نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۰ • زمستان ۱۳۸۸

الگوهای ترکیب بندی در کتیبه‌های سفال سامانی
(قرن سوم تا پنجم هجری قمری)*

دکتر صداقت جباری**[۱]، فرناز معصوم‌زاده[۲]

[۱] استادیار گروه گرافیک و عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد رشته گرافیک، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۸/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۱/۱۸)

چکیده:

سفالینه‌های کتیبه‌دار سامانی، عرصه‌ی نمایش پیوند دو هنر بزرگ دوره‌ی صدر اسلام است. هنر نوظهور خوشنویسی با تمام ظرایف و امکانات خود در تزیین سفالینه‌های ایرانی حضور یافته و سفال که خود در این دوره جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است، بستر مناسبی را برای تجلی هنر خوشنویسی فراهم می‌آورد. این همنشینی، میراث سفالین ارزشمندی را از هماهنگی نقش و شکل ظروف به ارمغان آورده که نمایانگر بخشی از پیشینه‌ی اصول و مبانی بصری هنر ایران است. با توجه به ارزش و اهمیت این میراث، ضرورت حضور مطالعات بصری در زمینه‌ی کتیبه‌های سفال سامانی در میان پژوهش‌های صورت گرفته مشخص می‌شود. در این مقاله ضمن پرداختن به ترکیب‌بندی کتیبه‌های ظروف سفالین دوره‌ی سامانی، برای نخستین بار، طبقه‌بندی بصری از الگوهای رایج در این کتیبه‌ها ارائه می‌گردد. ابتدا با بیان اهمیت هنر سفال، به‌خصوص سفال سامانی، شیوه‌های رایج در طبقه‌بندی این سفال مطرح شده و در ادامه با بررسی بیش از ۵۰۰ نمونه تصویری از سفالینه‌های کتیبه‌دار سامانی، سه شیوه‌ی کلی در ترکیب‌بندی این کتیبه‌ها معیّن می‌شود. سپس یازده گونه‌ی مختلف ترکیب‌بندی در قالب این سه شیوه، با توجه به قابلیت‌های به‌کار گرفته شده استخراج می‌گردد. سرانجام با بررسی دقیق و نگاهی عمیق به ظرایف کتیبه‌ها، انواع مختلف ترکیب‌بندی در هر یک از این یازده گونه معرفی می‌شود. این طبقه‌بندی شیوه‌ها، گونه‌ها و انواع مختلف ترکیب‌بندی در جدولی به‌صورت شماتیک ارائه گردیده است.

واژه‌های کلیدی:

سفال اسلامی، سفال گِلابه‌ای، ظروف سفالین نیشابور و سمرقند، کتیبه‌های سفال سامانی، ترکیب‌بندی کتیبه.

---

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "گرافیزم رویه‌آرایی ظروف سفالین ایرانی (سفال گِلابه‌ای دوره‌ی سامانی)" در رشته گرافیک است که توسط نگارنده دوم و به راهنمایی نگارنده اول در پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران در دست تهیه است.

** نویسنده مسئول: تلفن و نمابر: ۶۶۹۵۵۶۳۰-۰۲۱ ، E-mail: sjabbari@ut.ac.ir.

مقدمه

سفال دوره‌ی سامانی آیینه‌ی تمام نمای هنر ایران در دوره‌ی صدر اسلام است. این سفالینه‌ها که بیانگر رشد اقتصادی، فرهنگی و سیاسی سامانیان است از حیث تنوع و تعدد نمونه‌های باقی‌مانده بر دیگر آثار این دوره برتری یافته و تا به امروز نگاه دقیق و موشکافانه‌ی هنردوستان، پژوهشگران و علاقه‌مندان را محصور خود ساخته است. ابداع شیوه و تکنیک جدید سفال گلابه‌ای[1] در این دوره زمینه را برای خلق طیف وسیعی از نقوش تزیینی، از جمله نقوش هندسی و گیاهی، نقوش کتیبه‌ای و نقوش پیکره‌ای جانوران و انسان، فراهم می‌آورد. از میان این نقوش که اندیشه و دیدگاه‌های مختلف افراد جامعه را به نمایش می‌گذارد، نقوش کتیبه‌ای با بیانی جدید، سهم بزرگی از ارزش هنری ظروف سفالین سامانی را به خود اختصاص داده است. همنشینی هنر خوشنویسی، به عنوان یک هنر نوظهور در دوره‌ی اسلامی، با ظروف سفالین که خود در این دوره حیات تازه‌ای را تجربه می‌کردند، شناخت و تسلط هنرمندان خطاط و سفالگر را در به‌کارگیری این عنصر جدید برای بیان اعتقادات، خواسته‌ها و ارزش‌های یک جامعه و گنجاندن آن به زیباترین و جدیدترین وجه ممکن در زندگی روزمره‌ی افراد نشان می‌دهد.

با وجود ارزش و جایگاه این میراث گرانبها در شناخت پیشینه‌ی اصول و مبانی بصری هنر خط و خوشنویسی، اکثر مطالعات پژوهشی در باب سفال سامانی، به طبقه‌بندی آنها با توجه به عواملی نظیر شیوه و تکنیک‌های سفال گلابه‌ای، مراکز انتساب کارگاه‌های سفال و یا شکل و فرم ظروف پرداخته‌اند و بررسی ویژگی‌های بصری این سفالینه‌ها همواره تحت تأثیر این عوامل بوده است. با توجه به ارزش سفالینه‌های کتیبه‌دار در شناخت پیشینه‌ی خط و نظر به اهمیت و توجه خاص دنیای معاصر به کاربردهای مدرن خط و خوشنویسی، جای خالی پژوهش‌های بصری در این باب بیش از پیش به‌چشم می‌خورد.

در این مقاله سعی شده است از یک سو با بررسی ترکیب‌بندی کتیبه‌های سفال سامانی الگوهای رایج در ترکیب‌بندی خط و خوشنویسی مشخص گردد، و از سوی دیگر با نمایش تنوع ترکیب‌بندی این کتیبه‌ها با توجه به قابلیت‌های خط و خوشنویسی که هنرمندان زینتگر با رعایت تمام ظرایف و دقایق به کارگرفته‌اند، روایتی بصری از هنر ایران ارائه گردد. شاید که بتواند راهگشای شیوه‌ها و تفکرات نوین در هنر و پژوهش معاصر قرار گیرد.

اهمیت هنر سفال و سفال کتیبه‌دار سامانی

سفال- یکی از ابتدایی‌ترین دست ساخته‌های بشر- از دیرباز پیوندی گسست‌ناپذیر با هنر نقاشی داشته و همواره در سایه‌ی این مصاحبت اندیشه و آرمان‌های او را به مخاطبان حال و آینده‌ی خود انتقال داده است. به همین خاطر است که نخستین بار دکتر کنتنو (Contenau)، نقوش سفالینه‌های دوره‌ی کهن را به عنوان "نخستین کتاب" جهان در نظر گرفت (پوپ، ۱۳۸۰، ۱۶). علاوه بر این ویژگی‌های ذاتی سفال نظیر سادگی، انعطاف‌پذیری و انتزاعی بودن به ارزش آن افزوده است؛ زیرا اثر سفالین به هر اندازه که ساده و ابتدایی باشد، دارای خلاقیت و آفرینشی باطنی است و این انعطاف‌پذیری و انتزاع، زمینه را برای تجلی شخصیت فردی هنرمند فراهم می‌آورد و محصول نهایی در شکل و ترکیب جدید چیزی تازه و به مراتب باارزش‌تر از ماده‌ی اولیه است (گلاک، ۱۳۵۵، ۴۳). همچنین ظروف سفالین از ماده‌ی اولیه تا اشتیاق به جاودانگی با وجود شکنندگی اجتناب‌ناپذیر، به آفرینش انسان شباهت دارند که در کنار تمام این خصوصیات باعث شده در هر برهه‌ی زمانی و مکانی نیازهای بشر و جامعه با آن پیوند خورد و روح قومی در آن تجلی یابد. از این رو با مطالعه و بررسی هنر سفال، می‌توان به میزان هنر و حساسیت‌های هر قومی دست یافت (رید، ۱۳۸۱، ۲۴).

بر اساس آخرین یافته‌های باستان‌شناسی، سابقه‌ی فن و هنر سفالگری در ایران به هزاره‌ی هشتم پیش از میلاد می‌رسد (کریمی و دیگران، ۱۳۶۴، ۵). با وجود این‌که این هنر در ایران یک سنت مداوم است، شاهکارهای هنر سفالگری به دو دوره‌ی درخشان، یعنی سه هزار سال دوره‌ی "پیشین سنگی" و دوره‌ی اسلامی تعلق دارند (ویلسن، ۱۳۶۳، ۹۹).

با ظهور اسلام و منع استفاده از ظروف سیمین و زرین، توجه هنرمندان بیش از پیش به هنر سفالگری معطوف شد و در دوره‌ی سامانی به کمال مطلوبی دست یافت. در قرن سوم هجری اقتدار مرکزی خلافت عباسی ضعیف شد و سلسله‌های محلی قدرت را به دست آوردند (لاکهارت و دیگران، ۱۳۶۳، ۲۸) و حکومت امرای ایرانی همچون آل‌بویه در غرب ایران و بین‌النهرین و سامانیان و طاهریان در خراسان و ماوراءالنهر آغاز گردید. فرمانروایان روشن‌اندیش سامانی با حمایت و تشویق دانشمندان، هنرمندان و شاعران به احیای اندیشه و سنت‌های هنری کهن ایران همت گماردند (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹، ۴۵۲). این حمایت سبب ایجاد روابط و پیوندهای عمیق هنر با علوم و ادبیات شد و سفالگری همگام با احیای ادبیات و هنر وارد مرحله‌ی جدیدی شد.

سفالگران ایرانی از گل و نقش و رنگ، آثاری برجسته‌تر از طلا و نقره آفریدند که در تاریخ هنر بی‌نظیر است. گویی ایشان، چنان‌که

گوته قرن‌ها پس از آن گفت، می‌دانستند که اولین وظیفه‌ی هنر بالا بردن ارزش ماده است (پوپ، ۱۳۸۰، ۱۱۱). هنرمندان با بهره‌گرفتن از خوشنویسی در تزیین سفالینه‌ها، به بیانی جدید دست یافتند و پیوندی عمیق میان مذهب، خوشنویسی، سفالگری و ادبیات ایجاد کردند.

خوشنویسی با اعتباری که از کتابت قرآن گرفته بود، بر ارزش و اعتبار هنری و معنوی سفالینه‌ها افزود و ایرانیان با سابقه‌ی درخشانی که در تزیین خط از دوران ساسانی تا بدان روز داشتند چنان خط کوفی را آراستند که همواره از سفالینه‌های کتیبه‌دار سامانی به‌عنوان بزرگترین خرمن تنوع خطوط یاد شده (فیروز، ۱۳۴۵، ۸۷) و تا به امروز هیچ هنری در جهان با چنین وسعت و عمومیتی از خط در زمینه‌ی تزیین و آراستن بهره نگرفته است.

پیش از جلوه‌های هنرِ خوشنویسی و سفال، می‌توان در مضامین کتیبه‌های سفال سامانی ادبیات و آیین ایرانیان را جستجو کرد. این سفالینه‌ها با دربرداشتن مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌های عربی، نخستین بازمانده‌ی "نسخ خطی" از فعالیتِ ادبی دوره‌ی سامانی است که تلاش و همت اُدبای برجسته‌ی این دوره را در جمع‌آوری مجموعه‌ی این ضرب‌المثل‌ها آشکار می‌سازد (اتینگهاوزن، ۱۳۷۶، ۲۲). در میان این کتیبه‌ها، مجموعه‌ای از سخنان حضرت علی(ع) به چشم می‌خورد که بارها بر سطح سفالینه‌ها نوشته شده و این خود حاکی از تمایل ایرانیان به آیین شیعه است. از طرف دیگر اعتقادات شیعی ایرانیان سبب جدایی آنان از انبوه اهل سنت و حفظ جنبه‌های ملی هنر ایران گردید (آذرنوش،۱۳۵۵، ۱۶) و ادبیات نوین ایران با ظهور شاعرانی چون رودکی و دقیقی شکل گرفت (لاکهارت و دیگران، ۱۳۶۳، ۲۸). فردوسی سرودن اشعار شاهنامه خود را در دربار سامانیان شروع کرد و با گردآوری تاریخ ملّی ایران، تأثیری ژرف و مستقیم بر نقوش سفالینه‌ها گذاشت.

مطالعه سفال سامانی

به اعتقاد پژوهشگران، سفال در مقایسه با دیگر آثار دست‌ساخته بشری، در برابر پوسیدگی و آسیب‌های طبیعی مقاوم است و گذر زمان تغییر چندانی در شکل و ساخت اولیه آن ایجاد نمی‌کند (کیانی، ۱۳۷۹، ج) و جذابیت مطالعه‌ی این هنر نیز، از باب همین خلوصی است که طی گذشت اعصار، همچنان باقی مانده است.

با توجه به اهمیت و جایگاه سفال سامانی، مطالعات زیادی در این باره انجام شده که در اکثر آنها، طبقه‌بندی سفالینه‌ها بر اساس مؤلفه‌های زیر صورت گرفته است.

سیر تاریخی: گردآوری سفالینه‌های ایران از اواخر قرن ۱۳ ق. توسط افرادی از مغرب زمین با بهره‌گیری از جستجوهای "بازاری‌مآب" و دلّالان نامعتبر ایران آغاز گردید (فریه، ۱۳۷۴، ۲۵۵). از این‌رو، به دلیل عدم حفاری‌های منظم و همچنین نامعلوم بودن منبع و محل سفالینه‌ها، طبقه‌بندی تاریخیِ سفالِ اوائل دوره‌ی اسلامی مشکل است (دیماند، ۱۳۸۳، ۱۵۷- ۱۵۸). بولیت (Bulliet) نیز در رابطه با مشکلات این طبقه‌بندی معتقد است که همزمانی تولید سفالینه‌ها سبب جایگزینی یک نوع سفال خاص با نوع دیگر نشده و فقط در دوره‌های مختلف رواج برخی از آنها نسبت به انواع دیگر بیشتر بوده است (گراب، ۱۳۸۴، ۴۵). از این‌رو در مطالعات سفال سامانی طبقه‌بندی تاریخیِ جامعی دیده نمی‌شود و فقط اشاره‌هایی کلی به تقدمِ برخی از انواع سفالینه‌ها صورت گرفته است.

مراکز و کارگاه‌ها: مرغوب‌ترین تولیدات سفال سامانی منسوب به نیشابور و افراسیاب (سمرقند) است. با وجود این مراکز دیگری نظیر مرو و اُترار[۲] شناسایی شده است و هزاران سفالینه نیز با مرغوبیت کمتر به شهرهای کوچک (مانند ساری)[۳] و کارگاه‌های محلی نسبت داده شده‌اند (Watson, 2004, 205).

شیوه‌های نقش‌اندازی و لعاب: طبقه‌بندی بر اساس شیوه‌های لعاب، رایج‌ترین شیوه در مطالعه‌ی سفال سامانی است. ویلکینسون (Wilkinson,1973) طبقه‌بندی جامعی از این سفالینه‌ها ارائه داده است، که با یک تجدید نظر در مورد سفال‌های تقلیدی[۴]، این سفالینه‌ها در هفت گروه کلی جای می‌گیرند؛ ۱. سفالینه با تزیینات سیاه روی زمینه سفید[۵] ۲. سفالینه با تزیینات رنگی روی زمینه سفید[۶] ۳. سفالینه با زمینه‌ی رنگی[۷] ۴. سفالینه با تزیینات سیاهی که رنگ زرد پس می‌دهد[۸] ۵. سفال نخودی[۹] ۶. سفال تقلیدی از ظروف آبی و سبز سامرا[۱۰] ۷. سفال تقلیدی زرین فام[۱۱].

اشکال و نوع ظروف: طبقه‌بندی فرم و شکل ظروف، با توجه به اندازه‌ی ظرف، نوع پایه، نوع دیواره و ... صورت می‌گیرد و همواره در کنار روش‌های دیگر تقسیم‌بندی مورد استفاده بوده است. با این‌حال مورگان (۱۳۸۴) در طبقه‌بندی سفالینه‌های مجموعه‌ی خلیلی، به‌طور کلی از این طبقه‌بندی بهره گرفته و سپس به بررسی نقوش آن پرداخته است.

نقوش: طبقه‌بندی نقوش سفالینه‌ها یکی از شیوه‌های بصری تقسیم‌بندی ظروف سامانی است که به تنهایی و یا در کنار شیوه‌های دیگر مورد توجه بوده است. چهار مجموعه کلی از نقوش، در سفالینه‌های سامانی به‌چشم می‌خورد: ۱. نقوش کتیبه‌ای ۲. نقوش انتزاعی (هندسی و گیاهی) ۳. نقوش حیوانی (پرندگان و جانوران) ۴. نقوش انسانی. این طبقه‌بندی در مطالعات کیانی (۱۳۷۹) و واتسون (Watson, 2004) مورد استفاده قرار گرفته است.

در اکثر پژوهش‌ها، شیوه‌های مختلف در کنار یکدیگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند در این مقاله نیز، با انتخاب سفالینه‌های کتیبه‌دار نیشابور و سمرقند، از دو شیوه طبقه‌بندی نقوش و مراکز سفالگری بهره گرفته و با نگاهی جدید و جستجویی بصری به مشخص‌کردن الگوهایِ رایجِ ترکیب‌بندیِ خط و خوشنویسی در سفالینه‌ها پرداخته شده است.

الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی

از اجزای غیر قابل‌انکار در ترکیب‌بندی یک اثر هنری، کادر و عناصر بصری است. در بررسی ترکیب‌بندی کتیبه‌های سفال سامانی، کادر مورد نظر دایره است؛ زیرا اغلب آثار برجای مانده کاسه و بشقاب‌های مدوّری هستند که سطح داخلی آنها منقش شده است.

آشنایی دیرینه‌ی هنرمندان ایرانی با فرم دایره و خلق نقوش دایره شکل، میراث بصریِ غنی برای هنرمندان زینتگر این دوره بر جای گذاشته بود. اما در نقطه‌ی مقابل نقوش کتیبه‌ای عنصری جدید در تزیین و ترکیب فرم دایره بود. خط و خوشنویسی که تا پیش از این در کادرهای مربع یا مستطیل بر قرآن‌ها و یا کتیبه‌ی بناها نقش می‌گردید، در تقابل با فرم دایره‌ی ظرف قرار گرفت و هنرمند زینتگر را بر آن داشت تا با بهره‌گیری از میراث کهنی که از آشنایی با فرم دایره داشت، و با درک ظرایف خط و خوشنویسی، چنان ترکیبی از خط و دایره پدید آورد که نه‌تنها مخاطبان معاصر خود بلکه مخاطبان امروزین را متحیر سازد.

خط و خوشنویسی گاه به عنوان تنها عنصر ترکیب‌بندی و گاه همراه با عناصر دیگر در تزیین سفالینه‌های سامانی نقش دارد. در این مبحث فقط نقوش کتیبه‌ای مورد بررسی قرار گرفته و از پرداختن به عناصر دیگر چشم‌پوشی شده است؛ زیرا ویژگی‌های خاص خط و خوشنویسی نظیر کرسی حروف و کلمات، تناسبات و مفردات حروف و غیره سبب تشکیل ترکیب‌بندی‌های متنوعی شده که خلق این ترکیب‌بندی‌ها از طریق عناصر دیگر میسر نیست.

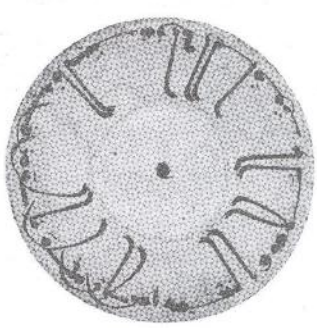
نقوش کتیبه‌ای به سه شیوه‌ی کلی بر سطح سفالینه‌ها منقش شده است. کتیبه در شیوه‌ی اول، کاملاً تحت تأثیر فرم دایره ترکیب شده و با پذیرش کرسی دایره‌وار، آرایشِ جدیدی را در مقایسه با چیدمان مرسوم و چهارگوش کتیبه‌ها به وجود آورده است. در شیوه‌ی دوم با وجود کرسی صاف، ترکیبات جدید و متناسب با فرم دایره ایجاد گردیده است، زیرا این کرسی بر روی شعاع و یا قطر قرار گرفته و در ترکیب با فرم دایره اثری متفاوت و درخور توجه ایجاد کرده است. شیوه‌ی سوم ترکیب‌بندی خط به گونه‌ای دیگر و بدون توجه به کادر دایره صورت گرفته است. کتیبه در این شیوه با نقوش پیکره‌ای ترکیب شده است. تسلط هنرمند بر ترسیم نقوش پیکره‌ای و تلفیق آن با عناصر نوشتاری و همچنین تأثیرپذیری او از نقوش سفالینه‌های زرین‌فام، سبب خلق آثاری گشته که تأثیرات آن را می‌توان در بدعت‌های نوینِ هنرِ معاصر جستجو کرد. هنرمند زینتگر در قالب این سه شیوه و با به‌کارگیری قابلیت‌های خط و خوشنویسی و توجه به تمام ظرایف و دقایق آن ترکیب‌های متنوعی ایجاد کرده است.

شیوه اول (ش ۱)

کتیبه‌ها در تعداد زیادی از سفالینه‌های سامانی به صورت دایره‌وار و دورتادور حلقه‌ی ظرف ترسیم شده و کرسی حروف و کلمات تحت تأثیر فرم دایره حالت منحنی به خود گرفته است. گاهی خط کوفی به‌صورت زنجیره‌وار و گاه به‌صورت منفصل نوشته شده و بدین سبب ترکیب‌بندی‌های گوناگونی به‌دست آمده است.

گروه ۱. در این گروه خط و خوشنویسی به‌صورت دایره‌وار و زنجیره‌وار دورتادور لبه‌ی ظرف را مزین کرده است. در تعدادی از این ظروف (نوع **الف، ب و ج**) خط کرسی لبه‌ی بیرونی ظرف است و نوشته‌ها حرکتی دوار در جهت عقربه‌های ساعت ایجاد کرده‌اند. خطوط متنوع کوفی با کیفیت‌های مختلف خوشنویسی بر سطح این سفالینه‌ها با ترکیب دوار ترسیم شده و فضاهای متنوعی به وجود آورده‌اند. گاهی خط کوفی کلاسیک بر ظروف نوع **الف** نقش بسته و هنرمند برای منقش کردن یک عبارت، دورتادور ظرف، خطوط افقی حروف و کلمات را به‌صورت کشیده نوشته است (تصویر ۱) و از

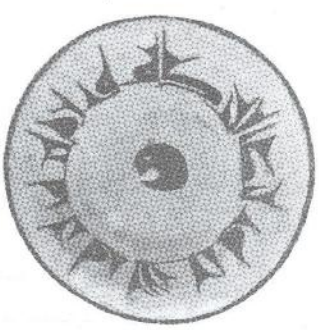
تصویر ۱- نمونه ظروف گروه ۱، نوع الف.
مأخذ: (موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره C.909-1935)



تصویر ۲- نمونه ظروف گروه ۱، نوع الف.
مأخذ: (موزه بریتانیا، شماره ۱۲-۱۹۵۸.۱۰۱۸)

تصویر ۳- نمونه ظروف گروه ۱، نوع ب.
مأخذ: (گراب، ۱۳۸۴، تصویر ۷۲)

تصویر ۴- نمونه ظروف گروه ۱، نوع ج.
مأخذ: (Pancaroglu، ۲۰۰۷، تصویر ۲۵)

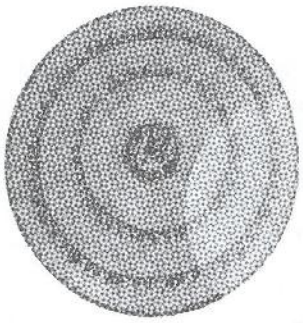


تصویر ۵- نمونه ظروف گروه ۱، نوع د.
مأخذ: (حراج کریستی، ۵ نوامبر ۲۰۰۸، شماره ۲۲۶)

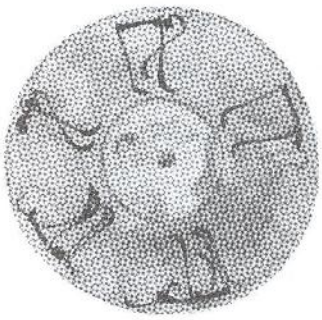
تصویر ۶- نمونه ظروف گروه ۱، نوع هـ.
مأخذ: (Curatola، ۲۰۰۶، ص ۳۸)

تصویر ۷- نمونه ظروف گروه ۱، نوع و.
مأخذ: (Watson، ۲۰۰۴، Cat. Ga. 10)

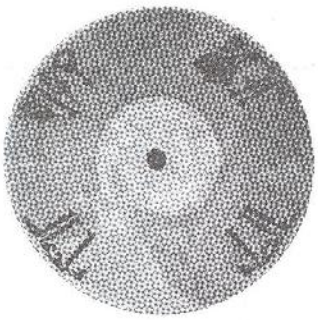
تصویر ۸- نمونه ظروف گروه ۲، نوع الف.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۶۴، تصویر ۲۵)



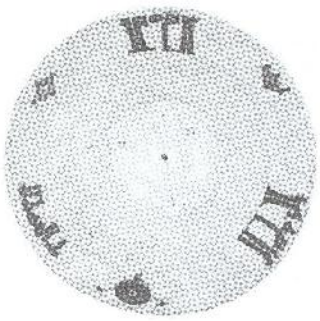
تصویر ۹- نمونه ظروف گروه ۲، نوع ب.
مأخذ: (گراب، ۱۳۸۴، تصویر ۹۷)



تصویر ۱۰- نمونه ظروف گروه ۳.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۶۴، تصویر ۱۹)



تصویر ۱۱- نمونه ظروف گروه ۳، نوع الف.
مأخذ: (Koyama et al,1976 , no46)



تصویر ۱۲- نمونه ظروف گروه ۳، نوع ب.
مأخذ: (حراج بانهمز، ۶ اکتبر ۲۰۰۸، شماره ۸۸)

این‌رو آنها را با الفات کتیبه هماهنگ کرده است. گاهی خط کوفی مشرقی بر ظروف نوع **الف** منقش شده (تصویر ۲) و انتهای متمایل به چپ الفات، به حرکت دوار ترکیب‌بندی کمک کرده است.

خط کوفی کلاسیکِ منقش بر نوع **ب** (تصویر ۳) درشت و ضخیم است و حروف آن با پهنای مساوی و کناره‌های صاف و بدون انحنا نوشته شده است. انتهای صاف و بریده شده‌ی حروف در مواجهه با فرم دایره‌وار نوشته و دایره‌ی ظرف، کنتراست فرم ایجاد کرده است.

در ظروف نوع **ج**، گویی حروف و کلمات در قابی از دایره محصور شده‌اند. گاهی تکرار الفات کتیبه‌های مکرر "الیمن" و گاهی ملحقات تزیینی به حروف (تصویر ۴) فضای بین حروف را پر کرده و سبب شده نوشته به‌صورت حاشیه‌ای دورتا دور ظرف را فرا گیرد.

کرسی اغلب نوشته‌ها در ظروف گروه یک، از طرف پایین محدود شده‌اند (به غیر از نوع **ج** که از بالا هم محدود شده) و این امر در ظروف نوع **د**، **هـ**، و که کرسی نوشته، پایه‌ی داخلی ظرف است، سبب ایجاد دایره‌ای در مرکز ظرف گردیده است. خط کوفی منقش بر ظروف نوع **د** (تصویر ۵) دارای انتهای مثلثی شکل و "دوشاخه" است که ریتم حاصله از تکرار این فرم در کنار دایره‌ی ظرف و دایره‌ی مرکزی، کنتراست فرم ایجاد کرده و به فضای خالی تحرک بخشیده است.

خط کوفی که ظروفِ نوع **هـ** به آن آراسته شده، کوفی تزیینی است. کتیبه‌ی اغلب این ظروف شامل تکرار کلمه‌ی "برکه" است (تصویر ۶) که همراه با تکرار ریتمیک برگ‌های تزیینی، یادآور ذکرگویی در تعالیم باطنی اسلام است.

در ظروف نوع **و** (تصویر ۷) نقشِ خط کوفی به‌صورت نگاتیو (به‌رنگ سفید زمینه) بر روی نواری سیاه رنگ به تصویر کشیده شده که این نوار دورتادور لبه‌ی ظرف را مزین کرده است.

گروه ۲. ظروف این گروه، منقش به دو ردیف کتیبه‌ی کوفی است که به‌صورت دوایر متحدالمرکز دورتادور دیواره‌ی ظرف قرار گرفته‌اند. در اغلب ظروف این گروه، خط کوفی کلاسیک منقش شده که در اکثر آنها کتیبه‌ی ردیف داخلی، به رنگ قرمز نوشته شده است. خط کوفی تزیینی در موارد نادری به‌چشم می‌خورد و گاه خط کوفی ساده و تزیینی همزمان در تزیین این ظروف دیده می‌شود.

کرسی نوشته در ظروف نوع **الف** که اکثر نمونه‌های این گروه را شامل می‌شود (تصویر۸)، لبه‌ی بیرونی ظرف است، و در نوع **ب** که چند نمونه را دربرمی‌گیرد، پایه داخلی ظرف است (تصویر ۹).

گروه ۳. در این گروه، ترکیب‌بندی کتیبه به‌صورت دایره‌وار و منفصل دورتادور لبه‌ی ظرف ترسیم شده است و کرسی نوشته لبه‌ی بیرونی ظرف در نظر گرفته شده است. کتیبه‌ی کوفی این ظروف گاه کلماتِ عبارات کوتاه (تصویر ۱۰) و گاه تکرار یک کلمه است (تصویر ۱۲) که در اکثر موارد کلمات با فواصل یکسان نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند. تعدادی از این ظروف مزین به ترکیب‌هایی شش‌تایی و پنج‌تایی هستند (تصویر ۱۰) که منفصل بودن کلمات در آنها کمتر به‌نظر می‌رسد.

در ظروفِ نوع **الف** این گروه که یکی از رایج‌ترین نوع ترکیب‌بندی است، کلمات با گردشِ ۹۰ درجه، دورتادور ظرف منقش شده‌اند و ترکیبی چهارتایی و مربع شکل در درون دایره ظرف ایجاد کرده‌اند (تصویر ۱۱). تعداد دیگری از سفالینه‌ها دارای ترکیب‌بندی نوع **ب** و مزین به ترکیب‌های سه‌تایی هستند (تصویر ۱۲).

گروه ۴. کتیبه کوفی در ظروف این گروه به‌صورت دایره‌وار و منفصل بر دو قسمت از لبه‌ی ظرف، روبه‌روی یکدیگر و با زاویه‌ی ۱۸۰ درجه نسبت به هم نوشته شده است. تقارن مورد استفاده در این ترکیب‌بندی، نمایانگر یکی از ویژگی‌های هنر ایران است که هنرمندان از دیرباز برای ایجاد هماهنگی از آن بهره می‌گرفتند.

خط کرسی در ظروف نوع **الف**، لبه‌ی بیرونی ظرف (تصویر ۱۳) و در ظروف نوع ب، پایه‌ی داخلی ظرف است (تصویر ۱۴). در ظروف نوع **ج** نیز، کرسی کلمات، پایه‌ی داخلی ظرف است و نوشته‌ها مانند ظروف نوعِ **و** گروه اول به صورت نگاتیو بر نواری سیاه رنگ نقاشی شده که این نوار به صورت منحنی و منفصل بر حاشیه‌ی ظرف قرار گرفته است (تصویر ۱۵).

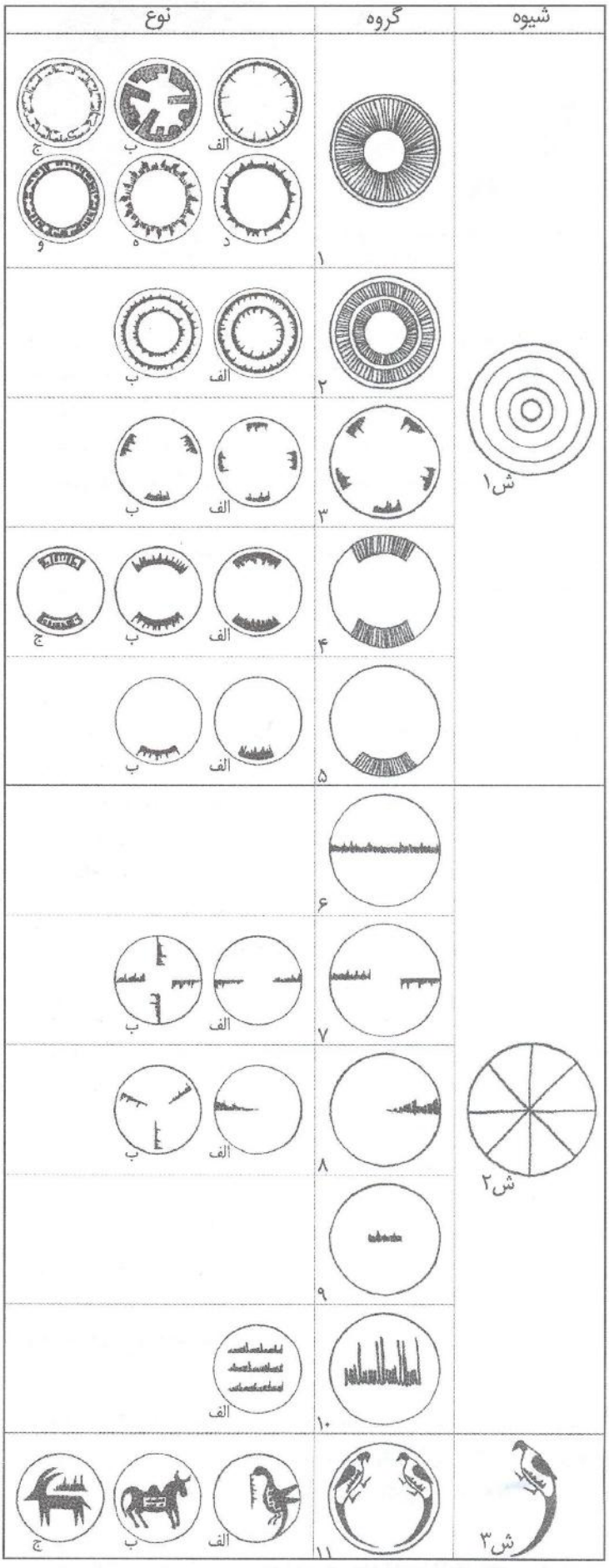
گروه ۵. در این ظروف، نقوش کتیبه‌ای به‌صورت دایره‌وار، بر یک چهارم از لبه‌ی ظرف ترسیم شده است. در ظروف نوع **الف** که اکثر ظروف این گروه را تشکیل می‌دهند، کرسی نوشته، لبه‌ی بیرونی ظرف (تصویر ۱۶) و در ظروف نوع **ب** که نمونه‌های معدودی را شامل می‌شود، پایه‌ی داخلی ظرف است (تصویر ۱۷).

شیوه دوم (ش ۲)

در این شیوه، کتیبه روی یک خط صاف نوشته شده که این خط شعاع، قطر و یا بخشی از آنهاست و نحوه‌ی قرارگیریِ کتیبه بر روی هر یک از این خطوط معیاری برای طبقه‌بندی ظروفی که به شیوه‌ی دوم مزین شده در نظر گرفته شده است.

گروه ۶. کتیبه کوفی در ظروف این گروه، سرتاسر قطر را پرکرده

جدول ۱ - الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی.



مأخذ: (نگارندگان)

و در اکثر آنها ابتدا و انتهای سطر مماس با لبه‌ی ظرف است و بدین وسیله دایره‌ی ظرف را به دو قسمت مساوی تقسیم کرده است (تصویر ۱۸). تماس سطر با لبه‌ی ظرف در تعدادی از ظروف، توسط عناصر تزیینی صورت گرفته است.

گروه ۷. نقوش کتیبه‌ای در ظروف این گروه، روی دو شعاع از دایره‌ی ظرف نوشته شده است. این دو شعاع در امتداد یکدیگر و روی یک قطر، ولی با زاویه ۱۸۰ درجه نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند و این بیان‌کننده‌ی توجه هنرمند به فرم دایره و استفاده از ویژگی‌های آن در ترکیب‌بندی است.

ابتدای سطر در برخی ظروف، لبه‌ی ظرف (تصویر ۱۹) و در ظروف نوع **الف**، تقریباً مرکز ظرف است (تصویر ۲۰). در ظروف نوع **ب**، این نوع ترکیب‌بندی دو یا چهاربار تکرار شده و فضای دایره را به چهار یا هشت قسمت، تبدیل کرده است (تصویر ۲۱).

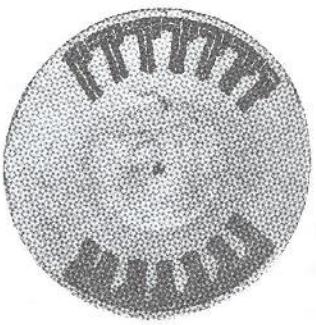
گروه ۸. ترکیب‌بندی خط و خوشنویسی در ظروف این گروه، تقلیدی از ظروف آبی و سبز سامرا است و اکثر ظروف این گروه را سفالینه‌های تقلیدی آبی و سبز تشکیل می‌دهند. کتیبه‌ی کوفی در این ظروف بر روی شعاعی از دایره منقش شده است و ابتدای سطر در برخی نمونه‌ها (تصویر ۲۲) و انتهای سطر در نمونه‌های نوع **الف** (تصویر ۲۳) مماس با لبه‌ی ظرف قرار گرفته است. در ظروف نوع **ب** (تصویر ۲۴)، با سه مرتبه تکرار این نوع ترکیب‌بندی، نوشته بر روی سه شعاع دایره با چرخش ۱۲۰ درجه نسبت به یکدیگر قرار گرفته و دایره‌ی ظرف را به سه قسمت تقسیم کرده است. ابتدای تمامی سطرها در هر یک از نمونه‌ها، لبه و یا مرکز ظرف است و این امر سببِ گردش سطرها به دور ظرف، و تأکیدی بر فرم دایره شده است.

گروه ۹. در ظروف این گروه، کتیبه روی یک سومِ وسطِ قطر نوشته شده و در مرکز ظرف قرار گرفته است (تصویر ۲۵). احتمالاً این نوع ترکیب‌بندی نیز مانند گروه هشتم، متأثر از ظروف آبی و سبز سامرا است که در ابتدا بر روی ظروف تقلیدی آبی و سبز حضور یافته و سپس هنرمندان ایرانی با بهره‌گیری از کوفی ایرانی آن را به انحصار خود درآوردند و در تزیین ظروف زیادی، از این ترکیب‌بندی به صورت منفرد و یا ترکیبی با گروه‌های دیگر بهره گرفتند.

گروه ۱۰. کرسی نوشته در این ظروف (تصویر ۲۶)، موازی با قطر و کمی پایین‌تر از آن است و کلمات با خط درشت نوشته شده و به عنوان عنصر حاکم در ترکیب‌بندی حضور پیدا کرده‌اند. در ترکیب‌بندی نوع **الف** (تصویر ۲۷)، نوشته بر روی دو یا چند سطر موازی با قطر نوشته شده و یادآور شیوه‌های کتابت و یا کتیبه‌های منقش بر برخی از ظروف آبی و سبز است.

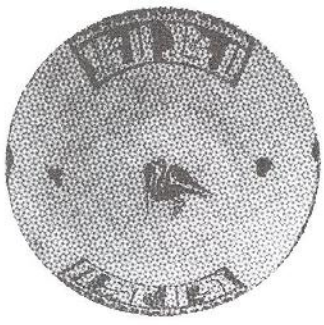
شیوه سوم (ش ۳)

در این شیوه، حروف و کلمات با نقوشی از حیوانات، پرندگان و گاه نقوش انسانی ترکیب شده اند. تلفیق نوشته با نقوش حیوانی، بیانی نو از پیشینه‌ی عشق و علاقه ایرانیان به صورت‌آرایی حیوانات را به نمایش می‌گذارد. این نقوش که اقتباسی از نقوش سفالینه‌های زرین‌فام هستند، گاه به‌صورت تقلیدی از همان الگوی زرین‌فام و گاه



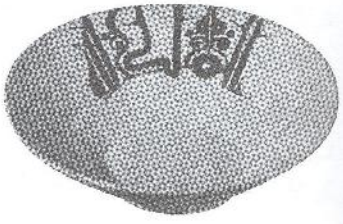
تصویر ۱۳- نمونه ظروف گروه ۴، نوع الف
مأخذ: (Fehervar,2000 ،no52)

تصویر ۱۴- نمونه ظروف گروه ۴، نوع ب
مأخذ: (حراج کریستی، ۷ اکتبر ۲۰۰۸، شماره ۶)

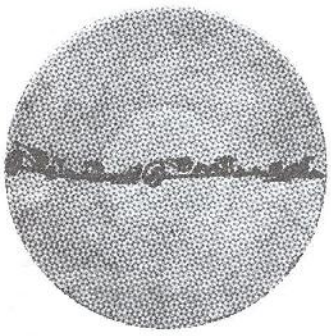


تصویر ۱۵- نمونه ظروف گروه ۴، نوع ج
مأخذ: (Klein et al,1973 ،no38)

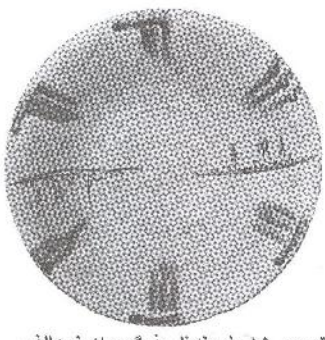
تصویر ۱۶- نمونه ظروف گروه ۵، نوع الف
مأخذ: (حراج بانهمز، ۶ اکتبر ۲۰۰۸، شماره ۹۲)



تصویر ۱۷- نمونه ظروف گروه ۵، نوع ب.
مأخذ: (Wilkinson,1973, chapter 3, no22)

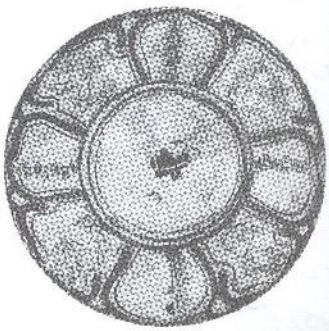


تصویر ۱۸- نمونه ظروف گروه ۶.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۶۴، تصویر ۳۹)

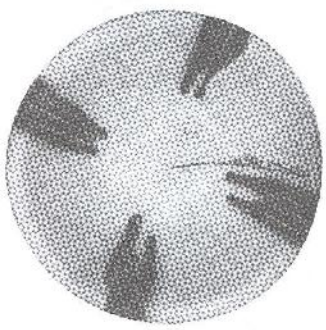


تصویر ۱۹- نمونه ظروف گروه ۷، نوع الف.
مأخذ: (برگزیده‌ای از مجموعه خصوصی مهندس محسن فروغی، ۱۳۵۶)

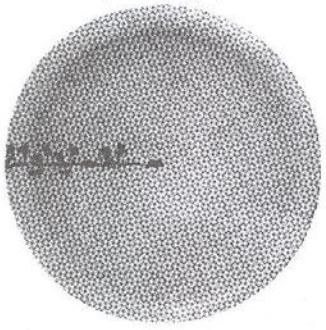
تصویر ۲۰- نمونه ظروف گروه ۷، نوع ب.
مأخذ: (گراب، ۱۳۸۴، تصویر ۹۳)



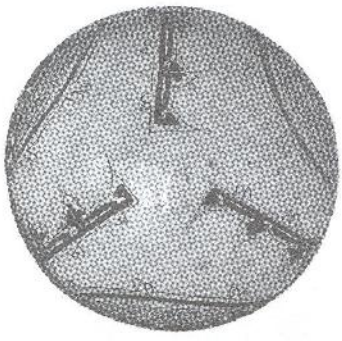
تصویر ۲۱- نمونه ظروف گروه ۷، نوع ج.
مأخذ: (Watson,2004,Cat.Gd.2)



تصویر ۲۲- نمونه ظروف گروه ۸.
مأخذ: (Watson,2004,Cat.D.7)

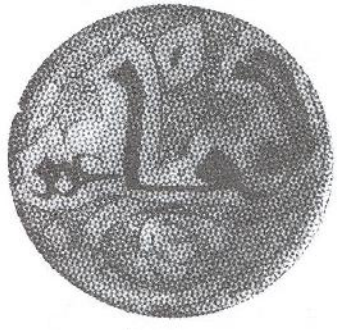


تصویر ۲۳- نمونه ظروف گروه ۸، نوع الف.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۶۴، تصویر ۷۴)

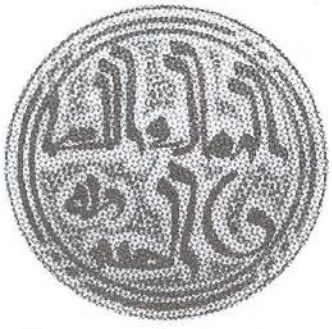


تصویر ۲۴- نمونه ظروف گروه ۸، نوع ب.
مأخذ: (Curatola,2006,no36)

تصویر ۲۵- نمونه ظروف گروه ۹.
مأخذ: (کیانی، ۱۳۵۷، تصویر ۵۶)



تصویر ۲۶- نمونه ظروف گروه ۱۰.
مأخذ: (Ainy et al, 1980 ,no72)



تصویر ۲۷- نمونه ظروف گروه ۱۰، نوع الف.
مأخذ: (حراج ساتبی، ۹ آوریل ۲۰۰۸، شماره ۱۰)

تصویر ۲۸- نمونه ظروف گروه ۱۱.
مأخذ: (گراب، ۱۳۸۴، تصویر ۷۹)

با بهره‌گیری از اعتقادات ایرانیان به شکلی جدید ارائه شده‌اند. این نقوش را می‌توان جزو اولین نمونه‌های تصویرسازی با خط و خوشنویسی دانست.

گروه ۱۱. یکی از متداول‌ترین نقوش این گروه، نقش دو پرنده است که روبه‌روی هم نشسته‌اند (تصویر ۲۸) و داخل بدن آنها کلمه "برکه" نوشته شده است. احتمالاً این ترکیب برآمده از اعتقادِ ایرانیان به خوش‌یمنی پرندگان باشد.

در ظروف نوع **الف** (تصویر ۲۹)، تصویر مرغی که شاخه‌گُلی به منقار گرفته نقش شده است. این نقش در بسیاری از سفالینه‌های سامانی، به عنوان عنصری تزیینی حضور دارد و در ظروف این گروه، نوشته‌ی کوفی به جای شاخه‌گُل و یا در بدن این پرنده نقش بسته شده است.

نوشته در اکثر ظروف نوع **ب** (تصویر ۳۰) در کادری داخلِ پیکره‌ی حیوانات منقش شده که شیوه‌ای رایج در کتیبه‌نگاری ظروف زرین‌فام بوده است.

کتیبه در ظروف نوع ج (تصویر ۳۱) بدون هیچ تلفیقی با پیکره و هم جهت با خطوط مرزی آن نوشته شده است. این ترکیب‌بندی مخصوص ظروف نخودی نیشابور است که در آن‌ها نوشته که اغلب تصویری انتزاعی و ناخوانا از کلمه "برکه" است، در کنار نقوش پیکره‌ای و از جمله نقوش انسانی قرار گرفته است.

شیوه‌های ترکیب‌بندی تلفیقی

در ظروف سامانی، استفاده همزمان از دو (و در موارد معدودی سه) نوع ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود که می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

تلفیق انواع ترکیب‌بندی در شیوه اول. تلفیقِ ترکیب‌بندیِ گروه دوم با انواع گروه‌های سوم، چهارم و پنجم در تعدادی از ظروف دیده می‌شود. در این ظروف، کتیبه‌ی ردیفِ داخلی در نوع **الفِ** گروه دوم، با به‌کارگیری انواع ترکیب‌های نوع **الفِ** گروه سوم، نوع **الفِ** گروه چهارم و یا نوع **الفِ** گروه پنجم، منقش شده است. یکی دیگر از نمونه‌های تلفیقی، به‌کارگیری ترکیب‌بندی نوع **بِ** گروه دوم به همراه نوع **الفِ** گروه پنجم است که در این نمونه، ترکیبِ چند سطر نوشته در یک‌چهارم از دیواره‌ی ظرف صورت گرفته است (تصویر ۳۲).

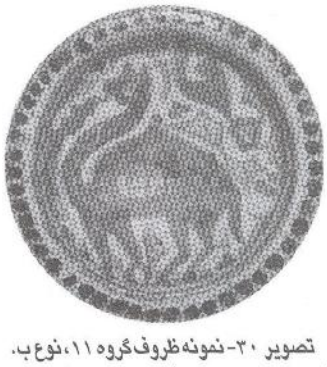
تلفیق انواع ترکیب‌بندی در شیوه دوم. از نمونه‌های رایج این نوع ترکیب‌بندی می‌توان به تلفیقِ ترکیب‌های گروه ششم و نهم با گروه هفتم اشاره کرد. در این ظروف، ترکیب‌بندی نوع **الف** یا **بِ** گروه هفتم، همراه با ترکیب‌بندی گروه ششم و یا گروه نهم، با زاویه ۹۰ درجه و عمود بر ترکیب‌بندی گروه هفتم، به‌کار گرفته شده است (تصویر ۳۳).

تلفیق انواع ترکیب‌بندی در شیوه اول و دوم. این شیوه، رایج‌ترین شیوه تلفیقِ ترکیب‌بندی در ظروف سامانی به‌شمار می‌آید و در این میان نمونه‌های زیادی از تلفیق ترکیب‌بندی انواع **الف**، **د** و **هـ** از گروه اول با گروه نهم به‌چشم می‌خورد (تصویر ۳۴). از نمونه‌های به‌کارگیری هم‌زمان شیوه‌ی اول و دوم که رایج‌تر از دیگر نمونه‌های نادر است، می‌توان از تلفیقِ ترکیب‌بندی نوع **بِ** گروه سوم به همراه گروه نهم یاد کرد.

تلفیق انواع ترکیب‌بندی در شیوه اول و سوم. از نمونه‌های این نوع تلفیق، می‌توان به استفاده همزمان ترکیب‌بندی نوع **هـ** گروه اول به همراه نوع **جِ** گروه یازدهم در ظروف نخودی نیشابور اشاره کرد (تصویر ۳۵). تلفیق نوع **بِ** گروه پنجم با نوع **جِ** گروه یازدهم به‌ندرت دیده می‌شود.

تلفیق انواع ترکیب‌بندی در شیوه دوم و سوم. در ظروف تقلیدی زرین‌فام، نمونه‌های معدودی از تلفیق ترکیب‌بندی گروه ششم به همراه نوع **الفِ** گروه یازدهم (تصویر ۳۶)، به‌چشم می‌خورد.

تصویر ۲۹- نمونه ظروف گروه ۱۱، نوع الف.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۷۱، تصویر ۶)



تصویر ۳۰- نمونه ظروف گروه ۱۱، نوع ب.
مأخذ: (حراج بانهمز، ۶ آوریل ۲۰۰۶، شماره ۱۲۱)

تصویر ۳۱- نمونه ظروف گروه ۱۱، نوع ج.
مأخذ: (حراج بانهمز، ۲۵ اکتبر ۲۰۰۷، شماره ۱۲۹)

تصویر ۳۲- نمونه ظروف با ترکیب‌بندی تلفیقی.
مأخذ: (Wilkinson,1973, chapter 3, no21)

تصویر ۳۳- نمونه ظروف با ترکیب‌بندی تلفیقی.
مأخذ: (قوچانی، ۱۳۶۴، تصویر ۱۲۹)

تصویر ۳۴- نمونه ظروف با ترکیب‌بندی تلفیقی.
مأخذ: (حراج بانهمز، ۱۰ آوریل ۲۰۰۸، شماره ۱۵۸)

تصویر ۳۵- نمونه ظروف با ترکیب‌بندی تلفیقی.
مأخذ: (Hillenbrand,2005,no35)

تصویر ۳۶- نمونه ظروف با ترکیب‌بندی تلفیقی.
مأخذ: (Soustiel,1985,no49)

نتیجه

در میان مطالعات صورت گرفته در کتیبه‌های سفال سامانی، جای مطالعات بصری خالی می‌نماید. همان‌طور که ملاحظه شد، بررسی ویژگی‌های بصریِ سفالینه‌های کتیبه‌دار سامانی، بیانگر بهره‌گیری هنرمند از پیشینه‌ی هنر ایران و تطبیق آن با معیارها و خواسته‌های جدید جامعه‌ی اسلامی است و این نکته را آشکارا بیان می‌کند که بررسی و شناخت هنر گذشته می‌تواند رهنمود و راهگشای شیوه‌های نوینِ بیان هنر باشد.

هنرمند زینتگر سامانی با بهره‌گیری از میراث غنی‌ای که از ترکیب‌بندی دایره در اختیار داشت و با تسلط یافتن به تمام ظرایف و دقایق خط و خوشنویسی به عنوان عنصری جدید در تزیین، به آراستن ظروف پرداخته است؛ این امر منجر به ترویجِ سه شیوه کلی در ترکیب‌بندی خط و خوشنویسی بر سطح سفالینه‌ها گردید که گونه‌های مختلف این سه شیوه، در راستای به‌کارگیری قابلیت‌های خط و خوشنویسی، ظهور یافت و اقلام متنوع و ویژگی‌هایی نظیر کرسی‌های مختلف خط، قوت و ضعف، سواد و بیاض و غیره سبب پیدایش ترکیب‌بندی‌های متعددی شده است.

تجلی میراثِ هنریِ پیشینیان در نمایشِ تازه، ماهرانه و دلپذیر خط و خوشنویسی بر سفالینه‌های سامانی، انسان را متوجه هنر معاصر می‌سازد و ریشه‌های غیبتِ این شاهکارهای هنری در زندگی معاصر ایرانیان را مشخص می‌کند که همانا کمبود مطالعات بصری و فقدان شناخت و آگاهی کافی هنرمندان از پیشینه‌ی هنرِ این مرز و بوم است. از این‌رو، بررسی ویژگی‌های بصری کتیبه‌های سفال سامانی، که ترکیب‌بندی یکی از مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌آید، در کنار مطالعات دیگر در این زمینه می‌تواند زمینه‌ساز اتفاقاتِ نوینِ هنری در دنیای معاصر باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ سفالگران ایرانی در صدد رسیدن به سفالی سفید به تقلید از ظروف چینی، به سفال گِلابه‌ای دست یافتند. آنان برای تحقق این امر بدنه‌های رنگی سفال را با ماده‌ی سفیدی پوشاندند. این ماده دوغابِ سفیدی از گِل رس بوده که برای چسبندگی بهتر به بدنه، مقادیری لعاب به آن اضافه می‌شده است و به آن گِلابه گفته می‌شود (تمدن و دیگران، ۱۳۸۰، ۵۵).

۲ نام شهریست در ساحل غربی رود سیحون و این نام قدیم فاراب است. هم اکنون خرابه‌های این شهر در نه فرسنگی جنوب شهر "ترکستان" و یا "حضرت" دیده می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۰۰۹).

۳ یکی از شاخص‌ترین گروه سفالینه‌ها با تزیینات چندرنگ، ظروفی هستند که اصطلاحاً به "نوع ساری" معروفند. این ظروف در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ در حفریات گرگان به‌دست آمدند و صاحبنظران برای مشخص کردن نامی برای آن‌ها، نام شهری در حاشیه دریای خزر را به آن‌ها نسبت دادند (Watson,2004، 243).

۴ ویلکینسون، سفالینه‌های تقلیدی آبی سبز و زرین فام را در یک گروه قرار داده و در فصل ششم به بررسی آنها پرداخته است.

۵ این ظروف مزین به رنگ سیاه بر روی زمینه سفید هستند و نمونه‌های متعددی از آن در مراکز سفالگری سامانی به دست آمده که بیانگر شهرت و محبوبیت این ظروف در سرتاسر سرزمین شرقی اسلام، از قرن سوم تا پنجم ق. (نهم تا یازدهم م.) است (Wilkinson,1973, 90) (نک: تصاویر ۱ تا ۱۰، ۱۵ تا ۱۸، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۳۲ و ۳۴).

۶ در این سفالینه‌ها علاوه بر رنگ سیاه از رنگ‌های دیگر نیز برای تزیین بهره گرفته شده که یکی از رایج‌ترین ترکیبات، رنگ قرمز و سیاه روی زمینه‌ی سفید است. سفالینه‌های سمرقند و ساری که اغلب مزین به چندرنگ هستند در این گروه قرار می‌گیرند (نک: تصاویر ۱۱ تا ۱۳، ۲۷ و ۳۳).

۷ احتمالاً سفالگران پس از به کار بردن رنگ سیاه و سایر رنگ‌ها بر روی زمینه‌ی سفید با معکوس کردن رنگ‌های زمینه و تزیینات به سفالینه با زمینه‌ی رنگی دست یافتند (نک: تصاویر ۱۴ و ۲۹).

۸ تولید این نوع سفال منسوب به نیشابور است و با وجود این که با رنگ سیاه روی زمینه سفید آراسته شده، در گروه جداگانه‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ زیرا دارای لعاب زرد رنگی است که احتمالاً به دلیل وجود کروم در رنگدانه‌ی سیاهِ تزییناتِ آن حاصل شده است (Watson,2004,237) (نک: تصاویر ۲۰، ۲۱ و ۲۴).

۹ ظروف نخودی از عمیق‌ترین طبقات چاه و زیرزمین‌های نیشابور به‌دست آمده است و تاریخ ساخت آن منسوب به قرن سوم ق. (اوایل قرن نهم م.) است (دیماند، ۱۳۸۳، ص ۱۶۲). اصطلاح سفال نخودی- که مقداری گمراه‌کننده است- نه به‌خاطر تزیینات زیر لعاب بلکه به رنگ اصلی سفال مربوط می‌شود که فقط در پایه ظرف قابل مشاهده است (Pancaroglu, 2007 ,81) (نک: تصاویر ۳۱ و ۳۵).

۱۰ این نوع سفالینه از نظر شکل و تزیینات شبیه به سفالِ آبی و سفیدِ معاصرش در عراق است. ظروف عراقی خود تقلیدی از ظروف چینی بودند که ظرافت و سفیدی ظروف مرغوب چینی را نداشتند و ظروف نیشابور نسبت به آن‌ها از کیفیت کمتری برخوردار بودند. لکه‌های سبز پاشیده در سفالینه‌های نیشابور درخشندگی کمتری داشتند و به جای رنگ آبی در تزیینات از رنگ سیاه ارغوانی استفاده شده است (Wilkinson,1973,180) (نک: تصاویر ۱۹، ۲۲ و ۲۳).

۱۱ این ظروف نیز به تقلید از سفالینه‌های زرین‌فام عراقی در اوایل قرن چهارم ق. (قرن دهم م.) پدید آمدند. در این زمان تکنیک ساخت ظروف زرین‌فام منحصر به کارگاه‌های عراق بود و سفالگران خراسان و احتمالاً ماوراءالنهر با ساختنِ آثارِ مشابه آن با تکنیک نقاشی زیرلعاب (با استفاده از رنگ‌های گِلابه‌ای) ظروفی پدید آوردند که غالب جلوه‌های بصریِ سفالِ زرین فام را به جز درخشندگی و جلای آن بازمی‌نمایاند (Pancaroglu, 2007,75) (نک: تصاویر ۳۰ و ۳۶).

فهرست منابع:

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۵۵)، هنرهای ایران و آثار برجسته آن، شورای عالی فرهنگ و هنر، چ۲، مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی، تهران.
اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۶)، "هنرهای تزیینی": تاریخ هنر ایران (۷) هنر سامانی و غزنوی، ترجمه یعقوب آژند، مولی، تهران.
برگزیده‌ای از مجموعه خصوصی مهندس محسن فروغی (آثار هنر ایران از هزاره دوم پیش از میلاد تا پایان سده دوازدهم هجری) (۱۳۵۶)، مرکز فرهنگی هنری، تهران.
پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۰)، شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، علمی و فرهنگی، تهران.
تمدن، ملیحه و حسین سرپولکی (۱۳۸۵)، بررسی کاربرد گلابه یا پوشش گلی در تاریخ سفالگری ایران، گلستان هنر، ش ۳، ص ۵۴-۷۰.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، ج۱، دانشگاه تهران، تهران، چ۲.
دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳)، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدالله فریار، علمی و فرهنگی، تهران، چ۳.
رید، هربرت (۱۳۸۱)، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، علمی و فرهنگی، تهران، چ۸.
فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، فرزان، تهران.
فیروز، شاهرخ (۱۳۴۵)، سفال، بی‌جا، بی‌نا.
قوچانی، عبدالله (۱۳۶۴)، کتیبه‌های سفال نیشابور، موزه رضا عباسی، تهران.
قوچانی، عبدالله (۱۳۷۱)، چند ظرف منحصربه‌فرد دوره اسلامی، میراث فرهنگی، ش۵، صص ۳۲-۳۵.
کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۷۹)، سفال و سفالگری در ایران (از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر)، ققنوس، تهران.
کریمی، فاطمه و محمدیوسف کیانی (۱۳۶۴)، هنر سفالگری دوره اسلامی ایران، مرکز باستان شناسی ایران، تهران.
کیانی، محمدیوسف (۱۳۵۷)، سفال ایرانی (بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری)، نخست وزیری، تهران.
کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۹)، پیشینه سفال و سفالگری در ایران، نسیم دانش، تهران، چ۲.
گراب، ارنست (۱۳۸۴)، "سفال خراسان": سفال اسلامی، ترجمه فرناز حائری، ج۷، کارنگ، تهران.
گلاک، جی (۱۳۵۵)، "سفالگری": سیری در صنایع دستی ایران، ترجمه حمید عنایت، بانک ملی ایران، تهران.
لاکهارت، لاورنس و ژ.ا. بویل (۱۳۶۳)، "از چیرگی اسلام تا قاجار": تاریخ و میراث ایران، ترجمه اردشیر زندنیا، جانزاده، تهران.
مورگان، پیتر (۱۳۸۴)، "سفال سامانی، انواع و تکنیک": سفال اسلامی، ترجمه فرناز حائری، ج۷، کارنگ، تهران.
ویلسن، ار. اچ. پیندر (۱۳۶۳)، "سفالگری در ایران": تاریخ و میراث ایران، ترجمه اردشیر زندنیا، جانزاده، تهران.

Ainy, Lutfiya, L. A. Schwartz & G. S. Verkovskii(1980), *The Central Asian art of Avicenna epoch*, Irfon publishing House, Dushanbe.
Curatola, Giovanni(2006), *Persian Ceramics from the 9th to the 14th Century*, Skira, Milan.
Fehervari, Geza(2000), *Ceramics of the Islamic world in the Tareq Rajab Museum*, I. B. Tauris & Co Ltd, London-New York.
Hillenbrand, Robert(2005), *Islamic Art and Architecture*, Thames & Hudson, London.
Kayama, Fujio and John A. Pope (1976), *Oriental Ceramics: The world's great collection*, V. 4: Ceramica in the Iran Bastan Museum, Kodansha, Tokyo.
Klein, Adalbert, Johanna Zick-Nissen & Edkart Klinge(1973), *Islamische Keramik/ Hetjens museum in zusammenarbeit mit dem Museum fur islamische Kunst Berlin*, Hetjens Museum, Dusseldorf.
Pancaroglu, Oya (2007), *Perpetual Glory (Medieval Islamic Ceramics from The HarveyB. Plotnick Collection)*, The art institute of Chicago, Chicago.
Soustiel, Jean (1985), *La Ceramique Islamique*, Office du livre, Fribourg(Suisse).
Watson, Oliver (2004), *Ceramics from Islamic Lands*, Thames & Hudson, London.
Wilkinson, Charles Kyrle (1973), *Nishapur: Pottery of the early Islamic period,* The Metropolitan Museum of Art, New York.

حراج بانهمز، لندن <http://www.Bonhams.com/> (Bonhams' Auctions, London)
حراج ساتبای، لندن <http://www.sothebys.com/> (Sotheby's, Auctions, London)
حراج کریستی، لندن < http://www. Christies.com/> (Christie's, Auctions, London)
موزه بریتانیا، لندن <http://www.britishmuseum.org/> (The British Museum, London)
موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن http://collections.vam.ac.uk/ (Victoria & Albert Museum, London)