کاررفته در رنگ‌های جدید به دست آمد تا گزینه‌های رنگی این دیوارنگاره‌ها بر اساس نام‌های امروزین هنریِ رنگ‌ها به دست بیاید (در مورد «اخرای سرخ»، رنگ‌مایهٔ امروزین‌اش «قرمز ونیزی» است). این دسته رنگ‌ها در جدول ۲ گرد هم آورده شد و بدین‌ترتیب می‌توان برداشت ملموس‌تری از گزینه‌های رنگیِ به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور و آسیای مرکزی پیشِ چشم داشت.

جدول ۲. نام امروزین رنگِ رنگیزه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور و مقایسهٔ آن با آثار آسیای مرکزی (منبع: نگارندگان)

	پنجیکنت	افراسیاب	شهرستان	آجیناتپه	بامیان	کاکراک	خوچا	نیشابور
آبی	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی) آبی نیلی (ایندیگو)
سرخ	قرمز ونیزی	قرمز ورملیون	قرمز ونیزی	قرمز ورملیون	قرمز اسکارلت		قرمز ورملیون	قرمز ورملیون قرمز اسکارلت قرمز هندی
نارنجی	زرد مارس تیره[3]			نارنجی کادمیُم		نارنجی کادمیُم	نارنجی کادمیُم	
زرد	زرد ناپلی/ زردِ قناری[4]			اخرای طلایی	اخرای طلایی		زرد قناری	اخرای طلایی
قهوه‌ای	سیه‌نا/ آمبر خام		اُخرا			آمبر روشن		
سبز					سبز زردفام[5]	سبز زردفام	سبز زردفام	
مشکی	سیاه مارس[6]					سیاه دوده[7]	سیاه عاجی[8]	سیاه دوده
سفید	سفید جسو، سفید رنگین‌کمانی[9]	سفید کرِم‌نیتس[10]، سفید جسو	سفید جسو	سفید جسو	سفید جسو		سفید کرِم‌نیتس، سفید جسو، سفید رنگین‌کمانی	سفید رنگین‌کمانی، سفید جسو

1. URL 4, URL 5
2 .URL 6
3 .Mars Yellow Deep
4. Canary Yellow
5. Yellow Shade Green
6. Mars Black
7. Lamp Black
8. Ivory Black
9. Iridescent
10. Cremnitz

بر اساس یافته‌های هلاکویی و همکاران (Holakooei & others, 2018: 175-195) و زمان‌بندی ویلکینسون (Wilkison, 1986) تحلیل خاصی از کاربردِ رنگیزه‌ها و گزینه‌های رنگی در این چند سده از دیوارنگاره‌ها نمی‌توان داشت، چراکه عمدهٔ رنگیزه‌ها در درازای چهار سده کمابیش یکسان بوده و یا برآیند معناداری به دست نمی‌دهد. درمجموع، گزینه‌های رنگیِ به‌کاررفته در نیشابور نشان از هماهنگی با کاربرد رنگ در سنتِ تصویریِ پیش از خود دارد و با توجه به یافته‌های اشاره‌شده تفاوت‌های نمایان در جدول ۲ یا به‌مانند قرمز ورملیون (شنگرف) و اسکارلت (سرنج) بسیار به هم نزدیک هست یا به‌مانند اخرای طلایی (لمونیت) پیشینهٔ کاربرد در دیوارنگاری یا هنر پیش از خود (ساسانی) دارد.

پیکره‌نگاره‌ها

ازآنجاکه برآورد دقیقی از تاریخ یا زمان دیوارنگاره‌های نیشابور در دست نیست به زمان‌بندی دقیق این دیوارنگاره‌ها نمی‌توان برای پیش و پس بودن از نظر زمانی استنادی داشت. دیوارنگاره‌های طراحی‌وارِ «شکارگر قوش به دست» و «شیر و شیربان» نمودی از آیین‌های رسمی و شاید رویدادنگاری به‌مانند آنچه در هنر ساسانی و سغدی بازتاب یافته است، می‌نماید؛ ویلکینسون بر آن است که هر دو اثر کار یک هنرمند می‌تواند باشد. او این نکته را به دلیل نمایش «ارزش‌هایِ راستین هنری» و برخاسته از «مهارت و حساسیتِ فردی که اسب و خرگوشان را [در دیوارنگارهٔ دیگر][1] طرح انداخته است، همان ظرافت خطّی» دانسته است (Wilkinson, 1986: 216). او همچنین به دو سیمینهٔ ساسانیِ پسین یا پساساسانی به‌عنوان پیشینهٔ نمایشِ ماده‌شیر بر دیس‌های سیمینه اشاره کرده است، با این تفاوت که آن دو سیمینه از نظر پرداختِ هنری، تجریدی‌تر و ضعیف‌تر و از نظر ماهیت، نمادین می‌نمایند.[2]

دیوارنگاره‌های قاب‌بندیِ گچی و بی‌رنگِ مجموعهٔ بندیان درگز (رهبر، ۱۳۷۸: ۳۲۵-۳۲۳) یا تپه‌حصار دامغان (اشمیت، ۱۳۹۱: ۴۲۸-۴۲۰) نشان از یک اسلوب تصویری مبتنی بر خطِ محیطی[3] یا خطِ شکل‌ساز[4]، دست‌کم در دورهٔ ساسانی پسین، است. ویژگیِ عمدهٔ این آثار یکی بی‌رنگ بودنِ آن است به این معنا که این آثار گرچه کمابیش همه بر بسترِ گچی انجام شده‌اند، اما در هر بستری از جمله سنگ همانند تاق بستان که انجام شده‌اند، فاقد رنگ بوده‌اند و از آغاز بدون رنگ‌آمیزی بوده‌اند. این امر سبکی مبتنی بر این خطوط پدید آورد که یا با کمک رنگیزهٔ سیاه و در مواردی اُخرای سرخ یا خراش در گچ به دست می‌آمد. حتی آثار چوبی، به عبارتی زغال‌شدهٔ سغدی و فلزکاری‌ها را می‌توان در همین دسته جای داد، فلزکاری‌هایی که به‌ویژه در دورهٔ اسلامی بر سینی‌ها و دیس‌های عمدتاً مسی یا مفرغی پدید می‌آمدند. این شیوهٔ خطی و یا کم‌برجسته در دورهٔ اسلامی نیز در همان قالب‌ها استمرار داشت و در سده‌های نخست و دوم هجری نیز، به‌ویژه در خراسان بزرگ، آثاری به همان شیوهٔ دوران ساسانی پدید آورده می‌شد. (تصاویر ۴ و ۵) این اسلوبِ دیرپا حتی در دورهٔ اسلامی نیز در آثاری به همان شیوه دیده می‌شود. تصویر ٦ نمایانگر ظرف مسین با الگوی انگاره‌سازی شاهنشاه ساسانی است اما از آنِ سدهٔ دوم هجری که شخصیت محوریِ روی تخت را «مأمون» عباسی گمان پنداشته‌اند. همتاهای امروزین این آثار لوحه‌هایِ مسینِ چاپ فلز با مُغار (تکنیک درای‌پوینت) است، چنانکه این طرح‌ها بدون هیچ تغییری قابلیت اجرا به همین شیوه و نقش‌زدن دارد.

۱. افزوده از نگارندگان است.

۲. لوح شمارهٔ ۲۰۳ در (Lukonin, 1970) و لوح شمارهٔ ۱۲۲ در (Sarre, 1923)

3. Outline

4 .Contour

تصویر ۴. دیوارنگارهٔ مجموعهٔ ساسانی بندیان درگز. سدهٔ پنجم یا ششم میلادی (رهبر، ۱۳۷۸، تصویر ۱۶)

تصویر ۵: کاسهٔ سیمین ساسانی، سدهٔ ششم یا هفتم میلادی. قطر دهانه ۲۱٫۵ سانتی‌متر. حراجی کریستی (URL 7)

تصویر ۶: فرمانروا بر تخت. ظرف مسین، سدهٔ دوم هجری/ نهم میلادی. مرو. موزهٔ هرمیتاژ (Barry, 2004: 53)

پرسپکتیو مقامی در تناسبات انسانی به شکلی گزافه‌آمیز و اغراق‌شده به‌کاررفته است. برای مثال در دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست»، مهتر یا شهریار ایستاده درمجموع از شکارگر سوار بر اسب بلندتر است. این مورد در دیوارنگارهٔ «شیر و شیربان» بدین ترتیب که شیربان به دلیل مقام فرودستش کوتاه‌قامت ترسیم شده است. این حد از تمایز و دگرسانی به این آشکارگی در هنر ساسانی به کار می‌رفت و در هنر ایران اسلامی این تفاوت پایگانی و مقام‌محوری کم‌رنگ‌تر و کم‌تر شده است. ویلکینسون(Wilkinson, 1977: 38) اشاره کرده است که آرایهٔ ترسیم‌شده بر سرشانه شیربان در این دیوارنگاره تشکیل‌شده از دو مجموعه ساقه و برگِ ته‌به‌ته و قرینه، بر یک سفالینهٔ نخودی رنگ از تپه‌روستا در نزدیکی تاکستان‌تپه، یک سفالینهٔ زرین‌فام سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی ری از مجموعهٔ آلفونس کان[1]، یک سفالینهٔ زرین‌فام از سدهٔ سوم هجری/نهم میلادی در موزهٔ بریتانیا[2] و در یک خانه از سدهٔ سوم هجری/ نهم میلادی در سامرا دیده شده است. این دیوارنگاره‌ها برخلاف دو اثر قنات‌تپه فاقد حاشیه یا هرگونه ردی از نگاره‌ای جانبی هستند که ممکن است در قاب‌بند یا ترکیب‌بندیِ ساده‌ای کار شده باشند اما برخلاف نظر پیشین ویلکینسون که طراح هر دو اثر را یک فرد دانسته است به نظر نمی‌رسد که پیکره‌نگار این دو اثر یکی باشند. تناسبات این دو اثر دگرسان و متمایز هستند در «شیر و شیربان» تناسب پیکره کوتاه‌تر و نسبت‌های طراحی نامتناسبی در نسبت پیکره و حیوان و هم به‌ویژه در چهره‌پردازی دیده می‌شود. وی نمایش نیم‌رخ و تأکید بر بینی عقابی را ناشی از قومیتِ احتمالی شیربان پنداشته است و تناسب بلندتر و منطقی‌تر در «شکارگر قوش به دست»، تفاوت در جزییات و پرداخت در پیکره‌نگاری‌ها تمایزِ اساسی میان این پیکره‌نگاره‌ها به وجود می‌آورد و این نظر از پژوهشگر تیزبین و دقیقی چون ویلکینسون شگفت‌انگیز است.

پیکره‌نگاره‌های قنات‌تپه (تصاویر ۱-۲ و ۲-۲) از هر نظر میان این سه مجموعه متمایز و برجسته می‌نماید؛ از سویی این دو اثر آسیب‌دیده نمایانگر تحولاتی است که بعدها در هنر ایران دیده می‌شود. مهم‌ترین تحول، وجود ویژگی‌های چهره‌پردازی آسیای مرکزی در پیکره‌نگاری دیوارنگارهٔ «شکارگر» است؛ به‌طورکلی، ترکیب‌بندی دیوارنگاره‌های قنات‌تپه پویاتر از دیگر آثار هم‌عصر خود در ایران و عراق دورهٔ عباسی به نظر می‌رسد. باوجود همسانیِ درون‌مایه‌های دیوارنگاره‌های نیشابور با درون‌مایه‌های غالب در دورهٔ ساسانی و نبود تفاوت چشمگیر میان تاریخ پدیدآوری این دیوارنگاره‌ها، دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر پویایی و بیانگریِ پیکره‌نگاره‌ها برای مثال زبان بدن پیکره‌ها به دیوارنگاره‌های پنجیکنت می‌ماند. اشاره شود که در هنر ساسانی نیز این ویژگی وجود داشت (برای مثال اشاره به حالت و خمشِ روبه‌جلوی شاهنشاه/ فرمانروا/ قهرمان پیروز در هنر ساسانی و سغدی (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 117) و همانند آن در دیوارنگارهٔ شکارگر در قنات‌تپه، تصاویر ۱-۲) اما در این دیوارنگاره به‌مانند نمونه‌های سغدی در پنجیکنت، برای نمونه مجموعهٔ خوان‌های رستم به‌ویژه رزم رستم و اژدها (Marshark, 2002: 43)، بر جنبهٔ بیانی و اکسپرسیو حالتِ پیکره تأکید شده است.

دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر کیفیت خطی نیز خطوط شکل‌ساز یا کناره‌نماها بسیار سیال‌تر و روان‌تر از دیگر دیوارنگاره‌های نیشابور هستند و به عبارتی از جنبهٔ قلم‌گیری، با تغییر ضخامت خط انرژی آن تغییر کرده و با بهترین طراحی‌های نگارگری ایرانی برابری می‌کنند. قلم‌گیری‌ها و خطوط شکل‌ساز از تک‌چهره‌های یافته‌شده از سبزپوشان به‌مراتب ظریف‌تر و نازک‌تر است و زمختی و خامیِ خطوطِ سبزپوشان را ندارد که مهارت طراحان را نشان می‌دهد. برداشت‌های چارلز ویلکینسون و ویلیام شِنک از این دیوارنگاره‌ها برای موزهٔ متروپولیتن(Wilkinson, 1986: 25-32) به‌خوبی این امر را آشکار می‌کند. نکتهٔ مهم این دیوارنگاره‌ها حضور همزمان چهره‌پردازی کمابیش ایرانی و آسیایِ مرکزی‌وار در این مجموعه است، البته چهرهٔ شکارگر یا به عبارتی مِهتر در این تصاویر به چهره‌پردازیِ آسیای مرکزی می‌ماند و شخصیت‌های ملازم یا چاکران، چهره‌پردازی ایرانی دارند. چشم شکارگر بسیار باریک و کشیده و صورتی گردالی با موهای بافته و فروهشته دارد درحالی‌که دیگر شخصیت‌ها

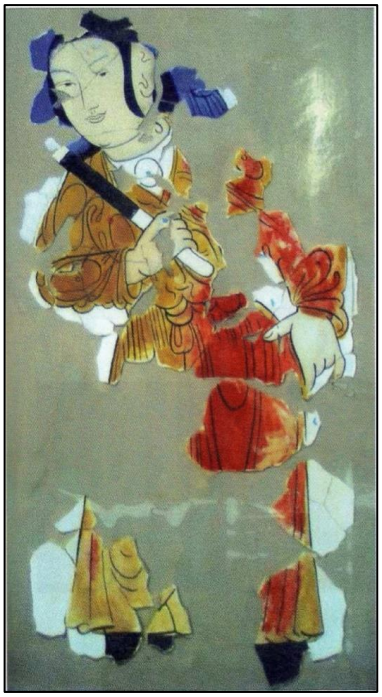
۱. لوح شمارهٔ ۵۷۷ در (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

۲. این سفالینه در گنجینه است اما در مجموعهٔ در نمایش نیست و موزه تصویری از این سفالینه در اختیار نگارنده قرار نداد.

صورت‌هایی بیضی‌شکل و کشیده با چشمانی نه به باریکی و کشیدگیِ شکارگر دارند. ابروهای بلند، باریک و کمانی شکارگر نیز در تمایزی آشکار ابروهای معقول‌تر و معمول‌تر پیکره‌های دیگر دیوارنگاره‌ها به نظر می‌رسد. دو تکه‌دیوارنگارهٔ دیگر از قنات‌تپه می‌تواند نشانگر واپسین تحول در دیوارنگاره‌های قنات‌تپه باشند، این دو (۶-۲ و ۷-۲) تا حدّی با الگوی چهره‌نگاری سدهٔ پنجم هجری/ یازدهم میلادی و به‌ویژه ششم هجری/ دوازدهم میلادی، یا به عبارتی آنچه سبک «سلجوقی» نامیده شده است، همخوانی دارند. درمجموع و با در نظر گرفتنِ این ویژگی‌ها، دیوارنگاره‌های قنات‌تپه به زمانی واپس‌تر از دیگر دیوارنگاره‌های نیشابور اشاره دارد چراکه در هنگامه‌ای کار شده‌اند که به‌احتمال بسیار جنگاوران تُرک مقام و جایگاهی یافته بودند. وجودِ هالهٔ گرد سر در چهره‌پردازیِ دیوارنگاره‌های قنات‌تپه و سبزپوشان نیز از دیگر ویژگی‌هایی است که در چهره‌پردازی سده‌های بعدی فراگیر می‌شود اما در «سبزپوشان» این هاله‌ها با لاجورد و در «قنات‌تپه» با شنگرف کار شده‌اند. بسیاری از این ویژگی‌ها با خصوصیّاتِ دیوارنگاره‌های کاخ بنی‌جوریانِ خالبوک[1] در خُتلان (تاجیکستانِ امروزی) صدق می‌کند (تصویر ۸). در این دیوارنگاره‌ها نیز پیکره‌های با ویژگی‌های چهره‌پردازی آسیایِ مرکزی و هالهٔ گرد سر به تصویر کشیده شده‌اند. اگر تاریخ سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی را برای دیوارنگاره‌های قنات‌تپه و خُتلان بپذیریم، نفوذ و اثرگذاریِ تصویرنگاریِ آسیای مرکزی در پیش از دورهٔ غزنوی و سلجوقی در عصر سامانی را بایستی در نظر گرفت. برخلاف دیوارنگاره‌های عمدتاً «رزمی» نیشابور، دیوارنگاره‌های یافته‌شده از مجموعهٔ خالبوک همگی «بزمی» بوده و ردیف‌نقش‌ها و گچ‌بری‌های گیاهی و جانوری این مجموعه نیز یادآور شیوهٔ رایج در دیگر نواحیِ خراسانِ بزرگ در آن زمان است.

تصویر ۷: بانوان نوازنده. دیوارنگارهٔ کاخ خالبوک، سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی. خُتلان (Meshkeris & Malkeeva, 2012 :27)

۱. این مجموعه در کاوش‌های اِرکینُی گولی‌آمُوآ (Erkinoi Guliamova) در کهن‌شهرِ خُلبوک در آغاز دههٔ ۱۳۳۰ش/۱۹۵۰م یافته شد، در کاوش‌هایی که او تا نیمهٔ دههٔ ۱۳۷۰ خورشیدی/۱۹۹۰م به همراهی ولادیمیر باژوتین (Vladimir Bazhutin) داشت به بازسازی این دیوارنگاره و انتشار یافته‌ها در ۱۹۸۳/۱۳۶۲م انجامید. وی تاریخ دقیقی برای این مجموعه پیشنهاد نداده بود و سده‌های سوم تا ششم هجری. نهم تا دوازدهم میلادی را تاریخ بنای این مجموعه و دیوارنگاره‌ها دانسته بود اما پی‌یر سیمئون در جستاری (Simeon, 2012: 385-421) با توجه به داده‌های تاریخی دربارهٔ خاندانِ ایرانی-ترک بنی‌جوری و فروگیری آنان به دست سامانیان زمانِ آن‌ها را پیش از آن و به‌احتمال سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی دانسته است؛ آثار و بناهای بنی‌جوریان را سامانیان نابود کرده‌اند. در «دانشنامهٔ جهان اسلام» در مدخل «خُتلان» اشاره شده است که خاندانِ بنی‌جوریان بنا به تاریخ‌نگارانِ آن دوره کمابیش ۲۰۰ سال (سده‌های سوم و چهارم هجری) بر آن ناحیه فرمان رانده‌اند (URL 3).



تصویر ۸. دیوارنگارهٔ اتاق ۳۴ در نیمهٔ شمالیِ مجموعهٔ ارگ. خُتلان. برداشت از اِرکینُی گولیامُوآ (Simeon, 2012: 409)

دیوارنگاره‌ای از اتاق ۳۴ مجموعهٔ ارگ خالبوک (تصویر ۸) رابطهٔ تاریخی این دیوارنگاره‌ها و سبک آن را آشکارتر ساخته است. یکی از ویژگیِ سبکِ پیکرنگاری سامرای عباسی[1] چین‌وشکنِ هم‌مرکز و پیچاپیچِ افراطیِ جامه‌ها و پوشاک پیکره‌ها است (تصویر ۱۰)، در سویهٔ مقابل شیوهٔ جامه‌پردازی در ایران ساسانی و به عبارتی نگارگری مانوی و نقاشی سغدی، با پرداختی ظریف‌تر و تکه‌تکه است (تصویر ۹). این شیوه به‌طورکلی در نقاشی سغدی و نگارگری مانوی نیز به کار می‌رفت و فقط بنا به نظر پیش‌گفتهٔ توماس آرنولد (Arnold, 1928: 52) و گیتی آذرپی (۱۳۹۷: ۱۹۶-۱۸۹) در دوره‌های گوناگون و بنا به موقعیت مکانی (برای مثال در تورفان و نقاط نزدیک‌تر به چین) اثرپذیری‌اش از شیوه و اسلوب جامه‌پردازی و پرداختِ چین‌وشکن به شیوهٔ چینیان کم‌تر و یا بیش‌تر بود. البته این شیوهٔ گزافه‌آمیز پرداختِ پیچاپیچ و هم‌مرکز گرداب‌آسایِ سبک سامرا بعدها در دورهٔ ایلخانی برای ایجاد بافت روی درختان و گهگاه سطح آب‌ها به کار می‌رفت (آذرپی، ۱۳۹۷: ۱۹۴). در جدول ۳ شیوه‌های پرداخت چین‌وشکن و جامه‌پردازیِ اشاره‌شدهٔ بازنموده در جزییات دیوارنگاره‌های قنات‌تپه در کنار دیگر شیوه‌ها آورده شده است. این شیوه، شیوهٔ اصلی چین‌وشکن‌پردازیِ نگارگریِ ایران پسامغول، به‌ویژه از کارگاه سلطان احمد جلایر بدین‌سو و نمایانگر واپسین تحول در پرداخت جامه‌پردازی در هنرهای تصویری ایران دورهٔ اسلامی است (همان).

۱. مقصود همان دارالخلافهٔ معتصم عباسی یا کاخ جوسق الخاقانیِ پیشین است. دربارهٔ شیوه این پیکره‌نگاره‌ها و نام این مجموعه اِوا هُفمن در جستاری جایگاهِ دیوارنگاره‌ها و فرهنگ درباریِ عباسیان را در قیاس با امویان بررسی کرده است و بر آن است که در دیوارنگاره‌های این مجموعه شیوه «خاورمآب»، موردِ اشاره هرتسفلد یا به عبارتی «ساسانی»، برتری دارد؛ به‌عبارت‌دیگر اثرگذاریِ هنر ساسانی در مجموعهٔ سامراء بیش از بیزانس است. البته هُفمن حتی شیوه پرداخت پیچاپیچ در جامهٔ این رقصندگان را نیز برگرفته از رقصندگانِ سیمینه‌های زرداندودِ ساسانی می‌داند و دیگر نمونه‌های دیوارنگاریِ در این مجموعه بارتاب واضح‌تری از هنر ساسانی (پرداخت شلوار پرچین در تصاویر ۱۵، ۱۶ و ۲۱ جستارِ زیر) بر خود دارند. (Hoffman, 2008: 117-121).

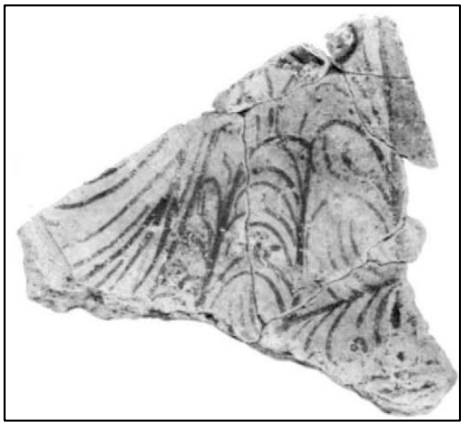
جدول ۳: مقایسهٔ شیوه‌های پرداخت چین‌وشکن جامه‌ها (مأخذ: نگارندگان)

پرداخت تکه‌تکه و ظریف در هنر ساسانی، سغدی و مانوی (جزئی از سیمینهٔ سغدی)	پرداختِ ظریف و برگرفته از هنر ساسانی و اثرپذیرفته از چین (جزئی از دیوارنگارهٔ قنات‌تپه)	پرداخت پیچاپیچ و هم‌مرکز گرداب‌آسا (جزئی از دیوارنگارهٔ سامرا)

تصویر ۹: سیمینهٔ سغدی، آغاز دورهٔ اسلامی. موزهٔ هرمیتاژ، سنت‌پترزبورگ. رونگاری از بوریس مارشاک (آذرپی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۹۰)

تصویر ۱۰: دیوارنگارهٔ رقصندگان. سامرا، دارالخلافهٔ معتصم عباسی (جوسق الخاقانی). رونگاری و بازسازی از ارنست هرتسفلد (Hoffman, 2008: 113)

بدین‌ترتیب چین‌وشکن‌پردازی در تاکستان‌تپه با آثار ساسانی و شیوهٔ ظریف و کم‌پرداز آن و چین‌وشکن‌پردازی در قنات‌تپه نمودارگر واپسین نمونه‌های تحول با بیشترین ظرافت و پرداخت است. تکه دیوارنگاره‌های سبزپوشان مجال چندانی برای بررسی پرداخت چین‌وشکن نمی‌دهد. بخشی از جامه‌پردازی در یک رخ‌نگاره دیده می‌شود و چند تکه دیوارنگاری دیگر که جزییاتی از چین‌وشکن‌پردازی را نمایش می‌دهد (تصاویر ۸-۲ و ۱۱) از سوی دیگر در این تکه‌دیوارنگاره‌ها نیز ویژگی‌های صورتِ ماه رخ، لب‌های کوچک و غنچه‌ای و چشمان کشیدهٔ سبک سلجوقی نیز دیده می‌شود (Wilkinson, 1986: 246).



تصویر ۱۱: تکه دیوارنگاره‌ای از تپه سبزپوشانِ نیشابور. موزهٔ متروپولیتن. چین‌وشکن‌پردازی با رنگ سیاه بر زمینهٔ سفید. بلندا ۲۰ سانتی‌متر و پهنا ۲۴ سانتی‌متر (Wilkinson, 1986 :246)

درون‌مایهٔ پیکره‌نگاره‌ها

با بررسی دیوارنگاره‌ها و تکه دیوارنگاره‌های نیشابور به درون‌مایه‌هایی کمابیش همسان با سفالینه‌های نیشابور می‌رسیم. بر اساس جدول ۴ همچنان درون‌مایهٔ «رزم» در میان درون‌مایه‌های شناخته‌شده در صدر قرار دارند، اما در موردی (پیکره‌نگاره‌های تکه دیوارنگاره‌های «سبزپوشان») به نظر می‌رسد که ملازمان یا چاکران دربار نیز درون‌مایهٔ دیوارنگاری بوده‌اند، چراکه انبوهی از رخ‌نگاره‌ها با تنوع و گوناگونیِ فراوان از «سبزپوشان» یافت شده است که به دلیل آسیب‌دیدگی بسیار امکان بازسازی وضعیتِ نخستین آن را از پژوهشگران می‌گیرد اما مجموعهٔ یافت‌شده یادآور رسمِ دیوارنگاری فرمانروا یا مهتر به همراه ملازمان و چاکران است.

جدول ٤: درون‌مایه‌های دیوارنگاره‌های نیشابور (مأخذ: نگارندگان)

		درون‌مایه	پیکره	عناصر	
تاکستان‌تپه	شیر و شیربان	نامشخص (درباریان)	ملازم/خدمه (شیربان)		نبود یا نابودی حاشیه
تاکستان‌تپه	شکارگر قوش به دست	رزم (شکار)	شهریار/مهتر و مهتر	شهریار/مهتر ایستاده و شکارگر سوار بر اسب	نبود یا نابودی حاشیه
سبزپوشان	تکه پیکره‌های گوناگون	نامشخص (درباریان؟)	گوناگون و نامشخص	پیکره‌ها با هاله و در موردی موی آبی‌رنگ	نامشخص
قنات‌تپه	شکارگر	رزم (شکار)	مهتر	شکارگر با چهره‌پردازی آسیای مرکزی (ترکی)	وجود حاشیه و ردِّ یک ردیف دیوارنگاره
قنات‌تپه	دو ملازم	رزم (شکار)	ملازم و شهریار یا مهتر		وجود حاشیه و ردِّ یک ردیف دیوارنگاره

نتیجه‌گیری

دیوارنگاره‌های نیشابور برخلاف سفالینه‌های نیشابور نمایانگر تحولاتی آشکار و ژرف در پیکره‌نگاری سده‌های سوم و چهارم هجری در ایران است. در این سه مجموعه، سه گونه پیکره‌نگاری دیده می‌شود. گونهٔ نخست دیوارنگارهٔ شکارگر قوش به دست از تاکستان‌تپه را در برمی‌گیرد. دیوارنگاره‌ای که یادآور کاملِ شیوه و پیکره‌نگاری هنر ساسانی و سغدی، طراحی تخت و تک‌رنگ پیکره‌ها، حالت‌های ایستا و تا حدی خشک، ترکیب‌بندی‌های فاقد تحرک و پویایی و گرایش به روبه‌رونمایی و نیم‌رخ‌نمایی، با یک استثنا در رخ‌نگارهٔ ازمیان‌رفتهٔ شکارگر دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» (تصویر ۵-۲) است که نمایانگر شیوهٔ تمام‌خطی و بی‌رنگ ساسانی به شمار می‌رود و پیش‌تر نیز از آن سخن گفته شد که در شمال‌خاوری ایران نیز آثاری از خود برجا گذاشته است. در این شیوه به ارزش خطی چندان التفات نمی‌شد و همچنانکه پیش‌تر نیز اشاره شد، به‌مانند آثار فلزکاری‌ها یا گچ‌نگاره‌های ساسانی و صدر اسلام با ابزار اثرگذاری یکنواختی کار می‌شد. از سوی دیگر به دلیل ماهیت طراحی‌گونه و نبود رنگ، از نظر بیانِ خطیِ تصویری یا ترسیمی این‌گونه بالاترین کیفیت ترسیمیِ خطوط شکل‌ساز و محیطی را دارد. گونهٔ دوم که تمایز آشکاری دارد، پیکره‌نگاره‌های قنات‌تپه است که به‌وضوح نمایانگر تحولی اساسی در پیکره‌نگاری و طراحی پیکره در نیشابور است. این آثار برخلاف آثار تاکستان‌تپه هم در پیکره‌نگاری منفرد و هم در ترکیب‌بندی بر حالت‌های خمیده و پویا، جنبه‌های بیانگرانه و اکسپرسیو، پررنگ و غنی تأکید دارد. این گروه، قلم‌پردازی‌های زمخت و پهنی دارد که فاقد ظرافت کارهای تاکستان‌تپه و قنات‌تپه است. این زمختی و قلم‌گیری پهن یادآور دیوارنگاره‌های غرب ایران اسلامی یا عراق عرب، به‌ویژه سامرا، است. پیکره‌نگاره‌های سبزپوشان در همهٔ زمینه‌ها حالتی میانه و بینابینی دارند، از سویی آن‌ها با طراحی‌های خطی تاکستان‌تپه تفاوت دارند و از نظر گرایش و نمایشِ چهره‌پردازی سنخِ شرق ایران و آسیای مرکزی (صورتِ ماه‌رخ، چشمان کشیده، لب‌های غنچه‌ای، هالهٔ پیرامون سر و ابروهای کشیده) نیز وضعیتِ بینابینی یا انتقالی دیده می‌شود. از سوی دیگر تنوع پیکره‌نگاره‌ها نیز بسیار و قلم‌گیری خطی نیز از حالت خطِ یکنواخت تاکستان‌تپه و ساسانی جداشده و به خطوط و قلم‌گیری‌های جاندار سغدی و قنات‌تپه نزدیک است. ویلکینسون چند رخ‌نگارهٔ شگفت را «جن» یا «باشندگانِ نامطلوب» دانسته است، این رخ‌نگاره‌ها به‌مانند چهره‌هایی نقاب‌دارِ آبی‌رنگ هستند. ازآنجاکه یافته‌های سبزپوشان آسیب‌دیده‌ترین دیوارنگاره‌های کاوش شده هستند، دربارهٔ آن‌ها گمانه‌زنیِ چندانی نمی‌توان داشت. این آثار قلم‌گیری‌های به‌غایت ظریف و باکیفیتی دربردارند و یادآور فنِ قلم‌گیری در نگارگری پس از مغول و به‌ویژه دربار سلطان احمد جلایر بدین‌سو است (جدول ۵). از نظر محتوای دیوارنگاره‌ها، همچنان‌که پیش‌تر اشاره شد، درون‌مایه‌های رزم و بزم همچنان در صدر دست‌مایه‌های تصویری هستند و نشان چندانی از تصویر روایی وجود ندارد، اما اگر فرضیهٔ ویلکینسون دربارهٔ نمایش جن و پری را بپذیریم، احتمال آن است که تصاویر روایی‌ای نیز در کار بوده است. دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر جنبهٔ «نمایشی» ترکیب‌بندی، وجود حاشیه، بخش‌بندی به ردیف‌ها یا نوارهای تصویری، ویژگی‌های دیوارنگاری‌های روایی را بر خود دارند، اما آثار به‌جامانده برای اثبات چنین فرضی ناکافی هستند.

جدول ۵: چکیدهٔ ویژگی‌های پیکره‌نگاری دیوارنگاره‌های نیشابور (مأخذ: نگارندگان)

	تاکستان‌تپه	سبزپوشان	قنات‌تپه
ویژگی	طراحی صرفاً خطی حالت‌های رسمی شیوه‌ای یادآور یکی از سبک‌های ساسانی	واجد رنگ گوناگونی شیوه‌های ایران صدر اسلام	واجد رنگ حالت‌ها پویا و بیانگر چهره‌پردازی سنخ شرق ایران و آسیای مرکزی
موضوع	رزمی (شکار) احتمالاً نمایش درباریان	نامشخص احتمالاً نمایش درباریان (بندگان و چاکران)	رزمی (شکار) احتمالاً نمایش درباریان (بندگان و چاکران)

طراحی	خطوط شکل‌ساز و محیطی قلم‌پردازی مغارگونه نبود یا کمبود ارزش خطی	خطوط شکل‌ساز قلم‌پردازی پهن و زمخت ارزش خطی کم‌رنگ	خطوط شکل‌ساز قلم‌پردازی ظریف و متناسب ارزش خطی بالا
روایت دیداری	تمثیلی (شاید روایی)		روایی
شخصیت‌ها	نامشخص		
چهره‌نگاری	اسلوب ایران ساسانی	ترکیبی از سنخ شمال عراق و شرق ایران	ترکیبی از سنخ شمال شرق ایران و آسیای مرکزی

فهرست منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، و احسان یارشاطر. (۱۳۷۹). ***اوج‌های درخشان هنر ایران***. ترجمه رویین پاکباز و هرمز عبدالاهی. تهران: آگاه.

۲. اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. (۱۳۷۸). ***هنر و معماری اسلامی***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.

۳. اشمیت، اریخ. (۱۳۹۱). ***کاوش‌های تپه‌حصار دامغان، با فصلی دربارهٔ کاخ ساسانی تپه‌حصار***. ترجمه کورش روستایی. سمنان: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری.

٤. آذرپی، گیتی، و همکاران. (۱۳۹٦). ***نقاشی سغدی، حماسهٔ تصویری در هنر خاورزمین***. ترجمه محمد محمدی. تهران: سوره‌مهر.

٥. بلنتیسکی، الکساندر. (۱۳٦٤). ***خراسان و ماوراءالنهر (آسیای میانه)***. ترجمه پرویز ورجاوند. تهران: گفتار.

٦. پاکباز، رویین. (۱۳۸٥). ***راهنمای مواد و اسلوب‌ها، طراحی، نقاشی***. تهران: فرهنگ معاصر.

۷. پوپ، آرتور اپهام، و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***. ترجمه نجف دریابندری. تهران: علمی و فرهنگی.

۸. رهبر، مهدی. (۱۳۷۸). «معرفی آدریان (نیایشگاه) مکشوفهٔ دورهٔ ساسانی در بندیان درگز و بررسی مشکلات این بنا»، ***مجموعهٔ مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران***. ج۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۳۱۵-۳۴۳.

۹. هینتس، والتر. (۱۳۸٥). ***یافته‌های تازه از ایران باستان***. ترجمه پرویز رجبی. تهران: ققنوس.

10. Anisi, Alireza. (2007). *Early Islamic Architecture (637-1059).* PhD Thesis, The University of Edinburgh.

11. Arnold, Sir Thomas W. (1928). ***Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture***. Oxford: Oxford University Press.

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

13. Barry, Michael. (2004). ***Figurative Art in Medieval Islam***. Paris: Flammarion.

14. Canby, Sheila R. (2015). "MURAL PAINTING," ***Encyclopædia Iranica***, online edition, URL 9.

15. Ciafaloni, Davide & Della Rocca de Candal, Geri. (2011). "Sasanian Traditions in Sogdian Painting: Hunting and Fighting Scenes". ***Parthica***. (vol. 13), 111-128.

16. Ettinghausen, Richard. (1972). ***From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic world, three modes of artistic influence***. Leiden: E. J. Brill.

17. Flood, Finbarr. (2015). "Animal, Vegetal and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall-Paintings," ***Representations***. (133, Winter), 20-58

18. Hoffman, E. (2008). "Between East and West: the Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture". ***Muqarnas***, (vol. 25), 107-132.

19. Karev, Y. (2005). "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations", ***Muqarnas,*** (Vol 22), 45-84.

20. Ilyasov, Jangar. (2003). "Covered Tail and 'Flying' Tassels". ***Iranica Antiqua***. (vol 38), 259-325.

21. Kossolapov, Alexander & Kamilla Kalinina. (2007). "The Scientific Study of Binding media and pigments of Mural paintings from Central Asia". ***Mural Paintings of the Silk Road, Cultural Exchanges between East and West***. Tokyo: National Research Institue for Cultural Properties.

22. Le Coq, Albert. (1926). ***Auf Hellas Spuren in Ostturkistan***. Leipzieg: J. C. Hinrichs'sche Nuchhandlung.
23. Lukonin, Vladimir (1970*).* ***Persia II (Archaeologia Mundi)***. London: World Publishing Company.
24. Marshark, Boris. (2002). ***Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana***. New York: Biblioteca Persica Press.
25. Meshkeris, Veronica & Malkeeva, Aygul. (2012). "Female String duo of the Palace of Khulbuk", ***13th International Conference of RidIM & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical****,* 23-35.
26. Sarre, Friedrich. (1923). ***Kunst des alten Persien***. Berlin: Bruno Cassirer.
27. Shenkar, M. (2010). "The Epic of "Farāmarz" in the Panjikent Paintings". ***Bulletin of the Asia Institute****.* (vol 24), 67-84.
28. Simeon, Pierre. (2012). "Hulbuk: architecture and material culture of the capital of the Banijurids in central asia (ninth–eleventh centuries)". ***Muqarnas***, (vol. 29), 385-421.
29. Sims, Eleanor. (2002). Peerless Images: Persian painting and its sources. Eleanor Sims with Boris I. Marshak and Ernst J. Grube. New Haven and London: Yale University Press.
30. Souadvar, Abolala. (2009). "The vocabulary and Syntax of Iconography in Sasanian Iran". ***Iranica Antiqua***. (vol XLIV), 417-460.
31. ***The Alphonse Kann Collection***. (1927). New York: American Art Associatioan, Inc.
32. Von Gall H. (1990). ***Das Reiterkampf bild in der iranischen und iranisch beeinflussten Kunst Parthischer und Sasanidischer Zeit****.* Berlin: Gebr. Mann.
33. Wilkinson, Charles Kyrle. (1973). ***Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period***. New York: The Metropolitan Museum of Art.
34. Wilkinson, Charles Kyrle. (1986). ***Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration***. New York: The Metropolitan Museum of Art.
35. URL1:***http://www.iranicaonline.org/articles/nishapur-07-met-excavations***.
36. URL2:***https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-sasanian-silver-bowl-circa-6th-7th-century-5673290-details.aspx***
37. URL3:***http://rch.ac.ir/article/Details?id=8437***
38. URL4:***http://www.winsornewton.com/na/shop/oil-colour/artists-oil-colour***
39. URL5:***http://winsornewton.com/na/shop/oil-colour/artists-oil-colour***
40. URL6:***https://www.schmincke.de/en/products/oil-colours/mussini.html***
41. URL7:***https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-sasanian-silver-bowl-circa-6th-7th-century-5673290-details.aspx***
42. URL8:***https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449927***
43. URL9:***http://www.iranicaonline.org/articles/mural-painting***