صفحات ۴۵ - ۵۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۷، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۱

نقوشِ موجوداتِ ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران

سیدهاشم حسینی*
استادیار باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی، دانشکدهٔ علوم انسانی پردیس نمین، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۹/۱۲)

چکیده

تحقیق پیشِ رو، به بررسی و تحلیل موجوداتِ ترکیبی‌هارپی، اسفنکس و گریفون در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران می‌پردازد که علیرغم تعداد محدود، جزءِ زیباترین و اسرارآمیزترین نقوشِ سفالینه‌های اسلامی محسوب می‌شوند. مهم‌ترین اهداف این تحقیق عبارتند از: شناخت مفاهیم و منشاءِ کاربرد نقوش مزبور بعلاوهٔ قرون رواج و انواع سفالینه‌های حاوی آنها در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران. لازم به ذکر است که تاکنون در رابطه با کاربرد این نقوش در هنرهای مختلف اسلامی، نظریه‌های گوناگونی مطرح شده است، اما اغلب آنها مصادیق مستدل و مستندی را در این زمینه ارائه نکرده‌اند. بدیهی است که اطلاعات مستخرج از نمونه‌های بکار رفته در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران، می‌تواند تاحدود زیادی راهگشای بسیاری از ابهاماتِ موجود در این زمینه باشد. از همین‌رو، ابعاد مختلف تکنیکی و مفهومی کاربرد نقوش موجودات ترکیبیِ مزبور در تعدادی از سفالینه‌های دوران اسلامی ایران، بصورت مستند مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است. بنابر مهم‌ترین یافتهٔ تحقیق، عامل واحدی را نمی‌توان بعنوان تنها عاملِ کاربرد این نقوش ذکر کرد بلکه مجموعه‌ای از عوامل و منابعِ شناخته و ناشناخته در کاربرد آنها دخیل بوده‌اند که مهم‌ترین منابع شناخته شدهٔ آنها مفاهیم بلندِ عرفان اسلامی در قالبِ انسان-پرنده، بعلاوهٔ برخی صورت‌های فلکی و اساطیر ایران باستان می‌باشد.

واژه‌های کلیدی

موجودات ترکیبی،هارپی، اسفنکس، گریفون، هنر سفالگری ایران، دوران اسلامی.

*تلفن: ۰۹۱۴۱۵۵۶۰۷۷، نمابر: ۰۴۵۲-۳۲۲۲۹۵۳، E-mail:Hhoseyny@uma.ac.ir.

مقدمه

نقوش تزیینی مورد استفاده در هنرهای مختلف دوران اسلامی، گستره‌ای پهناور از طرح‌های گیاهی، هندسی، کتیبه‌ای، حیوانی و انسانی را دربرمی‌گیرد. البته روح اصلی تزیینات اسلامی بیشتر در طرح‌های گیاهی، هندسی و کتیبه‌ای بازتاب یافته است و طرح‌های حیوانی و انسانی بیشتر با تاثیر از تمدن‌های پیش از اسلام مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اما در کنار طرح‌های مزبور، دسته‌ای از نقوش، حد واسط بین طرح‌های حیوانی و انسانی نیز وجود دارد که می‌توان از آنها با عنوان نقوش موجوداتِ ترکیبی یاد کرد که از زیباترین و درعین حال اسرارآمیزترین نقوش هنر اسلامی محسوب می‌شوند.

موضوع تحقیق پیش رو، بررسی و تحلیل انواع این نقوش و زمینه‌ها و مبانی کاربردِ آنها در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران است. بدیهی است شناخت ویژگی‌های نقوش موجوداتِ ترکیبی بعنوان بخش کوچک اما مهمی از عناصر تزیینی سفال دوران اسلامی می‌تواند راهگشای بسیاری از پرسش‌ها و ابهامات در زمینهٔ منابع و انگیزه‌های کاربرد آنها باشد. در همین راستا، تعدادی از نمونه‌های شاخص سفالینه‌های دوران اسلامی ایران که حاوی نقوش موجوداتِ ترکیبی هستند، با جستجو در موزه‌ها و مجموعه‌های داخلی و خارجی انتخاب و پس از بررسی و توصیف مشخصات تکنیکی و تزیینی هریک، مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری نقوش، مشخص و در انتها دلایل و منابع احتمالی کاربرد آنها مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است. همچنین جهت ارزیابی دقیق‌تر، هریک از نقوش ترکیبیِ مورد بررسی، طراحی و در جدول جداگانه‌ای مورد مقایسه قرار گرفته‌اند.

به لحاظ سابقهٔ تحقیق، باتوجه به تعداد کمتر این دسته از نقوش در مقایسه با سایر نقوش تزیینیِ هنر سفالگری، تاکنون تحقیقی تخصصی در این زمینه صورت نگرفته است. کارهای مشابه صورت گرفته نیز اغلب یا سیرتحول آنها در هنرهای پیش از اسلام را بررسی نموده یا نمونه‌هایی معدود از نقوش سفالگری اسلامی را در کنار سایر هنرها البته با تحلیل‌هایی ناقص ارائه کرده‌اند.

خاطر نشان می‌سازد که مفهوم نقوش موجوداتِ ترکیبی در اینجا شامل نقوش اساطیریِ اژدها و سیمرغ نمی شود زیرا هریک از این موجودات دارای سابقه، منشاء و مفاهیم بسیار مفصل‌تر و متنوع‌تری است که بررسی آنها تحقیق جداگانه‌ای را می‌طلبد. به عبارت دیگر نقوش موجوداتِ ترکیبی در این تحقیق صرفا شامل نقوش معروف به اسفنکس[1]، گریفون[2] وهارپی[3] می‌شود که بدن آنها از ترکیبِ اجزای بدن حیوانات واقعیِ مختلف باهم یا از اجزای بدن حیوانات مختلف با انسان تشکیل یافته است.

۱- سابقهٔ نقش موجوداتِ ترکیبی در سفالگری قبل از اسلام ایران

هنرمندان ادوار پیش از تاریخ پس از تجربهٔ نقاشی بر دیواره‌های غارها، با ثبت پیام‌های رمزآمیز خود بر روی سفال به بهترین و گویاترین وجه و تنها با ترسیم چند خط، مفاهیم و معانی را در قالب نشانه‌ها و علایم می‌نشاندند. نقوش در این دوره، تقلیدِ صادقانه‌ای از طبیعت اطراف و محیط زیست است که از درون و جان سفالگران تراوش کرده است. ازجملهٔ رایج‌ترین نقوش این عصر می‌توان به نقوش حیوانات وحشی اشاره کرد که اغلب در حالتِ شکار شده یا محاصره شده توسط شکارچیان ترسیم شده‌اند.

بسیاری از محققین در رابطه با موارد استفادهٔ این نقاشی‌ها نظریات گوناگونی را مطرح کرده‌اند که به موجب یکی از آنها، نقوش جنبهٔ سحر و افسون داشته و شکارچیان را در شکارِ آسان‌تر موجودات وحشی یاری می‌کرده است(کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳، ۸۷-۸۵). بنابراین باتوجه به هدف و موارد استفادهٔ این نقوش، موجوداتِ ترکیبی در سفال ادوار پیش از تاریخ نسبتاً کمیابند و هنر سفالگری در ادوار مزبور از تخیلی بارور و مجموعه نقش‌های غنی نشانه‌ای ندارد. البته به ندرت اتفاق می‌افتد که هنرمند به چهارپایی مثل بز کوهی و یا اسب، بال‌های راست یا خمیده اضافه می‌کند و یا به پنجهٔ شیر، حالت چنگال‌های پرندهٔ شکاری را می‌دهد(کوبان، ۱۳۴۵، ۱۷-۱۳). از معدود نمونه‌های نقوش ترکیبیِ سفال پیش از تاریخ در ایران که در کنار نقوش واقعی ترسیم شده‌اند می‌توان از نقش گاو بالدار در تپهٔ سیلک کاشان(تصویر۱) و اسب بالدار بر روی سفال‌های منقوش پیش از تاریخ در تپهٔ قبرستانِ ب قزوین(تصویر۲) نام برد.

لازم به ذکر است که نمونه‌های نادری از پیکرک‌ها و نقوش موجوداتِ ترکیبی بر روی آثار فلزی اواخر این دوره در ایران بدست آمده که از مهم‌ترینِ آنها می‌توان به بزهای بالدار در آثار مفرغیِ لرستان(گدار، ۱۳۷۷، ۵۸-۵۷) و گاوهای بالدار بر روی جام طلاییِ مکشوفه از مارلیک(نگهبان، ۱۳۷۸، ۳۰۹) اشاره کرد(تصاویر ۴و۳).

با شروع دوران تاریخیِ ایران به نظر می‌رسد تحول بزرگی در زمینهٔ استفاده از نقوش موجوداتِ ترکیبی بوجود آمده و انواع مختلف آن بخصوص در هنرهای معماری و فلزکاری، مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمونه‌های متعدد این نقوش در قالب اسفنکس و گریفون در قسمت‌های مختلف مجموعه کاخ‌های تخت جمشید و در آثار فلزی همچون ریتون‌ها و دستبندهای هخامنشی(تصویر۵)، بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی(تصویر۶) و.... امروزه قابل مشاهده است که البته از بحث کنونی ما خارج

تصویر۱- نقش ترکیبی گاو بالدار بر روی سفال‌های پیش از تاریخ تپه سیلک.
ماخذ: (اکبری، ۱۳۸۷،۱۳)

تصویر۲-نقش ترکیبی اسب بالدار بر روی سفال‌های منقوش پیش از تاریخ قبرستانِ ب.
ماخذ: (کوبان، ۱۳۴۵، ۱۵)

می‌باشد. اما متاسفانه باید گفت سهم هنر سفالگری از این نقوش تقریباً هیچ است بطوریکه در کل سفال‌های ادوار تاریخیِ ماد، هخامنشی، پارت و ساسانی، نمونه‌ای از این نقوش دیده نمی‌شود. البته نباید فراموش کنیم که طی ادوار مزبور، کاربرد نقوش تزیینی از هر نوع بر روی ظروف سفالی نادر بوده و بالتبع این وضعیت در رابطه با نقوش موجودات ترکیبی نیز مصداق داشته است. توجه بیشتر به جنبهٔ کاربردی سفال به جای جنبهٔ تزیینی آن در اثر رونق گستردهٔ هنر فلزکاری در این ادوار را می‌توان از جمله دلایل احتمالی این امر نام برد.

۲- معرفی‌نمونه‌ها

۲-۱-هارپی‌ها:

در فرهنگ لغت دهخدا در تعریفِ‌هارپی و مشخصات آن آمده است: «نام سه موجود عجیب الخلقهٔ بالدار است. چهرهٔ این موجود به چهرهٔ زن، بدن او به کرکس می‌ماند، ناخن‌های برگشته دارد و مرگ و کشمکش شدید را تجسم می‌دهد»(دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل‌هارپی).

مطابقِ این تعریف،هارپی دارای تن و رخسارِ زن و بال و چنگال مرغ بوده و نمادی منفی محسوب می‌شده است. به لحاظ منشاء شناسی،

تصویر۳- دهنهٔ اسب در مفرغ‌های لرستان با قدمت ۳۰۰۰ سال پیش، در موزهٔ هنر لس‌آنجلس.
ماخذ: (درگاه اینترنتی موزه هنر لس‌آنجلس[۴])

تصویر۴- جام مارلیک با پیکرهٔ چهار گاو بالدار با قدمت حدود ۲۸۰۰ سال پیش، واقع در موزه ملی ایران.
ماخذ: (اصلاح عربانی، ۶،۱۳۷۴)

تصویر۵- دستبند طلایی با نقش دو گریفون متعلق به دورهٔ هخامنشی واقع در موزهٔ بریتانیا.
ماخذ: (درگاه اینترنتی موزه بریتانیا [۵])

تصویر۶- نقش تزیینی گریفون در کف ذاخلی یک بشقاب نقره‌ای ساسانی. واقع در موزهٔ برلین.
ماخذ: (درگاه اینترنتی موزه برلین[۶])

موضوع ترکیبی زن- پرنده به صورت ظرف یا دستهٔ ظرف مخصوص هنر ایران- اورارتو می‌باشد و بعدها به هنر یونانی وارد شده است. موجود ترکیبی مزبور در هنر یونانی و اورارتویی بعنوان نشانهٔ مراسم به خاک سپاریِ مردگان که روح مردگان را به دنیای دیگر می‌برد، دیده می‌شود(گیرشمن، ۱۳۷۱، ۳۳۸).

باوجود سابقهٔ کهن ایران در ایجاد و کاربرد این نقش، به نظر می‌رسد در هنر ایران بخصوص طی دوران تاریخی، نقش مزبور چندان مورد اقبال نبوده است؛ بطوریکه نمونه‌های زیادی از آن برجای نمانده است. اما برخلاف دوران تاریخی، نمونه‌های متعددی از موجوداتِ ترکیبی با سر انسان و بدن پرندگان در هنرهای مختلف اسلامی ایران ازجمله در هنر سفالگری برجای مانده‌است. از نمونه‌های متداول کاربرد نقش هارپی می‌توان به‌هارپی‌های زوجی که بصورت قرینه و پشت به هم کرده در اطراف یک نقش گیاهی یا نوار کتیبه‌ای طراحی شده‌اند، اشاره کرد. این نقوش معمولاً دارای جنسیت مؤنث باهاله‌ای بر گرد سر و صورت‌هایی زیبا با اندامی ظریف در زمینهٔ نقوش اسلیمی می‌باشند و معمولاً در ظروف زرین‌فام ادوار سلجوقی، خوارزمشاهی و اوایل ایلخانی مشاهده می‌شوند.

این نوع ازهارپی را می‌توان در یک کاسهٔ زرین‌فام ساخت شهر کاشان متعلق به اواخر دورهٔ خوارزمشاهی(تصویر۷) و نیز در کاسهٔ زرین‌فام دیگری متعلق به دوران ایلخانی در موزهٔ طارق رجب کویت مشاهده کرد. فضای داخلی ظرف اخیر بوسیلهٔ باندهایی از کتیبهٔ نسخ به هشت قسمت تقسیم شده و در قسمت بالای هر قسمت نیز نقش‌هارپی با مشخصات فوق قرار گرفته است(تصویر۸).

علاوه بر این الگو، نوع دیگری از کاربرد نقش‌هارپی بصورت تکی و با جنسیت مذکر مشاهده می‌شود که به لحاظ تکنیکی در دسته‌های زرین فام، کوباچی و آبی- سفید رواج داشته است. در این الگو، نقش‌هارپی با اندام بزرگ‌تری طراحی شده، بطوریکه گاهی تمام کف ظرف را دربرمی‌گیرد. تنوع بدن پرندگان از عقاب گرفته تا هدهد، داشتن سرپوش بصورت کلاه یا تاج و عدم وجودهاله بر دور سر از دیگر تفاوت‌های این الگو با الگوی قبلی محسوب می‌شود.

از نمونه‌های الگوی اخیر در یک کاسهٔ زرین‌فام متعلق به دورهٔ سلجوقی و احتمالاً ساخت کاشان واقع در گالری ساکلر قابل مشاهده است. نقش تزیینی این کاسه مشتمل بر عقابی بزرگ با سر انسان به رنگ آبی کمرنگ در زمینهٔ طلایی رنگ است. قسمت سر با موهای بلند و ریش توام شده و در بالای آن تاج شاهی قرار گرفته است. علاوه بر بال‌های اصلی عقاب، بال‌های مضاعفی نیز بر روی آن باشکوه تمام طراحی شده است. جهت نگاه‌هارپی به طرف بالا و القاکنندهٔ تفکر و تعمق است(تصویر۹).

در مجموعهٔ روتچیلد و بینی نیز یک بشقاب سفالی بزرگ از نوع کوباچی ساخت تبریز در اواخر قرن ۱۰ یا اوایل ۱۱ ه.ق وجود دارد که نقش تزیینی کف داخلی آن متشکل از یک‌هارپی با کلاه دو تکه‌ای شبیه تاج هدهد در زمینهٔ گل و بوته است. مشخصات کلی طرح مزبور نیز با نقش هدهد مطابقت کرده و احتمالاً هدف هنرمند از طراحی آن تجسم هُدهُد حضرت سلیمان بوده است (تصویر۱۰).

تصویر۷- سفالینه زرین‌فام از کاشان مربوط دوران خوارزمشاهی.
ماخذ: (عابددوست و کاظم پور، ۸۸،۱۳۸۸)

تصویر۸- کاسه زرین‌فام مربوط به دوران ایلخانی. واقع در موزهٔ طارق رجب کویت.
ماخذ: (Fehrevari, 2000, No. 292)

تصویر۹- کاسهٔ زرین‌فام به ارتفاع ۷،۸ و قطر ۱۷،۳ سانتیمتر در گالری هنری آرتور ساکلر نیویورک.
ماخذ: (سایت اینترنتی گالری ساکلر۷)

تصویر۱۰- بشقاب کوباچی به ارتفاع ۵،۲ و قطر ۳۴ سانتیمتر در مجموعهٔ روتچیلد و بینی.
ماخذ: (رفیعی، ۱۳۷۷، ۲۴۵)

عــلاوه بر دو مورد فوق، یک بشــقاب آبی- ســفید در گالری ساکلر با نقشِ تزیینی یک‌هارپی در کف داخلی وجود دارد که به جز نقشِ ســر و بال‌ها، سایر قسمت‌های آن با رنگ تیره، پوشش داده شــده اســت. در کنارِهارپی مزبور نیز نقــوش گل و گیاه به رنگ‌های آبی و تیره مشاهده می‌شود. جدارهٔ داخلی این ظرف به سبکِ یکسری از بشقاب‌های آبی- سفید صفوی معروف به صحن و نیمِ صحن، دارای تزیینات گل و گیاه در داخل هفت قاب بزرگ اســت که حدفاصــل آنها هفت قاب کوچک‌تر بــا خط ممتد آبی رنگ قرار گرفته است(تصویر ۱۱).

لازم به ذکر اســت کــه نمونه‌هایی از پیکرک‌های ســفالی دوران اسلامی با بدن پرنده و سر انسان(مؤنث) نیز در موزهٔ طارق رجب کویت و مجموعهٔ شخصی دیوید در کپنهاگ دانمارک نگهداری می‌شود.

تصویر۱۱- بشــقاب آبی- ســفید در گالری ســاکلر به قطر ۱۶,۶ سانتیمتر با نقاشی زیر لعابِ یک‌هارپی.
ماخذ: (سایت اینترنتی گالری ساکلر[۸])

تصویــر۱۲- کاســه بــا نقــش کندهٔ نوع گروس بــه قطر ۷۱/۱ ســانتیمتر در موزه هنر توکیو.
ماخــذ: (کامبخش‌فــرد، ۱۳۸۳، تصویر رنگی ش. ۱۷۲)

تصویر۱۴- بشــقاب بــا نقش کنده به قطــر ۲۳,۲ ســانتیمتر. واقع در گالری ساکلر.
ماخــذ: (ســایت اینترنتــی گالری ساکلر[۱۲])

تصویــر۱۳- کاســهٔ بــا تزییــن نقش کنده مشــابه به قطر ۲,۲۳ سانتیمتر. واقع در گالری هنری ساکلر.
ماخذ: (ســایت اینترنتی گالری ساکلر[۱۱])

تصویر۱۵- پارچ ســفالی با تزیینات ســیلوئت به ارتفاع ۱۳,۵سانتیمتر واقع در موزهٔ طارق رجب.
ماخذ:(Fehrevari, 2000, No. 125)

۲-۲- اسفنکس‌ها:

بــر طبق تعریف دهخدا، «اســفنکس اســم خــاص از لاتینیِ اســفینکس و یونانیِ اسفیگس... نام حیوان موهومی است که در مصــر و یونان باســتانی به هیاکل مختلف مجســم می‌کردند. در مصر، اســفنکس را به شــکل شــیری نقش می‌کردند که سر او بصورت ســر دختری بود. محتملاً ایــن هیاکل را به قصد تعظیم و تکریــم نیت که به زعم مصری‌ها الههٔ حکمت و دانش بود، برپا می‌کردند. در خرابه‌های بلاد باســتانی مصر، اسفنکس‌های بسیار مشــاهده می‌شــود که از یک پارچه سنگ ساخته شده و از همه بزرگ‌تــر را ابوالهول خوانند که در بین دو هرم واقع شــده و تنهٔ این هیکل در زیر ریگ‌ها مدفون و پوشــیده اســت و فقط سینه و ســر او خارج از ریگ مشاهده می‌شــود که۲۷ گز ارتفاع دارد. بعض خرافات دربارهٔ اسفنکس متداول شده از آن جمله یونانیان گفته‌اند که اسفنکس جواب معمایی را از رهگذر می‌خواست اگر از عهــده برنمی‌آمــد وی را از بالایِ تخته ســنگی به دریا پرتاب می‌کرد. عاقبت مردی موســوم به اُدیپ به حل معما موفق آمد و در نتیجه اسفنکس، خود را از بالای تخته سنگی به دریا افکند و از نظرها ناپدید شد»(دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل اسفنکس).

تاریــخ قدیمی‌ترین اســفنکس‌ها یا ابوالهول‌هــای مصری به اواســط هزارهٔ ســوم پیش از میــلاد بازمی‌گردد. موجــود مزبور برای نخســتین بــار در خاورمیانــه بر روی مهرهای اســتوانه‌ای آشوری(ســدهٔ ۱۳-۱۱ ق.م) و با گســتردگی بیشــتری از ســدهٔ نهم به عنوان تندیس‌های محافظ معابد و قصرها دیده می‌شــود. ویژگی کلی آن از مصر اقتباس شده ولی بال‌ها را به آن افزوده‌اند. به عقیدهٔ جیمزهال، ابوالهول نه در مصر بلکه در سوریه و آسیای

صغیر دارای سر زن شده و به همین صورت به یونان رسیده است. موجود مزبور در اساطیر و هنر یونان موجودی بدخواه و موجب خرابی و بدبختی تلقی می‌شد. پرسش او از اُدیپ برای نخستین بار در نقاشی‌های روی ظروف سفالی سدهٔ ۵ ق.م دیده می‌شود (هال، ۱۳۸۰، ۲۰).

نمونه‌هایی از قدیمی‌ترین موارد کاربرد این نقش در هنر ایران قبل از اسلام را می‌توان در گنجینهٔ زیویه(گیرشمن، ۱۳۷۱، ۳۱۲)، در مفرغ‌های لرستان(گدار، ۱۳۵۳، ۷۳) در تخت جمشید(هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۵۹) و در محوطهٔ نسا متعلق به دورهٔ اشکانی(دادور،۱۳۸۷ ،۱۶۴) مشاهده کرد.

نقش اسفنکس از نقوش رایج در سفالینه‌های با نقش کندهٔ قرون چهار و پنج ه.ق ایران از انواع معروف به گروس[۴] یا شاملو است که اغلب در کف داخلی کاسه یا بشقاب دیده می‌شود. از دیگر تکنیک‌های سفالگری اسلامی که بعضاً از این نقش تزیینی بهره برده‌اند می‌توان از نقاشی زیر لعاب معروف به سیلوئت[۵] (سایه نما) و نیز مینایی طی ادوار سلجوقی و اوایل ایلخانی نام برد.

در ظروف گروس یا شاملو، نقش اسفنکس اغلب با چهرهٔ انسانیِ تمام رخ و کلاه بر سر یا با پیشانی بند در زمینهٔ نقوش اسلیمیِ مشاهده می‌شود. کلاه روی سر اسفنکس‌ها معمولاً دارای دو لبهٔ آویزان در چپ و راست است که تا پایین گوش‌ها امتداد می‌یابد. از دیگر مشخصات این نقوش زیبا می‌توان به دُم به هوا افراشته، ابروان پیوندی و چشم‌های بادامی اشاره نمود. در بعضی موارد، نقوشی شبیه گردن بند بر روی گردن یا مچ بندهایی بر روی دست‌ها، مدالیون‌هایی در قالبِ گل‌های چندپر بر روی ران‌ها و دوایر مشکی رنگی به موازات بینی در پایین چشم‌ها و گاهی بصورت سه تایی در قسمت شانه قرار گرفته است.

از نمونه‌های این نوع اسفنکس می‌توان به کاسهٔ با نقش کندهٔ نوع گروس متعلق به قرون چهار تا پنج ه.ق در موزهٔ هنر توکیو(تصویر۱۲) و کاسه‌های با تزیین نقش کندهٔ مشابه یکی متعلق به قرن پنج ه.ق و دیگری متعلق به قرن شش ه.ق مصادف با دوران سلجوقی در گالری ساکلر(تصاویر۱۳و۱۴) اشاره کرد.

اما الگوی نقش اسفنکس در تکنیک‌های سیلوئت و مینایی کمی با الگوی فوق متفاوت است. بدین معنا که در ظروف سیلوئت، اسفنکس‌ها اغلب در جدارهٔ بیرونی ظروف بصورت ردیفی و پشت سرهم، از نمای نیمرخ طراحی شده‌اند. همچنین دم‌ها بر روی زمین قرار گرفته و قسمت سر فاقد پوشش کلاه یا سربند بوده و جزییات صورت نیز مشخص نمی‌باشد. از نمونه‌های بارز این نقش می‌توان از پارچ سفالی با تزیینات نقاشی زیر لعابِ متعلق به قرن ۶ ه.ق در موزهٔ طارق رجب نام برد(تصویر۱۵).

اسفنکس‌های ظروف مینایی یک تفاوت اساسی‌تری دارند و آن داشتن بال‌های کوچک عمودی در قسمت شانه‌ها است. همچنین آنها بصورت زوج و متقارن روبروی هم در دو طرف یک نقش اسلیمیِ درختی قرار گرفته‌اند. نقوش مزبور به عنوان نقوش فرعی و کوچک‌تر از نقوش اصلی ترسیم شده و در قسمت سر به جای کلاه، پیشانی بند دارند. می‌توان گفت موهای انبوه مشکی که از دو طرف صورت آویزان است، جای کلاه‌های الگوی اسفنکس‌های اولی را گرفته است. نمونهٔ زیبایی از این نوع اسفنکس در کف داخلیِ یک کاسهٔ مینایی ساخت شهر کاشان در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود که به قرن هفتم ه.ق (اوایل ایلخانی)تعلق دارد(تصویر۱۶).

لازم به ذکر است که نمونه‌های مشابهی از نقش اسفنکس، ساخت کارگاه‌های سفالگری سوریه در موزهٔ بریتانیای لندن قرار دارد که نشان دهندهٔ رواج همزمانِ این نقش در قسمت‌های غربی‌تر قلمرو اسلامی است.

۲-۳-گریفون‌ها:

بر طبق تعریف دهخدا، «گریفون(شیردال) حیوان افسانه‌ای است که ترکیبی از جسد شیر، سر و بال عقاب، گوش اسب و تاجی شبیه به آلت سباحهٔ(شناوری) ماهی دارد» (دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل گریفون). این موجود عجیب‌الخلقه دارای اصل و نسبی باستانی است که نمونه‌هایی از آن در افسانه‌ها و هنر بین النهرین، مصر، یونان، هند و ایران مشاهده شده است(Hawkins, 1986, 308). این شکل که در میان موجودات مقدس در هنر خاورمیانه تا دورهٔ هخامنشی تداوم داشته، در زمان حاضر

تصویر۱۶- بخشی از کاسهٔ مینایی متعلق به اوایل قرن ۷ه.ق. واقع در موزهٔ بریتانیا. ماخذ: (درگاه اینترنتی موزهٔ بریتانیا[۱۳])

تصویر۱۷- کاسه با تزیین نقش کنده با نقوش دو شکارچی و گریفون در موزهٔ لوور پاریس.
ماخذ: (درگاه اینترنتی موزهٔ لوور[۱۴])

تصویر ۱۸- ابریق مینایی ساخت کاشان با نقش گریفون متعلق به قرن هفت ه.ق واقع در موزهٔ برلین.
ماخذ: (درگاه اینترنتی موزهٔ برلین[۱۵])

نیز در علایم و نشانه‌های برخی از نجبا باقی مانده است(هال، ۱۳۸۰، ۶۵).

به عقیدهٔ جیمزهال، گونهٔ شیردال در خاورمیانه ممکن است در طی مهاجرت عظیم از شمال شرقی در نیمهٔ اول هزارهٔ دوم ظاهر شده باشد(همان، ۶۴). هرودوت رشته کوهی به نام ایسه‌دونز در شمال آسیا را منشاء گریفون معرفی کرده است. بر طبق این نظر، گریفون متعلق به سیت‌ها یا سکاها می‌باشد که در شمال آسیا ساکن بودند و عقاید مربوط به‌این موجود در اثر مهاجرت آنها به سایر سرزمین‌ها از جمله ایران و یونان رسیده است. برخی دیگر ریشهٔ آن را از تمدن هند باستان و برخی نیز از تمدن بین النهرین و مصر باستان می‌دانند(جابر انصاری، ۱۳۸۷، ۱۰۱).

نقش گریفون در سفالینه‌های اسلامی ایران در تکنیک‌های نقش کندهٔ لعابدار و مینایی طی ادوار سلجوقی تا اوایل ایلخانی مشاهده می‌شود. در نمونه‌های دورهٔ سلجوقی نقش مزبور اغلب بصورت نقش کنده در کف ظروفی مثل کاسه و بشقاب در زمینهٔ نقوش اسلیمی قرار گرفته است. جالب‌ترین نمونه از این نوع گریفون، مربوط به کاسهٔ نقش کندهٔ لعابدار موجود در موزهٔ لوور پاریس است که دارای نقوش شکار یک گریفون به دست دو شکارچی است. همانگونه که می‌بینیم نیزه‌هایی از طرف شکارچی‌ها به بدن گریفون اصابت کرده که می‌تواند مرتبط با بدیمن بودن این موجود باشد. برای تزیین نقوش اصلی از لعاب سبز روشن و برای زمینه از رنگ لعاب سبز تیره استفاده شده است. گریفون پای سمت راست جلو را بالا برده و دهان عقابی شکل خود را نیز به حالت حمله باز نموده است. تمام زمینه را نقوش پیچندهٔ اسلیمی دربرگرفته و حتی برای تزیین لباس شکارچی‌ها نیز از نقوش اسلیمی مشابهی استفاده شده است. نکتهٔ مهم در مورد این گریفون، نقش مدالیون در قالب گل شش پر واقع بر روی پهلوی وی است که در برخی از نمونه‌های اسفنکس نیز مشاهده می‌شود و می‌تواند کارکردی شبیه طلسم داشته باشد(تصویر ۱۷).

در نمونه‌های اسفنکس‌های مربوط به اوایل ایلخانی که اغلب در ظروف نقاشی روی لعاب موسوم به مینایی و در جدارهٔ بیرونی ظروف دیده می‌شوند، به نظر می‌رسد تغییراتی در رابطه با ویژگی‌ها و مفهوم گریفون رخ داده است. مهم‌ترین این تغییرات را می‌توان باتوجه به یک ابریق مینایی ساخت شهر کاشان در قرن هفتم ه.ق که امروزه در موزهٔ برلین قرار دارد، تشخیص داد. در ابریق مزبور، تصویر گریفون‌هایی که در جدارهٔ بیرونی دهانهٔ ظرف، نقاشی شده‌اند متشکل از تنه‌ای قهوه‌ای رنگ به اندام شیر و سری سفید رنگ به شکل عقاب بعلاوهٔ بال‌های بسیار کوچکی هستند که حد فاصل بدن و سر قرار گرفته است. گریفون‌ها دم خود را بالا گرفته و برای تزیین بدن آنها از اشکال ضربدری استفاده شده است. باتوجه به اینکه قسمت دهانه یعنی بالاترین قسمت ظرف به ترسیم گریفون‌ها اختصاص یافته و در ترسیم آنها هم القای عظمت و صلابت دیده می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که طی این دوران که مصادف با دوران ایلخانی است، گریفون بالعکس دورهٔ سلجوقی دارای مفهومی‌مثبت یا خوش یمن بوده است(تصویر ۱۸). خاطرنشان می‌سازد که طی دورهٔ سلجوقی شاهد ساخت نمونه‌های متعددی از عودسوزهای فلزی در قالب مجسمه‌های مشبک گریفون نیز هستیم.

۳-تحلیل و نمادشناسی:

تاکنون نظریه‌های گوناگونی در رابطه با منابع احتمالی کاربرد نقوش موجوداتِ ترکیبی در هنر دوران اسلامی مطرح شده که از بازنمایی مفاهیم صور فلکی تا تاثیر نمادهای سلطنتی دوران ساسانی و از تعابیر محلی و رایجِ نشات گرفته از تم‌های سنتیِ فرهنگ‌های یکجانشین و استپی تا تاثیر گروه‌های ویژهٔ اجتماعی را دربرمی‌گیرد(خلیلی،۱۳۸۴، ۵۰ و۴۶). اما هیچیک از نظریات فوق بطور دقیق و مشخص به نمودهای عینیِ این منابع اشاره‌ای نداشته و صرفاً بطور عام مطرح شده‌اند.

نگارنده معتقد است نمی‌توان یکی از موارد فوق را به عنوان تنها منبع تاثیرگذار در کاربرد این نقوش مطرح کرد بلکه مجموعه‌ای از منابع که برخی از آنها قابل شناسایی و برخی دیگر نامعلوم است، در این امر مؤثر بوده‌اند. در ادامه، هریک از این منابع احتمالی را با ذکر نمودهای آن به ترتیبِ دسته‌های نقوش، مورد ارزیابی قرار می‌دهیم.

در موجود ترکیبی‌هارپی، دقت به ترکیب سر انسان به عنوان جایگاهِ قرارگیری مغز و بالتبع اندیشهٔ بشری با بدن پرنده که مهم‌ترین شاخص آن بال و پرواز است، می‌تواند در تفسیر صحیح‌تر این موجود ترکیبی، مفید و رهنمون باشد. پرنده در اغلب فرهنگ‌های بشری، نماد گستردهٔ روح است بویژه در هنگامیکه پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند(هال، ۱۳۸۰، ۳۹). همچنین پرنده‌های بلندپرواز بطور گسترده‌ای با خدایان خورشید همراه‌اند(همان،۶۰). بنابراین مهم‌ترین عاملی که باعث ایجاد این موقعیت نمادین برای پرنده شده، بال‌های اوست که در نقوش‌هارپی، بشرِ دوپا آنها را از پرنده وام گرفته است.

امـا بال بر روی بدن انسـان یا حیوان، علامـت ایزدی و نماد قدرت محافظت محسـوب می‌شـود. همچنیـن هنگامی‌که بال مربوط به پیام آوران و خدایان و بادها می‌شـود، دلالت بر سرعت و تنـدی دارد و ممکن اسـت حاکی از گذر سـریع عمر باشـد. وامگیـری از بال پرندگان دارای سـابقهٔ طولانی در هنر جهان و ایـران بخصوص جهت ارائهٔ خدایان(هرچند خدایان خواه بصورت انسـان خواه بصورت حیوان به ندرت بالدار هسـتند) می‌باشد که به احتمال فراوان از خاورمیانه به مناطق دیگر جهان رسـیده اسـت. از نمونه‌های این خدایان می‌توان به لاکِشمی(دِوی)، گارودا(عقاب- خدا) و سوریا(خورشـید- خـدا) در هند و لـی کونگ(خدای تندر) در چین اشاره کرد(همان، ۳۰).

نقش انسان‌های بالدار در فرهنگِ ایران نیز دارای قدمت بسیار طولانی اسـت که مهم‌ترین نمودهای آن در هنر هخامنشی و در قالب نقش فَروَهر نمایان شـده اسـت. می‌تـوان گفت هنرمندان ایرانی با اضافه نمودن دوبال بر دوش یک نقش انسـانی، آن را به موجودی ملکوتی و آسمانی تبدیل کرده‌اند. اما در رابطه با دلایل و مفاهیم کاربرد نقش‌هارپی در هنر دوران اسـلامی بخصوص در سفالگری می‌توان تاثیر برخی از منابع اسلامی را محتمل دانست.

در بین منابع مختلف اسـلامی به نظر می‌رسد مفاهیم عرفانی کـه دارای نمادهای پرنده می‌باشـند بیشـترین تاثیر را در خلق این نقوش داشـته‌اند. گرچه مـرغ در ادبیات عرفانی بطور مطلق به معنی روح آمده اسـت، معذلک مرغ‌های خاصی نیز در ادبیات عرفانی وجـود دارند که هر یک رمزی از صفت یا حالی از احوال است(سـجادی، ۱۳۷۰، ۷۱۳). از نمونه‌های این مرغان که دارای هر دو بُعد انسانی و پرنده می‌باشند می‌توان به شاهِ مرغانِ ملکوت اشـاره کرد که منظور از آن پیامبـر(ص) و در منطق‌الطَیر عطار بطور خاص سیمرغ اسـت(همان، ۴۹۶). سیمرغ بخصوص رندی است از روح القدس ملک جبرئیل و عقل فعال. از این‌رو به سیمرغ همان صفاتی متصف شـده که کبوتـر مادینهٔ رمز روح‌القدس در مسیحیت داراست(اکبری، ۱۳۸۲، ۶).

همچنیـن در ادبیات عرفانـی مرغ آتش خـوارِ خیالی به نام سمندر وجود دارد که رمزی است از عشق آتشین و شورانگیز که عاشـق در راه وصل بدان می‌سوزد و خاکستر می‌شود. همچنین گاهی کنایه از عارف کامل هم می‌باشد(سـجادی، ۱۳۷۰، ۴۸۷)، که تمام این مفاهیم با نقوش ترکیبی‌هارپی متناسب است.

علاوه بر مفاهیم عرفانی، نقش پرنده با سـر انسان را می‌توان نمادی از فرشته یا پری هم دانست. بنابر تعریف، «پری یا فرشته موجود متوهمِ صاحب پر است که اصلش از آتش است و به چشم نمی‌آید و غالباً نیکوکار اسـت، بعکسِ دیو که بدکار باشد. مقابل دیو. نوعی از زنانِ جن که نهایت خوبرو باشـند»(دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل پـری). همچنین در تعریف دیگری که از مترادف عربی این واژه یعنی مَلَک صورت گرفته آن‌را بعنوان «جسـم لطیف نورانی که به اشـکال گوناگون متشـکل می‌شـود» (همان، ذیل مَلَک)، توصیف کرده‌اند. همانگونه که ملاحظه می‌شود خصوصیاتی چون صاحب پر بـودن، خوبرو بودن و نورانی بودن این موجودات(هالهٔ دور سر) با نقوش پرندگانِ ترکیبی مزبور مطابقت می‌نماید.

لازم به ذکر است که به نظر برخی از محققین، این موجوداتِ ترکیبـی در نزد شـیعیانِ دوازده امامی بعنوان سـمبل حضرت مهدی(ع) بکار رفته است(Calmeyer, 1972,175). که این نظر نمی‌تواند درسـت باشد زیرا می‌دانیم که یکی از مهم‌ترین اصول ارائهٔ نقوش چهارده معصوم، عدم ارائهٔ تصویر صورت آنهاست، در حالیکه صورت اغلب این نقوش به وضوح قابل تشـخیص اسـت. ازسوی دیگر اغلب آنها با نماد مؤنث بکار رفته‌اند که هیچ تناسبی با این نظر ندارد.

در رابطـه با نقوش اسـفنکس‌ها و گریفون‌ها باوجود اختلاف برخی از اجزای بدن، این موجودات یک وجه اشتراک مهم دارند و آن برخورداری از تنهٔ شـیر است. بنابراین در تحلیل این نقوش باید پیش از هر چیز دیگری، ویژگی‌های مهم این حیوان شناخته شود. در اغلب تمدن‌های کهن ازجمله در ایران، شیر بواسطهٔ دارا بـودن قدرت زیاد، مظهر نیرو و قدرت، پادشـاه و مبارزه معرفی شـده است. از همین رو حیوانِ مزبور نماد موجودیِ ایزد مهر در ایران باسـتان و چهارمین مرتبه از مراتب مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی بشـمار می‌رفت(کرمـی، ۱۳۸۱، ۲۳۷). همچنین شیر، سمبل خورشید و برکت و باروری نیز بوده است(صدیقیان، ۱۳۸۶، ۳)، باتوجـه به همین واقعیت و تاثیر مفاهیم ایران پیش از اسـلام به نظر برخـی از محققین، تصاویر اسـفنکس بر روی سـفالینه‌های قرون میانی اسـلامی بعنوان سمبل خورشید بکار رفته است(Guratola, 2006,118).

باتوجه به مطابقت برج فلکی اسـد بـا خانهٔ آفتاب و مطابقت اغلبِ خصوصیاتِ صورت‌ها و چهره‌های این برجِ فلکی مشـتمل بر«تمـام بالا و دراز، فراخ بر، پهن روی، سـتبر انگشـت، باریک دو ران، بلنـد بینی، فراخ دهان، دندانش یـک از یک دور، نیمهٔ برسـوش[۶] بزرگ‌تر، خوبروی، گربه چشـم، میگون موی و شکم آور»(دهخـدا، ۱۳۷۳، ذیل اسـد به نقل از ابوریحـان بیرونی) با اسـفنکس‌های روی سـفالینه‌های اسـلامی، نظر فوق می‌تواند درست باشد.

در مقایسهٔ اسفنکس‌های دوران اسلامی(حداقل در سفالینه‌های بررسی شده) با اسـفنکس‌های پیش از اسلام نیز می‌توان گفت؛ اسفنکس‌های اسـلامی فاقد بال‌های عقاب می‌باشند که احتمالاً دلیل آن هم، ارتباط اسـفنکس‌های مزبور با صورت فلکی اسد و در نتیجه عدم نیاز به طراحی بال‌ها بوده است.

اما در رابطه با گریفون یا شیردال که به جای سر انسان از سر عقاب بهره‌مند اسـت ترکیبی از دو حیوان نیرومند صورت گرفته است. در ایران باستان، عقاب بعنوان تیزپروازترین و قدرتمندترین پرندهٔ آسمان نشانگر عقاید مذهبی بوده و با بال‌های گستردهٔ خود نشـانهٔ برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده است. بنابراین گریفون ترکیب سـلطان آسـمان‌ها با سـلطان زمین محسـوب می‌شـود(کرمی، ۱۳۸۱، ۲۳۶-۲۳۵). باتوجه به همین واقعیت، موجود ترکیبیِ گریفون در دورهٔ ساسـانی نمادی از قدرت عظیم شـاه، نیروی فوق‌العـاده و توانایی لشـکریان و همچنین نیروی

محافظ و نگهبان بوده و بدین سبب موجود خوش یمنی محسوب می‌شـــده اســـت. گواه این مدعا، وجود نقـــوش متعدد آن بر روی منســـوجات و ظروف این دوره است. البته نباید فراموش کرد که گریفون همواره و در تمامیِ ادوار قبل از اسلام، نماد خیر و خوش یمنی نبوده است زیرا در دوران هخامنشی بعضی از شاهان را در حال مبارزه و کشتن این موجود می‌بینیم(محبی، ۱۳۷۷، ۱۰۷).

در مقایســـهٔ گریفون‌های تصاویـــر ۱۷ و ۱۸ با نمونه‌های قبل از اسلامی متوجه می‌شـــویم همین مفهوم دوگانه در هنر دوران اسلامی نیز تداوم یافته است. البته در تصویر ۱۷ که صحنهٔ شکار و کشتن گریفون را دربر می‌گیرد، گریفون به مانند اسفنکس‌های اسلامی بدون بال طراحی شده است. هرچند گریفونِ تصویر ۱۸ نیز نســـبت به گریفون‌های پیش از اســـلام دارای بال‌های بسیار کوچک‌تری است که به زحمت می‌توان آنها را تشخیص داد.

نتیجه

با توجه به مطالب ذکر شده، در رابطه با منشاء کاربرد نقوش موجوداتِ ترکیبی در ســـفال دوران اسلامی ایران، می توان گفت منابع مختلفی مشتمل بر مفاهیم عرفانی، مذهبی و نجومی تا اساطیر و نقوش تزیینی پیش از اسلام ایران را دربرمی‌گیرد. گرچه میزان دقیق تاثیر هریک از این منابع را نمی توان به درستی مشخص کرد، اما به نظر می‌رسد مفاهیم عرفانی و نجومی بیشترین تاثیر را در این زمینه داشته است.

از دیدگاه عرفان اســـلامی، مفاهیم مرتبط با عروج روح انسان از زمین و پیوستن به یکتای بی همتا یا همان اصل وحدت وجود که از مهم‌ترین مبانی عرفان اســـلامی محسوب می‌شود، در رابطه با کاربرد نقوش‌هارپی یا موجوداتِ ترکیبی انسان- پرنده محتمل به نظر می‌رسد. البته نقوش‌هارپی مرتبط با مفاهیم عرفانی دارای جنسیت مذکر هستند.

در کنار مفاهیم عرفانی، می‌توان از مفاهیم نجومی و صورت‌های فلکی بعنوان مهم‌ترین منبع خلق این نقوش نام برد. یکی از مهم‌ترین عواملی که می‌تواند ما را در شناخت این دسته از نقوش یاری کند دوایر کوچکی است که احتمالاً بعنوان ستارگانِ تشکیل دهندهٔ صورت‌های فلکی مزبور بر روی اغلب آنها مشاهده می‌شود. از نکات جالب در مورد نقوش صور فلکی، درهم آمیختن اغلب آنها با نقوش اسلیمی‌است که این امر احتمالاً می‌تواند معطوف به سعد و خوش یمن بودن آنها باشد.

از مظاهر تاثیرگذاری موجودات اســـاطیری قبل از اسلام ایران نیز می‌توان به نقش گریفون اشاره کرد که نمونه‌های آن در آثار معماری و تزیینات فلزکاری قبل از اســـلام ایران فراوان دیده می‌شود. البته به نظر می‌رسد نقش گریفون تا قبل از ورود مغولان بیشتر حاوی مفاهیم منفی و بعد از ورود آنها، دارای مفاهیم مثبت بوده است که علت این امر می‌تواند ریشه در تفاوت نگرش آنها به این نقش داشته باشد.

علاوه بر منابع فوق می‌توان برخی از این نقوش را با شخصیت‌های قصه‌ها و داســـتان‌های حیوانات (بعضاً قرآنی همچون هدهدِ حضرت سلیمان) که هنرمند برای بیان بهترِ مفهوم، آنها را با سر انسان تصویر کرده، یا خیال‌پردازی‌های هنرمندانهٔ وی از موجودات نامرئی چون جن و پری مرتبط دانست.

پررونق‌ترین قرون کاربرد این نقوش در هنر سفالگری ایران، قرون پنج تا هفت ه.ق مصادف با ادوار سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی بوده است که مهم ترین کاربرد این نقوش طی ادوار مزبور، رشد علم نجوم و به تبع آن، کاربرد صور فلکی بخصوص وجود دانشمندانی چون خیام و خواجه نصیرالدین طوسی و نیز اعتقادات عمیق اقوام مزبور به نقش ستارگان در سرنوشتشان بعلاوهٔ مفاهیم عرفانیِ متاثر از رشد مسلک‌های عارفانه و صوفیانه در این ادوار بوده است. همچنین باوجود رواج کاربرد نقوش موجودات ترکیبی در گونه‌های مختلف سفالینهٔ اسلامی ایران، می توان گفت نقـــوش مزبور در انواع زرین فام، مینایی، نقش کنده و نقاشی زیر لعاب طی ادوار مزبور بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است.

یک نکتهٔ مهم در رابطه با نقوش موجوداتِ ترکیبی مزبور، تفاوت نحوهٔ طراحی چهرهٔ اغلب آنها بخصوص نقوش‌هارپی و اســـفنکس با نمونه‌های دوران قبل از اسلام است. بدین معنا که در قبل از اسلام آنها را با چهره‌هایی خشن و ستبر و در دوران اسلامی با چهره‌هایی دوست داشتنی و مهربان و حتی گاهی معصوم و با ظرافت و زیباییِ هرچه تمام طراحی کرده‌اند.

نکتهٔ مهم دیگر در مورد نقوش موجودات ترکیبی، عدم تاثیرگذاری هنر چینی در خلق آنها علیرغم تاثیر گستردهٔ آن در شیوه‌های ساخت و تزیین ادوار مختلف هنر ســـفالگری ایران در دوران اسلامی است که البته علت این امر هم، عدم رواج چنین نقوشی در هنر سفالگری کشور چین است.

در جمع بندی نهایی می‌توان گفت گریفون‌ها با تاثیر کامل از ادوار قبل از اســـلام، اســـفنکس‌ها با ترکیبی از مفاهیم قبل و بعد از اسلام وهارپی‌ها بطور خاص تحت تاثیر منابع اسلامی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران شکل گرفته و بکار رفته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1 Sphinx.
2 Grifiin.
3 Harpy.
4 www.lacma.org/.
5 www.britishmuseum.org/.
6 www.smb.museum/.
7 http://www.asia.si.edu/.
8 http://www.asia.si.edu/.
۹ متخصصان ســـفال اسلامی، ســـفال با نقش کندهٔ زیرلعاب را بر مبنای تکنیـــک و ســـاخت آن به دو گـــروه کلی نوع آمل و آق کنـــد و نوع گروس یا

شـاملو تقسیم نموده‌اند. در نوع آمل و آق کند، نقوش کنده بر روی لعاب‌های رنگارنگ مانند سـبز، زرد و ارغوانی انجام گرفته و سپس محل‌های بخصوصی از ظرف نقاشـی می شود. هدف از بکار بردن این تکنیک جلوگیری از پاشیده شـدن یا فرار رنگها است. سـاخت نوع دوم یعنی گروس یا شاملو تا اندازه ای با نوع آمل و آق کند متفاوت اسـت؛ بدین ترتیب که ظروف سـفالین ابتدا با پوشـش لعاب گلی سفید رنگ پوشانده شده و سپس نقاطی از سطح ظرف را با نقوش کنده که بیشتر شامل حیوانات، پرندگان و نقش انسان است و گاهی نوشـتۀ کوفی که با گلهای اسـلیمی طوماری تزیین یافته، نقاشـی کرده اند. رنگهای بکار رفته در آرایش این گروه عموما سـبز، زرد، قهوه‌ای و گاهی قرمز روشن می باشد(توحیدی، ۹۷۳۱، ۷۶۲-۶۶۲).

۱۰ سـفالینۀ نقاشی زیر لعاب معروف به سیلوئت(etteuohliS) معمولا با دو رنگ آبی و سـیاه تزئین شـده‌اند. هنرمندان سفالگر اغلب از صحنه‌های رقص، نوازندگی و شـکار اسـتفاده کرده و با مهارت خاصی نقوش سیاه را بر روی زمینه آبی نقاشـی کرده‌اند. شـهرهای ری، کاشان، جرجان و نیز بعضی از مراکز سفالسـازی شـمالغرب ایران از مراکز عمدۀ سـاخت اینگونه سـفال بوده‌اند(همان، ۳۷۲).

11 http://www.asia.si.edu/.
12 http://www.asia.si.edu/.
13 www.britishmuseum.org/.
14 www.louvre.fr/en.
15 www.smb.museum/.
۱۶ بَرسوی: جهت فوقانی، طرف بالا.(دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل بَرسوی).

فهرست منابع

اصـلاح عربانـی، ابراهیـم(۱۳۷۴)، کتاب *گیـلان*، جلـد اول، چاپ اول، انتشارات گروه پژوهشگران ایران، تهران.

اکبـری، فاطمه(۱۳۸۲)، هنر سـفالگری و بررسـی نقـوش آن در ادوار اسـلامی، *فصلنامۀ تحلیلی* پژوهشی هنر، دانشـگاه تربیت مدرس، دورۀ اول، شمارۀ سوم، صص ۱۶-۱.

اکبـری، عباس(۱۳۸۷)، بررسـی منشـاء نقوش حیوانی سـفالینه‌های تپه‌های سیلک، دو فصلنامه نقش مایه، شماره ۲، صص ۷-۱۶.

توحیدی، فایق(۱۳۷۹)، فن و هنر *سفالگری*، انتشارات سمت، تهران.

جابر انصاری، حمیده(۱۳۸۷)، نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن در هنر ایران پیش از اسلام، *کتاب ماه هنر*، تیر ماه، ۱۰۵-۹۸.

خلیلی، ناصر و گروبه، ارنسـت ج.(۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*، فرناز حایری، ج۷ ، نشر کارنگ، تهران.

دادور، ابوالقاسـم و منصـوری، الهـام(۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسـطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، انتشارات کلهر و دانشگاه الزهراء، تهران.

دگانی، مایر(۱۳۷۴)، *نجوم به زبان سـاده*، جلد ۱ و ۲، ترجمه محمدرضا خواجه‌پور، انتشارات گیتاشناسی، تهران.

دمیری، محمدبن موسی(۱۳۶۴)، *حیاۀ الحیوان الکبری*، چاپ افست، قم.

دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۳)، *لغت نامۀ دهخدا*، دوره جدید، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

رفیعی، لیلا(۱۳۷۷)، *سـفال ایران از دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر*، انتشارات یساولی، تهران.

سـجادی، سـید جعفر(۱۳۷۰)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، انتشارات طهوری، تهران.

صدیقیان، مهین‌دخت(۱۳۸۶)، *فرهنگ اسـاطیری- حماسی ایران*، جلد اول، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

عابد دوست، حسین و کاظم پور، زیبا (۱۳۸۸)، تداوم حیات اسفنکس‌ها وهارپی‌های باستانی در هنر دوره اسلامی، *فصلنامه* نگره، شماره ۱۳، زمستان، صص ۹۱-۸۱.

علامه طباطبایی(۱۳۵۳)، ترجمه *تفسـیر المیزان*، ج ۲۵، ترجمۀ سـید محمد باقر موسوی همدانی، کانون انتشارات محمدی، تهران.

کامبخش‌فرد، سـیف الله(۱۳۸۳)، *سفال و سـفالگری در ایران(از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر)*، انتشارات ققنوس، تهران.

کرمـی، مهرناز(۱۳۸۱)، *بررسـی تاثیرات متقابل موجودات افسـانه‌ای- ترکیبی دو تمدن کهن ایران و بین النهرین بر یکدیگر با تاکید بر شکل و معنا*، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد، رشتۀ پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

کوبان، سـیما(۱۳۴۵)، نگاهی به نقوش سفالی ایران، *مجلۀ هنر و مردم*، دوره ۵-۴، ش ۵۰ (آذر)، صص ۱۷-۱۳.

گدار، آندره(۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمۀ بهروز حبیبی، انتشـارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

گیرشـمن، رمان(۱۳۷۱)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشـی*، عیسی بهنام، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

مجلسی، محمد باقر بن محمد تقی(۱۴۰۳ ه.ق)، *بحارالانوار*، بیروت.

محبی، حمیدرضا(۱۳۷۷)، *مطالعه و بررسی نقوش شکار در هنر ایران (تا پایان دورۀ صفویه)*، پایان‌نامۀ کارشناسـی ارشد، رشتۀ پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

واتسـون، الیور(۱۳۸۲)، *سـفال زرین فام ایرانی*، ترجمۀ شـکوه ذاکری، انتشارات سروش، تهران.

هـال، جیمـز(۱۳۸۰)، فرهنگ *نگـاره ای نمادها* در هنر شـرق و غرب، ترجمۀ رقیه بهزادی، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

هرتسفلد، ارنست(۱۳۸۱)، *ایران در شرق باستان*، ترجمۀ همایون صنعتی زاده، انتشـارات پژوهشگاه علوم انسـانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان، تهران.

Blair, Sheila. Bloom, Jonathan(1994), *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, Yale, University Press, London.

Calmeyer, Petal (1972), *Das Tier in der Kunst Irans*, linden–museum, Stuttgart.

Fehrevari, Geza (2000), *Ceramics of the islamic worlds in the Tareq Rajab museum*, Tauris.

Guratola,Givovani(2006), *Persian Ceramics from the 9th to the 14th century*, Skira Editore S.P.A, Italy.

Hawkins, joycem(1986), *The oxford reference dictionary*, Oxford university press. New York.