

سفال منقوش گلابه‌ای (انواع،  
گسترده‌گی، تاریخ‌گذاری)



نیشابور، سده سوم و چهارم هجری،  
مأخذ:  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)



## سفال منقوش گلابه‌ای (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 به تدریج 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 تزئینی متنوعی همچون نقوش تجریدی، هندسی، گیاهی، پیکره‌ای و خوشنویسی، در عین تأثیرپذیری از هنر ساسانی، سفال‌گری چین و سفال‌گری عباسی، ارائه‌دهنده نمونه‌های هنری نوآورانه، ممتاز و منحصر به فردی در تاریخ سفال‌گری دوران اسلامی‌اند. شواهد باستان‌شناسی، در حالی که نیشابور و افراسیاب (سمرقند قدیم) 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 محدوده گسترش سفال منقوش گلابه‌ای نشان می‌دهند، گستره‌ای که هیچ‌گاه به‌طور جدی به مناطق مرکزی و غربی ایران کشیده نشد. تولید وسیع این‌گونه از سفال‌ها در سومین سده هجری آغاز شد و در سده چهارم هجری به اوج رسید، اما در سده پنجم هجری با رواج خمیر سنگ در ساخت بدنه 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 مواجه گردید و به کارگاه‌های محلی محدود و به تدریج به دست فراموشی سپرده شد. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات آن به شیوه اسنادی انجام شده است و اهدافی همچون گونه‌شناسی، شناسایی مناطق گسترش و دستیابی به تاریخ‌گذاری مشخص برای این‌گونه از سفال‌ها را دنبال می‌کند.

### واژگان کلیدی

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

Email: Morteza\_Ataie@yahoo.com

\* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران

Email: Seyyed\_rasool@yahoo.com

\*\* دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه مازندران، شهر بابلسر، استان مازندران

\*\*\* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران

Email: Rahele\_koulabadi@yahoo.com

## مقدمه

با ظهور اسلام در نیمه اول سده هفتم میلادی، تولید سفال در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی به تدریج 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 سرآزیر شدن کالاها و سفالینه‌های ممتاز 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 متعددی به‌کار 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 جست‌وجو کرد، تقریباً هم‌زمان یا با فاصله 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 که نقاشی گلابه‌ای<sup>۱</sup>، وسیع‌ترین و عمومی‌ترین تکنیک تزیین روی سفالینه‌های لعابدار در آسیای مرکزی و سرزمین‌های شرقی ایران در سده‌های نخستین اسلامی بوده است. این نوع سفال، از آن‌رو که بیشتر در دوران سامانی (۲۰۴-۳۹۵ ق/ ۸۱۹-۱۰۰۵ م) و در حدود مرزهای این حکومت شامل خراسان، ماوراءالنهر و استان کرمان ساخته می‌شد، با نام عنوان سفال سامانی نیز شناخته می‌شود. در سایه این حکومت، مکتبی از سفالگری توسعه یافت که تولیدات آن کاملاً از سفالینه‌های هم‌زمان در بین‌النهرین متمایز و قابل تشخیص بودند. این شیوه از تزیینات تولید سفالینه‌ها را در شرق جهان اسلام به مدت 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. طرح‌های تزیینی متنوع و ترکیبی همچون انتزاعی، پیکره‌ای و خوشنویسی و همچنین کاربرد گسترده و وسیعی از رنگ‌ها این‌گونه از سفالینه‌ها را به یکی از جذاب‌ترین و درعین حال 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 این‌گونه سفالین را بررسی کند و مسائلی چون منابع الهام هنری، دامنه گسترش



تصویر ۱- نیشابور، سده سوم و چهارم هجری، مأخذ:  
www.metmuseum.org

و تاریخ‌گذاری این‌گونه از سفال‌ها را جست‌وجو کند. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن به شیوه اسنادی انجام پذیرفته است. بدین منظور، پژوهش‌ها و منابع اصلی مطالعاتی این‌گونه از سفالینه‌ها و گزارش بررسی‌ها و حفاری‌های باستان‌شناسی مرتبط به دقت مطالعه شدند. نخست، به منظور شناخت و معرفی هریک از زیرگونه‌های این سفال، چارچوب گونه‌شناسی ارائه شده 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 بیشتر به گزارش‌های بررسی‌ها و حفاری‌های باستان‌شناسی استناد شده است.

## پیشینه پژوهش

برخی از گونه‌های سفال منقوش گلابه‌ای در گزارشات حفاری‌های باستان‌شناختی مناطق مختلف (Gardin, 1963) یا در کتب تخصصی سفال اسلامی و کاتالوگ مجموعه‌های خصوصی (Lane, 1947 and 1948) معرفی و بررسی شده‌اند، اما نخستین پژوهش و معرفی جامع درباره سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای را ویلکینسون در قالب مطالعه و انتشار سفالینه‌های فراوان حاصل از حفاری‌های موزه متروپولیتن در نیشابور انجام داد (Wilkinson, 1961 and 1973). پس از آن نیز دیگر پژوهشگران با پیروی از طبقه‌بندی او یا ارائه طبقه‌بندی جدید، بخشی از کتب سفال اسلامی را به مطالعه و تحلیل این‌گونه از سفالینه‌ها اختصاص دادند. (نک. کیانی، ۱۳۵۷؛ Fehrevari, 2000; Waston, 2004). ریچارد بولیت با رویکردی متفاوت به مطالعه سبک‌های مختلف سفالین و ارتباط آن‌ها با جایگاه‌های مختلف اجتماعی پرداخت (Bulliet, 1992). ولوو (Volov, 1961)، کوچانی

علاقه فراوان نشان دادند و کتاب‌های گران‌بها و سودمندی نظیر تاریخ طبری و کلیله و دمنه به‌دستور آنان ترجمه شد (راوندی، ۱۳۷۸: ۲۳۰).

نباید از نظر دور داشت که گرچه سامانیان برای کسب استقلال مملکت به احیای فرهنگ گذشته ایران توجه کردند، با توجه به ملل و ادیان مختلف در ماوراءالنهر، دوری از هرگونه جهت‌گیری و تعصب دینی ضروری می‌نمود؛ از اینرو، سامانیان ضمن گسترش فرهنگ و آثار قدیم ایران به فرهنگ اسلام و علوم قرآنی، تفسیر، حدیث، فقه و غیره علاقه نشان می‌دادند و مخالفت با فرهنگ اسلام را لازمه احیای فرهنگ باستانی ایران ندانستند (فروزانی، ۱۳۸۷: ۱۸۰). همین تسامح و روش آزادمنشانه سران حکومت سامانی به رواج علم و ادب و فلسفه در آن روزگار کمک شایانی کرد (راوندی، ۱۳۷۸: ۲۳۱). در این اوضاع، انواع هنرها از جمله 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.

#### شیوه‌تزیین

نام «منقوش گلابه‌ای» مناسب‌ترین عنوان برای این‌گونه از سفال‌هاست. این نام نشان می‌دهد که این‌گونه ظروف زمینه‌های گلابه‌ای دارند که تزیینات به‌شیوه نقاشی روی آن ایجاد شده و مواد رنگی نیز گلابه افزوده دارند، بدین معنا که ابتدا بدنه رُسی سفال که از خمیره نخودی یا قرمز ساخته می‌شد بالای‌های آن گلابه پوشیده شده و سپس نقوش از طریق مواد رنگی ممزوج با نوعی واسطه 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 بدنه سفال است. در این صورت، رنگ‌ها هنگامی که 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). در واقع، هدف اصلی تبدیل سطح تزیین‌شده 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 با مواد رنگی ممزوج با افزودن گلی به کار روند، چنان‌که شکل و نمود ظاهری آن‌ها غالباً یکسان به نظر می‌رسد



تصویر ۲- نیشابور، سده 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 رساله دکتری خود، مجموعه درخور توجهی از سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای متعلق به آخسیکت در ازبکستان را مطالعه کرده است (Henshaw, 2009). نقوش متنوع این‌گونه از سفال‌ها نیز موضوع بررسی برخی از پژوهشگران قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به پژوهش فیتز هربرت درباره نقوش سفال‌های نخودی نیشابور (Fitzherbert, 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 سلسله‌های 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 عمده 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 سلسله‌های 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.

سلطین 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



تصویر ۳- نیشاپور، سده چهارم هجری، مأخذ: [www.islamicce.ashmolean.org](http://www.islamicce.ashmolean.org)



تصویر ۴- نیشاپور، سده چهارم هجری، مأخذ: Morgan, 1994a: 71, no. 58

(50) و همین خصوصیات باعث شده معمولاً به عنوان ظروف روستایی یا عامیانه شناخته شوند (Watson, 2004: 247; Lane, 1947: 25).

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

به نظر می‌رسد که پیکره‌های انسانی و حیوانی تأثیراتی را از سفال‌های زرین‌فام اولیه گرفته‌اند (Fehervari, 2000: 50). با این حال، 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).

طرح و نقش پیکره‌های انسانی در این سفالینه‌ها ویژگی‌های خاصی دارند، از جمله: محکم و استوار بودن خطوط کناره‌نما، فرم‌های خشک و زاویه‌دار، خشکی چهره، تأکید بر خطوط کناره‌نمای چهره به‌ویژه چشم‌ها و ابروان، حالت نشستن چهارزانو، زمینه زرد نخودی و شیوه‌های خاص و الگوبرداری‌شده برای آرایش گیسوان (همپارتیان و خزایی، ۱۳۸۴: ۴۳). در بسیاری از این نقوش، یک پیکره بزرگ مرکزی به حالت چهارزانو از روبه‌رو یا به صورت سه‌رخ ترسیم شده (تصویر ۲) و گاه پیکره‌های انسانی دیگری به شکل نیم‌رخ او را احاطه کرده‌اند.

مطالعه زیبایی‌شناسی و پیکره‌نگاری به مقایسه این نقوش با سنت‌های نقاشی ساسانیان، عباسیان و آسیای مرکزی و تفکرات مانویان، نسطوریان و دیگر گروه‌ها منجر

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

## انواع

این‌گونه از سفالینه‌ها در سرتاسر حوزه 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 جزئیات شیوه تزیین، رنگمایه‌ها و الگوهای تزئینی پژوهشگران را واداشته است تا این سفالینه‌ها را در قالب گروه‌های مختلفی مطالعه کنند. ویلکینسون، در حین مطالعه و انتشار مواد مکشوفه از حفاری‌های نیشاپور، 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). با وجود این، تقسیم‌بندی‌هایی نیز بر اساس نوع نقوش (کتیبه‌ای، هندسی، گیاهی، انسانی و...) صورت پذیرفته است (نک: Watson, 2004: 205-251).

### ۱. سفال نخودی<sup>۱</sup>

ویلکینسون (۱۹۷۳) به واسطه خمیره نخودی این گروه نام «ظروف نخودی» را به آن‌ها اطلاق کرده است،<sup>۲</sup> اما نظر به اینکه بسیاری از سفال‌های منقوش گلابه‌ای خمیره نخودی دارند، این اصطلاح منحصر به این گروه نمی‌شود. از این رو، برخی پژوهشگران همچون فهیرواری (Fehervari, 2000: 50) نام سفال چندرنگ نیشاپور<sup>۳</sup> را برای این گروه از سفال‌ها مناسب‌تر دانسته‌اند.

این گروه از سفال‌ها با زمینه‌ای مایل به زرد و به ندرت 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، پیکره‌های انسانی، برگ‌نخلی‌ها، پیچک‌های برگ‌دار و کتیبه پوشیده شده است (White-house, 1992: 310).

ظروف نخودی به سبب حرارت، تحرک و انتزاع عجیب طرح‌ها و بی‌باکی در رنگ‌آمیزی جزو فوق‌العاده‌ترین سفال‌های دوران اسلامی قرار دارند. در عین حال، اغلب آن‌ها هم در ساخت و هم در نقوش با عجله و بی‌دقت ساخته شده‌اند (Watson, 2004: 247). در واقع، پیکره‌های انسانی و حیوانات ساده و خام طراحی شده‌اند (Fehervari, 2000: 50).

1. Buff wares

<sup>۲</sup> ویلکینسون و همکارانش در انتشارات قبلی خود از حفاری‌های نیشاپور این گونه ظروف را چند رنگ (polychrome) نامیده بودند (نک: Hauser and et al., ۱۹۳۸: figs. ۱۷-۱۱).

3. Nishapur polychrome wares

4. Peasant

5. Folk

ساده‌تر در مرو و افراسیاب به دست آمده‌اند (Wilkin-son, 1973: 3; Watson, 2004: 248). نمونه‌هایی نیز در گرگان و قومس، بین سمنان و شاهرود، یافت شده‌اند. در حالی که 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 حفاری شده 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 همه این‌گونه سفال‌ها هم‌زمان تولید می‌شد و نوعی سفال جایگزین دیگری نشده است و تنها نسبت تولیدات تغییر یافته است (Bulliet, 1992).

از این رو، افزایش تولید سفالینه‌های نخودی با تصاویری که مضامین پیش از اسلام و دوران ساسانی را باز زنده سازی می‌کنند در سده چهارم هجری می‌تواند در پیوند با پیشرفت روند احیای فرهنگی و هنری ایران باستان در این دوران تفسیر شود. این روند هم‌زمان در هنرهای چون فلزکاری، معماری و نیز ادبیات به روشنی خود را نشان می‌دهد.

## ۲. سفال با نقش سیاه روی زمینه سفید<sup>۱</sup>

سفال‌هایی که تزییناتشان با رنگ ارغوانی منگنز متمایل به سیاه بر زمینه سفید یا شیری ایجاد شده است از زیباترین سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای به شمار می‌آیند (تصاویر ۵ و ۶). تزیینات این سفال‌ها که بیشتر کتیبه‌ای هستند با نوعی کوفی متفاوت نگاشته شده‌اند (Fehervari, 2000: 50). این نوشته‌ها در مرکز یا در سرتاسر ظرف، دور لبه داخلی و برخی مواقع نیز به صورت نواری عرضی در کف ظرف نوشته می‌شدند. گاه نیز کتیبه‌تنها به قوس کوچکی از لبه محدود می‌شد (دیماند، ۱۳۸۳، ۱۶۲؛ Fehervari, 2000: 3; Poe, 1977: 1503). اگرچه این سفال‌ها را سفالگران ایرانی ساخته‌اند، نوشته‌ها به زبان عربی است. کلمات گاه به هم متصل‌اند، گاه به چند گروه کوتاه تقسیم می‌شوند یا کلمه واحدی مکرراً به کار می‌رود (ویلیکینسون، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

به طور کلی، کتیبه‌های این‌گونه از سفال‌ها را می‌توان به دو گروه کتیبه‌های خوانا و شبه‌کتیبه‌ها<sup>۲</sup> تقسیم کرد. مضامین کتیبه‌هایی که خوانا هستند بیشتر جملات قصار و حکیمانه عربی است. در این میان، آیات قرآنی استفاده نشده و اغلب احادیث منسوب به پیامبر و امامان به کار رفته است. بسیاری از کتیبه‌ها فضایی چون ایمان، سخاوت و صفات خوب را اغلب به همراه مضمونی از خوراک یا خوردن ارائه می‌کنند. این موضوع اشاره‌ای است به اینکه این ظروف کاربردی و برای غذا خوردن بوده‌اند، نه فقط تزیینی و منقوش به قطعاتی



تصویر ۵. نیشابور، سده چهارم هجری  
مأخذ: Jenkins, 1983, 10, no. 9.



تصویر ۶. نیشابور، سده 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 الهه آب، آناهیتا، بسیار محتمل می‌نمایند (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 (تصویر ۳).

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 تکرار شده اسبی است که مورد حمله حیوانی وحشی قرار گرفته است (تصویر ۴). بشقاب‌های نقره ساسانی صحنه‌های مشابهی را که بیشتر حمله شیر به گاو است نشان می‌دهند (Fehervari, 2000: 51).

اگرچه مضمون هر دو صحنه یکسان است، تفاوت نوع حیوانات و نیز رعایت نکردن مقیاس در اندازه حیوانات در سفال‌های گلابه‌ای (کوچکتر بودن بیش از حد حیوان درنده نسبت به شکار) صحنه‌ای متفاوت آفریده است که به عقیده شرآتو تحت تأثیر هنر جانوری استپ قرار دارد (شرآتو، ۱۳۸۴: ۶۶). هرچند گفته می‌شود سفال‌های نخودی مخصوص نیشابور بودند و در جای دیگری تولید نمی‌شدند (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵؛ Fehervari, 2000: 50)، در واقع، نیشابور یگانه مرکز تولید آن‌ها نبوده است و قطعاتی نیز با تزیینات

1. Black on White Ware

2. Pseudo Inscription



تصویر ۸- نیشابور، سده چهارم هجری  
مأخذ: Morgan, 1994a 88, no. 79



تصویر ۷- ایران احتمالاً نیشابور، سده چهارم هجری  
مأخذ: Watson, 2004: 213, Cat. Ga.9

وسیع تر است.

طرح‌های خوشنویسی، به‌منزله رایج‌ترین تزیینات این ظروف، گستره‌ای از بالاترین کیفیات تا نمونه‌سازیهایی ساده تجریدی را شامل می‌شوند (Watson, 2004: 206). اما مسلماتزیینات کتیبه‌های به‌مرور زمان به سمت تزیینی شدن 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. در مقایسه با کتیبه‌های کم‌اهمیت‌تر، سفالینه‌های متقدم آبی و سفید عباسی، که بیشتر در عراق تولید می‌شدند، کتیبه‌های ظروف گلابه‌ای سامانی، به معنای 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 تمام شدن آخرین کلمه یا هجا به پایان می‌رسید.

ولی، در مقام مقایسه، خوشنویسی روی این‌گونه سفالینه‌های سامانی به دقت طراحی شده و باید از قبل روی کاغذ به اجرا درآمده باشد. از این موضوع می‌توان نتیجه گرفت که در حدود سده چهارم هجری کاغذ در سرزمین‌های شرق جهان اسلام بسیار در دسترس بود. این مناطق دست‌کم دو قرن زودتر به‌واسطه 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 پذیرفته شده 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.

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

ادبی (Watson, 2004: 206). روی بسیاری از این ظروف ویژگی‌های پسندیده نظیر سعادت، سلامت، ثروت و قدرت برای صاحب آن نوشته شده، مانند «البركة لصاحبه». یا کلمه «برکت» تکرار شده است (ویلیکینسون، ۱۳۷۹: ۸-۱۳۷). متأسفانه و به‌طور عجیبی، بسیاری از این ظروف فاقد نام سازنده و تاریخ ساخت‌اند (Watson, 2004: 206). اگرچه کلمه «احمد» در مرکز برخی از ظروف سامانینوشته شده و عده‌ای از محققان نیز آن را امضای سفالگر دانسته‌اند (تصویر ۷)، 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 واژه عمل (به مفهوم کار یا ساخت) با اسمی خاص همراه شده که نشان‌دهنده امضای سفالگر است (برای نمونه، نک. Watson, 2004: cat. Ga6; Morgan, 1994a: nos. 77, 101). در تمام نمونه‌های ارائه شده قوچانی، کلمه احمد همواره به صورت منفرد در کف ظرف ظاهر شده است (قوچانی، ۱۳۶۴: شماره‌های ۴۰، ۴۴، ۶۵، ۸۱، ۹۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۰).

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

قرارگیری در مرکز ظرف نیز این امکان را که کلمه احمد شکلی از دعای خیر باشد با احتمال بیشتری مطرح می‌کند (Watson, 2004: 211). به‌رغم نظر برخی از پژوهشگران همچون آرتور آپهام پوپ مبنی بر اینکه در بسیاری از این سفالینه‌ها حروف تحت تأثیر خاور دور با قالب‌های چوبی ایجاد شده‌اند (Pope, 1977: 1477)، تفاوت در اشکال مختلف کلمه احمد، به عنوان کلمه‌ای پرتکرار بر این ظروف، می‌تواند شاهدی بر رد این ادعا باشد. با این حال، اظهار نظر قطعی در این زمینه منوط به بررسی گسترده و مطالعات



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



تصویر ۹- نیشابور، سده چهارم هجری، مأخذ: همان: nos. 75, 76, 85

مرکز سفالگری در جنوب دریای خزر ساخته می‌شدند که ظروف تزئینی را با روش مشابهی تولید می‌کرد، اما در عین حال طیف وسیعی از رنگ‌ها از جمله نوعی سبز زیبای ویژه را عرضه می‌کرد (Cooper, 2000: 89). ویژگی شاخص تزئینات 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 (تصویر ۱۰)، اما نمونه‌هایی مزین به شیر و حیوانات دیگر (تصویر ۱۱) نیز ثبت شده است (Morgan, 1994a: 110). در واقع، سفالینه‌های موسوم به ساری سبک متأخری از سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای را به نمایش می‌گذارند.

آرتور لین درباره این گروه از سفال‌ها می‌نویسد: «تولیدات پس از پایان سده دهم میلادی (چهارم هجری) به سوی حالتی از هنر روستایی افول پیدا کردند. در این دوره در مرکزی محلی (احتمالاً ساری در جنوب دریای خزر) مجموعه‌ای از کاسه‌ها با نقش پرندگان و گل‌های انتزاعی، تاحدی که شناسایی آن‌ها را دشوار می‌کرد، تولید شدند» (Lane, 1948: 12).

از آنجاکه شواهدی مبنی بر تولید چنین سفال‌هایی در ساری وجود ندارد، اصطلاح «ساری» را نمی‌توان به طور 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 مقاله حاضر) معرفی کرده است (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵).

#### ۴. سفال با زمینه گلابه‌ای رنگی ۳

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

طرح شاخصی که اغلب در سفالینه‌های نیشابور به چشم می‌خورد پرنده‌ای است که با بال‌هایی به شیوه‌ای بسیار تزئینی اما غیرواقعی در میانه کف ظرف نقش شده است. در تعدادی از این ظروف، پرنده تمام سطح داخل ظرف را فراگرفته است. در سایر کاسه‌ها نیز زوج پرندگان با حروفی در بین بال‌هایشان نقش شده‌اند (تصویر ۸).

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

#### ۳. سفال با نقوش چندرنگ بر زمینه سفید ۱

سفالگران خراسان و ماوراءالنهر تنها رنگ سیاه ساده را برای تزئین سفالینه‌های پوشیده از گلابه سفید به کار نمی‌بردند، بلکه سیاه در ترکیب با دیگر رنگ‌ها نیز به کار می‌رفت. در سده چهارم هجری گلابه قرمز اغلب با مهارت فراوان وارد کارهای هنری شد که الحاقی بسیار دلپذیر بود (ویلیکینسون، ۱۳۷۹: ۱۳۸). رایج‌ترین ترکیب سیاه و قرمز بود. رنگ‌های دیگری همچون سبز زیتونی، سبز روشن، زرد روشن و حنایی نیز مورد استفاده بودند (تصویر ۹)؛ اگرچه روی هیچ قطعه‌ای همه این رنگ‌ها با هم به کار نرفته است (Wilkinson, 1973: 128). اگر نقش سیاه روی زمینه سفید را نخستین مرحله از تولید سفال منقوش گلابه‌ای محسوب کنیم، آن‌گاه به وجود آمدن نقوش چندرنگ روی زمینه سفید یا شیری را می‌توان دومین مرحله از پیشرفت سفال 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 نام ظروف ساری ۲ شناخته می‌شوند. گمان می‌رود که این سفال‌ها در یک





تصویر ۱۲- نیشاپور سده چهارم هجری  
مأخذ: Fehervari, 2000: 60, no. 62



تصویر ۱۱- نیشاپور یا مازندران سده‌های چهارم و پنجم هجری  
مأخذ: Morgan, 1994a: 112, no. 114

زین و کاسه‌های فلزی این دوران یافت می‌شوند (همان: ۱۲). گل‌های چندپر و دالبری از دیگر نقوش این‌گونه سفالینه‌ها هستند و کتیبه‌های کوفی نیز مانند انواع دیگر سفال‌های منقوش گلابه‌ای کاربرد فراوان دارند.

به نظر می‌رسد که نقوش کم‌رنگ روی زمینه تیره در مراکز نیشاپور و سمرقند و نیز کارگاه‌های ایران و آسیای مرکزی از آغاز تولید استفاده می‌شده است (Mor-gan, 1994a: 95). در عین حال، این‌گونه سفال‌ها تنها در ماوراءالنهر و خراسان و مازندران رواج نداشته‌اند، بلکه در کرمان نیز این عمومیت به چشم می‌خورد. نمونه‌های متعددی از این‌گونه سفال‌ها در نقاط مختلف استان کرمان از جمله شهر دقینانوس (چوبک، ۱۳۸۳: ۳۳۱؛ Stein, ۱۹۳۷: pl. XXI, nos. ۳۶۸, ۳۲۱, ۳۲۸, ۶۶۶)، تُمب خَرگ (شهبوساری، ۱۳۸۸: ۱۶۶، عکس ۲، شماره ۴؛ Stein, ۱۹۳۷: pl. XXII, kar, ۳۷)، سیرجان (Whitehouse, 1992: 310) و غُبیرا (Fehervari and Bivar: 1975: 259) یافت شده است. افزون‌بر این، نمونه‌های معدودی نیز در بندر تیس (Stein, 1937: pl. IV, no. III.242)، سیستان ایران (موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: تصویر ۷۴، شماره ۲۳۶)، 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 لکه زرد

یکی دیگر از گروه‌های سفال منقوش گلابه‌ای با کاربرد مواد رنگی سیاهی شناخته می‌شوند که، طی حرارت‌دیدن، لعاب در اطراف آن‌ها به شکل لکه رنگ پس داده دو هاله‌ای زرد ایجاد می‌کند (Watson, 2004: 237). این گروه از سفال‌ها با برخورداری از تزیینات سیاه روی پوشش گلی سفید

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

این پوشش‌های گلابه‌ای عموماً به رنگ‌های قرمز خاکی است، که تحت تأثیر حرارت به رنگ قهوه‌ای روشن درآمده، و همچنین ارغوانی مایل به سیاه، که در زیر لعاب به قهوه‌ای تیره تبدیل شده است. زیرگروه کوچکی از این ظروف نیز فاقد پوشش گلی است و در واقع، سطح تیره خمیره 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. در واقع، واژگونی ترکیب رنگی طرح مرسوم تباینی چشمگیر از کتیبه سفید روی زمینه سیاه (تصویر ۱۲) را فراهم می‌آورد (Watson, 2004: 210). در عین حال، تشابه مواد و تکنیک این سفال‌ها با گونه‌های نقوش سیاه روی زمینه سفید و نقوش چندرنگ روی زمینه سفید ارتباطی را که تشابه تزیینات اصلی نشان می‌دهد تقویت می‌کند.

ساده‌ترین تزیینات این‌گونه سفال‌ها شامل مجموعه‌هایی از خال‌ها یا نقاط (اغلب مجموعه‌ای سه یا چهار تایی) 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 ساده دیگر روی این سفال‌ها گلی است متشکل از دایره‌های بزرگ که در حلقه‌ای از نقاط دایره‌وار احاطه شده است (Wilkinson, 1973: 158). این گل‌های مرواریدی (تصویر ۱۳) به‌طور مکرر در تزیینات ساسانی به کار می‌رفتند و روی پوشاک و



تصویر ۱۴- نیشابور، سده چهارم هجری  
مأخذ: Fehervari, 2000: 61, no. 64



تصویر ۱۳- شرق ایران، سده چهارم هجری  
مأخذ: Watson, 2004: 226, Cat. Gb.11

#### ۶. سفال تقلیدی از ظروف زرین فام<sup>۱</sup>

همه سفالینه‌هایی که در نیشابور به کار می‌رفتند تولید محلی نبودند. در طی سدهای نهم و دهم میلادی (سوم و چهارم هجری) میزان متوسطی واردات نیز از عراق و چین وجود داشت. از عراق سفال‌های زرین فام ممتازی که سفالگران نیشابور قادر به ساخت آن‌ها نبودند وارد می‌شد (Wilkin-son, 1950: 72). به نظر می‌رسد که سفالینه‌های زرین فام وارداتی از عراق، تحسین و رشک سفالگران نیشابور را برانگیخته باشند (Grube, 1965: 213). از طرفی واضح است که سفالگران خراسانی در سده‌های اولیه اسلامی دانش استفاده از پیگمنت‌های اکسید فلزی و ایجاد تزئین زرین فام بر روی سفال را نداشته‌اند (Morgan, 1994a: 63). از این رو، با اینکه راز تکنیک ساخت ظروف زرین فام را در اختیار نداشتند، به دلیل علاقه و تقاضای زیاد برای این گونه سفال‌ها، بیشترین و بهترین تلاششان را برای تقلید از هر دو گونه زرین فام‌های اولیه (چندرنگ و تکرنگ) به کار بردند (Fehervari, 2000: 63). بدین شکل که گلابه رنگی جانشین رنگ‌های زرین فام 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 زرین فام چندرنگ (غالباً سهرنگ) معروف سامرا متعلق به میانه سده سوم هجری است، اگرچه اغلب قطعات مربوط به نیشابور تقلید تکرنگی از مدل‌های زرین فام سهرنگ است (Allen, 1989: 60). با آنکه نتایج کار از نظر تکنیکی و فنی گونه‌ای کاملاً متفاوت بوده و تولیدات نسبت به نمونه‌های اصلی زرین فام در درجه پایین تری قرار داشتند، اما جسارت سفالگران در طرح‌های تزئینی کیفیتی متمایز و خاص ایجاد می‌کرد که این ظروف را جذاب‌تر می‌ساخت (Grube, 1965: 213).

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

رنگ‌های ویژه به کار رفته در تزئینات این سفال‌ها، برخلاف رنگ‌های سیاه در انواع دیگر، احتمالاً حاوی کروم بوده‌اند. روشن است که سفالگران از نتیجه کار راضی بوده و آن را اشتباه نمی‌پنداشته‌اند (Watson, 2004: 237).

این سفال‌ها بر اساس تزئیناتشان می‌توانند به دو زیرگروه تقسیم شوند. در گروه نخست، تزئینات ظروف تا اندازه‌ای محدود شده و طرح‌ها منحصر به لبه و قسمت بالای ظرف می‌شوند. این تزئینات بیشتر کتیبه‌های خوشنویسی کوفی‌اند که گاه با فضاهای نقطه‌دار یا مزین به تزئینات طوماری ترکیب شده‌اند (تصویر ۱۴). اگر تزئینی در مرکز کف ظرف وجود داشته باشد یا کتیبه‌ای کوتاه است (بیشتر کلمه البرکه) یا یک پرده یا تنها یک نقطه ساده (Fehervari, 2000: 61). سفال‌های زیرگروه نخست در نیشابور و گرگان عمومیت دارند. تزئینات زیرگروه دوم هیچ‌یک با کتیبه انجام نشده‌اند، در حالی که طرح‌های آن‌ها گاه به یک یا دو بخش نیم‌دایره‌ای متقابل محدود می‌شود که ممکن است با طرح‌های طوماری یا دوایر پر شده باشد. دیگر طرح‌ها ممکن است پرندگان یا زوجی از پیکره‌های حیوانی را به شکلی ساده به نمایش بگذارند. این زیرگروه صرفاً به خراسان و مازندران محدود نمی‌شود، بلکه در استان کرمان (محل حفاری‌های) در غبیرا<sup>۲</sup>، نیز تولید می‌شده‌اند. قطعات به دست آمده از غبیرا با تزئینات طوماری و پیچک‌های پُرچین‌وشکن آرایش یافته‌اند (Fehervari, 2000: 61).

به طور کلی، این دو گونه سفال، به غیر 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).



تصویر ۱۵- شرق ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری مأخذ: Grube, 1965: 212, no. 5

برخی پرندگان را به گونه‌ای طراحی می‌کردند که هرگز در هیچ سفال زرین‌فامی دیده نشده است. ناشناس‌ترین نمونه‌ها آن‌هایی هستند که با بال‌های موجدار در دواير زمينه ظاهر شده‌اند (تصویر ۱۷). در عین حال، سفالگران مقلد زرین‌فام علاوه بر این پرنده‌های عجیب، نقش پرندگانی همچون کبوتر و فاخته را نیز که کاملاً با نمونه‌های زرین‌فام تکرنگ شباهت داشتند، به کار می‌بردند (Wilkinson, 1973: 182). در مجموع، ظروف تقلیدی از نظر شکل ظرف و طرح‌های تزئینی اشاراتی دارند بر اینکه سفالگران نمونه‌های اصلی زرین‌فام را در اختیار داشته‌اند، نه فقط خاطرهای از آنچه آنان در بازار یا در خانه سفارش‌دهندگان ثروتمند خود دیده بودند (Watson, 2004: 239).

#### گسترده‌گی

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

با این حال، این سفال‌ها در بسیاری از مناطق فلات ایران

ویژگی‌های اصلی طرح‌های تزئینی 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 تزئینات کاسه‌های زرین‌فام چندرنگ سده چهارم 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 به خوبی تقلید می‌شدند، حتی اگر گاه به شبه‌کتیبه‌هایی که سفالگران نیشابور روی ظروف با لعاب مات سفید به کار می‌بردند بسیار نزدیک می‌شدند (تصویر ۱۵)، با این حال، 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<sup>۱</sup> (تصویر ۱۶) برای پرکردن فضاهایی از قبیل بال پرندگان و نیز شیوه پرکردن زمینه با فضاهای منقوت تقلید می‌شدند. همچنین دالبره‌های روی لبه گاه به همراه یک خط مضاعف هم روی ظروف زرین‌فام و هم روی ظروف تقلیدی ظاهر شدند (Wilkinson, 1973: 183).

پرندگان مسبک روی ظروف زرین‌فام سده چهارم هجری مربوط به عراق بسیار یافت می‌شوند (Watson, 2004: 232)، اما سفالگران شرقی در حالی که خود را از تقلید کامل و صرف از نمونه‌های اصلی رها کرده بودند،



تصویر ۱۶- نیشابور، سده چهارم هجری مأخذ: Morgan, 1994a: 63, no. 46

و ۶۲، شماره‌های ۱۶۳-۱۵۹، تصویر ۷۴ شماره ۲۳۶) و در نهایت در تیس و فنوج در بلوچستان (Hobson, 1937: 244-246) به دست آمده است.<sup>۱</sup>

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

از این رو، افزون بر دیگر مناطق عمده تولید که پیش‌تر ذکر شد، باید منطقه کرمان را نه تنها مصرف‌کننده این‌گونه اقالم، بلکه به عنوان یکی از مراکز عمده تولید سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای به حساب آورد. با آنکه سفالینه‌های مناطق جنوبی‌تر از نظر سبکی شباهت‌های بسیاری با نمونه‌های سیرجان دارند، سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای سیستان ایران (تصویر ۱۹) شباهت سبکی عمیقی را با سفالینه‌های نیشابور به نمایش می‌گذارند (نک. موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: ۳۲۳-۳۲۴). نکته درخور توجه این است که سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای در هیچ‌یک از مناطق غربی ایران یافت نشده‌اند (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۴).

تنها قطعه یافت شده 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.

و مناطق وسیعی از ماوراءالنهر وجود داشته‌اند (نقشه ۱). در خارج از مرزهای ایران کنونی می‌توان به لشکری بازار (Fairservis, Gardin, 1963: 55-100)، پیشاوران (Du-) شمشیرغار (1961: pl. 15, nos. kk-ss, uu pree, 1958: pls. 14, nos. p,q,s,t, pl. 15, nos. b-x) و بامیان در افغانستان، مرو در ترکمنستان (Soucek, ۱۹۸۶)، اترار در قزاقستان (Watson, 2004: 205)، چاچ یا تاشکند (Pope, 1977: 1504) و آخسیکت در ازبکستان (Henshaw, ۲۰۰۹) و برهمن‌آباد در پاکستان (Hobson, 1932: 22; 1928-30) 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 Morgan) سیرجان (Fe-) (and Lethaby, 1978; Williamson, 1971 hervari & Bivar, 1975: 259; Bivar and Fehervari: 1975, 180 (1973: 194-195; Bivar and Fehervari: 1975, 180: ۴؛ شماره ۲، عکس ۱۳۸۸: ۱۶۶، عکس ۲، شماره ۴: 37 (Stein, 1937: pl. XXII, kar. 37 Shokoohy, 1994: 83)

همچنین در سیستان ایران (موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: تصاویر ۴۷ و ۴۸ شماره‌های ۷۷-۸۴، تصاویر ۶۱

۱. روشن است که شهرها، محوطه‌ها و مناطق نام‌برده تمامی مراکز توسعه 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 گستره این گونه سفالین ارائه دهند.

سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گسترده‌گی، تاریخ‌گذاری)



تصویر ۱۷- نیشابور، سدهٔ چهارم هجری  
مأخذ: Wilkinson, 1973: 201, no. 40a



تصویر ۱۸- نمونه‌های سفالین منقوش گلابه‌ای حاصل از بررسی میدانی، سیستان ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری  
مأخذ: موسوی حاجی و عطایی، ۱۳۸۹: شکل‌های ۶۱، ۴۸ و ۷۴



تصویر ۱۹- شرق ایران، سده‌های چهارم و پنجم هجری  
مأخذ: Watson, 2004: 230, Cat. Gb.15

و گسترش سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای با سرزمین‌های تحت سلطه و نفوذ سامانیان در ارتباط بوده است، یعنی گسترده‌ای وسیع از مرکز و جنوب شرقی ایران به سوی شرق تا آسیای مرکزی. روشن است که پراکنندگی بسیار محدود این سفال‌ها در سواحل جنوبی و خلیج فارس نیز معلول تجاری بودن 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 ولو و درخصوص سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای کتیبه‌دار سامانی، که با ترکیب مطالعات کتیبه‌شناسی و شواهد سکه‌شناسی انجام پذیرفته است، تاریخی بین سده نهم تا اوایل سدهٔ یازدهم 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

این‌گونه به نظر می‌رسد که مناطق غربی ایران بیشتر بر ساخت انواع دیگر سفال‌ها همچون اسگرافیتو<sup>۱</sup> 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 از حفاری‌های وسیع سیراف از لابه‌لای گزارش‌های دیوید وایت‌هوس کاملاً مشهود است (Whitehouse: 1968:1972: Id: 1974 : 1975).

در عین حال، 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 شده‌اند.<sup>۲</sup> با این تفاسیر، مجموعه شواهد حاکی از آن است که تولید

### 1. Sgraffiato

۲. در بررسی روشمندیباستان‌شناختی محوطهٔ «کن بینو» در نزدیکی سردشت بهبهان، که در سال ۱۳۹۰ به سرپرستی آقای قادر شیروانی انجام پذیرفت، در میان تعداد بسیار زیاد سفالینه‌های برداشت‌شده از سطح محوطه، چند قطعه سفال منقوش گلابه‌ای به چشم می‌خورد.



تا قرن ششم و حتی اوایل قرن هفتم هجری دست کم در اترار تولید می شده‌اند (Morgan, 1994a: 90). حتی این تاریخ‌گذاری نیز، اگر پذیرفته شود، تنها به تولیدات اندک و محدود به منطقه‌های خاص اشاره دارد، به طوری که هم از نظر کیفی و هم کمی با دوران اوج این سفال در سده‌های پیشین قابل مقایسه نیست.

بی تردید، باید رواج استفاده از خمیر سنگ<sup>۱</sup> 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 بدنه ظرف بی‌نیاز می‌کرد. از سوی دیگر، استفاده از لعاب قلیایی نیز برخی معایب لعاب‌های سریبی از جمله نفوذ رنگ تزیینات به داخل لعاب را در پی نداشت و نیز رنگ‌ها، برای ثابت ماندن زیر لعاب در مرحله پخت، نیازمند ترکیب با واسطه گلی نبودند. مجموعه این عوامل فنی و نیز انتقال مرکز قدرت سیاسی و به تبع آن مراکز فرهنگی هنری از مناطق شرقی ایران و ماوراءالنهر به مناطق مرکزی ایران، که بر ساخت دیگرگونه‌های سفالین متمرکز بودند، زوال تدریجی سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای را طی سده پنجم هجری (یازدهم میلادی) در پی داشت.

در حیات این سفال‌ها نشان می‌دهند، یعنی زمانی در حدود سده دهم میلادی (چهارم هجری). او سفال‌های لشکری بازار را نمونه‌های میانی یا متأخر از سفال‌های گلابه‌ای می‌داند که ممکن است از سده 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 سده دهم میلادی متوقف نشد.

تولیدات در سراسر سده یازدهم میلادی با نزول کیفی ادامه یافت که در این میان سفال‌های محلی موسوم به ظروف ساری به خوبی تشخیص‌پذیرند. برخی از ظروف متأخرتر با 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 (تصویر ۱۸) نیز به تاریخی متأخرتر و مرکز ساخت منطقه‌ای اشاره دارند (Watson, 2004: 230). با این حال، این احتمال وجود دارد که تولید این ظروف تا بعد از قرن پنجم هجری ادامه یافته باشد (Morgan, 1994a: 90). شرآتو معتقد است این اقلام کمابیش تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری ساخته می‌شدند (Scrrato, 1966: 679). بایباکوف و ارزاکوویچ نیز معتقدند که این ظروف

## نتیجه

با آغاز نوزایی هنری در سرزمین‌های شرقی ایران، که هم‌زمان با ظهور جنبش‌ها و سلسله‌های 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 گلابه‌ای گسترده‌ترین و متنوع‌ترین گونه سفالین سرزمین‌های شرقی اسلامی شد. سفالگران این مناطق، با هوشمندی و خلاقیت، نقاشی با گلابه رنگین را روی بستری گلابه‌ای به کار بردند تا از حرکت رنگ‌ها در زیر لعاب تحت تأثیر 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 نقطه عطفی در هنر سفالگری اسلامی است. این مکتب در عین تأثیرپذیری از هنر ساسانی، سفالگری چین و سفالگری عباسی ارائه‌دهنده نمونه‌های هنری نوآورانه و منحصر به فردی است که در زیبایی بانفیس‌ترین سفالینه‌های هم‌زمان در غرب جهان اسلام پهلوی زده و گاه از آن‌ها پیشی می‌گیرد. شواهد باستان‌شناسی، در حالی که نیشابور و افراسیاب (سمرقند قدیم) را به عنوان مراکز اصلی تولیدزبیاترین نمونه‌های منقوش گلابه‌ای مطرح می‌سازند، مناطقی وسیع شامل آسیای مرکزی، خراسان بزرگ، سیستان، سواحل جنوبی دریای خزر و کرمان را به عنوان محدوده 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 سده هجری آغاز شد، اوج آن را باید در تولیدات سده چهارم پس از هجرت جست‌وجو کرد، زمانی که کتیبه‌ها اغلب به پیچیده‌ترین و تزیینی‌ترین شکل ممکن روی سفالینه‌ها ظاهر شدند. با این حال، ساخت این‌گونه سفال‌ها در سده پنجم هجری دچار افت کیفی و کمی فراوان شد و به برخی از کارگاه‌های محلی محدود شد. علت این اتفاق را باید استفاده 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 بدنه سفالی است که در جهان اسلام توسعه یافته است و با نام‌هایی چون بدل‌چینی (Faience)، خمیر بدلی (Paste Artificial)، خمیر شیشه یا فریت (Frit)، کوارتز فریت (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*. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- چوبک، حمیده. ۱۳۸۳. *تسلسل فرهنگی جازموریان، شهر قدیم جیرفت در دوره اسلامی*. رساله دکتری باستان‌شناسی (گرایش دوران اسلامی). تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس.
- دیماند، موریس اسون. ۱۳۸۳. *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی. *راسخ تلخداش، رقیه*. ۱۳۸۸. «بررسی نماد آناهیتا در سفالینه‌های سامانیان»، *نقش‌نامه*، ۲، ۴: ۴۵-۵۲.
- راوندی، مرتضی. ۱۳۷۸. *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۲. تهران: نگاه.
- شراتو، امیرتو. ۱۳۸۴. «هنر سامانی»، در: *اتینگهاوزن، شراتو، بُمباچی، هنر سامانی و غزنوی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی: ۷۰-۴۵.
- شهسواری، میثم. ۱۳۸۸. *بررسی روشمند باستان‌شناختی تپه باستانی تمب خرگ واقع در شهرستان رودبار جنوب، استان کرمان*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- فروزانی، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره سامانیان*. تهران: سمت.
- قوچانی، عبدالله. ۱۳۶۴. *کتیبه‌های سفال نیشابور*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کیانی، محمدیوسف و کریمی، فاطمه. ۱۳۶۴. *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۵۷. *سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری*، طرح و تنظیم و نظارت چاپ از فریدون صادقین. تهران: نخست‌وزیری.
- مرتضایی، محمد و کیانی، محمدیوسف. ۱۳۸۵. «طالعه و تحلیل سفالینه‌های مکتشفه از کاوش‌های باستان‌شناختی سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴ محوطه تاریخی جرجان»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ۲-۱۸۰، ۵۷: ۱۱۱-۱۲۹.
- مرتضایی، محمد. ۱۳۸۱. «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطه جرجان»، *گزارش‌های باستان‌شناسی (۳)*، تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی، ۱۸۸-۱۵۵.
- موسوی حاجی، سیدرسول و عطایی، مرتضی. ۱۳۸۹. *مطالعه مجموعه‌ای از نمونه‌های سفالین سیستان*. زاهدان: اداره‌کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری سیستان و بلوچستان.
- موسوی، محمود. ۱۳۷۶. «کاوش باستانی در شهر تاریخی حریره جزیره کیش»، *گزارش‌های باستان‌شناسی (۱)*، پژوهشکده باستان‌شناسی، تهران، ۲۳۸-۲۰۵.
- واتسون، الیور. ۱۳۸۲. *سفال زرین فام ایرانی*. ترجمه شکوه ذاکری، تهران: سروش.
- ویلیکینسون، چارلز ک. ۱۳۷۹. «رنگ و طرح در سفالینه ایرانی»، در: *ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر (ویراستاران)*، *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه. ۱۴۹-۱۳۳.
- همپارتیان، مهرداد و خزایی، محمد. ۱۳۸۴. «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/چهارم و پنجم)»، *مطالعات هنر اسلامی*، ۲، ۳: ۶۰-۳۹.
- هیلمبرند، رابرت. ۱۳۸۷. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه 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.
- Serrato, 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.

## Slip-painted Pottery (Types, Widespread, Dating)

Morteza Ataie, PH.D, Student of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Seyyed Rasool Mosaviye Haji, PH.D, Associate Professor of Archaeology, University Mazandaran, Babolsar, Iran.

Rahele Koulabadi, PH.D, Student of Archaeology, Tarbiat Modares 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.