



## تصویرسازی ادبیات حماسی و اسطوره‌های بر سفالینه‌های اسگرافیاتو

### با معرفی نمونه سفالینه‌های مؤسسه موزه‌های بنیاد\*\*

محمد ابراهیم زارعی<sup>۱\*</sup>، خدیجه شریف کاظمی<sup>۲</sup>، فخرالدین محمدیان<sup>۳</sup>

<sup>۱\*</sup> (نویسنده مسئول) استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا همدان، همدان، ایران. Mohamadezarei@yahoo.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان، همدان، ایران. Khadijehshrf@gmail.com

<sup>۳</sup> کارشناس ارشد باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Fakhredin.gh@gmail.com

### چکیده

اسطوره‌ها بخش مهمی از باورها و فرهنگ‌های جوامع هستند. ردپای اسطوره‌ها را علاوه بر تاریخ شفاهی و مکتوب ملت‌ها، می‌توان در آثار به جای مانده از آنان نیز جستجو کرد. استفاده از نقوش حماسی نه تنها در هنر نگارگری، بلکه در نقوش سفالینه‌ها نیز موثر واقع شده است. نقش‌مایه‌های تزئینی سفال‌ها، می‌توانند پژواکی از چگونگی تحولات فرهنگی و اجتماعی و سیاسی جوامع در دوره‌های مختلف باشد. برخی از نقوش ترسیمی بر روی سفالینه‌ها برگرفته از میراثی کهن با محوریت اساطیری است. این آثار همانند متون تاریخی، سهم وافر را در حفظ و معرفی اسطوره‌های جوامع دارد. این پژوهش در جست‌وجوی کیفیت تعامل میان مضامین ادبیات حماسی فارسی و نقوش سفالینه‌های نوع اسگرافیاتو سده‌های چهارم و پنجم هجری واقع در مجموعه موزه‌های بنیاد مستضعفان است. در فرایند این پژوهش به واکاوی و منشاء نقوش این سفالینه‌ها و اینکه این نقش‌مایه‌ها اغلب براساس کدام اثر منظوم و مضامین اسطوره‌ای تصویر شده‌اند، پرداخته می‌شود. این پژوهش با گردآوری داده‌ها و به روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. بنابراین به این مهم می‌توان دست یافت که، کارکرد تداوم و تأثیر اسطوره‌ها به‌صورت نمادین بر باور مردمان به ویژه هنرمندان سفالگر در دوره‌های میانی اسلامی با توجه به ارزش‌ها و هویت ملی گذشته، اهمیت می‌یابد.

### اهداف پژوهش:

۱. مطالعه و تحلیل موضوعات تصویری و مفاهیم نمادین سفال اسگرافیاتو.

۲. بررسی میزان الگوپذیری طرح‌های نقوش سفال اسگرافیاتو از مضامین اسطوره‌ای و حماسی ایران باستان.

### سؤالات پژوهش:

۱. انگیزه هنرمندان سفال‌گر در تصویرسازی سفال اسگرافیاتو و انتخاب مضامین آن‌ها چه بوده است؟

۲. ویژگی‌های ادبیات حماسی چگونه بر روی نقوش سفال اسگرافیاتو این ظروف سفالی ظاهر شده است و چه تفاوتی با سایر نقوش داستانی دیگر سفالینه‌ها دارد؟

\*\*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خدیجه شریف کاظمی با عنوان "مطالعه تکنیک سفالینه‌های اسگرافیاتو مجموعه سفالینه‌های مؤسسه موزه‌های بنیاد" به راهنمایی آقای دکتر محمد ابراهیم زارعی در دانشگاه بوعلی سینا همدان می‌باشد.

### اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۲

دوره ۱

صفحه ۴۳ الی ۶۵

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۰۸

تاریخ داوری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱

### کلمات کلیدی

اسطوره، ادبیات حماسی، سفال اسگرافیاتو، موزه‌های بنیاد.

### ارجاع به این مقاله

زارعی، محمد ابراهیم، شریف کریمی، خدیجه، محمدیان، فخرالدین. (۱۴۰۱). تصویرسازی ادبیات حماسی و اسطوره‌ای بر سفالینه‌های اسگرافیاتو (با معرفی نمونه سفالینه‌های مؤسسه موزه‌های بنیاد). سفالینه، ۱(۲)، ۴۳-۶۵.

 [dori.net/dor/20.1001.1.24763411.1401.1.2.3.2](https://doi.org/10.21861/20.1001.1.24763411.1401.1.2.3.2)

 dx.doi.org/

## مقدمه

اسطوره‌ها در تکوین هویت ایرانی نقش بسزایی داشته‌اند. هویت ملی یک سرزمین، براساس بن‌مایه‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، اعتقادی و جغرافیایی آن جامعه شکل می‌گیرد. توجه به خرد و دانش، و اشاره به فرهنگ‌ها و آیین‌ها و اسطوره‌های ملی، از جمله مهم‌ترین موضوعاتی است که علاوه بر نظم و نشر، در دیگر آثار هنری این سرزمین دیده شده است. اسطوره و هنر همواره در یک ارتباط دوسویه با یکدیگر زیسته‌اند. هنر سفالگری یکی از مهم‌ترین هنرهای ایرانیان در دوره‌های مختلف تاریخی به‌شمار می‌رود. هنرمند سفالگر همواره از نقوشی بهره برده که متأثر از احساس، ادراک و تجربه باطنی وی است. در مؤسسه فرهنگی بنیاد<sup>۱</sup> نمونه‌های متنوعی از سفالینه‌های با روش اسگرافیاتو وجود دارد که نقوش آن‌ها متأثر از نمادها و الگوهای اساطیری ایرانی است.

در سده‌های اولیه اسلامی، گونه‌ای سفالینه با عنوان اسگرافیاتو پدیدار شد که با الهام گرفتن از مضامین هنری قبل از اسلام پی‌ریزی شده بود. از معمول‌ترین نقوش سفالینه‌های مطالعه شده، مضامینی از داستان‌های کهن ایرانی و منظومه‌های عاشقانه است که بر روی سفالینه‌های مینایی تصویر شده‌اند. آنچه که در این پژوهش اهمیت دارد، تصویرسازی داستان ضحاک و فریدون است، که از نخستین داستان‌های اسطوره‌ای و دراماتیک شاهنامه محسوب می‌گردد و از مهم‌ترین موضوعات و مفاهیم نقوش سفالینه‌های اسگرافیاتو است.

بررسی اولیه در باب این پژوهش نشانگر آن است که مطالعات گسترده‌ای در این زمینه صورت نگرفته است. به جز کارهایی که فریه (فریه، ۱۳۷۴: ۲۵۹) و سوستیل (سوستیل، ۱۹۸۵: ۶۵)، انجام داده‌اند. آن‌ها در آثار پژوهشی خویش به این نتیجه رسیدند که اغلب نقوش نمونه سفالینه‌های اسگرافیاتو، که با نقوش اساطیری تزیین شده‌اند، یادآور صحنه‌هایی با مضامین حماسی- ادبی در شاهنامه‌اند. درحالی‌که در این مقاله سعی شده با نگرشی نو، به مطالعه و بازشناسی نقوش سفالینه‌های مورد نظر و ارتباط دقیق و مشخص این آثار و نمادها و الگوهای اساطیری ایرانی بپردازد. روش تحقیق این پژوهش توصیفی و تحلیل محتوا و ماهیت آن تطبیقی است. یافته‌اندوزی داده‌ها به دو روش میدانی و کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. ابتدا با مشاهده مستقیم و روش نمونه‌گیری، برخی از سفالینه‌های موزه بنیاد را انتخاب و بررسی گردید. سپس نقوش نمونه‌های سفالی مجموعه موزه‌های بنیاد و نقوش سفالینه‌های دیگر موزه‌ها، تحلیل و ارزیابی شده است.

۱. مجموعه بنیاد در بلوار میرداماد تهران، خیابان دامن‌افشار و درب ورودی در خیابان دفینه قرار دارد. ساختمان موزه با عنوان دفینه، توسط مهندس معمار آقای «نظام عامری» طراحی شده و در سال ۱۳۵۷ ساخت آن به اتمام رسیده است. این ساختمان در دو دوره با کاربری موزه مورد استفاده قرار گرفته است. دوره نخست موزه دفینه از سال ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶ و دوره دوم موزه پول از سال ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۵. از سال ۱۳۸۵ به بعد نیز با عنوان مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان و جانبازان آغاز به کار کرد. در حال حاضر این مؤسسه چهار موزه فعال به نام‌های موزه دفینه، موزه زمان، موزه خودرو و موزه کاخ رامسر را زیر نظر دارد و ۱۴ خزانه تخصصی را با عناوین زیر اداره می‌کند: سفالینه، جنگ‌افزار، مطبوعات، نگاره‌ها، بافته‌ها، سازه‌های چوبی، تندیس، چینی و سرامیک، تاریخ تهران، آرایه‌ها و پیرایه‌ها، پول، زمان، خودرو و کاخ رامسر. مجموعه دفینه شامل مجموعه‌های نفیس هنری در بخش‌های جداگانه است. خزانه‌های سفالی مورد مطالعه، در یکی از بخش‌های این موزه است. سفال‌های این مجموعه از کاخ‌ها و مجموعه‌های خصوصی به مؤسسه بنیاد منتقل شد؛ بخشی از آثار این مجموعه قاچاق بود که پس از شناسایی منتقل شد و البته بعضی از آثار توسط مجموعه بنیاد از کمیته امداد خریداری شد.

## ۱. اسطوره در فرهنگ و تاریخ

اسطوره بخش مهمی از هر فرهنگ باستانی است که در دوره خاصی از ادبیات تاریخی انسان شکل گرفته است. ترکیبات آن به خدایان، حوادث بزرگ طبیعی و تاریخی اجتماعی، روایات قهرمانان، زنده پنداشتن اشیاء و مانند آن باز می‌گردد. این روایات کوششی است برای توجیه و تفسیر رابطه انسان و جهان و تفسیر پدیده‌های بزرگ چون عوامل طبیعی و رویدادهای بزرگ اجتماعی چون جنگ و برافتادن و برنشستن دودمان‌های پادشاهی و مانند آن (اسدسنگابی، ۱۳۷۷: ۲۷). یکی از ویژگی‌های بنیادین افسانه‌ها، آن است که از نمودهای فرهنگ مردمی و در پیوند با ادب گفتاری افسانه‌ها، سینه به سینه از گذشتگان به آیندگان رسیده‌اند، تا آن‌که روزگاری نویسندگان و سخنورانی آنها را نوشته و سروده‌اند و بدین‌گونه راه به ادب نوشتاری برده‌اند. افسانه‌ها داستان‌هایی پراکنده و بی‌سامانند که می‌توانند مایه‌ها و بنیادهایی ساختاری شمرده شوند که سرانجام اسطوره از آن‌ها پدید خواهد آمد. از درآمیختن افسانه‌ها، پیکره‌ای همبسته از اندیشه‌ها پدید آمده و سپس به مرز اسطوره خواهند رفت. به عبارتی افسانه‌ها پاره‌ای گسسته و مایه خام جهان‌شناسی باستانی است که آن را اسطوره می‌نامند (کزازی، ۱۳۷۲: ۳-۲). اسطوره، تمامی نمادها را با گشودن رازهای گسترده آن، در بر می‌گیرد. بحث درباره اسطوره‌ای شدن تاریخ، به گونه‌ای دیگر است. این روند به صورت آرام و آهسته است. با توجه به این مهم که اسطوره بن‌مایه‌های خود را از تاریخ اندک اندک با همان روند، دریافت می‌دارد. اگرچه اسطوره از تاریخ کهن و عصر باستان انتقال یافته، اما مبین کارکردهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. گاه یک اسطوره می‌تواند مقداری از فضای خودش پایین‌تر بیاد و زمینی‌تر شده و تبدیل به حماسه و قصه شود. وجود آثار حماسی را از دلایل اصلی ادبیات غنایی هر کشوری دانسته‌اند، چنانچه یونانیان به دلیل داشتن حماسه‌های بزرگی چون ایلیاد و ادیسه، همواره به خود بالیده‌اند. درست همان‌گونه که ایرانیان به شاهنامه حکیم فردوسی همواره مباحث کرده و خواهند کرد (دزفولیان راد، ۱۳۸۸: ۵). در داستان‌های حماسی شاهنامه به دلیل غیاب دیگری و رویکرد یک‌جانبه گرایانه قهرمانان، نیازی به باب گفتگو ندارند و بدین ترتیب داستان‌ها تنها در وصف تلاش قهرمانان و غالباً در حذف دیگری خلاصه می‌شود.

## ۲. وضعیت هنر سفالگری در سده‌های اولیه و میانی اسلام

تکامل اسلوب هنری بعد از اسلام، ترکیبی از منابع هنری ساسانی و بیزانس شرقی است. هنگامی که اسلام در ایران ظهور یافت، صنعت سفالگری رو به دگرگونی گذاشت تا آن‌که بخش بزرگی از شیوه‌های ساسانی متروک ماند و این تولیدات شگرد دیگری یافت که آمیزه‌ای میان عناصر سفال اسلامی و سبک‌های ایرانی بود که صنعتگر به ارث برده بود (محمد حسن، ۱۳۷۷: ۱۴۸). با پیدایش حکومت‌های ایرانی در قرن سوم، جدایی از دستگاه خلافت عرب عملی شد. حکومت‌های مستقل مانند طاهریان، صفاریان و سامانیان، سبک هنر ویژه‌ای ملهم از دوره ساسانی در شهرهای مختلف به وجود آوردند (عباسیان، ۱۳۷۰: ۸۹). در سلسله‌هایی که ریشه در هویت ایرانی داشتند، نظام‌های حکومتی، درباری و تشریفاتی رونق یافت و زمینه لازم در جهت حمایت از صنایع، علوم مهیا گردید. سازگاری فرهنگ ایران

باستان با جهان اسلام، بزرگ‌ترین خدمت سامانیان به اسلام و ایران بود (فرای، ۱۳۸۰: ۱۴۰). با این روند، رفته‌رفته طرز تفکر ایرانی تجدید حیات یافته و اعتقاد با آداب و فرهنگ و اصالت ایرانی در میان تمام هنرمندان و ادیبان گسترش یافت. فردوسی به برتری فرهنگ ایرانی بر اعراب معتقد بود و بر این عقیده،

بنیاد نظم شاهنامه را پی‌ریزی کرد. سرودن عمده داستان‌های حماسی شاهنامه محصول قرن چهارم است. اهمیت این موضوع بدین سبب است که فضای حماسی و ملی حاکم بر مردمان تا اوایل قرن هفتم (قبل از حمله مغول)، در بسیاری از آثار هنری این دوره بویژه هنر سفالگری انعکاس یافته است.

همزمان با آغاز نهضت‌ها و جنبش‌های ایرانی و تأسیس سلسله‌های ایرانی، هنر سفال‌گری رونق تازه‌ای یافت (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۴۶). در سده سوم و اوایل سده چهارم هجری قمری، نقش‌مایه‌های جدید بر روی سفالینه‌های نیشابور به‌وجود آمد که منشأ ساسانی داشته و در این دوره با اجرای ابتدایی و بدون تناسب حالت کاریکاتوری، نمود پیدا کرد. این سبک به‌طور ناگهانی ظاهر و سپس محو گردید. در سفالینه‌های منطقه گروس در شمال غرب ایران، نقش‌مایه‌های عجیبی ظاهر شد که بیشترین تأکید آنها، اشاره به داستان ضحاک است. سنت تصویرپردازی روایی در سفالینه‌های سده پنجم و ششم هجری قمری نیز مشاهده شده است (آژند، ۱۳۸۹: ۹۰). دوره سلجوقی از ادوار مهم تمدن اسلامی ایرانی است که در آن هنرهای گوناگون به تعالی و پیشرفت رسید که در کمتر دوره‌ای از تاریخ ایران بدان حد رسیده بود (باسورث، ۱۳۸۱: ۱۵۸). می‌توان قرون پنجم تا هشتم هجری قمری را عصر طلایی صنعت سفالگری دانست. در این دوره سفالگری، در میان سایر صنایع اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود. تا جایی که در ارتباط نزدیک با سایر رشته‌های هنری قرار گرفت و بسیاری از آموزه‌های سایر هنرهای صناعی چون فلزکاری، نگارگری و کتاب‌آرایی را به‌کار گرفت (هیلن‌براند، ۱۹۹۴: ۱۴۵-۱۴۲).

### ۳. مشخصه سفال اسگرافیاتو

یکی از بزرگ‌ترین گروه سفالی در صدر اسلام، ظروفی است که تزیین آن‌ها به صورت حکاکی و بریده شده با پوشش لعاب سربی شفاف است. در این زمان، با توجه به اهمیت هنر سفالگری، هنرمندان با پیروی از روش‌های ساخت قبلی، این هنر را با تکنیک و تزیینی متفاوت به اوج کمال خود رساندند. این نوع روش در متون قدیمی «اسگرافیاتو» نامگذاری شده است. خمیره این نوع ظروف معمولاً قرمز یا نخودی رنگ است.

وقتی روش کنده‌کاری وارد مرحله جدیدتری می‌شود، به فرایند گلابه‌تراشی یا شانلوه<sup>۲</sup> می‌رسد، که یکی از گونه‌های سفالی اسگرافیاتو است. در این روش اطراف طرح بر روی پوشش گلی از پس زمینه تراشیده و جدا شده و طرح با برجستگی کم و تخت باز می‌ماند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۵۰). تزیینات روی این سفال‌ها، شامل اشکال جانوران افسانه‌ای، واقعی و تصاویر انسانی که اسلام بازنمایی آن‌ها را محدود کرده بود. طبعاً مجسم ساختن این نقوش روی سفالینه کار زرتشتیان به‌شمار می‌آمد. نمونه این‌گونه سفالی به میزان قابل توجهی در گروس کردستان و شیخ تپه ارومیه تبریز

<sup>۲</sup> Champelve

بدست آمده است (فریه، ۱۳۷۴: ۲۵۹). بسیاری از دلالتان عتیقه، در بازارهای اروپا این سفالینه‌ها را با نام گبری عرضه می‌نمودند. این عنوان برای پیروان آیین زرتشتی به کار می‌رفت (فهروری، ۲۰۰۰: ۸۷). ویژگی این نوع سفال، برتری عنصر تصویری در آن است. نمونه‌هایی از این‌گونه سفالی در بردارنده شخصیت‌های حماسی ایرانی است (لوکونین، ۲۰۰۳: ۳۶). اشکال و تصاویر انسانی بر روی سفالینه‌های گونه گلابه‌تراشی، تا حدی خشک و عاری از حرکت است. این مضامین یادآور صحنه‌های حماسی ادبی در شاهنامه است (سوستیل، ۱۹۸۵: ۶۶-۶۵). مهم‌ترین و غنی‌ترین حوزه ایران از نظر وجود سفالینه نقش‌کنده، حوزه جغرافیایی -

فرهنگی شمال غرب و غرب است. گسترش این گونه سفالی با کیفیت و تعدد بسیار در این حوزه، در خور توجه است. میزان درخور توجهی از این ظروف، در دو محوطه گروس کردستان به‌دست آمده است. با توجه به بررسی‌های و آثار بدست‌آمده، می‌توان قدمت این محوطه را به هزاره چهارم ق. م نسبت داد. در دوره مادها این منطقه به عنوان قلمرو مرزی و در دوره پارت جزئی از ولایات به شمار می‌رفت. این شهر در زمان ساسانیان راه ارتباطی آذربایجان بزرگ به پایتخت ساسانی (تیسفون) در غرب ایران بوده است. بعد از اسلام، از توابع سهرورد بوده که نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کرد (میریوانی، ۱۳۸۲: ۷۰-۴۸). آثار و نشانه‌های بسیاری وجود دارد که اهمیت بیچار گروس را در طول تاریخ و بویژه در قرن‌های اولیه اسلامی نشان می‌دهد. در قطعات منسوب به گروس، نقوش اصلی، تمام فضای تصویری را پر کرده است و بدین صورت فضاهای مثبت و منفی طرح به یک میزان دارای تأکید بصری می‌شود. نقوش غالب تزئینی این ظروف، بیشتر نقوش حیوانی و انسانی است (مؤمن‌خانی، ۱۳۷۹: ۵۷). نمونه‌های ظروف پیکره‌نمای گروس از حفاری‌های شیخ‌تپه نزدیک رضاییه در ارومیه یافت شده است. نیمی اغلب پیکره‌های انسانی آن را نمادهای کیهانی می‌داند (نیشن به نقل از گروه، ۱۳۸۴: ۱۰۳-۱۰۲). تکنیک اجرایی و نقر نقوش بر روی این سفالینه‌ها، با یکدیگر متفاوت است. این طرح‌ها، به گونه‌ای بسیار ناچیز از نقاشی‌هایی که با مضامین اسلامی کار شده‌اند، تأثیر پذیرفته است (فهروری، ۱۹۷۳: ۶۱).

موارد اشاره شده و منابع تاریخی حاکی از آن است که در دوران تاریخی بویژه در دوره مادها، مناطق تحت نفوذ آن‌ها در برابر هجوم و زیاده‌خواهی آشوریان واکنش نشان می‌دادند (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۰۴). آنان اغلب به هنگام هجوم دشمنان، به‌همراه دام‌های خود به ارتفاعات کوچ می‌کردند (راندر، ۲۰۰۳: ۶). فرضیه اتحاد کوه‌نشینان که منجر به نابودی امپراطوری آشور شد؛ آزادی را در سرزمین‌های مرتفع زاگرس به همراه داشت. چنین انقلابی توانست روی ایرانیان بومی تأثیر فراوانی داشته باشد. داستان سرنگونی پادشاهی مستبد به نام ضحاک، توسط کاوه آهنگر، احتمالاً برگرفته از وقایع ظلم ستیزی در این سرزمین است (لیروانی، ۲۰۰۳: ۱۲). بنابراین مردمان مناطق مرزی غرب و شمال‌غربی که همواره در معرض مهاجمان قرار داشته است، اسطوره‌های شکست‌ناپذیری را پدید آورده است. این مناطق دیرتر از سایر ایرانیان، اسلام را پذیرفتند. برخی نیز همچنان بر سر آیین خود مقاومت می‌نمودند. بنابراین تزئینات

سفالینه‌های این مناطق، نشان از احیا نقوش باستانی و آیین‌های کهن دارد. بسیاری از این سفال‌ها برای طبقات پایین جامعه ساخته می‌شدند و آن را به روستاییان نسبت داده‌اند.

#### ۴. نقش‌مایه‌های اساطیری سفالینه‌های اسگرافیاتو

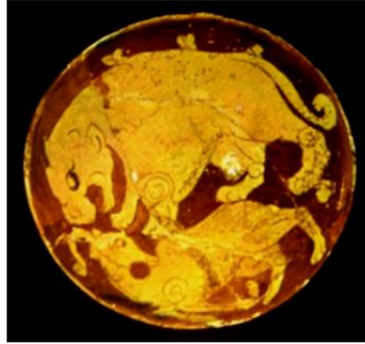
بیشتر بن‌مایه‌های به‌کاررفته در این‌گونه سفالی، برگرفته از نقوش اساطیری و جانوری پیش از اسلام بود. صحنه‌های برگرفته از داستان‌های تاریخی و ادبی، به‌ویژه داستان‌های شاهنامه فردوسی و نقش شکارگاه، کاربرد بسیاری در این گونه ظروف دارد. بی‌شک انتخاب بعضی از نقش‌ها و تکرار آن‌ها بر روی اشیای گوناگون، نمی‌تواند براساس یک اتفاق و یا یک تقلید صرف باشد؛ چراکه لازمه تداوم یک نقش، داشتن پشتوانه فرهنگی غنی است که بتواند خارج از کشمکش‌های سیاسی و به دور از دامنه تحولات فرهنگی اجتماعی، ادامه حیات تصویری خود

را تضمین کرده و تا قرن‌ها ادامه یابد. طرح روایت‌های تاریخی، داستان‌ها و اشعاری که درباره یک نقش مطرح است باعث آشنا ساختن مردم با فرهنگ و تاریخ گذشته می‌شود.

دسته‌بندی طرح‌های سفالینه با توجه به نگاه پژوهشگران، ساز و کار متفاوتی می‌یابد. مهمترین نقوش کاربردی در این گونه سفالی، شامل نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی است. نقوش انسانی در دوره اسلامی تقریباً در سفالینه‌های با تکنیک‌های متفاوت از جمله؛ ظروف سفالین زرین‌فام، مینایی و نقش‌کنده دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد این نقوش را هنرمندانی خلق کرده‌اند که با علوم ریاضی، داستان‌های اسطوره‌ای و عرفان آشنا و همچنین از علوم گذشته و حال بهره‌مند بوده‌اند. هدف از ترسیم این نقوش بیان افکار، آداب، رسوم و فرهنگ عامه بوده که توسط هنرمند به تصویر درآمده است. در این گونه‌های سفالی، نقوش انسان بصورت تک‌چهره و چند چهره و گاهی روبروی هم در وسط ظروف تصویر شده است. نقوش انسانی شامل انسان ایستاده در حال شکار، در حال سوارکاری و همچنین نشسته است.

حیوانات نه‌تنها در اسطوره‌های ایران، بلکه در اسطوره‌های ملت‌ها، عنصری نمادین به‌شمار می‌رود (واحدوست، ۱۳۸۷: ۲۶۷). نقش‌مایه حیوانات گاه به‌صورت مستقل و مجزا و گاه با دیگر نقوش به‌کار می‌رفت. این عنصری که بر کل ترکیب‌بندی هنری حاکم است، در هنر ایرانی رخ داد که نشان از کنش‌های هنری دوره ساسانی داشت. نقش‌مایه حیوانات، در سفالگری ایرانی تا قرن هفتم هجری قمری قابل پیگیری است. مضمون درگیری حیوانات، ریشه در ایران کهن داشته و مفهوم رمزی آن در هنر ساسانی حفظ گردیده بود. این مضمون در هنر اسلامی در اهدافی کاملاً تزئینی به‌کار رفت (مقصودی، ۱۳۹۰: ۱۳۸-۱۳۷). (تصویر ۱) بسیاری از مورخین فنون و صنایع اسلامی کثرت موضوعات ساسانی را در نقش و نگار سفال‌های اسلامی مشاهده نموده و در میان آن نقوش، تصویر آتشکده و سیمرغ را دیده‌اند. آنان ساخت این سفالینه‌ها را به زرتشتیان مذهبی که در مازندران بوده‌اند نسبت داده‌اند (محمد حسن، ۱۳۶۳: ۱۸۸). نقوش حیوانی سفالینه به‌تدریج با نقوش انسانی مرتبط و براساس داستان‌های ادبی، پندواندرزها، باورهای مذهبی به‌صورت مسبک طراحی شد. نقوش سواران از داستان‌های حماسی اسطوره‌ای و ادبی زمان خود بهره می‌گیرد. از بن‌مایه‌های دیگر اسطوره‌های شاهنامه، رُستنی‌ها است که نشان از باورهای کهن ایرانیان و بازتابی گسترده در اسطوره‌های ایران

دارد (واحددوست، ۱۳۸۷: ۳۴۳). نقوش گیاهی نیز شامل گل‌ها، برگ، نیم‌برگ‌های درخت تاک و پیچکی‌ها است. از نقوش گیاهی و اسلیمی برای زیبایی بیشتر و پرکردن فضاهای موجود استفاده می‌شود و یک نوع هماهنگی و نظم را میان اجزای هنری برقرار می‌سازد (مقصودی، ۱۳۹۰: ۱۴۱).



تصویر ۱- کاسه با تکنیک گلابه‌تراشی، ارومیه، سده ۵ هجری، نقش حمله شیر به بز (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۵۸)

در ادامه، برخی از موضوعات به تصویر درآمده بر روی سفالینه‌های اسگرافیاتو با مضامین اسطوره‌ای مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

#### ۵. نقش شکارگاه و شکار شیر

شکار از مهمترین موضوع‌های آثار هنری ایران باستان محسوب می‌شود. تحرک، هیجان نبرد و پیروزی و جرئت خطرکردن از عمد، نکاتی است که در نقش شکار مورد توجه بوده و نسبت به سایر موضوع‌های تصویرشده در هنر ایران، از سرزندگی بیشتری برخوردار است. یکی از جلوه‌های بارز تصویری «نهاد شاهی آرمانی» را می‌توان در بازنمایی صحنه‌های شکار و پیروزمندی‌های «شکارگر بزرگ» آن دانست. اسطوره قهرمان، رایج‌ترین و شناخته‌ترین بن‌مایه‌های اساطیری است و روایت آکنده از ماجرا و وقایعی شناخته شده است که او با تلاش و مخاطره‌ی بسیار، آن‌ها را پشت سر گذرانده تا ضمن تحول و تکوین و تکامل، به نقطه تعالی این الگوی روایی (رسیدن به هدف و پیروزی) دست یابد (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰). قدیمی‌ترین سابقه شکار شیر به افسانه گیل‌گمش، پنجمین پادشاه نخستین سلسله اروک باز می‌گردد (عابد دوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۰). در این میان، در هر دوره تاریخی، هنرمندان موضوع شکار را با ضرورت‌ها و کاربری‌های اجتماعی در فرم‌های هنری گوناگون به نقش کشیده‌اند. شکار شیر در تمامی دوره‌های پیش از اسلام به‌خصوص در دوره ساسانی، معمول بوده و آثار هنری ارزشمندی در خصوص خلق صحنه‌های شکار به‌وجود آمد. پادشاهان ساسانی در حالات مختلف به شکار شیر می‌پرداختند. در میان آثار هنری برجمانده از ساسانیان، بشقاب‌های سیمین و زرین‌کنده‌کاری‌شده، بیشترین موضوع را به صحنه شکار فرمانروایان اختصاص داده‌اند. شاهان ساسانی با خلق این صحنه‌ها توسط هنرمندان آن دوره، درواقع می‌خواستند عظمت و قدرت خود را به دیگران بنمایانند و این نکته را گوشزد کنند که هیچ‌کس را یارای مبارزه و مقابله با سلطنت ایشان نیست؛ درنتیجه، بیانی پرشور از

تحرك، تسلط و غروری است که تلاش دارد شکوهمند باشد. فرمانروا به‌عنوان شخصیتی آرمانی با خصایلی ویژه، از نظر جسمانی و روحی، نقش شکارگر همیشه‌پیروز را در صحنه‌های نمایش شکار بازی می‌کند (موسوی، ۱۳۷۳: ۲۶۴).

نقش شکار در دوره‌های اولیه اسلامی بر روی بسیاری از ظروف سفالین نقش بسته است که براساس داستان‌های رزمی و بزمی به تصویر درآمده‌اند. در داستان خان اول شهریار، گرگسار اسفندیار را به رویارویی با دو شیر نوید می‌دهد. اسکندر نیز نبردهایی با شیران درنده داشته است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۲۳۴ و ۲۸۹). داستان‌های منظوم شاهنامه، به‌ویژه داستان شکار بهرام بر روی بسیاری از سفالینه‌های اسلامی با روش‌های متفاوت سفالی اجرا شده است. در شکارگاه، دو شیر نر و ماده بر او حمله می‌کنند. تیری بر سینه شیر نر می‌زند که از پشتش بیرون می‌زند؛ سپس ماده‌شیر را از پای درمی‌آورد. در جایی دیگر، در بامدادان آهنگ شکار شیر می‌کند. شیری نیرومند برابر بهرام می‌آید و بر دو پا می‌ایستد و تصمیم به کشتن اسب می‌گیرد. بهرام او را با شمشیر به دو نیم تقسیم می‌کند؛ همچنین سر شیر دیگری را از تن جدا می‌کند (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۳۵۸ و ۳۶۰). (تصویر ۲) نبرد با شیر و شکار آن در آثار مربوط به اغلب پهلوانان و پادشاهان به تصویر در می‌آمده است؛ بدین‌صورت، قدرت و شجاعت شاه نمایان می‌شده و پیروزی بر این حیوان، یک اعتبار شاهانه به‌شمار می‌آمده است (بهرام‌پور، ۱۳۸۸: ۷۱).



تصویر ۲- بشقاب، ساسانی، بهرام گور در حال شکار شیر، مجموعه خصوصی (Pope, ۱۹۳۸.p-۱۲۵)

بر شیر با دل پر از خون شدند	چو بهرام و خسرو به هامون شدند
نهاده یکی افسر اندر میان	چو خسرو بدید آن دو شیر ژیان
چو دیدند شیران پرخاشجوی	همی رفت با گرز گاو روی

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵: ۴۲۸)

در میان ظروف مؤسسه بنیاد، یک نمونه سفالی با تصویر یک شکارگاه مشاهده شد که نقش انسانی را در حالی که شیری را بر دستان خود بلند کرده نشان می‌دهد (تصویر ۳). این شخص در میان پیچکی‌ها و نیم‌برگ‌های مو قرار دارد. چهره چهره و بدن او از روبرو، دارای چشمانی باز و ابروانی بهم پیوسته، دندان‌هایی بزرگ و بیرون آمده و با جامه‌ای یکپارچه تا سر زانوهایش نقش شده است. شخصیت شاهانه او با تاجی که بر سر دارد، نمایانده می‌گردد. در بیرون این کاسه سفالی، حیواناتی به ترتیب، شیر، غزال، خرگوش و گاو در پی هم در حال حرکت و در میان شاخه‌ها و برگ‌های مو قرار دارند. در زیر این نقش و نزدیک به کف، نقوشی از پیچکی‌های مو با همراه برگ‌های مو با لعاب‌های رنگی قهوه‌ای تیره، سبز و خردلی، به صورت یک نوار نقش شده است.



تصویر ۳- کاسه و طرح آن با نقش انسان با شکار شیر، تکنیک گلابه‌تراشی، شیخ‌تپه، سده ۶ هجری، مورد مطالعاتی مجموعه بنیاد (شریف‌کاظمی، ۱۳۹۱: ۱۴۷)

## ۶. نقش سیمرغ و عقاب

سیمرغ یکی از نقوش اسطوره‌ای پیش از اسلام است که به ادبیات و فرهنگ پس از اسلام وارد شده و جنبه‌های نمادین خود را حفظ کرده است (نجفی‌پور و مطیعی، ۱۳۸۹: ۱۱۰). یکی از حیوانات خیالی ایرانیان که در دوره ساسانی اهمیت فراوان داشته، «سین مرو» یا سیمرغ اوستایی است که طبایع مختلف شیر و عقاب یا شاهین دارد و تجسم الهه آب‌های آسمانی و زمینی «اردوی سورا» یا «آناهیتا» بوده است (پوپ، ۱۳۸۰: ۶۸). نقش عقاب بازمانده نقوشی از ظروف فلزی ساسانی بوده که با حالت بال‌های گشوده اجرا می‌شده است (تصویر ۴). این نقش پس از گذشت زمانی چند، در فرهنگ اسلامی شخصیتی دیگر یافت؛ به این شکل که نماد حیات، تبدیل به مظهر مرگ و نیستی شد (تصویر ۵) (دادور، ۱۳۹۰: ۱۱۱). سیمرغ، دربردارنده رموزها و رازهای بنیادین حماسه ملی و مهم‌ترین نماد اسطوره‌ای فرهنگ ایرانی بوده است. این پرنده در ادبیات حماسی ایران، نماد دانایی است. پرنده‌ای که به دلیل محبوبیت و اهمیت فراوان، از اساطیر ایران باستان به آسمان عرفان پر کشید. این پرنده در اوستا با روحانیت دینی و تقدس اهورایی تجسم شده است. در باور صاحب‌نظران اسطوره، سیمرغ نمادی از عقاب است. عقاب پرنده‌ای خورشیدی که در قله درختان می‌زید و در بلندای آسمان پرواز می‌کند و برخلاف مار، نماد آسمان، هوا و خورشید است.

عقاب از لحاظ سمبلیکی، بیانگر نمادهای آرزو، آتش، آزادی، فناپذیری و پادشاهی است. در باور اقوام ایرانی، شکلی از خدای طوفان بوده که بر روی درختی است که علامت امپراتوری ایران را دارد. سیمرغ با سه بعد مینوی، انسانی و جانوری، چشمگیرترین نماد شاهنامه است که بزرگی اندام و قدرت پرواز آن در شاهنامه وصف شده است؛ برای مثال در خوان پنجم اسفندیار، هنگامی که جفت سیمرغ زال را می‌کشد، پر و بال او دشت را می‌پوشاند و خون او گردونه و زمین را گلگون می‌کند. سیمرغ اساطیری در شاهنامه، پروراننده زال و حامی خاندان اوست و با دو چهره نیک و بد معرفی شده است (واحددوست، ۱۳۸۷: ۲۹۹-۳۰۷). در تمامی تصاویر، پرنده مرکزی درون ظرف با تأکید بر بال‌های بازش یادآور سیمرغ است؛ همچنین شباهت آن به عقاب نیز مزید بر علت است. از آنجاکه میان عقاب و سیمرغ شباهت‌هایی وجود دارد، برخی اوستاشناسان اروپایی «سئین»<sup>۳</sup> را به عقاب ترجمه کرده‌اند و میان سیمرغ و عقاب تفاوتی قائل نشده‌اند (تصویر ۶). احتمالاً سیمرغ در نزد هند و ایرانیان به معنای عقاب بوده است. پر سیمرغ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در داستان زال، سیمرغ از پر خویش به زال می‌دهد تا هنگام پریشانی و گرفتاری از آن بهرمنند شود. در اینجا سیمرغ به معنی مردی حکیم است (نجفی‌پور و مطیعی، ۱۳۸۹: ۱۱۲). توان او در شکار، پرهایی با نیروی خارق‌العاده، پزشکی چیره‌دست، زیبایی و سخنگویی او، از جمله ویژگی‌های موردی او در شاهنامه است.

جز اندام جنگاور و خون ندید

از آن کشته کس روی هامون ندید

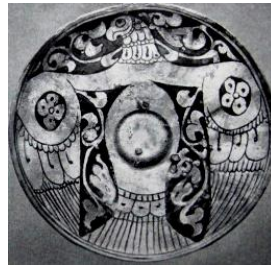
ز پَرش همه دشت پُر فر بود

زمین کوه تا کوه پُر پر بود

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۸۲)



تصویر ۶- کاسه، سده ۹ هجری  
(ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۷)



تصویر ۵- کاسه سفالی با نقش عقاب،  
احتمالاً گروس، سده ۵ هجری، مؤسسه  
شیکاگو (Charleston, ۱۹۷۵: ۷۳)



تصویر ۴- بشقاب نقره، ساسانی، موزه  
آمیئاژ سن پترزبورگ

([www.armitajmuseum.org](http://www.armitajmuseum.org))

این پرنده جایگاه ویژه‌ای در نقوش ظروف سفالینه اسگرافیاتو دارد. در مجموعه بنیاد، در یک ظرف سفالی نقش عقاب با لعاب رنگی سبز طراحی شده است (تصویر ۷). بر پوشش گلابه‌ای سفید فضای سطح داخلی این کاسه، نقش عقابی

(به معنای عقاب) در سنسکریت Syena (به معنای سیمرغ) در اوستا و واژه Saena -<sup>۳</sup>

با بال‌های گشوده و دمی بزرگ پوشانده شده است. در میان بال‌ها، دم و فضای خالی، نقوش پیچکی گیاهی به شیوه گلابه‌تراشی تزیین شده است.



تصویر ۷- نقش عقاب بر کاسه سفالی و طرح آن، تکنیک گلابه‌تراشی، گروس، سده ۵ و ۶ هجری، مجموعه بنیاد (شریف‌کاظمی، ۱۳۹۱):

(۱۳۲)

پرکاربردترین نمادهای جانوری و از جانوران شگفت‌انگیز شاهنامه، اسب است. این نقش از دیر باز در هنر ایران جایگاهی خاص داشته است. نقش اسب و اسب‌سوار با تغییر شکل در فرم و تزیینات، از دوره ساسانی به هنر اوایل اسلام انتقال یافت. با این تفاوت که دیگر از سواران خشن بر روی ظروف سیمین ساسانی خبری نیست و به صورت ملایم بر روی سفالینه‌های دوره‌های اسلامی نقش بسته است.

اسب در شاهنامه از ارزش بنیادین برخوردار است و از لحاظ کردار همچون انسان رفتار می‌کند و زبان دارنده خویش را درمی‌یابد. آزادی، انرژی خورشیدی، پیروزی، حرکت، دانش، نیرومندی و غرور از دیگر معانی سمبلیک اسب است. نمودگاری اسب در شاهنامه بیشتر در هفت‌خوان رستم پیداست. از نام‌های آشنا در شاهنامه «گرشاسپ» است، چه گرشاسپ از پادشاهان پیشدادی باشد و چه نیای رستم. نمود دیگر، نام‌هایی است همچون گشتاسپ که جزء دوم آن‌ها «اسب» است. همچنین، سیاوش را «دارنده اسب گشن» معنی کرده‌اند. وجود این نماد در شاهنامه، نشانگر ارزش اسب در نزد ایرانیان است که ریشه در باورهای کهن آریاییان دارد. در شاهنامه به رخس اسب رستم، اسب سیاوش، بزه‌گر اسب یزدگرد، شب‌دیز اسب لهراسپ و گرشاسپ، اسب بهرام‌گور، اسب خسرو پرویز و گلرنگ اسب فریدون اشاره رفته است (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۳۳۲-۳۳۰).

بی‌یاورد با زین گشتاسپی

شب تیره شب‌دیز لهراسپی

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۵)

نگیرم فریب و ندام گریز (همان، ۲۳۸)

مرا اسب شب‌دیز و شمشیر تیز

به آب اندر افکند گلرنگ را (همان، ۶۷)

سرش تیز شد کینه و جنگ را

اسب، این جانور سودمند، از روزگاران کهن همراه و یار ایرانیان بود و پیروزی و سرفرازی ایرانیان دلیر در پیکارها، در پرتو اسب بوده است. در حفاری‌های باستان‌شناسی اشیای زیادی از این حیوان بدست آمده است. در دوره پیش از تاریخ در هزاره نخستین قبل از میلاد، مجسمه اسب را که نشانه مرگ بود در قبور مردگان می‌گذاشتند. همچنین در میان سکاها مردگان را با اسب دفن می‌نمودند (طالب‌پور و پرهام، ۱۳۸۸: ۵).

با توجه به نقشی که اسب در روایات اساطیری و حماسی به‌عنوان همراه همیشگی انسان دارد، تحلیل نقش نمادین اسب در اساطیر مسیری است که در کنار بررسی کهن‌الگوی قهرمان، کامل خواهد شد. این نماد برای قهرمان و ضدقهرمان، که از خاندان‌های جنگاور هستند، به‌کار می‌رود. این حیوان در پیوندش با آب و دریا، ارتباطش را با نیروی سرشار زمین و طبیعت، نمایندگی می‌کند. در واقع، این تجسم عینی قدرت غریزی ناخودآگاه اوست که کهن‌الگوی قهرمان، به عنوان تصویری آرمانی از حد مطلوب توان روحی و جسمی بشر، و با در اختیار آوردن و پشتوانه این نیروی سرکش‌گریزه، مسیر ناهموار پیکار را برای رسیدن به پیروزی، پشت سر گذارد (قائم‌ی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۳ و ۱۴). این حیوان در میان اقوام ایرانی اهمیت زیادی داشته، به نحوی که موجودی اساطیری و موهبتی آسمانی به‌شمار می‌رفته است نقوش گوناگون اسب و سواران بر دیوار غارها، نقش‌برجسته‌ها، مهرها و سفال‌ها، حاکی از اهمیت این حیوان است. نقش اسب در دوره اسلامی، به‌ویژه در زمان سلجوقیان، فراوان بر روی آثار مختلف از جمله سفال‌ها تکرار شده است. این تکرار، نشان‌دهنده اهمیت این حیوان برای آنان است (آذرنوش، ۱۳۷۷: ۱۱۱). اسب از جمله نقوشی است که در حوزه شمال و شمال‌غربی ایران بر روی سفالینه‌های اسگرافیاتو ترسیم شده است. در میان تزیینات گیاهی پیچکی‌ها و اسلیمی‌ها، نقش یک سوارکار در حال حرکت دیده می‌شود. وضعیت این فرد با پوششی به‌سبک دربار ایرانی و حالت بالاگرفتن دستان او، یادآور پیروزی پهلوانان در شاهنامه است. این روش تزیینی به‌سبک گلابه‌تراشی اجرا شده است و پوشش لعابی سبز رنگ دارد (تصویر ۸).



تصویر ۸- کاسه، گروس، سده ۵ هجری، موزه لندن (Charleston, ۱۹۷۵: ۷۷)

اژدها نگهبانی سخت گیر و با نماد شر و گرایش‌های شیطانی است (شوالیه و گربان، ۱۳۸۸: ۱۲۳). اژدها در اوستا یک اژدهای سه سر و سه پوزه و شش چشم است که در پی نابودی جهان برمی آید و قربانی‌های زیادی را به درگاه آن‌ها پیکش می‌کند تا آن‌ها او را در نابود کردن هفت اقلیم یاری دهد؛ اما آن‌ها دست رد بر سینه او می‌زند (رضایی، ۱۳۸۸: ۵۶). می‌دانیم برخی از نمونه‌های اژدها در اعتقادات ایرانیان باستان دارای چند سر (دو، سه، پنج، شش، دوازده و حتی صد) بوده است؛ به‌ویژه احتمال ارتباط این نمونه خاص با وجود سه سر بودن اژدهای اساطیر ایران باستان بسیار زیاد است؛ زیرا برخی از ایرانشناسان سه سر بودن موجود اهورایی یا اهریمنی را مضمونی هندواروپایی دانسته‌اند (کریستن‌سن، ۱۳۵۵: ۲۶-۴۰). این اژدها طی تحولاتی در نقش ضحاک با دو مار رسته بر شانه در شاهنامه پدیدار می‌شود که همان اژی‌دهاک اوستایی است (رضایی، ۱۳۸۸: ۵۷). نقش تزئینی کف داخلی بشقابی، دارای سه بازوی مارمانند، مشابه اختاپوس است که انتهای هر یک از این بازوهای حلقه‌زده به شکل سه چشم درآمده است. با توجه به زمان ساخت این سفال، مشخص می‌شود که اهمیت داستان‌های شاهنامه‌ای بر تأثیرات نقش و نمادهای شرقی برتری دارد. (تصویر ۹)



تصویر ۹- نقش اژدها، بشقاب، آق‌کند، سده ۴ و ۵ هجری، موزه طارق رجب (Fehervari: ۲۰۰۰, ۷۳)

از مهم‌ترین مضامین داستانی برگرفته از شاهنامه که بر روی این گونه سفالی نقش بسته است، می‌توان به داستان ضحاک و فریدون اشاره کرد. این افسانه آمیزه‌ای است از اسطوره و تاریخ؛ از این رو در خاطر مردم جایگاه ویژه‌ای یافته است. او همچون چهره‌های تاریخی در گاهشماری آشور و ماد و نیز گزارش‌های یونانیان از تاریخ خاورزمین شهرت دارد. شخصیت اژی‌دهاک از این واقعیت مایه می‌گیرد که هاله هولناکی از اسطوره‌های شگفت و رازآمیز، چهره او را در میان گرفته است (کوورجی کوباجی، ۱۳۷۸: ۲۳۵۹). در اوستا، اژی‌دهاک با سه سر، سه پوزه و شش چشم و هزار نیرنگ معرفی شده است؛ ولی با گذشت زمان این اژی‌دهاک شاه می‌شود. از نظر منطقی پذیرفتنی نیست که اژدهایی شاه شود؛ پس این اژدها چهره‌ای انسانی می‌یابد، ولی انسانی غیر معمولی که هویت اژدهاگونه‌ای دارد (چگنی، ۱۳۸۰: ۱۹). عمده‌ترین

شهرت داستان ضحاک و فریدون نه در ساختار، بلکه در درون‌مایه ضداستبدادی آن نهفته است. شاید بدین سبب است که تنها در این داستان یک نماینده از طبقه فرودست جامعه، یعنی کاوه چون شهبانی در آسمان تیره ضحاک می‌درخشد و گم می‌شود. او بهانه اعتراض بسیاری از هنرمندان بوده است (حنیف، ۱۳۸۰: ۷۹).

این شخصیت اسطوره‌ای هزار سال بر تخت شاهی حکومت داشت. کار او بدآموزی، غارت و کشتن و سوختن و بریدن سر جوانان بی گناه برای غذا دادن به ماران بر دوش خود شد. تا این‌که ضحاک خوابی آشفته دید. تعبیر آن خواب زاده‌شدن کودکی به نام فریدون بود که در کوهستان از شیر گاوی به نام بُرمایه پرورش یافته و چون به مردی رسد سپاهی را بر او گرد آورده و او را اسیر نموده و در کوه دماوند به بند خواهد کشید. او چاره برگردان این بلا را، کشتن نوزادان پسر دانست. پدر فریدون توسط ضحاک کشته و مادرش او را به مرغزاری برد، بعد از چندی از عزم ضحاک آگاه شده و او را به البرز برده و به دست مرد پرهیزگاری سپرد. بعد از گذشت زمانی چند، ضحاک بزرگان کشور را جمع نمود. مردی به نام کاوه آهنگر به دادخواهی و رهایی تنها فرزند باقی مانده‌اش که در بند ضحاک دیوسرشت بود، به نزد او آمد. ضحاک فرزندش را به او بخشید تا گواهی عدل او را امضا کند. اما او گواهی را گرفته و از هم درید و فریادکنان از بارگاه بیرون آمد، سپس چرم پاره‌ای آهنگری خویش را بر سر نیزه کرد و مردم را به یاری خواست، پس از آن به نزد فریدون رفت. فریدون طلسم ضحاک را با نیروی فرزندان باطل کرد و در پایان دو دست ضحاک را بسته و در دماوند به بند کشید و جهانی را از ستم رهانید (دبیرساقی، ۱۳۸۹: ۳۱-۲۸).

در کف یک کاسه فنجانی سفالی (تصویر ۱۰) نقش ضحاک ماردوش به تصویر در آمده‌است. سطح داخل آن، نقش انسانی با تاج و لباس شاهان ایرانی که به حالت نشسته است دیده می‌شود. بر دو طرف شانه‌های او، دو مار خشمگین با نیش‌های بیرون آمده، در میان گل و برگ‌های پیچکی شکل اسلیمی قرار دارد. در مقابل و زیر پاهای ضحاک، انسانی با جثه کوچکتر و چهره‌ای جوان‌تر به صورت خوابیده قرار دارد که به نظر، یکی از قربانیان و خوراک ماران او است.

چو ضحاک شد بر جهان شهریار	بَرو سالیان انجمن شد هزار
نهبان گشت کردار فرزنانگان	پراکنده شد کام دیوانگان
ندانست جز کژی آموختن	جز از کشتن و غارت و سوختن
چنان بُد که هر شب دو مرد جوان	چه کهتر چه از تخمه پهلوان
خورشگر ببردی به ایوان شاه	همی ساختی راه درمان شاه
بکشتی و مغزش بسپرداختی	مَران اژدها را خورش ساختی

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵: ۳۱ و ۳۲)

در نمونه سفالی دیگر (تصویر ۱۱) که نقوش آن به صورت نقش‌کنده با رنگ زرد روشن در زمینه‌ای قهوه‌ای است، نقش ضحاک دیده می‌شود. در این جا سفال‌گر، ضحاک را با شکل و شمایل دیگری نشان داده است. به جای تاج، دستاری

بر سر و پیراهنی بلند، همانند اعراب بر تن دارد. در این جا دیگر از چهره اژدهاگونه و غضبناک این شخصیت داستانی خبری نیست. چهره او به همراه دو مار با بدنه‌ای از پرندگان و با دمی اژدهاگونه به صورت مسبک؛ که در دو طرف شانه او قرار گرفته‌اند، منقوش شده است. گویی یکی از پرندگان با سر مار، جامه‌ای مانند جامه ضحاک دارد. نمونه سفالی دیگری با نقش ضحاک در حالت نشسته، مانند نمونه قبل، با دستانی باز و به حال تا شده نزدیک زانو دیده می‌شود. پوشش او درباری است و تاجی بر سر دارد. در این نمونه به جای تصویر دو مار، نقش یک هارپی<sup>۴</sup> و یک گریفین<sup>۵</sup> به کار رفته است. این نقش بر زمینه‌ای با گلابه سفید اجرا شده است و قسمت بیرونی با لعابی سبز رنگ پوشانیده شده است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۰- کاسه‌ای با نقش ضحاک، شیخ تصویر ۱۱- کاسه‌ای سفالی، نقش ضحاک، تصویر ۱۲- کاسه با نقش انسان نشسته، شیخ تپه ارومیه، سده ۴ هجری تپه ارومیه، سده ۵ هجری، گروس، قرن ۶ و ۷ هجری، (کیانی، ۱۳۷۹: ۲۸) (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۵۷) ([www.harvardartmuseum.org](http://www.harvardartmuseum.org))

یکی از ظروف سفالین مجموعه بنیاد با نقش انسانی نشسته که دو پرنده بر روی شانه دارد، با نمونه‌های اشاره شده مطابقت دارد. این فرد دستان خود را به حالت نیمه‌باز و نزدیک به زانو قرار داده است. دو پرنده در فضای تصویری بالای شانه‌های او، در دو جهت مخالف، نشسته‌اند. حاشیه این نقش را طرح‌های پیچکی گیاهی فراگرفته است. صورت او از روبه‌رو، گرد، دارای چشمانی بزرگ و باز، و ابروانی کشیده است. تاجی بر سر و پوششی یکپارچه و مزین، همچون جامه پادشاهان با طرح‌های لوزی‌شکل بر تن دارد (تصویر ۱۳).



<sup>۴</sup> - هارپی: موجودی که از ترکیب سر انسان با بدن پرنده تشکیل یافته است.

<sup>۵</sup> گریفین یا شیردال: موجودی متشکل از سر عقاب و بدنه شیر که ریشه در داستان‌های کهن ملل مختلف دارد.

تصویر ۱۳- نقش انسانی نشسته بر روی کاسه سفالی و طرح آن، تکنیک گلابه‌تراشی، شیخ‌تپه، سده ۷-۵ هجری، مجموعه بنیاد  
(شریف‌کاظمی، ۱۳۹۱: ۱۲۷)

مهم‌ترین نکته در رابطه با داستان اسطوره‌ای ضحاک، یادآوری خوی پلید و دیوسرشت او و همچنین روحیه حق‌جویی و عدالتخواهی مردمان طبقه پایین اجتماع است. منقوش نمودن ظروف سفالی با طرح این داستان، یادآور تنفر و انزجار ایرانیان از ظلم و ستم مهاجمانی است که موجب سلب آزادی ایشان شده است.

مهم‌ترین ردیلت اخلاقی در شاهنامه، فزون‌طلبی و آزمندی است. از جمله حسادت‌ورزی‌ها در داستان سلم و تور به چشم می‌خورد (رفعت، ۱۳۸۴: ۱۵). فریدون در پنجاهمین سال پادشاهی خود، از شهرنواز و ارنواز صاحب سه فرزند شد. در مبارزه آزمایشی، توانایی و هوش هر یک از پسرانش را با اژدهایی که خود او بدان شکل درآمده بود، آزمود و پس از آن قلمرو حکومت خود را بین سه فرزند، تقسیم کرد. ناحیه مغرب (روم) را به سلم، ناحیه شرق را به تور و ایران را به ایرج سپرد. با گذشت زمان، دیو رشک و حسد بر سلم چیره شد و از اینکه پدرش ایران را سهم فرزند خردتر کرده است، به خشم آمد. سپس به تور، پیغامی فرستاد که پدر در تقسیم ممالک بر ما ستم روا داشته است. پدر از کوتاه‌بینی پسرانش دل‌تنگ شد و پیامی سرزنش‌آمیز به آنان فرستاد. آن‌گاه ایرج را از نیت بد برادران آگاه ساخت. ایرج قصد کرد تا به نزد برادران بشتابد. پدر پاک‌دلی او را تحسین و نامه‌ای مبتنی بر گرمی‌داشت او و نیت پاکش با او همراه کرد. در سراپرده، سلم و تور با برادر درشتی کردند، ایرج نتوانست آن دو را نرم کند. تور با آشفتگی خنجری بر سر ایرج فرود آورد و بی‌توجه به زاری او، سرش را از تن جدا کرد و در تابوتی نزد پدر فرستاد. بعد از گذشت زمان، فرزند دختری ایرج، با نام منوچهر با سپاهی بزرگ برای جنگ با سلم و تور رفت و آنان را کشت و نزد فریدون بازگشت. این داستان با سخنان فردوسی در بی‌وفایی جهان و کردارهای پرنیرنگش پایان می‌پذیرد (دبیرساقی، ۱۳۸۹: ۳۲-۳۷).

در یک کاسه سفالی (تصویر ۱۴)، تصویر سه انسان به صورت کنده، به رنگ زرد تزیین شده است. این نقش می‌تواند در تطابق با داستان تقسیم جهان توسط فریدون به سه فرزندش، بررسی شود.

فریدون چو شد بر جهان کامگار	ندانست جز خویشان شهریار
ز سالش چو یک پنجه اندر کشید	سه فرزندش آمد گرمی پدید
به بخت جهاندار هر سه پسر	سه خسرو نژاد از در تاج زر
سه فرزند شایسته‌ی تاج و گاه	اگر داستان را بود گاه ماه
نهفته چو بیرون کشید از نهان	به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور دگر ترک و چین	سیم دشت گردان و ایران‌زمین

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵: ۳۹-۳۶)

کف دایره‌ای این ظرف به سه بخش، تقسیم شده است. در میانه هریک، انسانی نشسته تصویر شده است. هریک دستاری بر سر دارند. بر روی شانه آن‌ها نقوشی ابرمانند وجود دارد و دست راست خود را بر روی سینه قرار داده‌اند. فردی که به نظر می‌رسد ایرج است، دست چپ خود را به دادخواهی بالا برده است. دو نفر دیگر که احتمالاً تور و سلم باشند، شمشیرها و خنجرهای خود را بالای سر برده‌اند. مرز جداکننده این نقوش، عبارتی به خط کوفی است.



































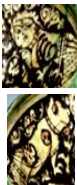







تصویر ۱۴- کاسه سفالی، با نقش داستانی از شاهنامه، شیخ تپه ارومیه، سده ۵ هجری. (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۶۳)




تقسیم‌بندی پادشاهی جهان توسط فریدون، سرآغاز دشمنی‌ها بین ایرانیان و تورانیان و آغاز ارتباط خصمانه و جنگ‌های بزرگ می‌شود. سلم ثروت را، تور نیرومندی را و ایرج داد و دین را خواست. حکایت تقسیم یک شاهنشاهی بزرگ، میان سه پسر که سهم پسر کوچک، کشور اصلی باشد، از ایام بسیار کهن میان ایرانیان شمالی وجود داشته است. ایرانیان، این داستان را از دوران قدیم به خاطر داشتند و از میان هند و اروپاییان به کشور خود آورده بودند.

جدول ۱. بررسی نقوش اساطیری سفالینه‌های اسگرافیاتو در دوره اسلامی

نمونه تصویری	موضوع	تصاویر انسانی	تصاویر جانوری	تصاویر گیاهی	تصاویر هندسی
	نقش حمله شیر به بز	_____	شیر، بز 	_____	_____
	بهرام گور در حال شکار شیر	پادشاه 	شیرنر، شیر ماده 	_____	_____

_____	پیچکی‌ها، نیم‌پرگ‌های مو 	شیر، غزال، خرگوش، گاو    	پادشاه 	نقش شکارگاه و شکارشیر	
_____	پیچکی‌ها، گل چهارپر 	عقاب 	_____	نقش سیمرغ و عقاب	
دو دایره تودرتو به صورت حاشیه مرکزی 	پیچکی‌ها، گل چهارپر 	عقاب 	_____	نقش سیمرغ و عقاب	
_____	پیچکی‌ها 	عقاب 	_____	نقش سیمرغ و عقاب	
دایره‌ای در حاشیه بیرونی 	پیچکی‌ها، اسلیمی‌ها 	_____	انسانی یادآور پهلوانان 	نقش اسب و اسب‌سوار	
دایره‌هایی تودرتو به‌عنوان حاشیه، نقوش مثلثی 	_____	اژدها 	_____	نقش اژدها	

_____	گل، برگ‌های پیچکی اسلیمی 	مار 	ضحاک (پادشاه ماردوش)، انسان جوان (قربانی)  	ضحاک	
_____	_____	مار با بدنه‌ای از پرنده و دمی اژدهاگونه 	ضحاک (پادشاه ماردوش) 	ضحاک	
_____	برگ‌های پیچکی 	هارپی، گیریفین (شیردال) 	ضحاک (پادشاه ماردوش) 	ضحاک	
طرح‌های لوزی بر روی جامه 	طرح‌های پیچکی 	دو پرنده 	انسان نشسته (ضحاک) 	ضحاک	

<p>نقوشی ابرمانند و مرز جداکننده به خط کوفی</p> 	<p>_____</p>	<p>_____</p>	<p>سه انسان (نماد سه فرزند فریدون)</p> 	<p>پادشاهی فریدون</p>	
---	--------------	--------------	---	---------------------------	---

### نتیجه‌گیری

بعد از ورود اسلام به سرزمین ایران، ارتباط فرهنگی و هنری گسترده‌ای میان حاکمان و هنرمندان به وجود آمد. تجدید عظمت ایران قبل از اسلام و توجه مردمان و حاکمان ایرانی به این باورها و سنت‌های ملی طی فرایندی و در قالب آثار هنری گوناگون، از جمله سفالگری نمود پیدا کرد. این موضوع به عنوان عاملی در جهت همبستگی و همفکری ایرانیان در مقابل اعراب مؤثر می‌نمود. با ظهور اسلام و منع استفاده از ظروف سیمین و زرین، هنر سفالگری از اعتبار ویژه‌ای برخوردار شد؛ بنابراین هنرمندان سفالگر دوره اسلامی برای تزیین سفال‌ها، از نقوش مختلفی بهره بردند که برگرفته از ادبیات و فرهنگ ایرانی با مضامین اسطوره‌ای بود. این نقوش شامل مناظر مختلفی از داستان‌های شاهنامه است. در میان گونه‌های متفاوت سفالی دوره اسلامی، سفالینه‌های مینایی دربرگیرنده مضامین عاشقانه و بزم پادشاهی است. داستان‌هایی چون بیژن و منیژه و بهرام و آزاده از علاقه مردم و حاکمان قرون میانی اسلام، به این مضامین خبر می‌دهد. در این میان، نقوش اساطیری گونه سفالی اسگرافیاتو که با روش خراش و کنده‌کاری خاص خود انجام می‌شد، با سایر سفالینه‌ها، تفاوت معناداری دارد. این سفال که اغلب از شمال غرب ایران به دست آمده است، مختص به طبقه اجتماعی خاصی نبود و به سفارش طبقات پایین اجتماع نیز ساخته می‌شد. از دوره‌های تاریخی تا ورود اسلام، این مناطق با هجوم بیگانگان همراه بوده است؛ از این رو در این سرزمین، اسطوره‌هایی مبنی بر مضامین دادخواهی و عدالتخواهی شکل گرفت که نمونه‌هایی از آن در سروده‌های شاهنامه و نقوش آثار سفالی دیده می‌شود. در واقع فردوسی روح عدالتخواهی ایرانی را به زبان شعر سروده و هنرمند سفالگر، در تزیینات سفالین به تصویر کشیده است؛ به طوری که می‌توان گفت هر سفال، همانند برگه‌ای از شاهنامه است. هنرمندان، پیوسته در فضای اجتماعی پیرامون خویش حضور داشتند و روح آزادیخواهی و حق‌طلبی را در آثار هنری خویش منعکس می‌کردند. این احتمال وجود دارد که طرح‌های این سفالینه‌ها به سفارش خریداران سفال بوده است. البته اگر این فرض را هم بپذیریم؛ بسیاری از این نقوش در جهت بازیابی هویت ملی ایرانی، به تصویر درآمده‌اند.

## منابع

## کتاب‌ها

- آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۷۷). اسب، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۸، تهران: آگه.
- آزند، یعقوب. (۱۳۸۹). نگارگری ایران، تهران: سمت.
- باسورث، ک.ا. (۱۳۸۰). از فروپاشی دولت ساسانیان تا آمدن سلجوقیان، پژوهش دانشگاه کمبریج، جلد ۴، گردآورنده ریچارد ن. فرای، ترجمه حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- بهرام‌پور، نسرين. (۱۳۸۸). بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال، تهران: شهرآشوب.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور اپهام و آکرمن، فیلیپس. (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران. نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- دادور، ابولقاسم و منصورى، الهام. (۱۳۹۰). اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند، تهران: دانشگاه الزهرا.
- دبیر سیاقی، محمد. (۱۳۸۹). برگردان روایت گونه شاهنامه فردوسی به نثر، تهران: قطره.
- رجایی، فرهنگ. (۱۳۸۳). مشکل هویت ایرانیان امروز، تهران: نی.
- رفیعی، لیلا. (۱۳۷۷). سفال ایران. تهران: یساوولی.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، جلد ۱، تهران: جیهون.
- عباسیان، میرمحمد. (۱۳۷۰). تاریخ سفال و کاشی در ایران، تهران: گوتنبرگ.
- فرای، ریچارد ن. (۱۳۶۲). عصر زرین فرهنگ ایران، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- فردوسی، ابولقاسم. (۱۳۸۵). شاهنامه فردوسی، با مقدمه محمد یاحقی، براساس چاپ مسکو، تهران: سخن‌گستر.
- فریه، ردبلیو. (۱۳۷۴). هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزانه.
- کیانی، یوسف. (۱۳۷۹). پیشینه سفال و سفال‌گری در ایران، تهران: نسیم دانش.
- کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۵۵). آفرینش زیان کار در روایات ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- گروبه، ارنست. (۱۳۸۴). سفال اسلامی، ترجمه فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- محمدحسن، زکی. (۱۳۷۷). هنر ایران، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.

میریوانی، محمد. (۱۳۸۲). بیجار در گذر زمان، تهران: نیک‌پندار.

مقصودی، مهرک. (۱۳۹۰). تأثیر نقوش اسلامی در هنر تزیینی، تهران: شلاک.

واحد دوست، مهوش. (۱۳۸۷). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران، سروش.

ویلسن آلن، جیمز. (۱۳۸۳). سفالگری اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

### مقالات

اسد سنگایی، کریم. (۱۳۷۷). "اسطوره چیست"، نشریه فرهنگ و هنر، شماره ۴۷، صص ۲۴-۲۸.

چگنی، امیر. (۱۳۸۰). "اژی‌دهاک یا ضحاک، از اوستا تا شاهنامه"، نامه پارسی، شماره ۲۱، صص ۱۸-۳۲.

حنیف، محمد. (۱۳۸۰). "مقایسه جنبه‌های دراماتیک پهلوانی شاهنامه"، ادبیات داستانی، شماره ۵۴، صص ۷۸-۸۳.

دزفولیان راد، کاظم و امن خانی، عیسی. (۱۳۸۸). "دیگری و نقش آن در داستان‌های شاهنامه"، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۳، صص ۱-۲۳.

رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۸). "رستم ازدهاکش و درفش ازدها پیکر"، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۴، صص ۵۳-۷۹.

رفعت، محمدتقی. (۱۳۸۴). "منش‌ها و کردارهای قهرمانان شاهنامه"، آموزش و زبان ادب فارسی، شماره ۷۳، صص ۱۵-۱.

زرین کوب، روزبه. (۱۳۸۷). "بنیان‌گذاری اتحاد مادها و اهمیت منبع‌شناسی آن"، مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۹، شماره ۱، صص ۱۰۶-۱۰۲.

عابد دوست، حسین و کاظم پور، زیبا. (۱۳۸۷). "مفاهیم مرتبط با نماد شیر در هنر ایران باستان تا دوران ساسانی در مقایسه‌ای تطبیقی با هنر بین‌النهرین"، فصل‌نامه نگره، شماره ۹۰۸، صص ۹۷-۱۱۱.

قائمی، فرزاد و یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). "اسب؛ پرتکرارترین نمادینه جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان"، فصل‌نامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۲، صص ۹-۲۶.

طالب پور، فریده و ماندانا پرهام. (۱۳۸۸). "جایگاه اسب در هنر ایران باستان"، مجله جلوه هنر، دو فصل‌نامه علمی ترویجی، شماره ۱، صص ۵-۱۲.

نجفی پور، اکرم و مطیعی، فروغ. (۱۳۸۹). "تأثیر ادبیات بر نقوش سفال‌های دوره اسلامی با تأکید بر نقش سیمرغ"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۷، صص ۱۱۵-۱۱۰.

## پایان نامه‌ها

- شریف کاظمی، خدیجه. (۱۳۹۱). "مطالعه تکنیک سفالینه‌های اسگرافیاتو مجموعه سفالینه‌های مؤسسه موزه‌های بنیاد"، پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی محمد ابراهیم زارعی، دانشگاه همدان.
- موسوی، سید مهدی. (۱۳۷۳). "بررسی اهمیت مذهبی، معیشتی، تفننی شکار در دوران تاریخی ایران براساس مدارک باستان‌شناسی"، پایان نامه کارشناس ارشد، به راهنمایی محمد رحیم صراف، دانشگاه تربیت مدرس.
- مؤمن‌خانی، کامبیز (۱۳۷۹)، "بررسی اشکال و نقوش تزیینی سفال و آثار فلزی ایران در دوره سلجوقیان ۵۹۱-۴۳۰ هجری"، پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی مهناز شایسته‌فر، دانشگاه تربیت مدرس.

## منابع لاتین

- Charleston, R. (۱۹۷۵). *World Ceramics*, Malta School For Craftsman Targa Cap, Mosta,
- Fehervari, G. (۱۹۷۳). *Islamic pottery*, a Comprehensive study based on the Barlow Collection. London: Faber and Faber Limited ۳ Queen Square London WCI.
- Fehervari, G. (۲۰۰۰). *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, London/New York, Paris.
- Hillenbrand, R. (۱۹۹۴). The Relationship between Bookpainting and Luxury Ceramics in ۱۳<sup>th</sup> century Iran, In *The Art of The Saljugs in Iran and Anatolia*, Proceeding of a Symposium Held in Edinburg in ۱۹۸۲", Mazda, California, ۳, pp. ۱۳۴-۱۴۵.
- Liverani, M. (۱۹۹۲). *Contributions to the Historical geography of the Zagros in the Neo- Assyrian period*, Ann Arbor, Michigan.
- Loukonine, Vladimir & Anatoli, I. (۲۰۰۳). *Pertain Art*, London, Sirocco.
- Pope, Upham A. (۱۹۳۸). *A Survey of Persian Art From Prehistoric Times To The Present*, London & New York, American Institute for Iranian Art and Archaeology.
- Radner, K. (۲۰۰۳). *An Assyrian view on the Medes, Continuity of Empire (?): Assyria, Media, Persia*, Padova.
- Soustiel, J. (۱۹۸۵). *La Ceramic Islamique*, Fribourg.
- [www.Armitaj-museum.org](http://www.Armitaj-museum.org), ۹,۲۰۰۷,۹:۲۰ am.
- [www.Harvardard-museum.org](http://www.Harvardard-museum.org), ۲۰,۵,۲۰۱۰, ۵:۳۰ pm.