سفال منقوش گلابه‌ای (انـواع، گستردگی ، تاریخ‌گذاری)

نیشابور،سدهٔ سوم و چهارم هجری،
مأخذ:
www.metmuseum.org

فصلنامه علمی- پژوهشی نگره

سفال منقوش گِلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)

مرتضی عطایی* دکتر سیدرسول موسوی حاجی** راحله کولابادی***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۳/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۱/۷/۱۶

چکیده

حدود دو سده پس از ظهور اسلام، تولید سفال در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی به‌تدریج دستخوش تغییراتی شگرف شد. در سرزمین‌های شرقی اسلام این تحولات هم‌زمان با آغاز نهضت‌ها و جنبش‌های ایرانی و تأسیس سلسله‌های مستقل مانند طاهریان و سامانیان صورت پذیرفت. مهم‌ترین سهم هنرمندان سامانی در ساخت سفال‌های اسلامی ابداع و تکامل سفال‌های منقوش گلابه‌ای است. این سفالینه‌ها با الگوهای تزیینی متنوعی همچون نقوش تجریدی، هندسی، گیاهی، پیکره‌ای و خوشنویسی، در عین تأثیرپذیری از هنر ساسانی، سفالگری چین و سفالگری عباسی، ارائه‌دهندهٔ نمونه‌های هنری نوآورانه، ممتاز و منحصربه‌فردی در تاریخ سفالگری دوران اسلامی‌اند. شواهد باستان‌شناسی، درحالی‌که نیشابور و افراسیاب (سمرقند قدیم) را مراکز اصلی تولید زیباترین نمونه‌های منقوش گلابه‌ای معرفی می‌کنند، مناطقی وسیع شامل آسیای مرکزی، خراسان بزرگ، سیستان، بخشی از سواحل جنوبی دریای خزر و کرمان را به‌عنوان محدودهٔ گسترش سفال منقوش گلابه‌ای نشان می‌دهند، گستره‌ای که هیچ‌گاه به‌طور جدی به مناطق مرکزی و غربی ایران کشیده نشد. تولید و سیع این‌گونه از سفال ها در سومین سدهٔ هجری آغاز شد و در سدهٔ چهارم هجری به اوج رسید، اما در سدهٔ پنجم هجری با رواج خمیر سنگ در ساخت بدنهٔ سفال، استفاده از لعاب قلیایی و نیز انتقال مراکز سیاسی و فرهنگی و هنری از شرق به مناطق مرکزی ایران، تولید این‌گونه از سفال‌ها با افت کیفی و کمی فراوانی مواجه‌گردید و به کارگاه‌های محلی محدود و به‌تدریج به دست فراموشی سپرده شد. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات آن به‌شیوهٔ اسنادی انجام شده است و اهدافی همچون گونه‌شناسی، شناسایی مناطق گسترش و دستیابی به تاریخ‌گذاریِ مشخص برای این‌گونه از سفال‌ها را دنبال می‌کند.

واژگان کلیدی

سفال اسلامی، سامانیان، سفال منقوش گلابه‌ای، انواع، گستردگی، گاه‌نگاری.

* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت‌مدرس، شهر تهران، استان تهران Email:Morteza_Ataie@yahoo.com
** دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه مازندران، شهر بابلسر، استان مازندران Email:Seyyed_rasool@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت‌مدرس، شهر تهران، استان تهران
Email:Rahele_koulabadi@yahoo.com

مقدمه

با ظهور اسلام در نیمهٔ اول سدهٔهفتم میلادی، تولید سفال در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی به‌تدریج دستخوش تغییراتی شگرف شد. در ابتدا، سفالگران شیوه‌ها و سنت‌های پیشین خود را دنبال کردند، اما این اتفاق بیش از حدود دو قرن نپایید.

ارتباط تجاری گسترده با شرق دور به‌ویژه چین و سرازیرشدن کالاها و سفالینه‌های‌ممتاز چینی به سرزمین‌های اسلامی از یک سو و محدودیت قوانین و احکام اسلامی در استفاده از ظروف زرین و سیمین، موجب تحولات درخور توجهی در تولیدات سفالین شد و ظهور گونه‌های جدید و متعددی در پی داشت. سفالگران اسلامی تجربه‌ها و آزمایش‌های متعددی‌به‌کار بستند و، با الگو قراردادن برخی از اقلام چینی، با خلاقیت و فارغ از تقلید صرف، تکنیک‌های جدیدی را در خلق انواع سفالینه‌های نفیس و بدیع به کار بردند. گرچه شاید شروع این تحول را باید در سرزمین‌های نزدیک به مرکز خلافت عباسی جست‌وجوکرد، تقریباً هم‌زمان یا با فاصلهٔ زمانی اندک، در سرزمین‌های شرقی جهان اسلام نیز نوزایی هنری در حال شکل‌گیری بود.

فراوانی نمونه‌های باستان‌شناختی مجموع‌های منسوب به شرق جهان اسلام بیانگر آن است که‌نقاشی گلابه‌ای[1]، وسیع‌ترین و عمومی‌ترین تکنیک تزیین روی سفالینه‌های لعابدار در آسیای مرکزی و سرزمین‌های شرقی ایران در سده‌های نخستین اسلامی بوده است. این نوع سفال، ازآن‌رو که بیشتر در دوران سامانی (۲۰۴-۳۹۵ق/ ۸۱۹-۱۰۰۵م) و در حدود مرزهای این حکومت شامل خراسان، ماوراءالنهر و استان کرمان‌ساخته می‌شد، با نام عنوان سفال سامانی نیز شناخته می‌شود. در سایهٔ این حکومت، مکتبی از سفالگری توسعه یافت که تولیدات آن کاملاً از سفالینه‌های هم‌زمان در بین‌النهرین متمایز و قابل تشخیص بودند. این شیوه ازتزیینات تولید سفالینه‌ها را در شرق جهان اسلام به‌مدت دو قرن پیش از ابداع لعاب قلیایی و بدنه‌های بدلچینی به اوجی دوباره رسانید. این تولیدات زیبایی‌شناسی کاملاً متفاوتی از دیگر سفال‌هایی که هم‌زمان در ایران و عراق ساخته می‌شدند آشکار می‌سازند. طرح‌های‌تزیینی‌متنوع و ترکیبی همچون انتزاعی، پیکره‌ای و خوشنویسی و همچنین کاربرد گسترهٔ وسیعی از رنگ‌ها این‌گونه از سفالینه‌ها را به یکی از جذابترین و درعین‌حال رمزآلودترین سفالینه‌های دوران اسلامی تبدیل کرده است.

کیفیت ساخت و تزیین بسیاری از این سفالینه‌ها تا حدی است که برخی از پژوهشگران آن‌ها را در زیبایی فراتر از سفالینه‌های زرین‌فام وارداتی همان دوره در عراق می‌دانند. این مقاله قصد دارد، ضمن مطالعه و معرفی انواع سفال منقوش گلابه‌ای، ویژگی‌های فنی و سبکی این‌گونهٔ سفالین را بررسی کند و مسائلی چون منابع الهام هنری، دامنهٔ گسترش و تاریخ‌گذاری این‌گونه از سفال‌ها را جست‌وجو کند.

تصویر ۱-نیشابور،سدهٔ سوم وچهارم هجری، مأخذ: www.metmuseum.org

این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن به‌شیوه‌اسنادی‌انجام‌پذیرفته‌است. بدین‌منظور، پژوهش‌ها و منابع اصلی مطالعاتی این‌گونه از سفالینه‌ها و گزارش بررسی‌ها و حفاری‌های باستان‌شناسی مرتبط به‌دقت مطالعه شدند. نخست، به‌منظور شناخت و معرفی هریک از زیرگونه‌های این سفال، چارچوب گونه‌شناسی ارائه‌شده از سوی ویلکینسون استفاده شده و در موارد لازم با دید انتقادی نیز بدان نگریسته شده است؛ در کنار آن، تقسیم‌بندی‌های دیگر پژوهشگران نیز مدنظر بوده است. برای آگاهی از مراکز اصلی تولید و نیز مناطق گسترش این نوع سفال و هریک از زیرگونه‌های آن بیشتربه گزارش‌های بررسی‌ها و حفاری‌های باستان‌شناسی استناد شده است.

پیشینهٔ‌پژوهش

برخی از گونه‌های سفال منقوش گلابه‌ای در گزارشات حفاری‌های‌باستان‌شناختی‌مناطق‌مختلف (Gardin,1963) یا در کتب تخصصی سفال اسلامی و کاتالوگ مجموعه‌های خصوصی (Lane, 1947 and 1948) معرفی و بررسی شده‌اند، امانخستین پژوهش و معرفی جامع دربارهٔ سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای را ویلکینسون در قالب مطالعه و انتشار سفالینه‌های فراوان حاصل ازحفاری‌های موزهٔ متروپولیتن در نیشابور انجام داد (Wilkinson, 1961 and 1973). پس‌ازآن نیز دیگر پژوهشگران با پیروی‌از طبقه‌بندی او یا ارائهٔ طبقه‌بندی جدید، بخشی از کتب سفال اسلامی را به مطالعه و تحلیل این‌گونه از سفالینه‌ها اختصاص دادند (نک. کیانی، ۱۳۵۷؛ Waston, 2004; Fehrevari, 2000). ریچارد بولیت با رویکردی متفاوت به مطالعهٔ سبک‌های مختلف سفالین و ارتباط آن‌ها با جایگاهای مختلف اجتماعی پرداخت (Bulliet, 1992). ولوو (Volov, 1961)، قوچانی

1. Slip-painting

تصویر۲- نیشابور،سدهٔ چهارم هجری، مأخذ: Morgan, 1994a: 70, no. 57

(۱۳۶۴)و پانکار اوغلو (Pancaroglu, 2007) نیز کتیبه‌های کوفی این سفالینه‌ها را موضوع پژوهش خود قرار دادند. همچنین در سال‌های اخیر کریستینا هِنشاو، در بخشی از رسالهٔ دکتری خود، مجموعهٔدرخورتوجهی از سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای متعلق‌به آخسیکت در ازبکستان را مطالعه کرده است (Henshaw, 2009). نقوش متنوع این‌گونه از سفال‌ها نیز موضوع بررسی برخی از پژهشگران قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به پژوهش فیتز هربرت دربارهٔ نقوش سفال‌های نخودی نیشابور (Fitzeherbert, 1983) و نیز مطالعه و تحلیل نقوش انسانی این سفالینه‌ها(همپارتیان و خزائی،۱۳۸۴)اشاره کرد.

زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی

هم‌زمان با آغاز نهضت‌ها و جنبش‌های ایرانی و تأسیس سلسله های مستقل مانند طاهریان و سامانیان، اغلب هنرها به‌خصوص سفالگری رونق تازه‌ای یافت و در قرون سوم و چهارم هجری از جهت تکنیک و تزیین تحول چشمگیری در هنر سفالگری به وجود آمد (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴ :۱۶). کانون عمدهٔ این نوزایی دربار درخشان و باشکوه سامانیان بود که تعدادی از حکام دربار از حامیان بزرگ هنر و از خبرگان سرآمد آن بودند (شراتو، ۱۳۸۴ :۵۰).

سامانیان یکی از سلسله های مهم در بخش شرقی جهان اسلام در سده‌های نخستین اسلامی بودند و قلمرو آن‌ها مراکز بزرگی همچون سمرقند (افراسیاب)، بخارا، مرو، نیشابور و کرمان را شامل می‌شد (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵). بدون تردید، دوران سامانی از درخشان‌ترین و پربارترین ادوار تاریخ سیاسی، فرهنگی و هنری ایران محسوب می‌شود. سلاطین سامانی در دوران قدرت خود بسیاری از آداب و رسوم دیرین ایرانیان را که در خراسان و ماوراءالنهر باقی مانده بود بار دیگر احیا کردند، به‌زبان فارسی و نظم و نثر علاقهٔ فراوان نشان دادند و کتاب‌های گران‌بها و سودمندی نظیر *تاریخ طبری* و *کلیله و دمنه* به‌دستور آنان ترجمه شد (راوندی، ۱۳۷۸ : ۲۳۰).

نباید ازنظر دور داشت که گرچه سامانیان برای کسب استقلال مملکت به احیای فرهنگ گذشتهٔ ایران توجه کردند، با توجه به ملل و ادیان مختلف در ماوراءالنهر، دوری از هرگونه جهت‌گیری و تعصب دینی ضروری می‌نمود؛ ازاینرو، سامانیان ضمن گسترش فرهنگ و آثار قدیم ایران به فرهنگ اسلام و علوم قرآنی، تفسیر، حدیث، فقه و غیره علاقه نشان می‌دادندو مخالفت با فرهنگ اسلام را لازمهٔ احیای فرهنگ باستانی ایران ندانستند(فروزانی،۱۳۸۷: ۱۸۰). همین تسامح و روش آزادمنشانهٔ سران حکومت سامانی به رواج علم و ادب و فلسفه در آن روزگار کمک شایانی کرد (راوندی، ۱۳۷۸: ۲۳۱). در این اوضاع، انواع هنرها ازجمله معماری و هنرهای وابسته، نقاشی، فلزکاری، شیشه‌گری، نساجی و به‌ویژه سفالگری رونق و جایگاه تازه‌ای یافتند که در این میان مهم‌ترین سهم هنرمندان سامانی در ساخت سفال‌های اسلامی، ابداع و تکامل سفال‌های منقوش گلابه‌ای است.

شیوهٔ تزیین

نام«منقوش گلابه‌ای»[1]مناسب‌ترین عنوان برای این‌گونه از سفال‌هاست. این نام نشان می‌دهد که این‌گونه ظروف زمینه‌ای گلابه‌ای دارند که تزیینات به‌شیوهٔ نقاشی روی آن ایجاد شده و مواد رنگی نیز گلابهٔ افزوده دارند، بدین معنا که ابتدا بدنهٔ رُسی سفال که از خمیرهٔ نخودی یا قرمز ساخته می‌شد بالایه‌ای از گلابه پوشیده شده و سپس نقوش ازطریق مواد رنگی ممزوج با نوعی واسطهٔ گلی، روی این پوشش ایجاد می‌شدند. در پایان نیز سطح سفال با لعاب سربی شفاف پوشانده می‌شد (Fehervari, 2000: 50; Blair and Bloom, 2004: 122).

هنرمندان سامانی دریافته بودند که راه‌حل نهایی مشکل حرکت رنگ‌ها در روش نقاشی زیر لعاب در حین حرارت دهی در کوره ترکیب عامل رنگی با گلابه‌ای از جنس بدنهٔ سفال است. در این صورت، رنگ‌ها هنگامی‌که در زیر لعاب سربی قرار گرفته و در کوره حرارت می‌بینند در جای خود ثابت باقی مانده و حرکت نمی‌کنند(Fehervary, 2000: 50; Jenkins, 1983: 11).

پوشش گلی در رنگ‌های مختلفی به کار برده می‌شد، ولی غالباً به‌رنگ سفید یا شیری بوده است (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴:۱۶). درواقع، هدف اصلی تبدیل سطح تزیین‌شدهٔ ظرف سفالی نخودی یا قرمز به سطحی سفید بوده است، درست شبیه سطح ظروف چینی رایجی که به‌طور متداول وارد می‌شدند مواد رنگی نیز می‌توانستند به‌تنهایی به‌جای نقاشی باموادِ رنگی ممزوج با افزودهٔ گلی به کار روند، چنان‌که شکل و نمود ظاهری آن‌ها غالباً یکسان به نظر می‌رسد

1. Slip-painted

(Henshaw, 2009: 65-66). بدین شکل، هنرمندان سامانی توانستند آنچه را هنرمندان بین‌النهرین با تکنیک نقاشی روی لعاب قلع انجام داده بودند به‌شیوهٔ خود انجام دهند.

انواع

این‌گونه از سفالینه‌ها در سرتاسر حوزهٔ ساخت با تکنیکی کلی و کمابیش مشابه (استفاده از رنگ‌های ممزوج با گلابه برای ایجاد نقوش روی بستر گلابه‌ای در زیر لعاب سربی شفاف) ساخته می‌شدند، اما تنوع در جزئیاتِ شیوهٔ تزیین، رنگمایه‌ها و الگوهای تزیینی پژوهشگران را واداشته است تا این سفالینه ها را در قالب گروه های مختلفی مطالعه کنند. ویلکینسون، در حین مطالعه و انتشار مواد مکشوفه از حفاری‌های نیشابور، نخستین طبقه‌بندی مشخص را برای این نوع سفال‌ها ارائه کرد (Wilkinson, 1973). طبقه‌بندی او که بیشتر با توجه به تکنیک تزیین و رنگ نقوش و بستر کار انجام گرفت منجر به ایجاد الگویی شد که بسیاری از محققان آن را پذیرفته و به طور کامل یا با تغییرات مختصر به کار گرفته‌اند(نک.Fehervari, 2000: 50)؛باوجوداین، تقسیم‌بندی‌هایی نیز براساس نوع نقوش (کتیبه‌ای، هندسی، گیاهی، انسانی و...) صورت پذیرفته است (نک.Watson, 2004: 205-251).

۱. سفال نخودی[1]

ویلکینسون (۱۹۷۳) به‌واسطهٔ خمیرهٔ نخودی این گروه نام «ظروف نخودی» را به آن‌ها اطلاق کرده است،[2] اما نظر به اینکه بسیاری از سفال‌های منقوش گلابه‌ای خمیرهٔ نخودی دارند، این اصطلاح منحصر به این گروه نمی‌شود. ازاین‌رو، برخی پژوهشگران همچون فهیرواری (Fehervari, 2000: 50) نام سفال چندرنگ نیشابور[3] را برای این گروه از سفال‌ها مناسب‌تر دانسته‌اند.

این گروه از سفال‌ها با زمینه‌ای مایل به زرد و به‌ندرت خردلی مشخص می‌شوند که تزیینات متراکم چندرنگ با رنگ‌های سبز، ارغوانی منگنز، قرمز گوجه‌ای، زرد، خردلی و سفید روی آن نقش شده و با لعاب سربی بی‌رنگ پوشانده شده‌اند(همان). در این نوع، رنگ‌ها از رنگ‌های دیگر سفال‌های منقوش گلابه‌ای شفاف‌ترند (Morgan, 1994a: 58). تمام سطح این سفال‌ها با تزیینات غنی و متنوع از قبیل پرندگان (تصویر ۱)، حیوانات، پیکره‌ای انسانی، برگ‌نخلی‌ها، پیچک‌های برگدار و کتیبه پوشیده شده است (White-house, 1992: 310).

ظروف نخودی به‌سبب حرارت، تحرک و انتزاع عجیب طرح‌ها و بی‌باکی در رنگ‌آمیزی جزو فوق‌العاده‌ترین سفال‌های دوران اسلامی قرار دارند. درعین‌حال،اغلب آن‌ها هم در ساخت و هم در نقوش با عجله و بی‌دقت ساخته شده‌اند (Watson, 2004: 247). درواقع، پیکرهای انسانی و حیواناتْ ساده و خام طراحی شده‌اند (Fehervari, 2000: 50) و همین خصوصیات باعث شده معمولاً به‌عنوان ظروف روستایی[4] یا عامیانه[5] شناخته شوند (Watson, 2004: 247; Lane, 1947: 25).

تصویر۳- نیشابور،سدهٔ چهارم هجری، مأخذ: www.islamicce.ashmolean.org

تصویر۴- نیشابور،سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Morgan, 1994a: 71, no. 58

این سفالینه‌ها به‌شدت نوعی حس اشغال فضا را به انسان القا می‌کنند. پُری و حجم زیاد نقش‌مایه‌های زمینه دید انسان را مختل کرده و باعث می‌شود ترکیبات تزیینی بی‌نظم‌تر از آنچه هستند به‌نظر برسند. هیچ قسمتی از ظرف را نمی‌توان بدون تزیین و تنها با رنگ ساده و یک‌نواخت مشاهده کرد (همپارتیان و خزایی، ۱۳۸۴ :۴۳).

به‌نظر می‌رسد که پیکره‌های انسانی و حیوانی تأثیراتی راازسفال‌های زرین‌فام‌اولیه‌گرفته‌اند(Fehervari,2000:50). با این‌حال، سبک سفال‌های نخودی مخصوص به خودشان است، اگرچه ممکن است جزئیات گوناگونی از ارتباط بین آن‌ها و سبک دیگر کارهای هنری و تولیدات دیگر مراکز سفالگری دیده شود(Wilkinson, 1973: 3).

طرح‌ونقش‌پیکره‌های‌انسانی‌دراین‌سفالینه‌هاویژگی‌های خاصی دارند، ازجمله: محکم و استواربودن خطوط کناره‌نما، فرم‌های خشک و زاویه‌دار، خشکی چهره، تأکید بر خطوط کناره‌نمای چهره به‌ویژه چشم‌ها و ابروان، حالت نشستن چهارزانو، زمینهٔ زرد نخودی و شیوه‌های خاص و الگوبرداری‌شده برای آرایش گیسوان(همپارتیان و خزایی، ۱۳۸۴:۴۳). در بسیاری از این نقوش، یک پیکرهٔ بزرگ مرکزی به‌حالت چهارزانو از روبه‌رو یا به‌صورت سه‌رخ ترسیم شده (تصویر ۲) و گاه پیکرهای انسانی دیگری به‌شکل نیم‌رخ او را احاطه کرده‌اند.

مطالعهٔ زیبایی‌شناسی و پیکره‌نگاری به مقایسهٔ این نقوش با سنت‌های نقاشی ساسانیان، عباسیان و آسیای مرکزی و تفکرات مانویان، نسطوریان و دیگر گروها منجر

1 .Buff wares

۲ویلکینسون وهمکارانش درانتشارات قبلی خود از حفاری‌های نیشابور این گونه ظروف را چند رنگ (polychrome) نامیده بودند (نک. Hauser and et.al., ۱۹۳۸: figs. ۱۱-۱۷).

3.Nishapur polychrome wares

4.Peasant

5.Folk

تصویر۵. نیشابور، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Jenkins, 1983, 10, no. 9

تصویر۶- نیشابور،سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Morgan, 1994a: 79, no. 68

می‌شود (Watson, 2004: 247). با وجود این نظریه که احتمالاً این ظروف اعضای طبقه حاکم را به تصویر می‌کشیده و احتمالاً برای آن‌ها ساخته می‌شدند (Morgan, 1994a: 58)، وجود حالات و عناصر نمادین ویژه همراه تعدادی از این نقوش ارتباط این پیکره‌ها را با مضامین اساطیری و آیینی پیش از اسلام و برخی از الهه‌های ایران باستان همچون الههٔ آب، آناهیتا،بسیار محتمل می‌نمایاند (نک. همپارتیان و خزایی، ۱۳۸۴؛ تلخداش، ۱۳۸۸). روی برخی از سفال‌ها نیز جنگجوی سواره‌ای نقش بسته که با یک دست افسار اسب را گرفته و با دستی دیگر ابزاری جنگی یا باز شکاری را حمل می‌کند (تصویر۳).

اگرچه پیکره‌های انسانی از جایگاه درخور توجهی در تزیین ظروف منقوش گلابه‌ای برخوردارند، نقوش حیوانی بیشتر تکرار می‌شوند. برخی از این نقوش باززیستی و بقای سنت‌های ساسانی را آشکار می‌سازند. یکی از نقوش بسیار تکرارشده اسبی است که مورد حملهٔ حیوانی وحشی قرار گرفته‌است(تصویر۴). بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی صحنه‌های مشابهی را که بیشتر حملهٔ شیر به گاو است نشان می‌دهند (Fehervari, 2000: 51).

اگرچه مضمون هر دو صحنه یکسان است، تفاوت نوع حیوانات و نیز رعایت‌نکردن مقیاس در اندازهٔ حیوانات در سفال‌های گلابه‌ای (کوچک‌تر بودن بیش‌ازحد حیوان درنده نسبت به شکار)صحنه ای متفاوت آفریده است که به‌عقیدهٔ شراتوتحت‌تأثیر هنر جانوری استپ قرار دارد (شراتو، ۱۳۸۴: ۶۶). هرچند گفته می‌شود سفال‌های نخودی مخصوص نیشابور بودند و در جای دیگری تولید نمی‌شدند (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵؛ Fehervari, 2000: 50)، درواقع، نیشابور یگانه مرکز تولید آن‌ها نبوده است و قطعاتی نیز با تزیینات ساده‌تر در مرو و افراسیاب به دست آمده‌اند (Wilkinson, 1973: 3; Watson, 2004: 248). نمونه‌هایی نیز در گرگان و قومس، بین سمنان و شاهرود، یافت شده‌اند. درحالی‌که بنا به شواهد سبکی اغلب سفال‌های کشف‌شده در گرگان از نیشابور وارد شده و تزیینات سفال‌های قومس نیز گروهی متأخر با نقوش غیرجاندار از سفال‌های نیشابور را به نمایش می‌گذارند،سفال‌های مرو در همان مکان ساخته شده‌اند (Wilkinson, 1973: 3).

ریچارد بولیت با ترکیب اطلاعات سکه‌شناسی و درصد سفال‌های نخودی و دیگر گونه‌های منقوش گلابه‌ای کشف‌شده از سه میدان حفاری‌شده در نیشابور (قنات تپه، سبزپوشان و تپه مدرسه) استدلال می‌کند که ظروف نخودی یک مرحله بعد از ظروف کتیبه‌ای نیشابور محبوب و رایج شده‌اند. این در حالی است که همهٔ این‌گونه‌سفال‌ها هم‌زمان تولید می‌شد و نوعی سفال جایگزین دیگری نشده است و تنها نسبت تولیدات تغییر یافته است (Bulliet,1992).

ازاین‌رو،افزایش تولید سفالینه‌های نخودی با تصاویری که مضامین پیش از سلام و دوران ساسانی را باززنده‌سازی می‌کنند در سدهٔ چهارم هجری می‌تواند در پیوند با پیشرفتِ روند احیای فرهنگی و هنری ایران باستان در این دوران تفسیر شود. این روند هم‌زمان در هنرهایی‌چون فلزکاری، معماری و نیز ادبیات به‌روشنی خود را نشان می‌دهد.

۲. سفال با نقش سیاه روی زمینهٔ سفید[1]

سفال‌هایی که تزییناتشان با رنگ ارغوانی منگنز متمایل به سیاه بر زمینهٔ سفید یا شیری ایجاد شده است از زیباترین سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای به شمار می‌آیند (تصاویر۵ و ۶). تزیینات این سفال‌ها که بیشتر کتیبه ای هستند با نوعی کوفی متفاوت‌نگاشته شده‌اند (Fehervari, 2000: 50). این نوشته‌ها در مرکز یا در سرتاسر ظرف، دور لبهٔ داخلی و برخی مواقع نیز به‌صورت نواری عرضی در کف ظرف نوشته می‌شدند. گاه نیز کتیبه‌تنها به قوس کوچکی از لبه محدود می‌شد(دیماند،۱۳۸۳، ۱۶۳؛ Fehervari, 2000:3; Poe, 1977: 1503). اگرچه این سفال‌ها را سفالگران ایرانی ساخته‌اند، نوشته‌ها به‌زبان عربی است. کلمات گاه به هم متصل‌اند، گاه به چند گروه کوتاه تقسیم می‌شوند یا کلمهٔ واحدی مکرراً به‌کار می‌رود (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

به‌طور کلی، کتیبه‌های این‌گونه از سفال‌ها را می‌توان به دو گروه کتیبه‌های خوانا و شبه‌کتیبه‌ها[2] تقسیم کرد. مضامین کتیبه‌هایی که خوانا هستند بیشتر جملات قصار و حکیمانهٔ عربی است. در این میان، آیات قرآنی استفاده نشده و اغلب احادیث منسوب‌به پیامبر و امامان به کار رفته است. بسیاری از کتیبه‌ها فضایلی چون ایمان، سخاوت و صفات خوب را اغلب به‌همراه مضمونی از خوراک یا خوردن ارائه می‌کنند. این موضوع اشاره‌ای است به اینکه این‌ظروفْ کاربردی و برای غذاخوردن بوده‌اند، نه‌فقط تزیینی و منقوش به قطعاتی

1 .Black on White Ware
2 .Pseudo Inscription

تصویر۷-ایران احتمالاً نیشابور، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Watson, 2004: 213, Cat. Ga.9

تصویر۸- نیشابور، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Morgan, 1994a 88, no. 79

ادبی (Watson, 2004: 206). روی بسیاری از این ظروف ویژگی‌های پسندیده نظیر سعادت، سلامت، ثروت و قدرت برای صاحب آن نوشته شده، مانند «البرکة لصاحبه»، یا کلمهٔ «برکت» تکرار شده‌است (ویلکینسون، ۱۳۷۹:۸-۱۳۷).

متأسفانه و به‌طور عجیبی، بسیاری از این ظروف فاقد نام سازنده و تاریخ ساخت‌اند (Watson, 2004: 206). اگرچه کلمهٔ «احمد» در مرکز برخی از ظروف سامانی‌نوشته شده‌و عده‌ای از محققان نیز آن را امضای سفالگر دانسته‌اند (تصویر۷)،این کلمه هیچ‌گاه با کلمات دیگری که به مفهوم «ساختن»دلالت کند همراه نبوده است(همان:۲۱۱). با آنکه در نمونه‌های معدودی از سفال‌های منقوش گلابه‌ای واژهٔ عمل (به‌مفهوم کار یا ساخت)با اسمی خاص همراه شده که نشان‌دهندهٔ امضای سفالگر است (برای نمونه،نک.,Watson 2004: cat. Ga6; Morgan, 1994a: nos. 77, 101). در تمام نمونه‌های ارائه‌شدهٔ قوچانی، کلمهٔ احمد همواره به‌صورت منفرد در کف ظرف ظاهر شده است (قوچانی، ۱۳۶۴: شمارهای ۴۰، ۴۴، ۶۵، ۸۱، ۹۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۰).

همین نکته امکان کاربرد کلمهٔ احمد به‌عنوان امضای سفالگر را تضعیف می‌کند. ویلکینسون کلمهٔ احمد را به‌عنوان اسم خاص بدون تردید نفی کرده و عقیده دارد که شاید سفالگر آن را به‌معنی «مورد ستایش» به کار برده باشد (Wilkinson, 1973: 99).

قرارگیری در مرکز ظرف نیز این امکان را که کلمهٔ احمد شکلی از دعای خیر باشد با احتمال بیشتری مطرح می‌کند (Watson, 2004: 211). به‌رغم نظر برخی از پژوهشگران همچون آرتور آپهام پوپ مبنی‌بر اینکه در بسیاری از این سفالینه‌ها حروف تحت تأثیر خاور دور با قالب‌های چوبی ایجاد شده‌اند (Pope, 1977: 1477)، تفاوت در اشکال مختلف کلمهٔ احمد، به‌عنوان کلمه‌ای پرتکرار بر این ظروف، می‌تواندشاهدی بر ردّ این ادعا باشد. بااین‌حال، اظهارنظر قطعی دراین‌زمینه منوط‌به بررسی گسترده و مطالعات وسیع‌تر است.

طرح‌های خوشنویسی، به‌منزلهٔ‌رایج‌ترین تزیینات این ظروف، گستره‌ای از بالاترین کیفیات تا نمونه‌سازیهای سادهٔ تجریدی را شامل می‌شوند (Watson, 2004: 206). اما مسلماً تزیینات کتیبه های به‌مرور زمان به‌سمت تزیینی‌شدن پیش رفته و کمتر خوانا هستند (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵)،تا جایی که هیلن برند (۱۳۸۵: ۵۶) این پیچیدگی عامدانه و اجتناب از کشف آسان را ویژگی مشترک کتیبه‌های این سفالینه‌ها می‌داند. درمقایسه‌با کتیبه‌های کم‌اهمیت‌تر، سفالینه‌های متقدم آبی و سفید عباسی، که بیشتر در عراق تولید می‌شدند، کتیبه‌های ظروف گلابه‌ای سامانی، به‌معنای واقعی، خوشنویسی‌اند و اسلوب زیبایی‌شناختی متفاوتی ارائه می‌کنند. روی سفالینه‌های عباسی، سفالگران نوشته‌ها را با نقاشی مستقیم روی سطح سفال ایجاد می‌کردند و بسیاری از اوقات فضا پیش از تمام‌شدن آخرین کلمه یا هجا به پایان می‌رسید.

ولی، در مقام مقایسه، خوشنویسی روی این‌گونه سفالینه‌های سامانی به‌دقت طراحی شده و باید از قبل روی کاغذ به اجرا درآمده باشد. از این موضوع می‌توان نتیجه گرفت که در حدود سدهٔچهارم هجری کاغذ در سرزمین‌های شرق جهان اسلام بسیار در دسترس بود. این مناطق دست‌کم دو قرن زودتر به‌واسطهٔ آسیای مرکزی با کاغذ آشنا شده بودند(Blair and Bloom, 2004: 122). این سبک اقلام ارتباط مستقیمی را بین سفال‌های لعابدار اولیه در آسیای مرکزی و فرهنگ اسلامی پذیرفته‌شده نشان می‌دهند. روشن است که در یک سرزمین غیرعربی‌زبان، این‌قسم تزیینات کتیبه‌ای بیشتر نمادین‌اند تا اینکه مفهوم لفظی و ادبی داشته باشند (Blair and Bloom, 2004: 70). فراوانی شبه‌کتیبه‌ها و اشتباهات نوشتاری نیز مؤید همین مطلب است.

علاوه‌بر کتیبه‌ها،اشکال هندسی و نقوش پرندگان نیز برخی از این سفالینه‌ها را مزین کرده‌اند. در این میان،

تصویر۹-نیشابور،سدۀچهارمه‌جری‌مأخذ:همان:nos.75,76,85

تصویر ۱۰- ایران، سدۀ پنجم هجری
مأخذ: Watson, 2004: 243, Cat. Gg.1

طرح شاخصی که اغلب در سفالینه‌های نیشابور به چشم می‌خورد پرنده‌ای است که با بال‌هایی به‌شیوه‌ای بسیار تزیینی اما غیرواقعی در میانۀ کف ظرف نقش شده است. در تعدادی از این ظروف، پرنده تمام سطح داخل ظرف را فراگرفته است. در سایر کاسه هانیز زوج پرندگان با حروفی در بین بال‌هایشان نقش شده‌اند (تصویر۸).

این شیوه بیشتر در نیشابور و سمرقند رایج بود (ویلکینسون،۱۳۸:۱۳۷۹-۱۳۹). تکرار زیاد و غیرمعمول این موضوع نشان می‌دهد که این صحنه یکی از محبوب‌ترین تزیینات در خراسان و ماوراءالنهر در طی سدهای چهارم و پنجم هجری بوده است (Atill, 1973: 31).

۳.سفال با نقوش چندرنگ بر زمینۀ سفید۱

سفالگران خراسان و ماوراءالنهر تنها رنگ سیاه ساده را برای تزیین سفالینه‌های پوشیده از گلابۀ سفید به کار نمی‌بردند، بلکه سیاه در ترکیب با دیگر رنگ‌ها نیز به کار می‌رفت. در سدۀ چهارم هجری گلابۀ قرمز اغلب با مهارت فراوان وارد کارهای هنری شد که الحاقی بسیار دلپذیر بود (ویلکینسون، ۱۳۸:۱۳۷۹). رایج‌ترین ترکیب سیاه و قرمز بود. رنگ‌های دیگری همچون سبز زیتونی، سبز روشن، زرد روشن و حنایی نیز مورد استفاده بودند (تصویر۹)؛اگرچه‌روی هیچ قطعه‌ای همۀ این رنگ‌ها با هم به کار نرفته است (Wilkinson, 1973: 128). اگر نقش سیاه روی زمینۀ سفید را نخستین مرحله از تولید سفال منقوش گلابه‌ای محسوب کنیم، آن‌گاه به‌وجودآمدن نقوش چندرنگ‌روی زمینۀ سفید یا شیری را می‌توان دومین مرحله از پیشرفت‌سفال منقوش گلابه‌ای مطرح کرد. ظروف منقوش چندرنگ تنها با طرح‌های کتیبه‌ای آرایش نیافته‌اند، بلکه گل‌ها، نقوش اسلیمی و حتی نقش ابریق نیز این سفالینه‌ها را مزین کرده‌اند(کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵).

گروهی از سفالینه‌های چندرنگ با نام‌ظروف ساری۲ شناخته می‌شوند. گمان می‌رود که این سفال‌ها در یک مرکز سفالگری در جنوب دریای خزر ساخته می‌شدند که ظروف تزیینی را با روش مشابهی تولید می‌کرد، اما درعین‌حال طیف وسیعی از رنگ‌ها ازجمله نوعی سبز زیبای ویژه را عرضه می‌کرد (Cooper, 2000: 89). ویژگی شاخص تزیینات این سفال‌ها پرندگان بزرگ، گل‌های صاف با رنگ‌های روشن و برخی مواقع همراه با کلمات کوفی است (Wilkinson, 1961: 105). رایج‌ترین نقش این ظروف پرنده‌ای است که گل‌هایی در اطراف آن دیده می‌شود(تصویر۱۰)، اما نمونه‌هایی مزین به شیر و حیوانات دیگر(تصویر ۱۱) نیز ثبت شده است (Morgan, 1994a: 110).درواقع،سفالینه‌های موسوم به ساری سبک متأخری از سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای را به نمایش می‌گذارند.

آرتور لین دربارۀ این گروه از سفال‌ها می‌نویسد: «تولیداتِ پس از پایان سدۀدهم میلادی (چهارم هجری) به‌سوی حالتی از هنر روستاییِ افول پیدا کردند. در این دوره در مرکزی محلی (احتمالاً ساری در جنوب دریای خزر) مجموعه‌ای از کاسه‌ها با نقش پرندگان و گل‌های انتزاعی، تاحدی‌که شناسایی آن‌ها را دشوار می‌کرد، تولید شدند» (Lane, 1948: 12).

ازآنجاکه شواهدی مبنی‌بر تولید چنین سفال‌هایی در ساری وجود ندارد، اصطلاح «ساری» را نمی‌توان به‌طور واقعی پذیرفت، ولی چنین سفال‌هایی و نیز کوره‌های ساخت آن‌ها در جرجان یافت شده‌اند (کیانی، ۱۳۵۷، ۱۵؛ Wilkinson, 1961: 105). کیانی ظروف ساری را جزو زیر گونه‌ای از ظروف نخودی چندرنگ(نوع اول در مقالۀ حاضر) معرفی کرده است (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵).

۴.سفال با زمینۀ گلابه‌ای رنگی۳

برخی از ظروف منقوش با گلابۀ سفید پوشیده نشده‌اند، بلکه سطح آن‌ها با نوعی گلابۀ رنگی(غالباً قرمز یا قهوه‌ای) پوشانده شده و تزیینات به‌رنگ‌های سفید، سبز و زرد روی آن اجرا می‌شدند (Fehervari, 2000: 59). با توجه به

1. Polychrome on white wares
2. Sari Wares
3. Wares with a Colored Ground Slip

تصویر۱۱- نیشابور یا مازندران،سده‌های چهارم و پنجم هجری
مأخذ: Morgan, 1994a: 112, no. 114

تصویر۱۲-نیشابور،سدهٔ چهارم‌هجری
مأخذ: Fehervari, 2000: 60, no. 62

اینکه سفالگران شرق ایران و ماوراءالنهر در تکنیک نقاشی سیاه و رنگی روی گلابهٔ سفید تجربه کسب کرده بودند، معکوس‌کردن طرح و نقاشی با رنگ سفید یا روشن روی زمینهٔ رنگی مرحله‌ای طبیعی بوده است.

این پوشش‌های گلابه‌ای عموماً به‌رنگ‌های قرمز خاکی است، که تحت تأثیر حرارت به‌رنگ قهوه‌ای روشن درآمده، و همچنین ارغوانی مایل به سیاه، که در زیر لعاب به قهوه‌ای تیره تبدیل شده‌است. زیرگروه گوچکی از این ظروف نیز فاقد پوشش گلی است و درواقع، سطح تیرهٔ خمیرهٔ سفال زمینه‌ای رنگی را برای تزیینات فراهم آورده است (Wilkinson, 1973: 158).

می‌توان گفت که هنرمند سفالگر، پس از موفقیت چشمگیر سبک نقش سیاه روی بستر سفید، در پی ایجاد تنوع و نوعی دیگر از تأثیرگذاری، به آزمون و ابداعی جدید پرداخته است. درواقع، واژگونی ترکیب رنگی طرح مرسوم تباینی چشمگیر از کتیبهٔ سفید روی زمینهٔ سیاه (تصویر۱۲) را فراهم می‌آورد (Watson, 2004: 210). درعین‌حال، تشابه مواد و تکنیک این سفال‌ها با گونه‌های نقوش سیاه روی زمینهٔ سفید و نقوش چندرنگ روی زمینهٔ سفید ارتباطی را که تشابه تزیینات اصلی نشان می‌دهد تقویت می‌کند.

ساده‌ترین تزیینات این گونه سفال‌ها شامل مجموعه‌هایی از خال‌ها یا نقاط (اغلب مجموعه‌ای سه یا چهارتایی) و گاه ردیفی از نقاط در حاشیه است و اغلب روی بشقاب‌های کوچکی اجرا شده که هر دو طرف آن‌ها با نوعی پوشش گلی قرمز روشن یا نزدیک به سیاه پوشیده است. تزیین سادهٔ دیگر روی این سفال‌ها گلی است متشکل از دایره‌ای بزرگ که در حلقه‌ای از نقاط دایره‌وار احاطه شده‌است (Wilkinson, 1973: 158). این گل‌های مرواریدی(تصویر۱۳)به‌طور مکرر در تزیینات ساسانی به کار می‌رفتند وروی پوشاک و زین و کاسه های فلزی این دوران یافت می‌شوند (همان:۱۲). گل‌های چندپر و دالبُری از دیگر نقوش این‌گونه سفالینه‌ها هستند وکتیبه‌های کوفی نیز مانند انواع دیگر سفال‌های منقوش گلابه‌ای کاربرد فراوان دارند.

به‌نظر می‌رسد که نقوش کم‌رنگ روی زمینهٔ تیره در مراکز نیشابور و سمرقند و نیز کارگاه‌های ایران و آسیای مرکزی از آغاز تولید استفاده می‌شده است (Morgan, 1994a: 95). درعین‌حال، این‌گونه سفال‌ها تنها در ماوراءالنهر وخراسان و مازندران رواج نداشته‌اند، بلکه در کرمان نیز این عمومیت به چشم می‌خورد. نمونه‌های متعددی از این‌گونه سفال‌ها در نقاط مختلف استان کرمان ازجمله شهر دقیانوس (چوبک، ۱۳۸۳: ۳۳۱؛ Stein، ۱۹۳۷: pl. XXI، nos. ۲۶۸، ۳۲۱، ۳۲۸، ٦٦٦)، تُمب خَرگ (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۶۶، عکس ۲، شمارهٔ ۴؛ Stein، ۱۹۳۷: pl. XXII،kar. ۳۷)،سیرجان(Whitehouse, 1992: 310) و غُبیرا (Fehervari and Bivar: 1975: 259) یافت شده است. افزون‌براین،نمونه‌های معدودی نیز در بندر تیس (Stein, 1937: pl. IV, no. III.242)، سیستان ایران (موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹:تصویر۷۴، شمارهٔ۲۳۶)، پیشاوران (Fairservis, 1961, pl. 15, no. uu) و شمشیرغار افغانستان (Dupree :1958, pl. 15, no. h),به دست آمده است.

۵ . سفال با نقش سیاه و لکهٔ زرد[1]

یکی دیگر از گروهای سفال منقوش گلابه‌ای باکاربرد مواد رنگی سیاهی‌شناخته می‌شوند که، طی حرارت‌دیدن، لعاب در اطراف آن‌ها به‌شکل لکه رنگ پس داده دو هاله‌ای زرد ایجاد می‌کند (Watson, 2004: 237). این گروه از سفال‌ها با برخورداری از تزیینات سیاه روی پوشش گلی‌سفید

1.Yellow Staining Black Wares

تصویر۱۳- شرق ایران، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Watson, 2004: 226, Cat. Gb.11

تصویر۱۴- نیشابور، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Fehervari, 2000: 61, no. 64

و لعاب متمایز زردفام گروهی مجزا را تشکیل می‌دهند (Wilkinson, 1973: 213).

رنگ‌های ویژهٔ به‌کاررفته در تزیینات این سفال‌ها، برخلاف رنگ‌های سیاه در انواع دیگر،احتمالاً حاوی کُروم بوده‌اند. روشن است که سفالگران از نتیجهٔ کار راضی بوده و آن را اشتباه نمی‌پنداشته‌اند (Watson, 2004: 237).

این سفال‌ها براساس تزییناتشان می‌توانند به دو زیرگروه تقسیم شوند. در گروه نخست،تزیینات ظروف تا اندازه‌ای محدود شده و طرح‌ها منحصر به لبه و قسمت بالای ظرف می‌شوند. این تزیینات بیشتر کتیبه‌های خوشنویسی کوفی‌اند که گاه با فضاهای نقطه‌دار یا مزین به تزیینات طوماری ترکیب شده‌اند (تصویر۱۴). اگر تزیینی در مرکز کف ظرف وجود داشته باشد یا کتیبه‌ای کوتاه است (بیشتر کلمهٔ البرکة) یا یک پرنده یا تنها یک نقطهٔ ساده (Fehervari, 2000: 61). سفال‌های زیرگروه نخست در نیشابور و گرگان عمومیت دارند. تزیینات زیرگروه دوم هیچ‌یک با کتیبه انجام نشده‌اند، درحالی‌که طرح‌های آن‌ها گاه به یک یا دو بخش نیم‌دایره‌ای متقابل‌محدود می‌شود که ممکن است با طرح‌های طوماری یا دوایر پر شده باشد. دیگر طرح‌ها ممکن است پرندگان یا زوجی از پیکره‌های حیوانی را به‌شکلی ساده به نمایش بگذارند. این زیرگروه صرفاً به خراسان و مازندران محدود نمی‌شود، بلکه در استان کرمان، (محل حفاری‌های)در غبیرا[2]، نیز تولید می‌شده‌اند. قطعات به‌دست‌آمده از غبیرا با تزیینات طوماری و پیچک‌های پُرچین‌وشکن آرایش یافته‌اند (Fehervari, 2000: 61).

به‌طور کلی، این دو گونه سفال، به‌غیر از نیشابور و گرگان و غبیرا،در ماوراءالنهر (Wilkinson, 1973: 213) و شهر دقیانوس جیرفت (Stein, 1937: pl. XXI, nos. 571, 652)نیز یافت شده‌اند، اما روشن است که در افراسیاب (سمرقند) تولید نمی‌شدند (Watson, 2004: 237).

۶.سفال تقلیدی از ظروف زرین‌فام[1]

همهٔ سفالینه‌هایی که در نیشابور به‌کار می‌رفتند تولید محلی نبودند. در طی سده‌های نهم و دهم میلادی (سوم و چهارم هجری) میزان متوسطی واردات نیز از عراق و چین وجود داشت. از عراق سفال‌های زرین‌فام ممتازی که سفالگران نیشابور قادر به ساخت آن‌ها نبودند وارد می‌شد (Wilkinson, 1950: 72). به‌نظر می‌رسد که سفالینه‌های زرین‌فام وارداتی از عراق، تحسین و رشک سفالگران نیشابور را برانگیخته باشند (Grube, 1965: 213). از طرفی واضح است که سفالگران خراسانی در سده‌های اولیهٔ اسلامی دانش استفاده از پیگمنت‌های اکسید فلزی و ایجاد تزیین زرین‌فام بر روی سفال را نداشته‌اند (Morgan, 1994a: 63). ازاین‌رو، با اینکه راز تکنیک ساخت ظروف زرین‌فام را در اختیار نداشتند، به‌دلیل علاقه و تقاضای زیاد برای این‌گونه سفال‌ها، بیشترین و بهترین تلاششان را برای تقلید از هر دو گونه‌زرین‌فام‌های اولیه (چندرنگ و تک‌رنگ) به‌کار بردند(Fehervari, 2000: 63). بدین شکل که گلابهٔ رنگی جانشین رنگ‌های زرین‌فام و نوعی پوشش گلی سفید جایگزین لعاب سفید مات اصلی می‌شد. رنگ گلابه‌ها بسیار حائز اهمیت است: قرمز تیره، سبز زیتونی، سیاه و گاه همراه با لکه‌های زرد. این اهمیت از آن روست که قرمز و سبز و زرد از رایج‌ترین رنگ‌ها در سفال‌های زرین‌فام چندرنگ (غالباً سه‌رنگ) معروف سامرا متعلق‌به میانهٔ‌سدهٔ سوم هجری است، اگرچه اغلب قطعات مربوط‌به نیشابور تقلید تک‌رنگی از مدل‌های زرین‌فام سه‌رنگ است (Allen, 1989: 60).

با آنکه نتایج کار ازنظر تکنیکی و فنی گونه‌ای کاملاً متفاوت بوده و تولیدات نسبت‌به نمونه‌های اصلی زرین‌فام در درجهٔ پایین‌تری قرار داشتند، اما جسارت سفالگران در طرح‌های تزیینی کیفیتی متمایز و خاص ایجاد می‌کرد که این ظروف را جذاب‌تر می‌ساخت (Grube, 1965: 213).

1.Imitation Luster Wares

تصویر۱۵- شرق ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری مأخذ: Grube, 1965: 212, no. 5

ویژگی‌های اصلی طرح‌های تزیینی در این سفال‌ها یادآور نمونه‌های اصلی زرین‌فام است. یکی از این طرح‌ها شکل‌های برگدار است که با ساقه‌ای مرکزی به هم متصل می‌شوند.این طرح ابتدا بخشی از تزیینات کاسه‌های زرین‌فام چندرنگ سدهٔ‌چهارم هجری و نیز کاشی‌های زرین‌فام این دوران بود، اما در همین سده در سفال‌های زرین‌فام تک‌رنگ کاملاً توسعه یافت. یکی دیگر از طرح‌های تقلیدی پرنده‌ای با برگی در منقار است. کتیبه‌های سفال‌های زرین‌فام نیز به‌خوبی تقلید می‌شدند،حتی‌اگرگه‌گاه به شبه‌کتیبه‌هایی که سفالگران نیشابور روی ظروف با لعاب مات سفید به کار می‌بردند بسیار نزدیک می‌شدند (تصویر۱۵)،بااین‌حال، این شکل از شبه‌کتیبه روی سفال‌های زرین‌فام اصلی نیز ناشناخته نبود. افزون بر این موارد، جزئیات ریز سفال‌های تک‌رنگ مانند سبک طراحی یک خط باریک از میان خال‌های مدور، استفاده از نقشمایه‌های چشم‌طاووسی[1] (تصویر۱۶) برای پرکردن فضاهایی از قبیل بال پرندگان ونیز شیوهٔ پرکردن زمینه با فضاهای منقوط تقلید می‌شدند. همچنین دالبُرهای روی لبه گاه به‌همراه یک خط مضاعف هم روی ظروف زرین‌فام و هم روی ظروف تقلیدی ظاهر شدند (Wilkinson, 1973: 183).

پرندگان مسبک روی ظروف زرین‌فام سدهٔ‌چهارم هجری مربوط‌به عراق بسیار یافت می‌شوند (Watson, 2004: 232)، اما سفالگران شرقی درحالی‌که خود را از تقلید کامل و صرف از نمونه‌های اصلی رها کرده بودند، برخی پرندگان را به‌گونه‌ای طراحی می‌کردند که هرگز در هیچ سفال زرین‌فامی دیده نشده است. ناشناس‌ترین نمونه‌ها آن‌هایی هستند که با بال‌های موجدار در دوایر زمینه ظاهر شده‌اند (تصویر۱۷). درعین‌حال، سفالگران مقلد زرین‌فام علاوه بر این پرنده‌های عجیب، نقش پرندگانی همچون کبوتر و فاخته را نیز که کاملاً با نمونه‌های زرین‌فام‌تک‌رنگ شباهت داشتند، به کار می‌بردند (Wilkinson, 1973: 182).درمجموع، ظروف تقلیدی ازنظر شکل ظرف و طرح‌های تزیینی اشاراتی دارند بر اینکه سفالگران نمونه‌های اصلی زرین‌فام را در اختیار داشته‌اند، نه‌فقط خاطره‌ای از آنچه آنان در بازار یا در خانهٔ سفارش‌دهندگان ثروتمند خود دیده بودند (Watson, 2004: 239).

گستردگی

اغلب پژوهشگران نیشابور و افراسیاب (سمرقند قدیم)را مراکز اصلی ساخت سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای می‌دانند (برای نمونه نک. Wilkinson, 1973; Watson, 2004: 205; Fehervari, 2000: 63). چنین موضوعی دور از انتظار نیست، چراکه درآن زمان نیشابور پایتخت طاهریان و مرکز استان خراسان تحت فرمانروایی سامانیان بودو سمرقند پررونق‌ترین‌شهر در قلمرو سامانیان به شمار می‌رفت و سال‌های متمادی پایتخت آنان بوده است (آلن، ۱۳۸۷:۲۳).

با این‌حال، این سفال‌ها در بسیاری از مناطق فلات ایران

1. Peakock Eyes

تصویر۱۶- نیشابور،سدهٔ چهارم هجری مأخذ: Morgan, 1994a: 63, no. 46

و مناطق وسیعی از ماوراءالنهر وجود داشته‌اند (نقشهٔ۱). در خارج از مرزهای ایران کنونی می‌توان به لشکری بازار (Gardin, 1963: 55-100)، پیشاوران (Fairservis, 1961: pl. 15, nos. kk-ss, uu)، شمشیرغار (Dupree, 1958: pls. 14, nos. p,q,s,t, pl. 15, nos. b-x)و بامیان در افغانستان، مَرو در ترکمنستان (Soucek، ۱۹۸۶)، اُترار در قزاقستان (Watson, 2004: 205)، چاچ‌یا تاشکند(Pope, 1977: 1504) و آخسیکت در ازبکستان (Henshaw، ۲۰۰۹) وبرهمن‌آباد در پاکستان (Hobson, 1928-30; Hobson, 1932: 22) اشاره کرد.

در درون مرزهای کنونی ایران نیز نمونه‌های زیادی در گرگان (مرتضایی و کیانی، ۱۳۸۵: ۱۱۶؛ مرتضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۴)، قومس (Wilkinson, 1973: 3)، مناطق متعددی از استان کرمان همچون شهر دقیانوس جیرفت (چوبک، ۱۳۸۳، ۳۳۱-۳۳۰؛ Stein, 1937: pl. XXI, nos. 268, 321, 328, 420, 571, 652, 666)، سیرجان (Morgan and Lethaby, 1978; Williamson, 1971)، غُبیرا (Fehervari & Bivar, 1975: 259; Bivar and Fehervari: 1973: 194-195; Bivar and Fehervari: 1975, 180)، تُمب خَرگ (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۶۶، عکس ۲، شماره ۴؛ Stein, 1937: pl. XXII, kar. 37)، دارزین بم (Shokoohy, 1994: 83)

همچنین در سیستان ایران (موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: تصاویر۴۷ و ۴۸ شماره‌های ۷۷-۸۴، تصاویر۶۱ و ۶۲، شماره‌های ۱۶۳-۱۵۹، تصویر۷۴ شمارهٔ۲۳۶) و درنهایت در تیس و فنوج در بلوچستان (Hobson, 1937: 244-246) به دست آمده است.[۱]

در میان آثار کشف‌شده از سیرجان قدیم، سرباره‌ها و قطعه سفال‌هایی وجود دارند که دراثر حرارت زیاد به حالت شیشه‌ای درآمده‌اند، و خود نشان از فعالیت کوره‌ها و تولید محلی این‌گونه از سفال‌ها دارند(Williamson, 1971: 177).

ازاین‌رو، افزون‌بر دیگر مناطق عمدهٔ تولید که پیش‌تر ذکر شد، باید منطقهٔ کرمان را نه‌تنها مصرف‌کنندهٔ این‌گونه اقلام،بلکه به‌عنوان یکی از مراکز عمدهٔ تولید سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای به حساب آورد. با آنکه سفالینه‌های مناطق جنوبی‌تر ازنظر سبکی شباهت‌های بسیاری با نمونه‌های سیرجان دارند، سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای سیستان ایران (تصویر۱۹) شباهت سبکی عمیقی را با سفالینه‌های نیشابور به نمایش می‌گذارند (نک. موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: ۳۲۳-۳۲۴). نکتهٔ‌درخور توجه این است که سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای در هیچ‌یک از مناطق غربی ایران یافت نشده‌اند (واتسون، ۱۳۸۲:۱۴).

تنها قطعهٔ یافت‌شده در ری را ویلکینسون با احتمال به نیشابور نسبت داده (Wilkinson, 1973: 213) و الیور واتسون (۱۳۸۲: ۲۵)، وجود این تک قطعه را به جای تکذیب فقدان این سفال‌ها در غرب، عاملی برای برجسته تر شدن این موضوع می‌داند.

۱.روشن است که شهرها، محوطه‌ها ومناطق نام‌برده تمامی مراکز توسعهٔ سفال منقوش گلابه‌ای را شامل نشده و بی‌تردید سفال‌های منقوش گلابه‌ای از محوطه‌های دیگری نیز به دست آمده‌اند. لیکن نگارندگان قصد داشته‌اند با استفاده از حداکثر منابع و استناد به مناطق مهم‌تر تصویری نسبی از گسترهٔ این گونهٔ سفالین ارائه دهند.

تصویر۱۷- نیشابور، سدهٔ چهارم هجری
مأخذ: Wilkinson, 1973: 201, no. 40a

تصویر۱۸- نمونه‌های سفالین منقوش گلابه‌ای حاصل از بررسی میدانی، سیستان ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری
مأخذ: موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: شکل های ۴۸، ۶۱ و ۷۴

تصویر۱۹- شرق ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری
مأخذ: Watson, 2004: 230, Cat. Gb.15

این‌گونه به‌نظر می‌رسد که مناطق غربی ایران بیشتر بر ساخت انواع دیگر سفال‌هاهمچون اسگرافیتو[1] متمرکز بوده‌اند (Morgan, 1994b: 121). در شهر تاریخی حریره (جزیرهٔ کیش) نیز تنها یک قطعه سفال منقوش گلابه‌ای به دست آمده که کاشف آن احتمال می‌دهد از سیراف یا دیگر مراکز سفال اسلامی به کیش آورده شده باشد (موسوی، ۱۳۷۶:۲۲۲). اگرچه فقدان این‌گونه سفالینه‌ها در میان آثار کشف‌شده ازحفاری‌های وسیع سیراف از لابه‌لای گزارش‌های دیوید وایت‌هوس کاملاً مشهود است (Whitehouse: 1968:1972: Id: 1974 : 1975). درعین‌حال،ویلیامسون وجود دو قطعه از این نوع سفال‌ها را در سیراف گزارش کرده است (Williamson, 1987: 19, note 3). قطعاتی نیز در حوالی بهبهان یافت شده اند.[2] با این تفاسیر، مجموعه شواهد حاکی از آن است که تولید

و گسترش سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای با سرزمین‌های تحت سلطه و نفوذ سامانیان در ارتباط بوده است، یعنی گستره‌ای وسیع از مرکز و جنوب شرقی ایران به سوی شرق تا آسیای مرکزی. روشن است که پراکندگی بسیار محدود این سفال‌ها در سواحل جنوبی و خلیج فارس نیز معلول تجاری‌بودن این بندرگاه‌ها و ورود این‌گونه اقلام از مراکز اصلی تولید به‌ویژه ناحیهٔ سیرجان بوده است.

تاریخ‌گذاری

توالی تاریخ‌گذاری دقیقی برای این‌گونه از سفال‌ها وجود ندارد(Soucek, 1986; Whitehouse, 1992: 310-311). ویلکینسون هیچ سفالی را قبل از سدهٔ نهم میلادی تاریخ‌گذاری نکرده است. بیشترین انتساب‌های او، بدون استناد به دلایل قانع‌کننده و رضایت‌بخش، به سده‌های نهم و دهم میلادی(سوم و چهارم هجری)مربوط می‌شوند(Allen, 1989: 61). از سوی دیگر،مطالعات لیزا ولووْ درخصوص سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای کتیبه دار سامانی، که با ترکیب مطالعات کتیبه شناسی و شواهد سکه شناسی انجام پذیرفته است، تاریخی بین سده نهم تا اوایل سدهٔیازدهم میلادی را برای این سفال‌ها پیشنهاد می‌کند (Volov, 1966).

این در حالی است که گاردین توالی گاه‌نگاری و سفال‌های لشکری بازار را به بعد از ۱۰۰۰م/۳۹۱ق نسبت می‌دهد (Gardin, 1963: 179-204). تری آلن درخصوص این تاریخ‌گذاری انتقاداتی جدی مطرح کرده است. آلن، با توجه به شواهد معماری و قراین تاریخی، توسعهٔ لشکری بازار را به ابتدای سدهٔ دهم میلادی (چهارم هجری) مربوط می‌داند. او به مقایسهٔ نوعی از سفال‌های منقوش گلابه‌ای سه‌رنگ با سفال‌های زرین‌فام چندرنگ که در میانهٔ سدهٔ نهم میلادی (سوم هجری)تولید می‌شدند پرداخته و معتقد است که این نوع از سفال‌های لشکری بازار مراحل متأخرتری را

1.Sgraffiato

۲.دربررسی روشمندباستان‌شناختی محوطهٔ «کَن بینو» در نزدیکی سردشت بهبهان، که در سال ۱۳۹۰ به‌سرپرستی آقای قادر شیروانی انجام پذیرفت، در میان تعداد بسیار زیاد سفالینه‌های برداشت‌شده از سطح محوطه، چند قطعه سفال منقوش‌گلابه‌ای به چشم می‌خورد.

در حیات این سفال‌ها نشان می‌دهند، یعنی زمانی در حدود سدهٔ دهم میلادی (چهارم هجری). او سفال‌های لشکری بازار را نمونه‌های میانی یا متأخر از سفال‌های گلابه‌ای می‌داند که ممکن است از سدهٔ نهم میلادی تولید شده باشند و بر هم‌پوشانی زمانی و ارتباط این نمونه‌ها با سفال‌های نیشابور تأکید می‌کند (Allen, 1988: 60-66). آن‌گونه که مشخص است، ساخت ظروف منقوش گلابه‌ای در ایران در پایان سدهٔ دهم میلادی متوقف نشد.

تولیدات در سراسر سدهٔ یازدهم میلادی با نزول کیفی ادامه یافت که در این میان سفال‌های محلی موسوم به ظروف ساری به‌خوبی تشخیص‌پذیرند. برخی از ظروف متأخرتربا شکل‌های مدورتر کاسه‌ها و سطح بیرونی بدون گلابه و بدون لعاب و تزیینات بسیار ساده‌تر نشان داده می‌شوند (Watson, 2004: 243). تزیینات نامرتب و باعجله (تصویر۱۸) نیز به تاریخی متأخرتر و مرکز ساخت منطقه‌ای اشاره دارند (Watson, 2004: 230). بااین‌حال، این احتمال وجود دارد که تولید این ظروف تا بعد از قرن پنجم هجری ادامه یافته باشد (Morgan, 1994a: 90). شراتومعتقد است این اقلام کمابیش تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری ساخته می‌شدند (Scrrato, 1966: 679). بایباکوف و ارزاکوویچ نیز معتقدندکه این ظروف تا قرن ششم و حتی اوایل قرن هفتم هجری دست‌کم در اُترار تولید می‌شده‌اند (Morgan, 1994a: 90). حتی این تاریخ‌گذاری نیز، اگر پذیرفته شود، تنها به تولیدات اندک و محدود به منطقه های خاص اشاره دارد، به‌طوری‌که هم ازنظر کیفی و هم کمّی با دوران اوج این سفال در سده‌های پیشین قابل مقایسه نیست.

بی‌تردید، باید رواج استفاده از خمیر سنگ[1] و لعاب قلیایی در دوران سلجوقی را مهم‌ترین عامل برای زوال سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای دانست. روشن است که خمیر سنگ، با ایجاد بستری سفید و یکدست برای تزیینات رنگین،سفالگر را از ایجاد گلابه روی بدنهٔ ظرف بی‌نیاز می‌کرد. از سوی دیگر، استفاده از لعاب قلیایی نیز برخی معایب لعاب‌های سربی ازجمله نفوذ رنگ تزیینات به داخل لعاب را در پی نداشت و نیز رنگ‌ها، برای ثابت‌ماندن زیر لعاب در مرحلهٔ پخت، نیازمند ترکیب با واسطهٔ گلی نبودند.

مجموعهٔ این عوامل فنی و نیز انتقال مرکز قدرت سیاسی و به‌تبع آن مراکز فرهنگی هنری از مناطق شرقی ایران و ماوراءالنهر به مناطق مرکزی ایران،که بر ساخت دیگرگونه‌های سفالین متمرکز بودند، زوال تدریجی سفالینه‌های منقوش‌گلابه‌ای‌راطی سدهٔ‌پنجم‌هجری(یازدهم میلادی)در پی داشت.

نتیجه

با آغاز نوزایی هنری در سرزمین‌های شرقی ایران، که هم‌زمان با ظهور جنبش ها و سلسل‌های مستقل ایرانی همچون طاهریان و سامانیان صورت پذیرفت، هنر سفالگری نیز در این سرزمین‌ها وارد مرحله‌ای تازه شد. استفاده از تکنیک نقاشی گلابه‌ای از همین زمان آغازید و سفال منقوش گلابه‌ای‌گسترده ترین و متنوع‌ترین گونهٔ سفالین سرزمین‌های شرقی اسلامی شد. سفالگران این مناطق، با هوشمندی و خلاقیت، نقاشی با گلابهٔ رنگین را روی بستری گلابه‌ای به کار بردند تا از حرکت رنگ‌ها در زیر لعاب تحت‌تأثیر حرارت جلوگیری کنند. به‌رغم استفاده از این تکنیک یکسان و فراگیر، گوناگونی طرح‌های هندسی، گیاهی، پیکره‌ای و کتیبه‌ای کوفی معیارهای زیبایی‌شناسی متنوع و بدیعی در انواع متعدد این سفالینه‌ها ارائه می‌کند که نقطه‌عطفی در هنرسفالگری اسلامی است. این مکتب در عین تأثیرپذیری از هنر ساسانی، سفالگری چین و سفالگری عباسی ارائه‌دهندهٔ نمونه‌های هنری نوآورانه و منحصربه‌فردی است که در زیبایی بانفیس ترین سفالینه های هم‌زمان در غرب جهان اسلام پهلو زده و گاه از آن‌ها پیشی می‌گیرد. شواهد باستان‌شناسی، درحالی‌که نیشابور و افراسیاب (سمرقندقدیم) را به‌عنوان مراکز اصلی تولید زیباترین نمونه های منقوش گلابه‌ای مطرح می‌سازند، مناطقی وسیع شامل آسیای مرکزی، خراسان بزرگ، سیستان، سواحل جنوبی دریای خزر و کرمان را به‌عنوان محدودهٔ گسترش سفال منقوش گلابه‌ای نشان می‌دهند. این گستره هیچ‌گاه به‌طور جدی به مناطق مرکزی و غربی فلات ایران کشیده نشد. اگرچه تولید وسیع این‌گونه از سفال‌ها در سومین سدهٔ‌هجری آغاز شد، اوج آن را باید در تولیدات سدهٔ چهارم پس از هجرت جست‌وجو کرد، زمانی که کتیبه‌ها اغلب به پیچیده‌ترین و تزیینی ترین شکل ممکن روی سفالینه ها ظاهر شدند. با این‌حال، ساخت این‌گونه سفال‌ها در سدهٔ پنجم هجری دچار افت کیفی و کمی فراوان شد و به برخی از کارگاه‌های محلی محدود شد. علت این اتفاق را باید استفادهٔ فراوان سفالگران سلجوقی از خمیر سنگ و لعاب قلیایی و نیز انتقال مراکز سیاسی، فرهنگی و هنری از شرق به مناطق مرکزی ایران دانست.

۱. Stone Paste خمیر سنگ نوعی بدنهٔ سفالی است که در جهان اسلام توسعه یافته است و با نام‌هایی چون بدل‌چینی (Faience)، خمیر بدلی (PasteArtificial)، خمیر شیشه یا فریت (Frit)، کوارتزفریت (Quartz-Frit)، و یا ظروف فریتی (Frit Ware) شناخته می‌شود. خمیر سنگ از هشت تا ده قسمت کوارتز (سنگ چینی) خردشده، یک قسمت سنگ شیشه خردشده و یک قسمت خاک سفید نرم تشکیل می‌شود (Mason, 2003: 271).

منابع و مآخذ

آلن، جیمز ویلسن. ۱۳۸۷. *سفالگری اسلامی از آغاز تا دوران ایلخانی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

چوبک، حمیده. ۱۳۸۳. *تسلسل فرهنگی جازموریان، شهر قدیم جیرفت در دورهٔ اسلامی*. رسالهٔ دکتری باستان‌شناسی (گرایش دوران اسلامی). تهران: دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تربیت مدرس.

دیماند، موریس اسون. ۱۳۸۳. *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.

راسخ تلخداش، رقیه. ۱۳۸۸. «بررسی نماد آناهیتا در سفالینه های سامانیان»، *نقشمایه*، ۲، ۴: ۵۲-۴۵.

راوندی، مرتضی. ۱۳۷۸. *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۲. تهران: نگاه.

شراتو، اُمبرتو. ۱۳۸۴. «هنر سامانی»، در: اتینگهاوزن، شراتو، بُمباچی، *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی: ۷۰-۴۵.

شهسواری، میثم. ۱۳۸۸. *بررسی روشمند باستان شناختی تپهٔ باستانی تُمب خرگ واقع در شهرستان رودبار جنوب*، استان کرمان. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

فروزانی، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ سامانیان*. تهران: سمت.

قوچانی، عبدالله. ۱۳۶۴. *کتیبه های سفال نیشابور*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

کیانی، محمدیوسف و کریمی، فاطمه. ۱۳۶۴. *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان شناسی.

کیانی، محمدیوسف. ۱۳۵۷. *سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعهٔ نخست‌وزیری*، طرح و تنظیم و نظارت چاپ از فریدون صادقین. تهران: نخست‌وزیری.

مرتضایی، محمد و کیانی، محمدیوسف. ۱۳۸۵. «مطالعه و تحلیل سفالینه‌های مکشوفه از کاوش‌های باستان‌شناختی سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴ محوطهٔ تاریخی جرجان»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی* دانشگاه تهران، ۲-۱۸۰، ۵۷: ۱۱۱-۱۲۹.

مرتضایی، محمد. ۱۳۸۱. «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطهٔ جرجان»، *گزارش‌های باستان شناسی* (۳)، تهران: پژوهشکدهٔ باستان شناسی، ۱۸۸-۱۵۵.

موسوی حاجی، سیدرسول و عطایی، مرتضی. ۱۳۸۹. *مطالعهٔ مجموعه ای از نمونه‌های سفالین سیستان*. زاهدان: ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری سیستان و بلوچستان.

موسوی، محمود. ۱۳۷۶. «کاوش باستانی در شهر تاریخی حریرهٔ جزیرهٔ کیش»، *گزارش‌های باستان‌شناسی* (۱)، پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، تهران، ۲۳۸-۲۰۵.

واتسون، الیور. ۱۳۸۲. *سفال زرین‌فام ایرانی*. ترجمهٔ شکوه ذاکری، تهران: سروش.

ویلکینسون، چارلز ک. ۱۳۷۹. «رنگ و طرح در سفالینهٔ ایرانی»، در: ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر (و ایراستاران)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه. ۱۴۹-۱۳۳.

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

هیلنبرند، رابرت. ۱۳۸۷. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔ اردشیر نراقی. تهران: روزنه.

Allen, Terry. 1988 . Notes on Bust, Iran , vol. 26, PP. 55-68.

Allen, Terry. 1989 . Notes on Bust (Continued), Iran , vol. 27, , PP. 57-66.

Atill, Esin. 1973 .Ceramics from the World of Islam (Freer Gallery of Art Fiftieth

Anniversary Exhibition), Smithsonian Institution, Washington.
Bivar A. D. H. and G. Feharvari, Ghubayra, 1973 .Iran, vol. 11,, PP. 194-5.
Bivar A. D. H. and G. Feharvari, Ghubayra, 1975 . Iran, vol. 13, , PP.180-1.
Blair, Sh. & Jonathan Bloom, 2004 . Decorative Arts, in: Islamic Art and Architecture, Markus Hattstein and Peter Delius (ed.), Konemann, Italy, , PP. 118-123.
Bulliet, R. W., Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan, Archaeology, Annales and Ethnohistory, A. B. Knapp (ed.), Cambridge University press, 1992, PP. 75-82.
Cooper, E., Ten Thousand Years of Pottery, British museum Press, London, 2000.
Dupree, Louis, Shamshir Ghar: Historic Cave Site in Kandahar Province Afghanistan, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 46, part 2, Newyork, 1958.
Fairservis, JR. Walter, Archaeology Studies In The Sistan Basin Of South-Western Afghanistan And Eastern Iran, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 48, part 1, Newyork, 1961.
Fehervari, Geza and A. D. H. Bivar, Qobeyra 1974: Advance Report on the Third Season, In: Proceedings of the IIIrd Annual Symposium of Archaeological Research in Iran, Tehran 2nd-7th November 1974, Firouz Bagherzadeh (ed.), Tehran,1975, PP. 255-262.
Fehervari, Geza, Ceramics Of The Islamic Word In The Tareq Rajab Museum , I.B Tauris Publishers London, Newyork, 2000.
Fitzherbert, T, Themes and Images on the Animated Buff Ware on Medieval Nishapur, Unpublished M.phil Thesis, University of Oxford, 1983.
Gardin, J. C., Lashkari Bazar, Une résidence royale ghaznévide. ii. Les trouvailles: Céramiques et monnaies de Lashkari Bazar et de Bust. M.D.A.F.A., Paris, 1963.
Grube, Ernst J., The Art of Islamic Pottery, Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 23, no. 6, 1965,PP. 209-228.
Grube, Ernst J., The Pottery of Khurasan,In: Cobalt And Luster, The First Centuries of Islamic Pottery, Ernest Grube , The Nour Foundation In Association With Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, Newyork, 1994, PP. 47-53.
Hauser, W. ,and J. M. Upton, and Ch. K. Wilkinson (1938), the Iranian Expedition: 1937, Metropolitan Museum of Art Bulletin (section II), vol. 33, no. 2, Newyork , PP.3-23.
Henshaw, CH. M., Early Islamic Ceramics and Glazes of Akhsiket. Uzbekistan, Unpublished PhD thesis, UCL University, 2009.
Hobson, R. L., A Guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum, Department of Ceramics and Ethnography, London, 1932.
Hobson, R. L., Potsherds from Brahminabad, Trans.Oriental Ceramic Society VIII, PP. 21-3, 1928-30.
Hobson, R. L., Pottery Fragments from Southern Persia and the Northern Panjab, In: Archaeological Reconnaissances in North-Western India and South-Eastern Iran, S. A.

Stein, Macmillan and Co., Limited., London, 1937, PP. 244-7.
Jenkins, Marilyn, Islamic Pottery: A Brief History, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 40, no. 4, 1983, PP. 1-53.
Lane, A., Early Islamic Pottery Mesopotamian, Egypt and Persia, Faber and Faber Ltd., London, 1947.
Lane, A., Islamic Pottery From The Ninth To The Fourteen Centuries A.D, In The Collection Sir. E. Hitchcock, Faber and Faber Limited, London, 1948.
Mason, R. B., Petrography of Pottery from Kirman, Iran, vol. 41, 2003, PP. 271-78.
Morgan, P. and J. Lethaby, Excavated Ceramics from Sirjan, In: Syria and Iran. Three Studies in Medieval Ceramics J. Allan and C. Robert (ed.) , Oxford, 1987, PP. 23-172.
Morgan, P., Samanid Pottery, Type and Techniques, In: Cobalt And Luster, The First Centuries of Islamic Pottery, Ernest Grube , The Nour Foundation In Association With Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, Newyork, 1994a, PP. 55-113.
Morgan, P., Sgraffiato. Types and Distribution, In: Cobalt And Luster, The First Centuries of Islamic Pottery, Ernest Grube , The Nour Foundation In Association With Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, Newyork, 1994b, PP. 119-133.
Pancaroglu, Oya, Functions of Literary Epigraphy on Medieval Islamic Ceramics: Part One: Samanid Epigraphic Pottery, 2007. [Electronic Version], from: http://islamicceramics.ashmolean.org/Samanids/oya-part-one.htm
Pope, A. U., The Ceramic Art in Islamic Times: The History, In: A Survey of Persian Art, Edited by A. U. Pope and Ph. Ackerman, Soroush Press, Tehran, 1977.
Scrrato, U., Samanid Art, In: Encyclopedia of World Art,vol. 12, Newyork, 1966.
Shokoohy, M., Darzin, In: Encyclopedia Iranica, Edited by Ehsan Yarshater, Vol. VII, Fasc. 1, 1994, pp. 83-84.
Soucek, P., Art in Iran. vii. Islamic Pre-Safavid, : Encyclopedia Iranica, Edited by Ehsan Yarshater, 1986, [Electronic Version], from: http://www.iranica.com/articles/art-in-iran-vii-islamic-pre-safavid
Stein, S. A., Archaeological Reconnaissances in North-Western India and South-Eastern Iran, Macmillan and Co. Limited, London, 1937.
Volov, Lisa, «Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery,» Ars Orientalis, vol. 6, 1966, PP. 107-33.
Watson, Oliver, Ceramics from Islamic Lands, Thames & Hudson Ltd, London, 2004.
Whitehouse, D., Ceramics XIII, The Early Islamic Period, 7th – 11th Centuries, In: Encyclopedia Iranica, Edited by Ehsan Yarshater, vol. V, California (Mazda Publishers), 1992, PP. 308-311.
Whitehouse, D., Decline of Siraf, In: Proceedings of the IIIrd Annual Symposium of Archaeological Research in Iran, Tehran 2nd-7th November 1974, Edited by Firouz Bagherzadeh, Tehran, 1975, PP. 263-270.
Whitehouse, D., Excavations at Siraf: Fifth Interim Report, Iran, vol. 10, 1972, PP. 63-88.

Whitehouse, D., Excavations at Siraf: First Interim Report, Iran, vol. 6, 1968, PP. 1- 22.
Whitehouse, D., Excavations at Siraf: Fourth Interim Report, Iran, vol. 9, 1971, PP. 1-17.
Whitehouse, D., Excavations at Siraf: Second Interim Report, Iran, vol. 7, 1969, PP. 39-62.
Whitehouse, D., Excavations at Siraf: Sixth Interim Report, Iran, vol. 12, 1974, PP. 1-30.
Whitehouse, D., Excavations at Siraf: Third Interim Report, Iran, vol. 8, 1970, PP. 1-18.
Wilkinson, Ch. K., Life in Early Nishapur, Metropolitan Museum of Art Bulletin , New ser., vol. 9, No. 2, Newyork, 1950, PP. 60-72.
Wilkinson, Ch. K., Nishapur: Pottery of The Early Islamic Period, The Metropolitan Museum of Art, Newyork, 1973.
Wilkinson, Ch. K., The Glazed Pottery of Nishapur and Samarkand, Metropolitan Museum of Art Bulletin , New ser., vol. 20, No. 3, Newyork, 1961, PP. 102-115.
Wilkinson, Ch. K., the Iranian Expedition: 1936, Metropolitan Museum of Art Bulletin (section II), vol. 32, no. 10, Newyork, 1937, PP. 3-22.
Williamson, A., Regional Distribution of Medieval Persian Pottery in the Light of Recent Investigations, In: Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics, J. Allan and C. Robert (ed.) , Oxford, 1987, PP. 11-22.
Williamson, A., Sirjan, Iran, vol. 9, 1971, P. 177.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Slip-painted Pottery (Types, Widespread, Dating)

MortezaAtaie, PH.D, Student of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Seyyed Rasool Mosaviye Haji,PH.D, Associate Professor ofArchaeology, University Mazandaran, Babolsar, Iran.
Rahele Koulabadi, PH.D, Student of Archaeology, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

Reseaved: 2012/6/9 Accept: 2012/10/7

About two centuries after the appearance of Islam, the production of potteries were gradually changing through Islamic world. At eastern parts these changes were taking place coincident with Iranian movements and establishment of independent dynasties such as Tahirids and Samanids.The most important contribution of Samanid artists in Islamic pottery-making was the invention and completion of the Slip-painted wares. By means of such variety of decorative patterns like abstract, geometric, vegetarian & figurative patterns & calligraphy, this art not only affected from sasanian art, chinese and abbasid wares but also presented creative and artistic types during the history of Islamic pottery production. Archaeological evidence introduce Nishapur and Afrasiab (old Samarkand) as the main centers of the most interesting Slip-painted ceramics and also central Asia, Great Khurasan, sistan, parts of southern region of Caspian sea and Kirman as the area in which this kind of ceramics developed. This is obvious that development of Slip-painted potteries were in the lands which were under dominance of samanids; It means that the production of Slip-painted wares widespread from central and southern Iran eastward deep into central Asia and not considerably in central and western of Iran. Producing a large amount of these ceramics began during 9th century A.D (3th century A.H) and it reached its climax in 10th century A.D (4th century A.H). During 11th century A.D (5th century A.H) when the usage of alkaline glaze, Stone-paste for ceramic body were common and also the transmission of political, cultural and artistic centers from east to central parts of Iran, the production of Slip-painted potteries decreased qualitatively and restricted to regional centers and their production are forgotten gradually. This study is based on descriptive- analytical method and the gathering of data is done in the method of documentary & follow the purposes such as typology, Recognizing the widespread regions and accessing to definite dating for these kind of potteries.

Key words: Islamic pottery, Samanids, Slip-painted pottery, types, widespread, dating.