هنر ایران از قرن دوم تا پنجم هجری[1]

ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند*

چکیده

مقاله مذکور بخشی از کتاب هنر و معماری اسلامی، جلد اول نوشته ریچارد اتینگهاوزن و اُلگ گرابر است که با امعان نظر به جدیدترین منابع موجود نوشته شده است. این مقاله به منظور بررسی هنر ایران از معماری و نقاشی گرفته تا هنرهای دستی (سفالگری، فلزکاری، شیشه گری، تذهیب و...)، به چند منبع و منشأ هنر ایران در صدر اسلام توجه کرده است: دوره قبل از اسلام ایران یا فرهنگ آریایی، دوره اسلامی، یا فرهنگ سامی و آمیزه‌ای از این دو فرهنگ که جوهره هنر ایران اسلامی را شکل داده است. نویسنده تمام وجوه و جنبه‌های هنر ایران را (از منظر اندیشه و تمدن اسلامی) و نیز میزان همگامی و همکاری آن را در هنر سترگ اسلامی نشان داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

درباره تاریخ و فرهنگ ایران و ماوراءالنهر در سده‌های نخستین اسلامی اطلاعات کمی در دست است. اصولاً ایران، این سرزمین وسیع را حکامی اداره می‌کردند که از طرف خلافت بغداد اعزام می‌شدند. ولی از سده سوم/ نهم سلسله طاهریان (۲۵۹ - ۲۰۶/ ۷۳ - ۸۲۱) وسلسله خاندان کهن واشرافی سامانی (۳۹۵ - ۲۰۴/۱۰۰۵ - ۸۱۹) وسلسله معروف و مردمی صفاری (۳۲۴ - ۲۵۳/ ۹۶۳ - ۸۶۷) بر بخش‌های مهمی از این سرزمین حکومت راندند. در این دوره اکثر مراکز اسلامی به استثنای چند شهر غربی ایران همچون اصفهان (بخصوص بعد از این دوره) و شهر قم که از آغاز پیوند نزدیکی با تشیع داشت، در ایالت وسیع خراسان، و چهار شهر عمده آن یعنی نیشابور، مرو، هرات

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

و بلخ، و نیز در منطقه مرزی ماوراءالنهر در شهرهایی چون بخارا و سمرقند، قرار داشت. رشد واقعی بخش غربی ایران در دوره اسلامی در ایامی صورت گرفت که آل بویه (۴۵۴ ـ ۱۰۶۲/۳۲۰ ـ ۹۳۲) بر این مناطق مسلط شدند و در سال ۹۴۵/۳۳۴ بر بغداد استیلا یافتند.(۲)

حیات فرهنگی این دوره را دو جریان متناقض تحت تأثیر خود قرار داد که این دو جریان و همزیستی آنها در طی قرون متمادی از خصوصیات حیات فرهنگی ایران به شمار می‌رود. یکی فرهنگ عربی اسلامی بود با مرکزیت بغداد؛ که از سوی متفکران بین المللی آن زمان همچون فارابی، رازی وابن سینا در مراکز عمده فلسفی، مذهبی و علمی شمال شرق ایران به کار گرفته می‌شد. دیگری فرهنگ ویژه ایرانی بود که در مناطق مزبور با زایش زبان فارسی جدید و ظهور نخستین شعر فارسی و سنت حماسی ایران (شاهنامه فردوسی در حدود ۱۰۰۰/۳۹۰) مقارنت داشت. نکته گفتنی اینکه بیشتر متفکران و اندیشمندان این روزگار در هر دو جریان فرهنگی سهیم بودند و بنابراین آمیزه و تلفیقی از هویت نژادی و ایمانی و بیعت اسلامی را پدید آوردند.

این همبستگی و آمیختگی فرهنگی چندین سده ادامه یافت، ولی با حرکت عظیم قبایل ترک نژاد و سپاهیان ترک به داخل ایران، ساختار اجتماعی، نژادی و سیاسی بتدریج رنگ باخت. این استحاله در قرن چهارم / دهم شروع شد و با استیلای سلجوقیان بر بغداد در سال ۱۰۵۶/۴۴۸ به اوج خود رسید. دوره گرایش ایران به اسلام و اسلامی شدن این سرزمین وتجربه برخی از قوالب جدید، تقریباً در سده پنجم/یازدهم خاتمه یافت و در این روزگار، هنرها و بویژه هنر معماری به رغم تنوع زیاد بومی، با تلاش تمام پیگیری شد. شاید پژوهش‌های مضاعف آینده وکاوش‌هایی که صورت خواهد گرفت، بتواند بعضی از خلأها و شکاف‌های سالشمارانه تحقیقاتی را در این مرحله پرکند.

۱) معماری

الف ـ مساجد

همه شهرهای بزرگ ایران مسجد جامع داشتند. برخی از این مساجد مثل مسجد جامع نیشابور، بخارا، قم و شیراز در منابع ادبی(۳) و بعضی دیگر همچون مسجد جامع

شهرهای شوش،[۴] سیراف[۵] و اصفهان[۶] از طریق کاوش‌های باستان‌شناسی شناسایی شده است. در مسجد جامع شوش که احتمالاً منشأ در تاریخ قرن دوم/هشتم دارد، سنت مساجد ستوندار عراقی به کار رفته است. مسجد سیراف که با شیوه نمونه‌ای، خاکبرداری و کاوش شده، دارای دو مقطع است که هر دو مقطع به سده سوم/نهم برمی‌گردد. مسجد نخستین مقطع با مساحت ۵۱ در ۴۴ متر، یک مسجد ستوندار ساده با سه شبستان موازی با قبله و یک رواق در اضلاع سه‌گانه صحن است. این مسجد دارای یک ورودی و یک مناره جانبی است و پس از تکمیل و اتمام، از سمت قبله چهار متر توسعه یافته است؛ دو شبستان در سمت قبله و یک شبستان در حاشیه صحن به‌آن افزوده شده است.

مساحت مسجد اصفهان و پیچیدگی تاریخ بعدی این بنا و چند متن مبهم درباره آن،[۷] کار باستان‌شناسان را بغرنج و پیچیده کرده است. اما یک چیز روشن است و آن اینکه در قرن سوم/نهم مسجد ستوندار بزرگ (حدود ۱۴۰ در ۹۰ متر) ساخته شده و در قرن چهارم/دهم، احتمالاً در روزگار آل‌بویه، یک نمای پیشین اضافی در اطراف صحن آن با آجرهای مجردی، به‌وجود آمده، طوری که در مرمت‌های مضاعف عمق سطح، طراحی‌های هندسی ساده‌ای پدید آورده است.

اینکه مسجد بازار بزرگ سیراف و مرکز عمده سیاسی اصفهان در سده‌های سوم و چهارم/نهم و دهم تحول یافت و یک ردیف طاقگان به آنها افزوده شد، کار سنجیده و حساب شده‌ای بود. درست همزمان با تحول این مساجد، در مسجد قیروان نیز تحولی صورت پذیرفت؛ دلیل این کار هم علاقه و توجه به استقلال بصری و زیبایی‌شناختی صحن بود که در واقع نخستین گام به سوی تحول و پیشرفت چشمگیر در معماری ایران به‌شمار می‌رود. یعنی پیشرفت در نمای پیشین صحن.

تعیین ماهیت مسایلی که از رویارویی ایجاد نوعی جدید از بنا یا گسترش راه‌حل‌های فنی تازه و غیره برخاسته، قضیه را دشوارتر و بغرنج‌تر ساخته است. سه مسجد کوچک در فلات ایران یعنی در دامغان،[۸] نایین[۹] و فهرج[۱۰] که همه بدون تاریخ و مرمت شده هستند، برخی از سوال‌ها و مشکلات را پیش‌رو می‌نهند. دو مسجد نخستین ازمساجد ستوندار هستند ولی با طاق‌های قوسی پوشانده شده‌اند؛ مسجد سوم در اضلاع به

سمت راست روبه قبله دارای پنج حجره طاق تونلی است که سه‌تا از آنها به سبب ایجاد صحن، کوتاه شده است. مسجد نایین در مقابل محراب، سه گنبد دارد.[۱۱] این مسجد نشانگر انطباق سنت معمار طاق تونلی طولانی است و هدف از آن نیز ایجاد فضای باز با تعداد کمی از پایه‌ها بوده است. در اینجا اشکال گوناگون، ایجاد ستون‌های آجری سنگین و بی‌معنا را حل کرده و تزیین غنی گچی آن (لا اقل در مسجد نایین) انحراف و قوزکردگی فن معماری آن‌را پوشانده و بیشترین تأکید بر قبله شده است. این بناها گرچه از نظر معماری حایز اهمیت زیادی در تاریخ معماری است، ولی آنها را نمی‌توان بناهای موفق و درستی از نظر معماری به‌شمار آورد.

اینکه آیا همه مساجد جامع متقدم ایران از نوع ستوندار بوده‌اند، معلوم نیست. یکی از مساجد کوچک بدون تاریخ ولی دیرینه، (البته نه بسیار کهن)، مسجد کوچک هزاره در نزدیکی بخاراست[۱۲] که از یک تالار مربع شکل، با یک گنبد مرکزی بر روی سکنج‌ها و طاقگانی در جوانب و چهار گنبد کوچک بر روی زوایا، تشکیل شده است. دیوارهای ضخیم و چهار ستون سنگین آجری و قوس‌های عجیب‌الشکل، گنبدها و طاقگان را نگهداشته‌اند. پلان مرکزی آن تا حدودی شبیه پلان بعضی از آتشگاه‌های ایرانی و نیز شبیه سنت عمومی معماری مسیحیت شرقی است. اما کم ارزشی روستایی که این مسجد در آن پیدا شده است، از اهمیت نهایی این نوع مسجد که متفاوت با مساجد ستوندار است می‌کاهد و بنابراین نمی‌توان اظهار داشت که در حد خود بی‌نظیر است. همچنین یکی از مساجد کوچک نُه گنبدی سده سوم/نهم در نزدیکی بلخ[۱۳] را می‌توان از مساجد دست دومی دانست که در مصر و اسپانیا کشف شده است.

بعضی از فرضیات مهم که احتمالاً در دهه ۱۹۳۰م توسط گدار مطرح[۱۴] ودر بعضی از گزارش‌ها و نگرش‌ها وارد شده، مبتنی بر این است که در جهت قبلهٔ تعدادی از مساجد جامع متأخر (اصفهان، اردستان، گلپایگان، برسیان و ...)، گنبدخانه‌ای موجود است که از نظر دوره‌ای با بقیه مساجد فرق دارد. در مسجد نیریز به جای گنبد، ایوانی دیده می‌شود که از صحن مسجد تا محراب امتداد دارد و بقیه قسمت‌های مسجد را پوشانده است؛ کتیبه‌ای ناخوانا در این مسجد به چشم می‌خورد که تاریخ بنای آن را تا سال ۹۷۳/۳۶۲ به عقب می‌برد. از اینجاست که آندره گدار این فرضیه را پیش می‌کشد

که در ایران صدراسلام به جای تعدادی از مساجد ستوندار، مساجدی وجود داشتند که مثل آتشگاه‌های باستانی از یک گنبدخانه یا حتی از یک ایوان واحد تشکیل شده بودند. در بخش جلوی این مساجد برای گردآمدن جمعیت، فضایی باز وجود داشت؛ ولی در سده پنجم/یازدهم بنایی مجتمع و کامل ایجاد شد و جای آن را گرفت. نکته گفتنی اینکه این فرضیه که به منظور ایجاد پل و پیوند بین کاربرد گنبد و ایوان در روزگار پیش از اسلام و دوره سلجوقیان در معماری آثار سترگ، مطرح شده، غیرقابل قبول است. جز اینکه باید گفت که عبادتگاه‌های پیش از اسلام، در بعضی موارد، بعدها بصورت مسجد درآمدند.(۱۵) گنبدهای مورد اشاره از نظر تاریخی نمی‌توانند قبل از پایان سده پنجم/یازدهم باشند و نمی‌توان اذعان داشت که گنبدی به تنهایی مسبوق به مساجد آن دوره باشد.(۱۶) از این‌رو شواهد موجود این نتیجه را به‌دست می‌دهد که مساجد جامع ستوندار در فن معماری ایرانی وارد شده است و انواع دیگر هم با شیوه‌هایی که پیش از این ذکر شد، به انواع مختلف مساجد بومی که در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی پراکنده بود، تعلق دارد.

ب ـ آرامگاه‌ها

اینکه چراگروه پیوسته‌ای از نخستین آرامگاه‌های اسلامی ایران در سده چهارم/دهم ظاهر شده است،(۱۷) معلوم نیست. سلسله‌ها و نهضت‌های شیعی به زیارت مقابر و آرامگاه‌های اعقاب علی (ع)(۱۸) اهمیت زیادی قایل بودند و همیشه تلاش می‌کردند که اماکن مقدسه سنتی و کهن ایران را اسلامی کنند و همین روند از طرف ایران به سرزمین‌های غرب اسلامی، بخصوص مصر عصر فاطمی نیز توسعه یافت (این پدیده در ایران ریشه عمیق و کهن داشت).

دو نوع آرامگاهی که در ایران باقیمانده و در سرتاسر سرزمین ایران پراکنده شده، مقبره قبه‌ای همراه با مکعب گنبدی است که از چهار جانب باز است، نظیر نخستین بناها در نجف و کربلا که بر روی مزار امام علی (ع) و اعقابش ایجاد شده است. تاریخ احداث برخی از این آرامگاه‌ها به تاریخ قبل از قرن چهارم/دهم بر می‌گردد، ولی فقط دوتا از آنها را می‌توان تاریخگذاری کرد و این دو بنا هم از قضا از آثار معماری قابل اعتنا هستند.

اسناد کتیبه‌ای، ادبی و باستان‌شناسی که اخیراً کشف شده، متبنی بر آن است که آرامگاه اسماعیل سامانی در بخارا از آنِ چند نفر از شاهزادگان سامانی بوده و چندی پس از تاریخی که تاکنون تصور می‌رفت، و شاید هم در زمان نصر سامانی (۳۳۱ـ۳۰۱/۴۳ـ ۹۱۴) ساخته شده است.[۱۹] این ساختمان مکعبی شمعی شکل که سطوح پیرامونش حدود ده متر است، کاملاً با آجر پخته برپاشده و باگنبد مرکزی بزرگی بامسازی گردیده و چهار گنبد کوچک هم در چهارگوشه آن قرار گرفته است. در میانه هر نمایی یک در ورودی بزرگ وقوسدار در داخل یک چارچوب مستطیلی قرار دارد؛ برای تنظیم زوایا از یک مجردی مدور و تا حدودی پیوسته و کامل استفاده شده و همین مسأله نوعی حرکت روبه بالا در کل ساختمان ایجاد کرده است. در جوار بنا هم یک بالا خانه وجود دارد ولی برای دسترسی به آن راهی تعبیه نشده است. چشمگیرترین ویژگی درونی ساختمان، تبدیل مربع آن به گنبد است. سکنج‌ها به‌روی ستون‌های آجری به ردیف طاقگان هشت ضلعی مسطح محدود شده و در بالای یک بخش باریک شانزده ضلعی، راه رسیدن به پایه قبّه را تنظیم کرده است. خود سکنج‌ها از دو قوس موازی تشکیل شده و یک و نیم قوس عمودی (یعنی تقریباً نوعی تویزه) که متصل به بالا خانه است، آن را نگهداشته و به گشایش فضاهایی در اطراف نیم قوس و نورگیری ساختمان کمک کرده است. شرویدر (Schroeder) معتقد است، دانش گنبد از طریق نوعی از سه پایه صورت گرفته است.[۲۰]

این بنا دو ویژگی عمده دارد: نخست اینکه ستون‌های زوایا و گنبدهای کوچک به‌رغم تناسب‌های موزون و متعادل، همه از نظر ساختاری کاملاً با یکدیگر ناپیوسته‌اند (البته این مسایل در عناصر موجود ترکیب‌بندی تزیینی نمای پیشین یا در سقف قابل درک است). یک نقطه مشابه را نیز می‌توان در تکثیر خصوصیاتی دید که در استحاله مربع به گنبد وجود دارد و همچنین این نقطه مشابه در فقدان ارتباط بین قوالب داخلی و بیرونی دیده می‌شود. این تناقض‌های بارز از بازتاب چندین سنت معماری ایجاد شده است و خصوصیات فوق سهم چشمگیری در آن دارند. این خصوصیات همه از نگرش صمیمی معمار به ترکیب‌بندی سطح، منشأ می‌گیرند تا از روشنی و وضوح در بنا.

دومین ویژگی آرامگاه بخارا بهره‌گیری غیرمتعارف از آجر است. تقریباً هر آجر قابل رویتی در یک زمان واحد، هم نوعی عنصر ساختمانی است و هم پاره‌ای از طرح تزیینی.

طرح‌های آن متفاوت هستند. بر روی سطح دیوار اصلی، دو نوع آجر دیده می‌شود؛ یکی داخلی و دیگری بیرونی و هر دو هم در نگاه اول تأثیر و نمود درهم تنیده دارند یعنی نوعی از صفحه شطرنج سایه‌روشن را در ذهن متبادر می‌سازند. تنوع عمیق نقشمایه‌ها در ورودی‌ها و در بخش استحاله، بدون تغییر مصالح یا فن و تکنیک، تزیین را عمیقانه نمایش می‌دهند.

با اینکه مضامین و نقشمایه‌های منفرد آرامگاه اسماعیل در بخارا را باید مربوط به جنبه‌های هنر پیش از اسلام دانست، ولی علت به‌کارگیری آنها در اینجا آن هم در این زمان، چندان روشن نیست. اگر چه پلان آرامگاه شبیه پلان بعضی از ساختمان‌هاست، ولی دقیقاً مثل پلان آتشگاه‌های شناخته شده نیست و به هرحال برای آرامگاه، قالب نامتعارفی به شمار می‌رود. البته این پلان از آرامگاه‌های شهدای عهد باستان متأخر منشأ گرفته اما تبیین اینکه یک چنین قوالب مدیترانه‌ای چگونه به آسیای مرکزی رسیده، مشکل و دشوار است. این آرامگاه از سنت آرامگاه‌های متأخر ایرانی نیز مایه نگرفته است. چون این آرامگاه، یک بنای درباری است، پس پلان و تزیین آن احتمالاً از بناهای غیرمذهبی سرچشمه گرفته است. با اینکه از کوشک‌های گنبدی چیزی باقی نمانده، اما این عنصر در معماری اسلامی از خصوصیات مشترک به حساب می‌آمد؛ این نوع ساختار با خصوصیاتی شبیه خصوصیات آرامگاه بخارا بر روی سینی معروف دوره ساسانی و یا دوره متقدم اسلامی (موجود در موزه برلین) به تصویر درآمده است.[۲۱]

یک گمان دیگر وجود دارد و آن اینکه این بنا از اشیا کوچک منقول گنبدی، منشأ گرفته باشد، نظیر آن چیزهایی که بر روی فرسکوهای سغدی پنجیکنت بازنمایی شده‌اند و علناً مفهوم تدفینی دارند.[۲۲]

دومین آرامگاه قبّه‌ای که مهم‌تر از اولی است، مزار عرب‌آتا در تیم ناحیه سمرقند به تاریخ ۷ ـ ۸/۳۳۶ ـ ۹۷۷ است.[۲۳] یک نمای پیشین باشکوه و کاملاً پیش‌آمده، صحن داخلی (۵۶۰ متر در ۵۶۰ متر) آن را تا صحن خارجی کشانده است یعنی خصوصیتی که تاکنون تصور می‌رفت در قرن چهارم هجری توسعه یافته است. خشکی و خشونت آجرکاری این بنا در تضاد کامل باغنای تزیینی نمای پیشین آن است و تعدادی از مضامین و درونمایه‌های آن (نظیر سه‌قوس تورفته) ارتباط نزدیک با مضامین سطوح بیرونی

آرامگاه سامانی (به گونه اصل ترکیبی کلی) دارد. با این‌همه کاربرد گچی برای طرح‌های تزیینی بین لایه‌های آجری، حاکی از کاربرد فن یک سده بعد است.

نکتهٔ قابل اشاره دیگر اینکه مزار عرب‌آتا درتیم، نشانگر استحاله چهارگوش به گنبد است. از این ویژگی (که بعدها یکی از خصوصیات درخشان تاریخ معماری ایران شد)، می‌توان به «سکنج مفصل‌بندی شده» تعبیر کرد. خود سکنج عقب‌نشسته و در چهارچوب دو بخش از گنبدها (هر یک در جوانب و یک قوس بلند در بالا) قرار گرفته و نیم‌رخ ساختمانی و یژه‌ای ایجاد کرده است. این نیم‌رخ بعدها بگونهٔ قوس مسطحی در بین زوایا ارایه شده و بعد به بخش هشت ضلعی منطقه استحاله، جنبه موزون و متناسب داده است. کاربرد ستون‌های بی‌هدف و کوچک و باقیمانده در هر زاویه و چارچوب خامدستانه بخش مصلحتی جدید در درون راست گوشه‌ها و بدتر از همه ثقل نظم بنا نشان می‌دهد، این تدبیر و شگرد با نوع قدیمی تنظیم سکنج (که در بخارا پدید آمده و با تمهیدات فنی جدید بهبود یافته است) ارتباط دارد.

چند برج آرامگاهی نیز باقی مانده است که یکی از تماشایی‌ترین آنها گنبد قابوس است که قابوس بن وشمگیر شاهزاده زیاری آن را در سال ۷ ـ ۷/۳۹۶ ـ ۱۰۰۶ در نزدیکی گرگان، جنوب شرقی دریای مازندران، بنانهاد. درون این برج، مدور است و در بیرون به گونه یک ستاره ده‌پر و بر روی یک سطح دست ساخت و با ارتفاع ۵۱ متر قرار گرفته و بر چشم‌انداز پیرامون خود مسلط است. در این بنا نشانی از مقبره دیده نمی‌شود ویکی از مورخین محلی گزارش کرده که تابوتی، آن هم بی‌هدف، در درون آن قرار داشته است.[۲۴] یکدستی خطوط و اشکال عالی آجری این بنا شاخص‌تر از بنای آرامگاه سامانی در بخاراست. دو کتیبه ویک حاشیه تزیینی کوچک در زیر سقف، تنها خصوصیاتی هستند که توده حجیم آجرها را منقطع کرده است. جنبه زیبایی‌شناختی کاملاً متفاوتی بر این ساختمان حاکم است. این بنا شاهکاری است که پیشینه آن را در بعضی از آثار یادبودی مزدایی و یا در استحاله نظم چادرها به نوعی معماری ساختمانی باید پیگیری کرد.

ج ـ ابنیه غیرمذهبی

از لابه‌لای متون تاریخی و ادبی، به وجود بیشتر کاخ‌های بزرگ و آثار عام‌المنفعه ایران می‌توان پی‌برد. سامانیان و آل‌بویه را کاخ‌های باشکوه، باغ‌ها و حوض‌ها و کوشک‌ها بود. کاوش‌های هیأت باستان‌شناسی آمریکایی در نیشابور بخشی از طرح بزرگ شهرسازی را عیان ساخت.[۲۵] از آثار مکشوفه، قاب‌بندهای منقوش طاقچه‌وار از گچبری‌هاست که احتمالاً گروه گروه تنظیم می‌شد و سطوح سه‌بُعدی دیواری را که بعدها به مقرنس شهرت یافت، شکل می‌داد.[۲۶] علاوه بر این، حفریات روس‌ها در مناطقی که در قرن هفتم/سیزدهم از طریق مغولان ویران شده و بعدها سکونتی در آنها صورت نگرفته، شامل تعدادی قلعه کوچک است که از حیث کاربردی شبیه قلاع امویان است[۲۷] و بطور اتفاقی هم حفظ شده است. قلاع اشراف زمیندار یا دهقانان که بیشتر اراضی را در اختیار خود داشتند و زراعت می‌کردند، ظاهراً شبیه برج‌های حجیم استوانه‌ای بود؛ بخش فوقانی دیوارها شامل ردیفی از برج‌های نیمدایره‌ای همکنار بود که به آنها ظاهر و جلوه سیلو می‌بخشید. بعضی از آنها یک صحن میانی داشتند که اقامتگاه‌ها در آن تعبیه شده بود و در تعدادی از آنها، گنبدخانه‌ای با تالارهای طاقگانی در طرفین به چشم می‌خورد. طاق‌ها و گنبدها تحول ویژه‌ای داشتند و گاهی هم سازنده آنها طوری از آجرها بهره گرفته بود که نمود منقوش جذابی را ایجاد می‌کرد.

در بیشتر موارد، تزیین معماری این آثار ارتباط ذاتی با خود بنا داشت. ولی در بعضی از کاوش‌های نیشابور و ری که نتایج آنها منتشر شده است، قطعاتی از نقاشی‌های دیواری و گچبری منقور دیده می‌شود که ریشه در قرن چهارم/دهم دارد، نظیر قطعاتی که بعضی از ستون‌ها و بخشی از دیوار رو به قبله مسجد نایین را در ایران پوشانده است.[۲۸] در افراسیاب (خرابه‌های ما قبل مغول سمرقند) سرتاسر گنبدخانه که ظاهراً بخشی از یک قصر عصر ساسانی است، گچبری و بازسازی شده است. قسمت درونی این قصر همچون موزه‌ای درخشان ولی سرشار از طراحی‌هاست.[۲۹]

آرایه گچی ایران در بیشتر موارد رابطه نزدیکی با سبک سامرا دارد (نظیر تقسیم سطح دیوار به قطعات هندسی مشخص، نقش‌پردازی کل زمینه، تبدیل تزیین گیاهی به

کلاف‌های هندسی و پوشش برگ‌ها و گل‌ها با نقطه‌ها و شکاف‌ها). ولی گاهی نیز از شادابی و سرزندگی حکایت می‌کند که در تضاد و تباین با سبک نسبتاً فرسوده عباسی است، درحالی‌که چند تا از نمونه‌ها، بناهای کاملاً هندسی یا نقوش تمام عیاری راکه قبلاً ناشناخته بود، پدید آورده است. تا زمانی که، نتایج بررسی این قطعات و خود آنها بطور کامل انتشار نیافته یا قطعات جدید و تاریخدار کشف و حفاری نشده است، نمی‌توان میزان وابستگی آنها را به سبک سامرا یا تکامل آنها را مستقل از قوالب کهن ارایه داد.

بنابراین معماری ایران در سده‌های سوم و چهارم/نهم و دهم اغفال‌کننده است. نتایجی که از چند بنای باقیمانده استنباط می‌شود، ارزیابی اهمیت و شکل اصیل همزمان آنها را غیرمقدور می‌سازد. شاید مسجد معروف جُرجیر اصفهان این تردیدها را بهتر از هر اثر دیگری تصویر کند. این مسجد دارای نمای پیشین تورفته عجیبی است که به تصادف کشف شد. سردر ورودی این مسجد، حاوی تزیین مرکبی از آجر و گچبری است که بنا به اشاره برخی از متون به یک مسجد دوره آل‌بویه تعلق دارد.[۳۰] اگر این بنا، بنا به زمینه‌های سبک‌شناختی، از آنِ دوره آل‌بویه باشد، پس دلیلی وجود ندارد تا آن را سردر ورودی مسجد بدانیم، چون دارای خصوصیتی است که تا قبل از سده ششم/دوازدهم سابقه نداشته است. تا زمانی‌که اطلاعات باستان‌شناسی یا هرگونه اطلاعات مکتوب دیگری درباره این بنا کشف نشود، کردوکار و مفهوم آن در بوته ابهام باقی خواهد ماند.

ولی در اینجا دو نتیجه‌گیری روشن و چشمگیر وجود دارد: این آرامگاه نوع عمده‌ای از معماری جهان اسلام را عرضه می‌کند؛ بعدها استفاده از آجر پخته همراه با به‌کارگیری پوشش نسبتاً نازکی از گچ گچی یا بنایی ضعیف آن با گچبری‌های منقوش و منقور پیشرفته، از شیوه‌های جدایی‌ناپذیر معماری ایران شد. کاربست وسیع آجر در این آرامگاه‌ها امکانات ساختاری تزیینی آن را متحقق ساخت و بنابراین در مدت کمتر از یک سده، حضور آثاری متفاوت از آرامگاه بخارا و گنبد قابوس را تبیین و تجربه کرد. از طرف دیگر، آثار موجود در دامغان، نایین و بخارا حاکی از گرایش‌ها باستان‌گرایی و شناخت امکانات تزیینی قوالب معماری و بنایی است تا آنجا که بعضی از آثار همزمانِ اندلسِ مسلمان را هم می‌توان در اینجا مشاهده کرد. در ضمن، آرامگاه عرب‌آتا در تیم و

گچبری‌های نیشابور، خصوصیاتی را پیش رومی‌گذارد که در سده‌های بعد، از گسترش چشمگیری برخوردار شد، اما گستره و مبانی و اهمیت همزمان آنها را فعلاً نمی‌توان تعیین کرد. در میان شیوه‌های معماری ایران باید از مقرنس صحبت کرد که از قوالب‌نو و بدیع معماری و تزیین ایران است که نخستین نمونه‌های آن در شمال شرقی ایران پدید آمد و بعدها در شمال آفریقا و مصر توسعه یافت. اما بیشتر این خصوصیات را به کمبود اطلاعات و غفلت پژوهشگران و سرزندگی مبهم شرق ایران پیش از سده پنجم/یازدهم می‌توان نسبت داد.

۲) هنرهای تزیینی

الف ـ ویژگی‌های عمومی

با اینکه از آثار تاریخی سده چهارم/دهم و اوایل سده پنجم/یازدهم تعداد انگشت‌شماری باقی‌مانده، ولی در عوض از اشیا و هنرهای تزیینی تعداد بیشماری موجود است. در واقع انبوه آثار باقیمانده و تنوع بیش از حد طرح‌ها و نقش‌ها و تکامل و تعامل فنون به‌کاررفته، این نکته را آشکار می‌سازد که ایران بر تکان و ضربه‌ای که از سیطره اعراب متحمل شده، فایق آمده و هویت خود را بازیافته و به تحرک و تحولی تازه دست یافته و ایرانیان را چنان مجهز ومسلح ساخته که پاسخگوی جنبه زیبایی‌شناختی آثار تجملی و حتی مواد خانگی با تزیین و آرایه عالی باشند.

تاریخگذاری این اشیا در بیشتر موارد تخمینی است. بیشتر آنها به قرن چهارم/دهم یعنی دوره سامانی و آل‌بویه تعلق دارند. مناطق بزرگ وشهرهای این سلسله‌ها یعنی نیشابور در شرق ایران، مرو در ماوراءالنهر، لشکری بازار و غزنی در افغانستان و سیراف در سواحل خلیج‌فارس گرچه از نظر علمی کاوش و حفاری قرار شده‌اند، اما نتایج محدود و معدودی از این عملیات کاوشگرانه انتشار یافته است. از مناطق دیگر هم اشیایی کشف شده است که در واقع بازتابی از تولیدات محلی و تجارت با سرزمین‌های آن سوی مرزهای ایران است. این اشیا در مناطقی به‌دست آمده‌اند که امروزه ازبکستان، افغانستان و پاکستان نامیده می‌شوند. این یافته‌ها و اطلاعات، وجوه افتراق بین سبک‌های شرق و غرب ایران را در این دوره روشن می‌سازد و حتی سبک یک منطقه

دیگر یعنی سرزمین جنوب دریای مازندران را هم آشکار می‌کند. انتساب این اشیا برپایه اماکنی است که در آنها پیدا شده‌اند (یا فرض بر این است که از این اماکن به‌دست آمده‌اند). اما مسأله کاوش و حفاری را نیز باید در نظر گرفت. به‌رغم کاربرد گسترده تزیین کتیبه‌ای، بر روی اشیا پیداشده فقط در چند مورد اسم شهر یا منطقهٔ تولید ذکر شده است (که همه آنها هم ظروف شیشه‌ای است). البته این امر دربارهٔ پارچه‌ها و منسوجات صدق نمی‌کند، زیرا کتیبه‌های تاریخی منقوش روی پارچه‌ها و منسوجات، جا و مکان تولید آنها را بسهولت در اختیار می‌گذارد.

این دوره از نظر هنری دوره بی‌نظیری است چون در آن، پس از تجارب زیاد، سنت‌های دیرینه هنری با شرایط جدید منطبق و دمساز شده است. بدیهی است مصالح و رسانه‌ها برطبق توان سنت و نیازهای جدید با یکدیگر تفاوت دارند و برای فهم و درک این گروه‌بندیِ امکانات تازه هنری، می‌بایست هنرهای تزیینی و رسانه‌های مختلف آن را به ترتیب ارزیابی و سنجش کرد تا میزان پیشرفت هر یک از سنت‌ها روشن و مشخص شود.

ب ـ سفالگری

چنین می‌نماید که از دو ناحیه شرق و غرب ایران، شرق ایران (به مفهوم وسیع کلمه) در طرح و در میزان تولیدات هنری، خلاقیت بیشتری داشت. در این منطقه رایج‌ترین و شاید هم هنری‌ترین اشیا، ظروف سفالی بود. مهم‌ترین مرکز تولید آن شهر سمرقند و در محله کهن آن افراسیاب[۳۱] بود که از این مکان تعداد زیادی ظروف دست‌نخورده و سالم و تعداد بیشماری خرده‌ریزهای کوزه، تا سال ۱۹۱۴م کشف شده است. ظروف مکشوفه نیشابور چندان اهمیتی نداشت اما باستان‌شناسان موزه هنری متروپولیتن در سال‌های پیش از جنگ دوم جهانی با کاوش‌های خود بابی تازه در تاریخ سفالگری اسلامی گشودند.[۳۲] در غزنه (غزنی جدید) و در لشکری‌بازار هم در نزدیکی قلعه بُست مواد اولیه تهیه می‌شد، اما یافته‌های اواخر چهارم/دهم واوایل سده پنجم/یازدهم حاکی از تنوع محلی ظروف سفالی سمرقند و نیشابور است.

چگونگی شروع تولید وسیع سفالینه و مراحل دقیق توسعه آن چندان معلوم نیست.

ولی اشیا مکشوفه مبتنی برآن است که از سه منطقه الهام گرفته‌اند. هنرمندان در اقتباس طرح‌ها و فنون و تبدیل آنها به طرح‌ها و فنون جدید و در بهره‌گیری از مواد بومی، به نمودهای کاملاً متفاوت و زیبایی‌شناختی تازه‌ای دست یافته‌اند.(۳۳)

نخستین الهام، هنر دوره ساسانی ایران و بخصوص طرح‌های رویه سینی‌های سیمین این دوره است. دربعضی از این ظروف فقط تعدادی از نقشمایه‌های ریز نظیر نقوش قلبی شکل یا تلفیقی از سه نقطه دیده می‌شود. یعنی نقشمایه‌هایی که اصلاً به منظور نقوش تزیینی جامه‌ها و حاشیه‌بندی آنها به‌کار می‌رفت. از دیگر فنون مطلوب و محبوبی که در واقع یکی از خصوصیات تولیدات سفالی شرق ایران به شمار می‌رفت، نقاشی با رنگیزه خاکی نازک روی زمینه‌ای بود که نخست پوششی از ماده خاکی دیگر با پرده رنگ متضاد مثل سفید، سیاه و قهوه‌ای داشت. بخشی از این مجموعه محدود که از نظر زیبایی‌شناختی تأثیر و نمود چشمگیری داشت، در نتیجهٔ محدودیت‌های شمایل‌نگاری اسلامی بود و بخش دیگر هم از فقر مصالح هنری مایه می‌گرفت. البته طرح‌های تصویری را هم نباید فراموش کرد. این طرح‌ها بر روی نوعی سفالینه ظاهر شده که خود تحت تأثیر هنر درباری ساسانی، بویژه از نظر تصاویر قهرمان جنگنده، شکارگاه سلطنتی یا شکارهای آن، بوده است. از این رو فقط در نیشابور نوعی سفال‌های غیرمذهبی پدید آمد که بر روی آنها تصویر جنگنده درباری بود؛ این ظروف ویژه با رنگ سیاه ارغوانی در مقابل زمینه‌ای از زرد، سبز و حتی خطوطی از قرمز کار شده است. سفالگر نه با لعاب بلکه با ترکیبات متالیک کار کرده است. طرح‌های سفالینه‌ها، قید و بند زیادی را که از خصوصیات نوع اول است، نشان می‌دهد. نقشمایه‌های آنها که شامل پیکره‌های انسانی، حیوانات و طرح‌های گیاهی و قطعاتی از کتیبه‌هاست، در طرح‌های فشرده و اغلب ناموزون با پس‌زمینه، گردآمده و خود پس‌زمینه هم دارای عناصر منفرد و متمایز است. بنابراین در اینجا پرداختن هدفمند و جهتدار به مضامین درباری که از خصوصیات ترکیب‌بندی‌های هنری دوره ساسانی است، کاملاً از میان برخاسته است. طبق نوشته چارلز ویلکینسون (C.Wilkinson) یکی از باستان‌شناسان و کاوشگران شهر نیشابور، در اینجا آن حس زنده و با روح قدرت یا چالش که از ویژگی‌های قطعات اصلی است، رخت بربسته است، در اینها نشانی از هیجان و تنش نیست، در حالی که حیوانات بدون نمود و

تأثیر دراماتیک و تحرک در لحظه قهرمانی، شکار می‌شوند.

یکی دیگر از خصوصیات غیرمنتظره این ظروف بهره‌گیری گاهگاهی از نقشمایه‌های مسیحی است.[۳۴] بیشتر این نقشمایه‌ها صلیب است و بر روی یکی از بشقاب‌های موزه تهران، کتیبه‌ای مذهبی به زبان سریانی نقش بسته است. نمود چشمگیر اثرات زیبایی‌شناسی، حتی در قطعات متوسط و کم‌مایه، نشان می‌دهد، سفالگری یکی از رسانه‌های محبوب طبقه متوسط و حتی طبقات فرودست جامعه بوده که در آنها به آرایش حتی از نوع پیچیدهٔ آن، تاکید شده است. البته در این امر، مسألهٔ ابتذال‌گرایی نقشمایه‌های اصیل درباری و اشراف نیز نهفته است تا جایی که حتی اشراف را هم توان تشخیص ظاهری آنها نبود.

دومین منبع الهام، هنر سفالگری عراق عصر عباسی، بخصوص سفالینه‌های دوره سامرا بود؛ بر روی سفالینه‌های لعابی مکشوفه، ترکیب‌بندهای وسیع متقاطع به‌کار رفته است. چون سفالگران بومی را توان فنی برای دستیابی به درخشندگی متالیک نبود، بنابراین طرح‌ها را با لعاب‌های رنگین تولید می‌کردند و از این طریق به نمودهای گوناگون هنری دست می‌یافتند، چون تولیدات نهایی به تقلید از اشیا زرینِ گوژکاری شده، نیازی نداشت. در مواردی هم سفالگر تلاش کرده است تا از ظروف سفید عراقی که دارای تزیین آبی و پاش‌های رنگ سبز بود، تقلید کند. تهیه پاش‌های سبز چندان دشوار نبود ولی از آنجاکه در شرق ایرانِ دوره میانه کوبالت وجود نداشت، لذا از نوعی رنگیزه سیاه ارغوانی استفاده می‌شد و همین کار جلوه‌ای متفاوت به ظروف می‌بخشید.

ظروف لعابی منقوش بخصوص ظروف دوره مابعد سامرا در سده چهارم/دهم تأثیر زیادی داشتند. این ظروف دارای طرح‌های سایه‌نما با خطوط مرزی سفید در مقابل زمینه‌ای سفت و منقوط بودند و پیرامون آنها لبه‌های گل‌نما به چشم می‌خورد.[۳۵] این نقشمایه‌ها جز پرندگان و نقوش گیاهی، بر روی پس‌زمینه سفید با نوعی لعاب زرد قهوه‌ای تصویر شده بود و نتیجهٔ آن نیز پدیداری نمود رنگین مشابه، بدون درخشندگی متالیک ظروف لعابی بود. در اینجا هنرمندان مثل پیروی از الگوی ساسانی در بعضی از ظروف، همان نقوش دست دوم را انتخاب کردند و از آن در مقام تنها تزیین موجود بهره‌گرفتند. در این شیوه، نقشمایه چشم خروس با لعاب قهوه‌ای و قرمز، بطورکلی ظاهر

شد و در مقابل (مثلاً) یک پس‌زمینه منقوط قرار گرفت. در این دوره، سفالگران هنوز از طرح‌های نوع دیگر، حتی برای ارضای حس کنجکاوی، استفاده نمی‌کردند، گرچه این طرح‌ها از ابهام زیادی برخوردار بود. این نوع طرح که از شکل‌بندی انتزاعی تشکیل می‌شد و شکل‌بندی آن بیشتر شبیه S بود، گرچه از خصوصیات سبک سفالگری سامرا به حساب می‌آمد، ولی در زمان مورد اشاره، بر روی سفالینه‌های سمرقند نیز ظاهر شده است. دربارهٔ علت این امر که چرا این سبک تزیینی فقط در سفالینه‌های اینجا به‌کار رفته‌است، دلیل روشنی نمی‌توان ارایه داد، شاید دلیل آن قرابتی باشد که با مناطق ترک‌نشین داشت و سبک مزبور از این مناطق مایه گرفته بود.

سومین منبع الهام از چین برخاست، ولی گفتنی است که برخی ظروف خال‌خالی و رنگارنگ از راه عراق و خاور نزدیک به آسیای میانه رسیده بود. هنرمندان شرق ایران و ماوراءالنهر، نمودهای رنگین ظروف عمده را با نقوش تزیینات زیرینه هنری ترکیب کردند. در اینجا می‌توان از ظروف نیشابور به سبب طرح‌های گیاهی ظریف و زیبا نام برد که از ظروف مشابه و کمتر پیچیده سمرقند پیشی گرفت.

اصالت و کاردانی سفالگران سده چهارم/دهم در جذب و تبدیل مؤثر تأثیرات خارجی در فن و صنعت سفالگری بود. از این‌رو جای شگفتی نیست که در این دوره سفالینه‌هایی تولید شود که هیچ نوعی تأثیر از خارج نگرفته باشد. شاید بتوان جذاب‌ترین آنها را سینی‌ها و بشقاب‌هایی دانست که با کتیبه‌های برجسته خط کوفی به رنگ سیاه در یک زمینه سفید (معمولاً به گونه دایره در پیرامون لبه‌های این ظروف) تزیین یافته‌اند. این اسلوب صوری باحالت، از ویژگی‌های ظروف سمرقندی بود، در حالی‌که سبک کتیبه‌نگاری ظروف نیشابور، سریع ولی با ظرافت و پالایشی کمتر است. متن این کتیبه‌ها حاوی مثل‌ها و ضرب‌المثل‌هایی است همچون: «صبر تلخ است ولیکن بَرِ شیرین دارد» (سینی موجود در موزه لوور)؛ «از زبان‌آوری بلا خیزد» (بشقابی در موزه هنری متروپولیتن)؛ «اول اندیشه وانگهی گفتار» (بشقابی در موزه سن لویی)؛ «تواضع از صفات نجباست» و «... هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت» (دو ظرف در موزه فریر) و... کتیبه‌های تزیینی ظروف دوران اموی و عباسی فاقد هویت شدید مذهبی است؛ این ظروف تا حجم و حد زیادی بازتابی از زندگی خردورزانه عملی دنیوی است و نشان

می‌دهد که تولیدات این هنر اساساً غیرمذهبی بوده و در درجه اول برای مصرف‌کنندگان شهری تولید می‌شده است. اینکه این ظروف به غیر از تزیین، به‌کار دیگری می‌آمده است یا نه، معلوم و شناخته نیست؛ ولی از اندازه و طرز کار آنها پیداست که برای محافل فرادست و تحصیلکرده و احتمالاً برای طبقات ثروتمند جامعه همچون تجار و بازرگانان تولید می‌شده است. در اینجا می‌توان برای نخستین‌بار بازتاب‌هایی از فعالیت ادبی زمانه را مشاهده کرد، چون مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌های عربی را ادبای برجسته قرن دوم/هشتم فراهم ساخته بودند و این ظروف در واقع از نخستین بقایای «نسخ خطی» این نوع نوشتارهاست.

تزیین اضافی در وسط بشقاب‌های کتیبه‌دار (که گرچه اغلب بیش از یک نقطه نبود ولی در نقطه‌ای دیگر چنان تناسبی می‌یافت که کتیبه را تحت‌الشعاع خود قرار می‌داد) نمود و تأثیر تلفیقی ویژه‌ای پیدا می‌کرد. در هر دو مورد، رشته رنگ‌ها بخصوص با افزایش لعاب‌های قرمز و قهوه‌ای قرمز متضاد، بسط می‌یافت و این چیزی بود که برای نخستین بار در این دوره از سفالینه‌های خاورمیانه ظاهر شد.

گاهی هم کاربرد کتیبه‌های کوفی ظریف و باریک ولی بی‌آرایه، به خطوط اشکال جانوری و بویژه مرغ دریایی نوک‌دراز و گردن باریک تبدیل می‌شد.[۳۶] اینها نخستین کتیبه‌های جانورسان در هنر اسلامی بودند که حکایت از بار غیرمذهبی این نوع تولید داشتند. این وضعیت بسیار پیشرس بود، زیرا این نوع کتیبه‌ها دیگر تا دو قرن بعد ظاهر نشد و زمانی جلوه‌گر شد که هنرهای غیرمذهبی در مراکز شهری سده‌های ششم/دوازدهم و سیزدهم (و حتی در تقابل با تحولات موازی هنرها در اروپا، البته در حد بسیار محدود) به شکوفایی زیاد دست یافت. با اینکه سفال‌های لعابی منقوش، دارای نقوش گیاهی یا نقوش درهم تنیده یا طرح‌های جانوری (البته بندرت) بود، ولی ظاهراً سفالینه‌های کتیبه‌دار، اهمیتی درخور داشت، زیرا کتیبه‌ها بر روی تعداد معتنابهی از ظروف کوچک و بزرگ، تنها تزیین واقعی بود، گواینکه هنرمندان، یک یا چند حرف را با نقشمایه‌های مکرر به‌کار می‌گرفتند. این کتیبه‌ها ـ اعم از واقعی و یا تقلیدی ـ جذابیتی خاص و گاهی جادویی برای صاحبانشان به همراه داشت.

اصالت و توانایی سفالگران شرق ایران در بهره‌گیری از امکانات موجود در مصالح و

رسانه‌هایشان، در مقایسه با تولیدات غرب ایران که بیشتر در ری (نزدیک تهران) متمرکز شده بود، بسیار غنی و مؤثر بود. در اینجا انواع ظروف، بویژه بشقاب‌هایی با نقشمایه‌های گوناگون و اشکال غیرمتعارف در لعاب سفید و با پوششی از جلای زرد رنگ سربی و رشته‌رنگ‌های زندهٔ سبز و حاشیه‌پردازی سبز با مواد پست و نامناسب تولید می‌شد[۳۷] (که سفالگران غرب ایران را تحت تأثیر قرار می‌داد و به‌رغم رقابت با شرق، یارای دست کشیدشان از آنها نبود). در انتخاب طرح‌های این ظروف نیز باستان‌گرایی غلبه داشت، زیرا دربارهٔ مضامین ساسانی هنوز مثل شرق ایران، تفسیر جدید صورت نگرفته بود؛ مثلاً گستره‌ای از پنج محراب یا تقلیدی از یک کتیبه پهلوی، نقشمایه عمده و اساسی آنها را شکل می‌داد. از طرف دیگر در اینها وجود نقوش و الگوهای حروف کوفی نادر است. نمودها و تأثیرات سنجیدهٔ مخطط و سبک مطنطن باستانی که خاص ذوق و سلیقه قلمرو آل‌بویه در غرب و جنوب ایران بود، با سبک آزاد و رهای شرق ایران چندان همخوانی نداشت.

در این دوره، بویژه در منطقه جنوب دریای مازندران هم نوعی جدید از سفال پدید آمد که نوعی تازه از طراحی را در خود داشت (یعنی طرح کشیده پرندگان با رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای و یا سبز در یک زمینه سفید یا ساقه‌های کشیده گیاهی).[۳۸] گرچه این ظروفِ نسبتاً خام را یارای رقابت با معیارهای عالی ظروف شرق ایران نبود، ولی می‌رساند که تزیینات ظروف خانگی حتی در سطوح پایین جامعه و در نواحی حاشیه‌ای ایران هم گسترش و رواج یافته است.

ج ـ شیشه‌گری

یکی دیگر از فنونی که ایران در آن پیشی گرفت، شیشه‌گری بود و مرکز تولید آن (یا لااقل یکی از مراکز تولید آن) بار دیگر شرق ایران و بویژه ایالت خراسان بود. باز در اینجا مشکل انتساب و اسناد مطرح است، زیرا علی‌رغم اینکه امروزه (بخصوص در سال‌های اخیر) مقدار معتنابهی از اشیا شیشه‌ای به‌دست آمده، اما همه ظروف زیبا، تکه تکه و قطعه قطعه شده است. از اینها گذشته، بیشتر این قطعات نشانی از ارتباط با سرزمین یا شهری خاص ندارند و حتی وقتی هم که مبدا اشیا روشن و مشخص شود، باز تضمینی

مبنی بر اینکه این اشیا در جای مکشوفه تولید شده‌اند، نیست. سابقاً پژوهشگران بر آن بودند که جایگاه اصلی تولید آنها مصر و سوریه است اما بعدها عراق و ایران نیز بر مبدا و منشاء آنها افزوده شد (گر چه شواهد مستند فقط محدود به چند مورد است).[۳۹] سرانجام سنجش و ارزیابی فنون آنها صراحت و اعتماد بیشتری را پیش کشید؛ ولی تا زمانی که همه اشیا موجود بررسی نشده‌اند، نمی‌توان سرنخ‌های قطعی ارایه داد. بالاخره گفتنی است که برای قطعات شناخته شده ایران تاریخی عرضه نشده، جز اینکه بعضی از اشیا مزبور در سامرا نیز به‌دست آمده است و از این رو آنها را به سده سوم/نهم یا کمی پس از آن می‌توان نسبت داد.[۴۰] بنابراین نتیجه‌گیری‌های موجود برپایه سبک آنها و یا مقایسه با اشیایی است که دارای تاریخ هستند و بعضی از رابطه‌های تاریخدار نیز کارساز بوده است.

به‌نظر می‌رسد، تولید آبگینه در صدر اسلام، چه به لحاظ دمیدن آزاد و چه به گونه دَمقالبی، از اهمیت فنی و هنری خاص برخوردار بود. تزیین آبگینه نیز در قالب لکه‌ها یا آبدانه‌ها یا از طریق وصله چسبانی صورت می‌گرفت. از نظر تاریخی، بخصوص ظروفی اهمیت دارند که بارشته‌های پیچیده رنگین، با خطوط مواج و تزیینات کشیده و تراش شیشه کارنشده باشند، چون آنها ادامه سنت شیشه‌گری باستان به‌شمار می‌روند (این سنت در سلطنت جدید مصر در ۱۴۰۰ق.م کار می‌شدند و در جهان باستان از محبوبیت عامه برخوردار بودند). فنون پیچیده‌تر شیشه‌گری از قبیل شیشه موزاییک و نقاشی لعابی مربوط به ادوار بعد است[۴۱]

ولی بااهمیت‌تر از همه فن شیشه‌بری بوده که به دو صورت انجام می‌شده است. در فن ساده شیشه‌بری تراش قاشقی، خطوط و نقاط مقعر و نیز تراشه‌ها تراشکاری می‌شد، اما این روش چنان با مهارت صورت می‌گرفت که سطوح موزون و برجسته نما را ایجاد می‌کرد و برروی آن طرح‌های انتزاعی و گیاهی از نوع سبک سرامیک سامرا کار می‌شد. اما برعکس در تراشکاری برجسته‌نما، کل پس‌زمینه کنده‌کاری می‌شد تا آنجا که طرح بصورت نقش برجسته‌های زوایای راست جلوه می‌یافت یا اینکه به آرامی از سطح اصلی بیرون می‌خزید. بعضی از قسمت‌های برجسته از طریق تراش قاشقی باخط‌پردازی تزیین می‌شد، در حالی‌که قسمت اصلی طرح داخلی، گشاد و پخ می‌گشت و به این ترتیب

شکل نگاتیوی را ارایه می‌داد. برایند نهایی در هر دو مورد، برجسته کاری بانوعی خصوصیت شدید خطی بود. در بعضی از ظروف مثلاً در جامی از موزه هنر اسلامی قاهره، هنرمند پا را فراتر نهاده و با تراش طرح‌های حیوانی از شیشه سبز، آبی و قهوه‌ای، نمودهای رنگین پدیدآورده و بدن حیوانات را با رنگ‌های مزبور اندود کرده است.(۴۲) تراش برجسته‌نمای آبگینه، با توجه به مشکلاتی که در زمینهٔ کارکردن با مواد ظریف و نازک وجود دارد، از پیشرفت‌های چشمگیر به حساب می‌آمد و در واقع کاری شاق بوده است. شگفت‌آور نیست که دو نوع ظرف از این سه نوع ظروف، بعدها با آرایه‌های مطّلا و جواهرگون غرب تزیین یافتند و چنان ارزشی به‌هم زدند که به‌عنوان بخشی از گنجینه سن مارک در ونیز محسوب شدند.(۴۳)

چشمگیرترین ظروف شیشه‌ای با تراشکاری برجسته‌نما، ظروفی هستند که برروی آنها نقش چهارپایان و پرندگان آمده و از نظر طبقه‌بندی در رده طرح‌های پارچه‌ای قرار گرفته‌اند. در ظروف دیگر که مجموعه نخستین آنها با طبقه‌بندی متوالی صورت گرفته است، این حرکت موزون همیشه موجود نیست، اما نمونه‌های کاملاً شاخص آنها، شگردها و تمهیدات تزیینی فلزکاران سده‌های ششم و هفتم / چهاردهم و سیزدهم را نشان می‌دهد. حتی زمانی که حیوانات بطور منفرد تصویر شده‌اند، سرزندگی و شادابی خاص دارند و باسرعت زیاد در میان گل و بوته‌های گیاهی، درحال تاخت هستند. تعدادی از ظروف باطرح‌های مزبور (که گاهی در حد پایینی هم قرار دارند)، پوشیده شده است. غلبه شدید تزیین برروی آبگینه که گاهی ماهیت وجودی خودِ ظرف را نفی می‌کند، از جلوه‌های ابتدایی خصوصیات عمده هنر اسلامی در ادوار بعد است.

بعضی از خصوصیات سبک شناختی حیوانات، بینندگان امروزی را دچار حیرت می‌کند. مثلاً سروگردن آنها به‌شکل قسمت‌های برآمده همراه با شیارهای سطح اثر کارشده، در حالی‌که بقیه قسمت‌های بدن، توخالی و عریان، رها گشته است. این مشخصه از تصاویر دو جانور مورد توجه این گروه یعنی شیر و اسب، مایه گرفته است، زیرا هر دو دارای یال هستند و یال بویژه در هنر خاور نزدیک بصورت نوعی شیوه‌گری (منریسم) جلوه یافت که سابقاً وجود نداشت و بعدها کمابیش به جانوران کوچک‌تر همچون خرگوش سرایت کرد. یک مشخصه عجیب دیگر، نقاط برجسته‌ای است که

بخصوص روی قسمت‌های پیش‌آمده بدن حیوانات صورت گرفته است. این حفره‌های ظریف در آثار اولیه، اتفاقی و تصادفی است و در طرح چندان نمودی ندارد؛ ولی زمانی‌که در بخش تحتانی ظروف قرار گرفته، بصورت لنگری درآمده که میناکاری موجود در قسمت‌های توخالی را به رخ کشیده است. این امر، هم طرح را رنگین کرده و هم به دلیل افزایش وزن، ثبات و استحکام زیادی به شی بخشیده است. این نقاط برجسته در ظروف سده چهارم/دهم نیز ظاهر شد و بگونه نقوش سطح، سرانجام نشانی از نشانه‌های حیوانات شد.

از تولیدات انواع شیشه‌گری ایران مقدار معتنابهی کشف شده و بعضی از آنها هم در کاوش‌های علمی نیشابور به‌دست آمده است. ولی دقیق‌ترین سرنخ دربارهٔ هنر شیشه‌گری ایرانی، یکی از جام‌هایی است که در گنجینه سن مارک موجود است و در قسمت برجسته ته آن نام «خراسان» آمده است. از آنجا رنگ این جام، فیروزه‌ای مات است، بنابراین تقلیدی آشکار از جامی است که از مواد معدنی ساخته شده بوده است؛ گفتنی است که شکوفایی این حرفه از فنی مایه گرفته که ریشه در پرداخت احجار شبه کریمه، فیروزه یا بلور داشته است. در بین مسلمانان تاریخ میانه اسلامی رابطه بین شیشه‌بری و سنگ‌بری و بویژه بلورسازی امری واضح بود، چون این امر بارها در گزارش‌های مربوط به گنجینه‌های فاطمیان در قاهره فهرست‌بندی شده است.(۴۴)

بنابراین تردیدی نیست که فن شیشه‌بری در ایران و بویژه در منطقه‌ای که در آن سنت کهنِ تراش احجار شبه کریمه موجوده بوده، رواج داشته است. از اینها گذشته، علاوه بر شیوه‌های مختلف تراش شیشه، رسانه‌های دیگر ایرانی نیز برای برجسته‌نمایی حیوانات بر روی آبگینه وجود داشته است؛ مثلاً مثناهای پرندگان عنکبوتی از مدت‌ها پیش بر روی بعضی از پارچه‌هایی که دارای نقوش مابعد ساسانی هستند، ظاهر شده است.(۴۵)

شیشه‌گری به احتمال زیاد در نواحی دیگر ایران نیز، از جمله عراق، متداول بوده است؛ شهر بصره در سده چهارم هجری به سبب تولیدات مرغوب آبگینه شهرت داشته، تا جایی که در منابع عربی و لاتین، بر صیت و شهرت عراق در زمینه شیشه‌گری تأکید فراوان شده است.(۴۶)

نمونه‌های شیشه‌گری سده‌های چهارم و پنجم هجری دارای کتیبه از نوع عراقی است و اینها ظروف لعابی بصره و ظروف دَمقالبی بغداد هستند.[۴۷] اما هیچ یک از اینها از حیث هنری و فنی نمی‌توانند با فن شیشه‌بری آن روزی شرق ایران پهلو بزنند. در عراق نیز تراش احجار شبه کریمه احتمالاً صناعت شیشه‌گری را تحت تأثیر خود داشت، چون طبق اشاره بیرونی، دانشمند نام‌آور ایران، شهر بصره، کانون عمده فن بلورسازی بود.[۴۸] این فن ظاهراً از فنون تکمیل شده به شمار می‌آمد، زیرا بیرونی از طراحان بزرگی نام می‌بَرد که اشکال مناسبی برای انواع بلور ابداع کرده بودند. همچنین از حکاکانی صحبت می‌کند که اثر را به نحو احسن پرداخت می‌کردند. متأسفانه هیچ یک از بلورهای موجود را (جز یک استثنا)، نمی‌توان به بصره نسبت داد.[۴۹] از طرف دیگر تاریخگذاری آنها بسادگی مقدور نیست؛ برخی از ظروف شیشه‌ای پیشرفته با تراش برجسته‌نما در سامرا به‌دست آمده‌است که فن به‌کاررفته در آنها سابقاً در میانه سده سوم/نهم به حد کافی متکامل و پیچیده شده بوده است.[۵۰]

در خلال سده چهارم/دهم نیز تحول و پیشرفت مضاعفی در امر طرح‌ها صورت گرفت، ولی کیفیت خطی آن سفت و سخت شد و نقوش به شکل نمودارگونه درآمد. با وجود این، انحطاط تا حدودی نسبی بود، چون در اواخر همان سده، این نوع از کار هنری هنوز آن مایه حیات و روح داشت که بگونه الگویی برای بعضی از خلاقیت‌های چشمگیر مصری (یعنی یک رشته از تنگ‌های بلوری اواخر سده چهارم/دهم و اوایل سده پنجم/یازدهم) الهام‌بخش باشد.

د ـ فلزکاری

درباره فلزکاری ایران با مواد گرانبها (زر و سیم) و مواد عمده دیگر از سده اول/هفتم تا اوایل سده پنجم/یازدهم اطلاعات و یافته‌های کمی موجود است ولی تشخیص و شناسایی ادوار کهن فلزکاری ایران تا حدودی دشوار است. اما آثار باقیمانده، اهمیتی درخور دارند. چون نه تنها خود دارای کیفیت بالا هستند، بلکه مبنای تولید آثار فلزی را در سرتاسر جهان اسلام قرون وسطای متأخر نشان می‌دهند. احتمال دارد تولید گروهی عمده از اشیا فلزی که تحت تأثیر سنن هنری دوره ساسانی بوده‌اند[۵۱] مدت‌های مدید

ادامه داشته است (حتی دورتر از دوره مورد بحث ما و تا اوایل سده هفتم/سیزدهم). شواهد کهن کتیبه‌های پهلوی سرنخ خوبی برای تاریخگذاری آنها به شمار می روند و نیز بازسازی تحولات سبک‌شناختی را نیز آسان می‌کند. از منظر هنر ساسانی، این آثار، شکل‌گیری مکرری از خصوصیات شمایل‌نگاشتی و تسطیح دگرباره طرح‌هاست و البته انحطاطی را نشان نمی‌دهد. در آنها هنوز نمونه‌هایی از شمایل‌نگاری «درباری» با سنت باستانی دیده می‌شود، ولی این مجموعه (همچون سفالگری) منحصر به نقشمایه‌های ریز دوره ساسانی است. یکی از نقاط عطف این اشیا که احتمالاً در میانه سده پنجم/یازدهم تولید شده، نشان‌دادن شاه، نه با تاج باستانی ساسانی، بلکه با نوعی کلاه بی‌لبه در یک صحنه درباری است؛ از اینها گذشته، کتیبه حاوی ادعیه به زبان عربی و فارسی است و همین حاکی از تأثیرگذاری فکری زمانه است.(۵۲)

در ظروف برنجی و مفرغی هم سنت هنری پیش از اسلام جلوه یافته است؛ این ظروف نسبت به ظروف نقره‌ای دارای تزیین نسبتاً ساده است و نقوش حیوانی و گیاهی دارد و از اصل ساسانی مایه گرفته است. یکی از نقشمایه‌های عمومی و رایج، دو حیوان قرینه است که بر روی درختی ظاهر شده‌اند. این نقشمایه‌ها بازتابی از یک طرح شرقی کهن است که در ایام ساسانیان کمتر استفاده می‌شده است. این ظروف، نخستین تلاش دوره اسلامی در زمینه احیای فن بسیار کهن است، چنانچه بعدها این فن اهمیت زیادی یافت؛ یعنی فن خاتمبندی فلزی با فلز دیگر (بویژه مس) و تحصیل نمودِ چند رنگی و تأکید بر بعضی از قسمت‌های طرح؛ این طرح معمولاً در نقش برجسته بکار می‌رفت.

یکی از موارد شناخته شده، خاتمبندی نقره بر روی کوزه مفرغی غیرتزیینی با شکل کوزه دوره ساسانی است.(۵۳) اشیا برنجی دیگر با طرح‌های قلمزنی تزیین شده‌اند. در اینجا هم سنت هنری ساسانی ظاهر شده ولی این سنت بویژه در یک جام نیمکره شکل، از یک مالک ناشناخته، به‌کاررفته و تصویری تقریباً بدشکل را از شاهی در حال شکار بر روی اسب، نشان داده است.(۵۴) در کتیبه بدنه آن، نام سازنده هنرمندی از سیستان (در منطقه جنوب شرقی ایران) آمده است. این تنها موردی است که در آن به مکان ساخت این نوع ظروف دوره ساسانی اشاره شده‌است، درحالی که در ظروف مراکز تولیدی دیگر یک چنین اشاره‌ای دیده نمی‌شود.

دربارهٔ آخرین مجموعه از ظروف فلزی سنت ساسانی (چندین ظرف با نقوش حیوانی، بویژه نوعی تشت) نمی‌توان تاریخی دقیق قایل شد، اما تردیدی نیست که آنها رابطه بین مجموعه‌ای از ظروف پیش از اسلام و صدر اسلام از یکسو، و ظروف دوره سلجوقی سده ششم/دوازدهم و اوایل سده هفتم/سیزدهم از سوی دیگر را نشان می‌دهند؛ احتمال می‌رود این ظروف، ظروف همشکل و اشیایی را که در مصر عصر فاطمی تولید شده الهام بخشیده‌اند. در همه آنها اشکال حیوانی عالی و منقوش با اشکال پیچیده (که حالت شکوهمندی را به آنها بخشیده است) به چشم می‌خورد؛ حتی تزیین سطح آنها هم با این نمود و تأثیر تلفیق نیافته است.

یک سلسله از مدال‌های پیکره‌ای و تصویردار زرین و سیمین در دست است که نام امرای آل‌بویه در آنها آمده و در حد فاصل بین دوره اشیا فلزی از نوع ساسانی و اشیا دوره‌ای (که نشانی از مفاهیم اسلامی را در خود دارند) پدید آمدند. مضامین آنها حتی در بعضی جزییات، مضامین ساسانی است، ولی صحنه‌های درباری مثل ضیافت‌ها، شکارگاه‌ها و مجالس سور و موسیقی از حیث تبدیل طرح به عناصر اصلی و «اسلامی شدن» جامه‌ها و تجهیزات، با نمونه‌های قبلی فرق دارند.(۵۵) از طریق این اشیا معلوم می‌شود در هنر ایرانی این دوره نوعی جهت‌گیری اسلامی شکل گرفته و چیزی نگذشته که در سرتاسر جهان اسلام مثل یکی از عناصر اصلی هنر اسلامی منتشر شده است.

در یک سلسله از ظروف نقره‌ای با طرح‌های حیوانی یا گلدار، می‌توان این فرایند را با تنوع تجربی بروشنی پیگیری کرد. یک گلدان سده چهارم/دهم در موزه ارمیتاژ لنینگراد در شکلی که بعدها در چراغ‌های شیشه‌ای مساجد به‌کار رفت، سرآغازی ارضاکننده است.(۵۶) تزیین قلمکاری شده آن، مرکب از پرندگان طاووس‌گون است که نوارهایی را در بدنه و گردن گلدان تعبیه کرده‌اند. نقوش آن در یک زمینه بی‌آرایه (نظیر آن چیزی که در روزگار ساسانی متداول بود) قرار گرفته ولی تجزیه سطح و طرح خطی به اجزاء کوچکتر و خصوصیت نسبتاً تکراری آن، گرایش و منظری متفاوت از زیبایی‌شناسی را بازتاب می‌دهد. در این خصوص به یک رویکرد نسبتاً متفاوت هم باید توجه کنیم و آن هم ظرفی دیگر است در همان موزه که شکل نسبتاً مشابهی دارد ولی شکل آن تا حدودی ظریف‌تر شده و تزیین آن هم متفاوت است و یک دستگیره و سه‌تا پایه به آن افزوده شده است. از

اینها گذشته، سرپرندگانی با نقش بسیار عالی، تصویر سایه‌نمای ظرف را منقطع کرده است. از همین طرح بعدها طرح‌های تراش برجسته‌نمای شیشهٔ این دوره سربرآورده است. گردن این ظرف با تحول تازه طرح‌ها، با پرندگان گوناگون و حالاتی متفاوت ،در درون اجزایی که از حروف مایه گرفته، تزیین یافته، ولی بدنه آن با نقوش گیاهی کامل که در پیرامون آن پرندگان سربرآورده‌اند، پوشیده شده است. این عناصر تزیینی که از منبعی متفاوت منبعث شده، با کمال استادی پرداخت و ترکیب یافته است. گرچه اشکال پرندگان و گیاهان (یعنی آن چیزی که بعدها چهره بست)، به آن تحمیل شده است نه آنکه با آن دمساز باشد. نوآوری و بداعت دیگر آن، پرکردن زمینه با علایم و نشانه‌های نسبتاً فضادار گرد و کوچک است که طرح اصلی را با طرح‌های درونی آن برجسته کرده، گویی که نوعی نقش برجسته است.

بر روی بشقابی کهن از سده چهارم/دهم، محفوظ در موزه برلین، تزیینی آمده است که در آن تصاویر پرندگان با سبکی بسیار عالی و سنجیده با نقوش گیاهی درهم تنیده شده و در وسط آن تصویر نوعی گریفین به‌وسیله خطوط دایره‌ای از سایر قسمت‌ها مجزا شده است.[۵۷] این نقشمایه نیز تا حدود زیادی ساسانی است ولی طرح آن از نظر اجرا، نسبت به نخستین گلدان موجود در موزه ارمیتاژ، خشک‌تر و خام‌تر است و همین می‌رساند که در یک کارگاه دیگر و در یک منطقه متفاوت کار شده است. به‌نظر می‌رسد که مثناهای ساده‌تری از این نوع، با فلزات کم‌بها، به منظور تهیه الگوی اولیه برای تزیینات هنری روی سفالینه به‌کاررفته باشد و ظاهراً هم در غرب ایران پدید آمده است و این رابطه و پیوند می‌رساند که همان الگو برای ساخت این بشقاب سیمین به‌کار رفته است. الگوی بشقاب‌های سفالینه اغلب ظروف نیمکره‌ای مفرغی یا برنجی با نقوش ساده و کاملاً تجزیه شده به اجزای جزیی، بوده است.[۵۸] طرح چرخه‌ای پرندگان منقوشی که بر روی یک بشقاب دیگر محاط بر یک ماهی شده (و تولید آنها از روزگار پیش از تاریخ در خاور نزدیک رواج داشته) می‌رساند که این اشیا به منظور استفاده طبقات فرودست جامعه با مواد ساده‌تری تولید می‌شده و مفهوم نقوش کهن آن (گرچه به‌دست فراموشی سپرده شده بود)، ولی پیوسته ادامه یافته و احیا شده است.

از ویژگی‌های چشمگیر شیوه جدید فلزکاری اسلامی، مجموعه‌ای از ظروف سیمین

است که فقط با رشته‌های سیاه‌قلم خطوط کوفی تزیین یافته‌اند. این ظروف برخلاف ظروف سرامیک سمرقند، مبین اعمال عقلانی دنیوی نیستند، بلکه به سبب تحصیل برکت خدا، برای صاحبان اشراف و صاحب نشان آنها که نامشان هم با القاب روی آنها حک شده، تولید شده‌اند.[۵۹] از این‌رو در آنها تصاویر پیکره‌ای رایج سنت درباری ساسانی (که از ایام باستان در خاور نزدیک و جهان کهن متداول بود) برای فعلیت بخشیدن به خواسته‌های شاهانه صاحب نشان، به‌کار رفته است.

در واقع این ظروف سیمین گرچه دنیوی هستند، ولی تأثیر دنیای وحیانی و بویژه خصلت ادبی تمدن اسلامی و پایگاه مهم زبان را در خود بازتاب می‌دهند. متأسفانه صاحب این مجموعه ظروف سیمین ناشناخته است اما نام نسبتاً نامتعارف او یعنی **والکین** در پایان سده چهارم/دهم و در شمال غرب ایران بار دیگر چهره نموده است و همین می‌رساند که این ظروف در این مناطق نیز وجود داشته‌اند. لقب او یعنی مولی امیرالمؤمنین که بر روی نخستین گلدان موزه ارمیتاژ آمده، نیز در میانه سده پنجم/یازدهم محو شده، تا آنجا که خط پایانی بر تولید این نوع ظروف کشیده است.

هـ ـ پارچه‌بافی

خلفا اطلاعات تاریخی را بر روی پارچه طراز نقش می‌زدند و بنابراین منسوجات حاوی کتیبه‌هایی بودند که امروزه در تعیین مکان و تاریخگذاری آنها کمک می‌کند. در منسوجات سده چهارم/دهم هنوز تأثیر عمیق هنر ساسانی حس می‌شد ولی روشن است که نقوش نخستین منسوجات مثل همه رسانه‌های هنری دیگر، برای دمسازی و تطابق با ذوق و سلیقه زمانه اقتباس شده بودند. فن وکارآیی حرفه پارچه‌بافی، به فرایند نقش‌پرداختی آن کمک کرده است. همه طرح‌های آنها در پیرامون محور واقعی و تخیلی میانی، لطف و ظرافت ویژه‌ای پیدا کرده یا حالت ترکیبات هندسی به خود گرفته است. در آنها عناصری بر روی عناصر دیگر سوار شده‌اند تا فضاهای خالی را پرکنند. گرچه نمونه‌های باقیمانده منسوجات، در مناطق مختلف تولیده شده و دارای همان گرایش‌هاست، ولی از نظر شیوه و سیاق متفاوت است و طرح‌های ترکیبی دارد.

قطعه‌ای از پارچه ابریشمی موجود در سن ایسیدورو در لیون، از نظر ترکیب‌بندی

نقوش درزی و مدالی، با اینکه در اندلس سده پنجم/یازدهم تولید شده، ولی سازمانبندی منسوجات دوره ساسانی را بطور کامل حفظ کرده است.[۶۰] اما خصوصیات تازه نیز در آنها راه یافته است. مثلاً اشکال برگی پشت بغلی‌ها و مثلثی‌ها، نشان از نقوش گیاهی بسیار پرداخت شده سده‌های بعد است. طراحی وسیع و بدون طرح‌های درونی آن که پیچشی و تابیده نیست، نشان می‌دهد، درحد فاصل بین دوره ساسانی و نقوش گیاهی دوره سلجوقی تولید شده است. کتیبه‌های آنها که به جای شگرد قاب‌بندی دوره ساسانی بگونه ردیفی از قلب یا صدف‌های درشت به‌کاررفته، می‌رساند که در بغداد تولید شده است و خصوصیت کتیبه نیز حاکی از آن است که این پارچه‌ها می‌باید از آن سده پنجم/یازدهم باشد؛ ولی موارد و نوع بافت آنها نشان می‌دهد که از مثناهای دقیق سده پنجم/یازدهم اندلس است و کتیبه نیز دارد؛ برخی از تاریخ‌نگاران گزارش می‌دهند که انواع دیگر پارچه‌ها و قماش‌ها در مناطق دیگر تقلید می‌شد. مثلاً می‌دانیم که پارچه‌ای به نام عَتَبی (یکی از محلات بغداد) در نیشابور، اصفهان، تبریز، انطاکیه در سوریه (امروزه در جنوب ترکیه) ودرالمریه اندلس نیز تولید می‌شده است.[۶۱]

طرح و ترکیب‌بندی نقشمایه‌های پارچه معروف کلیسای سن ژوزه در نزدیکی کان (که اکنون در موزه لوور است) نقش‌پردازی حاشیه‌گون را حتی در شگردهای حواشی (که راست‌گوشه‌اند) بازتاب می‌دهد. نقش طاووس در یکی از زوایای دایره‌ای و حاشیه‌پردازی نقوش قلب و نوار بلند آویخته شده از گردن شتران، همه یادآور سنت هنر نساجی ساسانی است. ردیف شتران ظاهراً برای بازنمایی حرکت بوده، ولی نقش‌پردازی آنها به قدری لطیف و ظریف است که نسبت به نقش فیلان و با زمینه درشت، ایستایی کمتری دارد. نامی که بر روی این پارچه بافته شده است (یعنی امیر خراسان، قائد ابومنصور بختگین)، با مرگ خود در سال ۹۶۱/۳۵۰ تولید این نوع پارچه‌ها را متوقف ساخت.[۶۲]

مضمون اصلی پارچه‌ای که در موزه منسوجات واشنگتن دی.سی. و انستیتوی هنرهای دیترویت نگهداری می‌شود بسیار بلندپروازانه است؛ حاشیه آن با رشته‌های مختلفی بافته شده است و قوشچی‌های سواره در کنار درختی ایستاده‌اند.[۶۳] این طرح

با توجه به فقدان خصوصیات آرایه‌ای در آن، در مقایسه با سایر طرح‌ها، بسیار چشمنواز و چشمگیر است و صحنه‌های پویای شکار آن در یک فضای مابعد ساسانی تعبیه شده است. کتیبه این پارچه می‌رساند که برای یک نفر اسپهبد تولید شده است، لقبی که دربارهٔ خاندان‌های شاهی جنوب دریای مازندران بکارمی‌رفت یعنی در منطقه‌ای که کوه‌های بلند، آن را از سایر مناطق ایران جدا ساخته بود و بنابراین بعضی از وجوه میراث ساسانی در آن حفظ شده بود. شگرد و تمهید تازه حاشیه‌پردازی آن صرف‌نظر از نقش‌پردازی و همچنین جامه قوشچی‌ها و حتی جزییات رکاب اسب، از یک اصل مابعد ساسانی و احتمالاً از سده چهارم/دهم مایه گرفته است.

و ـ تذهیب

از این دوره، تذهیب کتب و بویژه تذهیب قرآن به قدر کافی در دست است و طبیعتاً به دور از تأثیرات دوره ساسانی است. البته در اینجا تحول خوشنویسی را که از منظر اسلامی اهمیتی درخور دارد، مورد نظر ما نیست. در این دوره در بغداد، ابن مقله (متوفی ۹۳۹/۳۲۷) وزیر معروف و ابن بوّاب (متوفی ۱۰۲۲/۴۱۳) خوشنویس نام‌آور، در تنظیم و تدوین و تکمیل اسالیب خوشنویسی حروف عربی سهمی عمده داشتند. در اینجا نکته مهم، تذهیب کتاب‌هاست. برای تشخیص ویژگی‌ها و خصوصیات شیوه تذهیب شرق و غرب ایران اطلاعات کمتری موجود است، چون در میان کتب باقیمانده از این دوره، تنها یکی حاوی اشاراتی به مکان و جای تولید آن است؛ ولی این تمایز و تفاوت برپایه شواهدی که از نسخ خطی سده پنجم/یازدهم موجود است، موجّه می‌نماید.

قرآن پوستی کتابخانه بریتانیا (شماره ضمیمه ۱۱۷۳۵) که از روی نسخ بعدی می‌توان درباره آن داوری کرد، باید در حوالی ۹۵۰/۳۳۹ استنساخ شده باشد؛ این قرآن تحول اساسی کتابت را از سده سوم/نهم به بعد نشان می‌دهد؛ یعنی سرلوح آن به جای افقی، عمودی است. از طرف دیگر، این سرلوح تزیینی تحول منطقی مرحله قبل را نشان می‌دهد. ترکیب‌بندی سه‌جزیی آن از ترکیب‌بندی‌های ادوار نخستین است و زمینه میانی هم حاوی تقاطع‌هایی است که به حاشیه همان نوع تقاطع می‌پیوندد. فضای پیرامون آن را

طرح های ریز و فشرده و درهم‌تابیده پوشانده است. سرانجام حاشیه آن مرکب از برگ نخل‌های سنتی عصر ساسانی است. در واقع کل این سرلوح یک اثر هنری تمام‌عیار از نوع نخستین است.

شبیه این قرآن، قرآنی است که ابن بواب در سال ۱۰۰۰/۳۹۰ در بغداد نوشته و اساساً دربارهٔ ترکیب‌بندی تذهیب سرلوح دارای نگره‌ای تازه است (کتابخانه چستربیتی، دوبلین، ش K۱۶).[۶۴] در این تذهیب به جای نقش محوری ساده و پیوسته با قالب محدود، نظم و ترتیبی وسیع و بزرگ حاکم است و چنان توان پویایی دارد که گویی در چارچوب خود نمی‌گنجد. خطوط نرم و مدور قدیمی جای خود را به اشکال شدید هندسی داده و در آن لبه‌های منقوش به اندازه نقشمایه‌ای مدور اهمیت پیدا کرده است. از اینها گذشته در این تذهیب به جای نقش مجزا و هماهنگ زمینه، تنوعی از طرح‌های گیاهی و هندسی روان موجود است که همه در ارتباط درونی بخش‌های متعدد، کردوکار ویژه‌ای برعهده دارد. به علاوه، حرکت در اینجا برخلاف اجرای دوبُعدی سابق، در بیش از یک سطح رخ داده و خودِ نقش به گونهٔ حجم‌دار نمایان شده است. پیوند درونی بخش‌های مختلف و حرکت درونی آنها و جنبه سه بُعدی کل مجموعه، جلوه و ظاهری فریبنده و زنده به سرلوح بخشیده است. طرح رنگین متنوع آن که قهوه‌ای متمایل به قرمز و آبی سیر (که سابقاً برای تلفیق با طلا به‌کارمی‌رفت) با رنگ‌های قهوه‌ای، سبز، قرمز سیر و سفید تکمیل شده و بر جلوه و نمود سرلوح هرچه بیشتر افزوده است. در واقع نقوش برگ نخلی حاشیه آن را می‌توان بندنافی به شمار آورد که این ترکیب‌بندی را با ترکیب‌بندی‌های گذشته پیوند داده است (با اینکه نسبت به نسخه کتابخانه بریتانیا بسیار پیچیده و تلطیف شده است)؛ به عبارت دیگر، این سرلوح نظیر صفحات دیگر آن، پیشرفت‌های آینده را بطور کامل می‌نمایاند.

دو ویژگی و خصوصیت متمایز و انقلابی، نسخه قرآن مجموعه بیتی (Beatty) را از نسخه کتابخانه بریتانیا مستقل و جدا می‌کند. اول اینکه این قرآن روی کاغذ استنساخ شده است. اعراب رمز صنعت کاغذسازی را در اثنای پیروزی‌های خود بر چینی‌ها در سال ۷۵۱/۱۳۳ از اسرای چینی ترکستان فراگرفتند و چیزی نگذشت که صنعت کاغذسازی در جهان اسلام اهمیت یافت و کاغذ در مقام یکی از مواد اولیه نویسندگی

جای پاپیروس و چرم را گرفت. کاغذ در اواخر سده دوم/هشتم در دیوانخانهٔ خلافت مصرف می‌شد و از سدهٔ سوم/نهم به بعد به کتاب‌هایی اشاره رفته است که بر روی کاغذ نوشته شده بودند؛ قدیم‌ترین کاغذی که کشف شده متعلق به سال ۸۶۶/۲۵۲ است.[۶۵] البته طبیعی بود که نسّاخان، ابتدا در انتخاب کاغذ برای انتقال آیات قرآن احتیاط به خرج دهند و از اینجاست که کهن‌ترین قرآن کاغذی موجود دارای تاریخ ۹۷۲/۳۶۱ است.[۶۶]

در مناطق غرب اسلامی تا سده هشتم/چهاردهم از پوست برای نوشتن قرآن استفاده می‌شد. دومین نوآوری مهم، جایگزینی خط نسخ به جای خط کهن کوفی است؛ خط نسخ نوعی از خط بود که از همان صدر اسلام وجود داشت ولی کاربرد آن به اسناد دنیوی منحصر بود. البته پژوهشگران از تغییرات انقلابی دیگر، در یکی از نسخه‌ها، بیشتر از صفحه آخر آن راضی و خشنود هستند چون در آن، تاریخ وجای استنساخ آمده است. متأسفانه به صحت این تاریخ وجا هم نمی‌توان چندان اعتماد کرد و دل‌بست، زیرا دلایلی زیاد از جعلیات دیرینه و امروزینه وجود دارد (بویژه چندی پس از مرگ ابن بوّاب، خط او بسیار تقلید می‌شد).[۶۷] گرچه این نسخه، به دلایل عمده‌ای، نسبت به هر نسخه کشف شدهٔ درست دیگری، بخت بلندی داشته است، ولی تاریخ آن را می‌توان چند دهه پس از مرگ نویسنده آن یعنی در سال ۱۰۲۲/۴۱۳ قرار داد.

۳) نقاشی

بعضی از نقاشی‌های سده سوم/نهم نیشابور همخوانی‌های مشترک چشمگیری با تذهیب‌های قرآنی معاصر خود دارند. ترکیب قاب‌بندهای مربع و مستطیل سرلوح قرآن در تزیینات منقوش ازاره‌ها ظاهر شده است و آرایه‌های عمده بخش‌های بزرگتر هم شبیه دوایر ظلی و درهم‌تنیده و متقاطع تذهیب است.[۶۸] البته در این نقاشی‌ها آثاری از رسانه‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد، مثلاً تزیین لوزی‌وار که یادآور قاب‌بندهای رخامی چارکی مسجد جامع دمشق است و نقشمایه‌های رنگ ثابت آن که با شیوه و شگرد رومی کارشده، اغلب در نقاشی هم جلوه یافته است.[۶۹] از اینها گذشته، یکی از نقوش متناسب و میزان این نقاشی، نقشمایه‌های روی سفالینه‌های لعابی و روی پارچه‌هاو همچنین نقاشی‌های سامرا را در ذهن تداعی و بازنمایی می‌کند. این نقاشی‌ها

از حیث تراکم شدید طرح‌ها و از نظر اسلوب خاص خود به گچبری‌های سامرا، نیشابور و سایر مناطق ایران شباهت دارند (و همین مسأله تمیز بین مضامین عمده و نقوش درزدار را دشوار می‌سازد).

اما با توجه به خصوصیت بی‌همتای این تزیینات، یک چنین پیوندها اهمیت کمتری می‌یابند. عناصر گوناگونی که با یکدیگر ادغام شده و ترکیب‌بندی‌های متخیلانه بسیار عالی را ایجاد کرده‌اند، دارای واحدهای متخالفی هستند. نکته قابل توجه در اینجا، شیوه‌ای است که با آن اشکال هندسی، نقوش گیاهی، اشکال هندسی و صور شاخ وفور نعمت، شاخه‌های تودرتو، و حتی دست‌ها و چشم‌ها از حیث نمودارگونگی، بخشی از یک اثر باروح و زنده را شکل داده است. احتمالاً همین ترکیب غیرمنتظره ولی قانع‌کنندهٔ نقشمایه‌های نامتجانس است که جذابیت ویژه این قاب‌بندها را تبیین می‌کند و آنها را نمایندگان و نمونه‌های نخستین و ویژه خطوط فریبندهٔ اسلیمی (عربسک = عربی‌وار) جلوه‌گر می‌سازد. یک چنین شیوهٔ شوخ ترکیب عناصر گوناگون گیاهی با اشکال گلدانی و چشمنوازی آنها، در واحدهای ساختمانی و معماری کوچک نیز مثل مقرنس‌های ریز طاقچه‌ها (به گونه بخشی از صحنه‌پردازی کلی) دیده می‌شود[۷۰] و انسان نه تنها از مهارتی که عناصر کاملاً مجزا و غیروابسته را با هماهنگی تمام در جاهای کم اهمیت ترکیب ساخته ، دچار حیرت می‌شود، بلکه این شگفتی با مشاهدهٔ تنوع کل ترکیب‌بندی‌ها هم به او دست می‌دهد. کل این خلاقیت غریب یکی از وجوه مهم هنر این دوره را منعکس می‌سازد.

گروهی دیگر از قطعات نقاشی سده سوم/نهم با ماهیت کاملاً متفاوت و طرح‌های پیکره‌ای و با رنگ‌های روشن موجود است که اغلب، زنان و گاهی دیوان و تا حدودی مردان را تمام قد بازنمایی کرده است.[۷۱] کاوشگرانِ آثار نیشابور را اعتقاد بر این است که این قطعات به صحنه‌ای عظیم تعلق دارد و آن، صحنه یکی از پیروزی‌های قهرمان ملی ایران، رستم بر دیوان است که در آن پیکره‌های اصلی بزرگ‌تر و درشت‌تر از پیکره‌های دیگر است. البته این تطابق شمایل‌نگاری که از منظر توجه به حماسه فردوسی ـ شاهنامه بسیار جذاب و قابل اعتناست، هنوز هم در بوته ابهام است. نوع زیبایی زنان نقاشی‌های نیشابور، همبستگی کامل با وجاهت زنان نقاشی‌های سامرا دارد، ولی این مسأله به دلیل

تأثیر شدید ایران در پایتخت خلافت، بسیار طبیعی است. در این نقاشی‌ها یک ویژگی برای نخستین بار در هنر اسلامی چهره می‌نماید؛ یعنی هاله دورسرها. این هاله‌ها بر طبق نمونه‌های بعدی، بی‌هیچ جوهره مذهبی، بر اهمیت صاحب سر تأکید دارد. تنها قطعه بزرگ نقاشی دیواری ایران (که امروزه در موزه ایران باستان تهران محفوظ است)[۷۲] پیکره نیم‌قد یک نفر قوشچی سواره است. جامه‌ها و تجهیزات لباس این سوارکار شبیه نقاشی‌های سده دوم/هشتم آسیای میانه است و حال آنکه زیورآلات کمربند او نشانی از قلمرو خاص هنری ترکان را بازتاب می‌دهد. یکی از خصوصیات یگانه هنر اسلامی در این نقاشی، مثل نمونه‌های بیشمار بعدی، وجود حاشیه‌ای از کتیبه‌های کوفی در آستین فوقانی پیکره است.

از این دوره یک کتاب در دست است؛ یعنی رساله‌ای درباره ثوابت که عضدالدوله بویهی از معلم خویش، عبدالرحمن صوفی رازی درخواست نوشتن آن را کرد و وی نیز این رساله را در حدود سال ۹۶۵/۳۵۴ پدید آورد. این رساله ادامه پژوهش‌های ستاره‌شناسی سده سوم/نهم بود و برپایه آثار کلاسیک و کهن از جمله کتاب **المجسطی** بطلمیوس تدوین شده است. همه نسخه‌های این رساله، صور فلکی را با تصاویر ذهنی نشان می‌دهد و اغلب از اساطیر کهن یا از عالم حیوانات مایه گرفته است. تصاویر آن براساس وصایت صوفی پدید آمده است. یکی از کهن‌ترین نسخه آن که احتمالاً تاریخ ۱۰۹۹/۳۹۹ دارد، توسط پسر صوفی از روی دستخط خود صوفی تهیه شده است (آکسفورد، کتابخانه بادلیان، مارش ۱۴۴).[۷۳] سبک خطی بی‌همتای آن بازتابی از این واقعیت است که طرح‌های این پیکره‌ها را باید در آسمان‌ها جست. تصاویر صور فلکی با تأکید بر ستارگان نشانی از منشأ علمی آنهاست و با نقاط و رده‌گیرهای مکتوب نمایانده شده‌اند (یعنی به‌وسیله یکی از وجوه سنجیده تنجیم که در پرداخت‌های متأخر کهن از بین رفته است). خود پیکره‌ها تفسیرهایی دوباره از مضامین کهن هستند که امروزه درک آنها بسیار دشوار و غیرمقدور به‌نظر می‌رسد.

از اینها گذشته، این پیکره‌ها خصوصیت و جنبه عمیق اسلامی پیدا کرده‌اند؛ از این‌رو اندرومیدا (Andromeada) دیگر بصورت نیمه‌لخت یا با لباس آستین کوتاه همراه با بازوان بیرون‌زده و زنجیر شده به صخره‌ها از جوانب، ظاهر نشده، بلکه به گونه رقاصی پر از

زیورآلات و با شلوار و دامنی از لباس بازیگران زمانه، یعنی در نقشی هماهنگ با دستان بیرون‌زده و به اقتضای حالات ستارگان، جلوه یافته است.(۷۴) نوع زیبایی، آرایش و طراحی چین و شکن جامه، همه با نقاشی‌های سامرا ارتباط دارد، با اینکه سبک سامرا در سرتاسر سدهٔ ششم/دوازدهم در نواحی حاشیه (سیسیل و اسپانیا) همچنان ادامه یافت، ولی تصاویر رساله صوفی ظاهراً عمر طولانی‌تر از آن داشتند و تا سده یازدهم/هفدهم نسخه‌هایی تولید شدند که سنت موجود اشکال اسلامی صور فلکی و پردازش خطی آنها را ادامه دادند. فقط تذهیب قرآن، به دلیل ماهیت مقدس آن، معتدل باقی ماند؛ اما تصاویر کتاب صوفی و سایر متون علمی همچنان حالت کهن و ایستا پیدا کرد وتقریباً از نمونه‌های نخستین، صادقانه پیروی کرد تا مجال تطابق و دمسازی آسان‌تر با پدیده‌های ویژه طبیعت را داشته باشد.

پی‌نوشت

۱) این مقاله ترجمه‌ای است از نوشته اتینگهاوزن در کتاب **هنر و معماری اسلامی**.

۲) رک:

ـ **فرای، ر.ن (ویراستار)، تاریخ کمبریج ایران**، (از استیلای عرب تا سلجوقیان) ج ۴، کمبریج، ۱۹۷۳م این کتاب حاوی اطلاعات ارزشمند تاریخی و فرهنگی دربارهٔ ایران است، بخصوص فصلی راجع به هنرها (۳۲۹ ـ ۳۳۶) که توسط **آلگ گرابر**، نوشته شده است.

۳) دراین‌باره نگ:

ـ نرشخی **تاریخ بخارا**، ترجمه به انگلیسی از ر.ن فرای، کمبریج، ۱۹۵۴م، ۴۸ به بعد.

دربارهٔ نیشابور نگ:

ـ **مقدسی، احسن التقاسیم**، لیدن، ۱۹۰۶م، ۳۱۶.

دربارهٔ قم نگ:

ـ **تاریخ قم**، تهران، ۱۹۳۴م، ۳۷ ـ ۳۸.

دربارهٔ شیراز نگ:

ـ ویلبر، دونالد، **مسجد عتیق شیراز**، شیراز، ۱۹۷۲م

۴) رک:

ـ گیرشمن، «مسجد شوش از قرن (؟)»، مجلهٔ **Bulletin d'Etudes Orientales**، ج ۱۲، ۴۷ ـ ۱۹۴۸م، ۷۵ ـ ۷۹

۵) رک:

ـ واترهاوس، دیوید، **Siraf 111 The Congrega Tional Mosque**، لندن، ۱۹۸۰م

۶) رک:

ـ گالدیوس، اوجنیو، **اصفهان: مسجد جمعه**، ۲ جلد رُم، ۷۲ ـ ۱۹۷۳م

۷) نگ:

تلخیص در آندره، گدار، «تاریخ مسجد جمعه»، **آثار ایران**، ج۱، ۱۹۳۶م. ۲۱۶ به بعد

۸) رک:

ـ گدار، آندره «تاریخانه دامغان» در **Gazelte des - Arts**، ج۱۲، ۱۹۳۴م SPA، ج۲، ۹۳۳ـ۹۳۴

۹) رک:

SPA، ج۲، ۹۳۴ ـ ۹۳۹

۱۰) نگ:

ـ پیرنیا، کریم، «مسجد جامع فهرج»، در **باستان‌شناسی و هنر ایران**، ج۵، ۱۹۷۰م. ۲ ـ ۱۴

ـ آلفیری، بیانکا / زیپولی، ریکاردو، «مسجد جامع فهرج»، در **Study Iranici**، رم، ۱۹۷۷م، ۴۱ ـ ۷۶

۱۱) کاملاً معلوم نیست که گنبدهای موجود که دوتا از آنها جدید است، لزوماً با گنبدهای قدیمی مطابقت داشته باشد.

۱۲) رک: کتابشناسی مفصل به روسی

مهم‌ترین توصیف از آ. لاکوبوفسکی در **Gos. Ermitazh Trudy atdela Vostoka**، ج۲، ۱۹۴۰م، ۱۱۳ به بعد است که تاریخ آن را فراتر از سدهٔ سوم/نهم نمی‌داند.

آ.نیلسن در کتاب **معماری ابنیه تاریخی بخارا**، تاشکنت، ۱۹۵۶م، ۲۷ به بعد، تاریخ آن را در سده پنجم/یازدهم ذکر می‌کند. هر دو پژوهشگر برای تاریخ موردنظر خود از کاشی‌ها استفاده کرده‌اند، ولی در آن مورد، ارزیابی انجام نداده‌اند. بنای مسجد کوچک بخارا یعنی مسجد عطاری نیز به قرن چهارم/دهم برمی‌گردد.

۱۳) رگ:

ـ گلومبک، لیزا، «مسجد دوره عباسی بلخ»، در مجله **Oriental**، ج۱۵، ۱۹۶۹م، ۱۷۳ ـ ۱۸۹

۱۴) نگ:

ـ گدار، آندره، «مساجد کهن ایران» در **آثار ایران**، ج۱ ۱۹۳۶م، ۲۱ـ۱۸۵

و نیز

سومین کنگره بین‌المللی هنر ایران، لنینگراد، ۱۹۳۹م ۷ـ۷۰، که در کتاب **L'Art de L'Iran**، پاریس، ۱۹۶۲م، ۳۴۰ به بعد تلخیص شده است.

۱۵) بقایایی از این نوع در یزد و شاید جای دیگر موجود است. نگ:

ـ سبرو، ماکسیم، «مسجد جمعه یزد»، در **Bulletin de L'Institut Francais d'Archeologie Oriental**، ج۴۴، ۱۹۴۷م.

۱۶) رک:

ـ سواژه، ج، «Observation sur quelques mosquees»، در **AIEO**، ج۴، ۱۹۳۸م، که گدار در **Ars Asiatiques**، ج۳، ۱۹۵۶م، ۴۸ـ۹۷ به آن جواب داده است.

۱۷) رک:

ارزیابی در مقاله

ـ گرابر، اُلگ، «بناهای یادبودی متقدم اسلامی»، در **Ars Orientalis**، ج۶، ۱۹۶۶م، ۷ ـ ۴۶

۱۸) رگ:

ـ دی‌یتس، ای، **Churasanische Baudenkmaler**، برلین، ۱۹۱۸م، ۸۹ به بعد

۱۹) بهترین توصیف به زبان انگلیسی، از آنِ: رمپل، ل، در:

Bulletin of the American Institute For Persian Art and Archaeology، ج۴، ۱۹۳۶م، ۱۹۸ ـ ۲۰۸ است.

جامع‌ترین تحقیق روسی در این زمینه مربوط است به: وِرُونینا، و.ای.،«Srednei Azii epohi Samanidov Kharakteristike arhitektury » در مجله Trudy Akad. Nauk Tajik SSR، ج۲۶، ۱۹۵۴م، ۴۱ ـ ۵۵

۲۰) رک: SPA، ج۲، ۹۴۶

۲۱) رک:

تصویرسازی در SPA، ج۴، تصویر ۲۳۷

آخرین بحث دراین باره مربوط می‌شود به:

ـ مارشاک، پ.ای، «Ranneislamskie Bronzovye Bliuda»، در مجله Trudy Gos. Ermitazh، ج۱۹، ۱۹۷۸م، ۲۶ ـ ۵۲ آمده است.

۲۲) رک:

ـ یاکوبوفسکی، آ. لو، و دیگران، Zhivopis Drevego Piandzhikenta، مسکو، ۱۹۵۴م، تصویر XX.

۲۳) نگ:

ـ پوگاچپکوا، گ.آ، «مزار عرب‌آتا درتیم»، درکتاب Sovietskaia Arheologila، ۱۹۶۱م، ۱۹۸ به بعد و نیز eadem, Mauzolei Arab, Ata، تاشکنت، ۱۹۶۳م.

۲۴) رک: به‌پی‌نوشت شماره ۱۷

ونیز ـ گدار، SPA، جلد۲، ۹۷۰

۲۵) نتایج این کاوش‌ها منتشر نشده است و در تنظیم این قسمت از پلان‌ها و عکس‌های موجود در آرشیو آقای ک. ویلکینسون بهره جسته‌ام.

۲۶) رک:

ـ و. هاوزر، ج.م / ویلکینسون، آپتن، گ، «هیأت حفاری سال ۱۹۳۷م. ایران» Bull. MMA، ج۳۳، ش۱۱، ۱۹۳۸م، ۹ ـ ۱۱ ونیز

ـ گرابر، **تاریخ کمبریج ایران**، ۳۴۴

۲۷) رک:

ـ پوگاچپکوا، ۱۳۱ به بعد

۲۸) ـ هاوزر، Bull. MMA، ج۱۲، ش۱۰، ۱۹۳۷م، ۲۳ به بعد

۲۹) ـ احراروف ول، ای / رمپل، ل، Reznoi Shtuk Afrasiaba، تاشکنت، ۱۹۷۱م.

۳۰) ـ گدار، آندره، «مسجد جُرجیر در اصفهان»، SPA، ج۱۴، ۳۱۰۰ ـ ۳۱۰۳

۳۱) رک:

ـ مایسورادزه، ز، **سفالینه‌های اقراسیاب** تفلیس، ۱۹۵۸م.

ـ ویلکینسون، ک، «سفالینه لعابدار نیشابور و سمرقند» در Bull. MMA، ش۲۰، ۱۹۶۱م، ۱۰۲ ـ ۱۱۵

۳۲) ـ ویلکینسون، ک، **نیشابور: سفالینه دوره متقدم اسلامی**، نیویورک، ۱۹۷۳م.

۳۳) رک:

ـ گاردن، ج، سی، **سفالینه بلخ**، پاریس، ۱۹۵۷م.

ـ لین، آ، **سفالگری متقدم اسلامی**، لندن، ۱۹۴۷م.

ـ ویلکینسون، ک، **نیشابور: سفالینه دوره متقدم اسلامی**، ش۱۴، ۱۷۲

۳۴) رک:

ـ ویلکینسون، **نیشابور: سفالینه دوره متقدم اسلامی**، ۱۰۵، تصویر ۶

۳۵) ـ زلهایم، ر، Abu Abadi, Die Klassisch - arabischen sprichwortersammlungen insbesondere des ، لاهر، ۱۹۵۴م.

۳۶) ـ اتینگهاوزن، ر، «The Wade Cup» در موزه هنری کلیولند، منشا و تزیینات آن، در مجله **Ars Orientalis**، ج۲، ۱۹۵۷م، ۳۵۶ ـ ۳۵۹، شماره متن W، تصویر ۸، ش۲۳

۳۷) ـ پزار، همان منبع، تصاویر XXV - XIII،

ـ لین، آرتور، «The Early Sgraffito Ware of the Near East»، در مجله **Transaction of the Oriental society**، ج۱۱، ۱۹۳۸م، ۴۰ ـ ۴۱، تصویر ۱۴a،

ـ لین، آرتور، **Early Islamic Pottery** لندن، ۱۹۴۷م، ۲۵، تصاویر ۳۰، ۳۱a

۳۸) رک:

ـ پوپ، SPA، ج۵، تصویر ۶۲۱

۳۹) در مورد این مسأله به منابع مفید زیر رجوع کنید:

ـ چارلستن، ر.ج، «گروهی از شیشه‌های خاور نزدیک»، در **Burlington Magazine**، ج۸۱، ۱۹۴۲م، ۲۱۲ ـ ۲۱۸

ـ فون‌زالدرن، آ، «یک جام شیشه‌ای منقور در موزه شیشه کارنینگ»، در **Aribus Asiae**، ج۱۸، ۱۹۵۵م، ۲۵۷ ـ ۲۷۰

ـ الیور، پ، «شیشه نقش‌برجسته اسلامی: سال‌شماری مناسب»، **Journal of Glass Studies**، ج۳، ۱۹۶۱م، ۹ـ۲۹

ـ اردمان، ک، «Islamishen Abteilung Neuerworbene Glaser der» در مجله **Berliner Museen**، ج۱۱، ۱۹۶۱م، ۳۵ ـ ۳۹، تصاویر ۴ ـ ۱۱

ـ عبدالرضایف، «شیشه‌هایی از تاریخ میانه واحه تاشکنت»، **Journal of Glass Studies**، ج۱۱، ۱۹۶۹م، ۳۱ـ ۳۶

ـ جنکینز، م، «شیشه‌گری اسلامی» در **Bull. MMA**، ج۴۴، ش۲، ۱۹۸۶م.

۴۰) رک:

ـ لام، سی. جی، **Das Gals Von Samarra**، برلین، ۱۹۲۸م، شماره‌های ۱۸۴، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، تصاویر IV ، VI ، VIII.

۴۱) نمونه‌هایی از آنها در کتاب زیر انتشار یافته است :

کارنینگ، **Collection Glass From The Ancient World: The Ray Winfield Smith** ۱۹۵۷م، ۲۳۲ ـ ۲۶۳

۴۲) رک:

ـ کارنینگ، ۴۸۹ ـ ۵۹۱

ـ مصطفی، محمد، **موزه هنر اسلامی: کتابچه راهنمای مختصر**، قاهره، ۱۹۵۵م، ش ۷۵

ـ اُلیور، «شیشه نقش برجسته.....»، ج۲، ۲۲، شماره‌های ۲۳ ، ۲۴

۴۳) رک:

ـ هانلوزر، هـ. ر، il tesoro di san marco: Il tesoro eil Museo فلورانس، ۱۹۷۱م، شماره‌های ۸۹ ـ ۹۰ (در قسمت بالا) و ۹۱ ـ ۹۲ و ۹۴ (در قسمت بالا).

و نیز: Treasury of San Marco Venice، میلان، ۱۹۸۴م، ۲۱۶ ـ ۲۲۷

۴۴) نگ:

ـ کاله، پ، «شیشه‌گری فاطمیان، در **Gesellschaft Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen**، ش۱۴، ۱۹۳۵م، ۳۲۹ ـ ۳۶۲ (بخصوص فقرات ۸، ۱۰، ۲۷).

۴۵) لام، **کاربرد پنبه در منسوجات تاریخ میانه خاور نزدیک**، پاریس، ۱۹۳۷م، شماره‌های ۱۰، ۲۷، ۴۸، تصویر VII، D و E

۴۶) لام، **Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten dus dem Nahen Osten**، ج۲، بـــــرلین، ۱۹۳۰م، ۴۹۶ ـ ۴۹۸ (بویژه شماره‌های ۷۶، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۹۱، ۹۲)

۴۷) رک:

ـ اتینگهاوزن، ر، «یکی از کانون‌های متقدم شیشه گری اسلامی»، در **Record of the Museum of History Art**، دانشگاه پرینستون، ج۱، ۱۹۴۲م، ص ۴ ـ ۷

ـ رایس، د.س، «آبگینه‌های ممهور متقدم اسلامی»، در مجله **Journal of the Royal Asiutic Society**، آوریل، ۱۹۵۸م، ۱۲ ـ ۱۶، ش۴، تصاویر VI - JV

۴۸) ـ کاله، «**Bergkristall, Glas und Glasflüsse nach dem Steinbuch Von el-Beruni**»، در مجله **Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft**، ش۱۵، ۱۹۳۶م، ۳۳۲

۴۹) در کاوشگری‌های واسط، نخستین شهر مهم شمال بصره بر سر راه دجله، یک قوش بلوری کشف شد: [اردمان، ک، «بلورسازی جدید اسلامی» در **Ars Orientalis**، ج۳، ۱۹۵۹م، ۲۰۲ متن شماره A و ش۴]

۵۰) تا زمانیکه در سامرا سکه ضرب می‌شده، این شهر اهمیت و ثروت خاصی داشته و تا سال ۸۹۲ که از پایتختی افتاد مرکز مهم محسوب می‌شده است [مایلز، گ. سی، «دارالضرب سامرا»، در **Ars Orientalis**، ج۱، ۱۹۵۴م، ۱۸۷ ـ ۱۹۱]بعید نیست این تولیدات تجملی شیشه‌بری در آنجا هنوز رواج داشته باشد.

۵۱) این گروه از آثار فلزی بصورت منظم و مرتب مطالعه و بررسی صورت نگرفته است. نمونه‌هایی شاخص از آن را می‌توان در **اوربلی** و **تره‌ور**، **Orfevrerie Sasanide**، مسکو و لنینگراد، ۱۹۳۵م، تصاویر ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۸، ۲۲، ۳۱، ۳۴، ۴۹، ۶۶، ۷۸، ۸۲، ۸۴ مشاهده کرد.

۵۲) رک:

ـ اسمیرنوف، ی.ای، **Vostiochnoe Serebro; Argentrie Orientale**، سن‌پطرزبورگ، ۱۹۰۹م، تصاویر LXXX و IX و LXX، ش۱۴۱

ـ برخم، ماکس وان، «**Inscriptions Mobilieres Arabes Enrussie**»، **Journal Asiatique**، سری ۱۰، سال ۱۴، ۱۹۰۹م، ش۱۴۱، ۴۰۴

۵۳) نگ:

ـ اتینگهاوزن، «یکی از کانون‌های متقدم.....»، شماره متن W و تصویر II، ش۳۶

۵۴) رک:

ـ ویت، گ، **L'exposition persane de 1931**، قاهره، ۱۹۳۳م، ۱۷، ش۷، تصویر IVa

۵۵) اکثر اشیا شناخته در **Propylaen Kunstgeschichte**، ج۴، منتشر شده است.

نگ:

ـ بهرامی، مهدی، «مدال زرینی از نگارخانه هنری فریر»، در مایلز، گ.سی (چاپ)، **Archaeologica Orientalia in Memorian E.Herzfeild**، لاکوست ولی، نیویورک، ۱۹۵۹م، ۵ ـ ۲۰، البته تاریخی که بهرامی برای مدال مزبور ارایه داده است، جای چون و چرا دارد. متأسفانه در خصوص اشیا دوره آل‌بویه و صحت آنها، یک چنین سوالاتی همیشه موجود است، بخصوص دربارهٔ منسوجات و قطعاتی که از چوب و یا طلا ساخته شده‌اند. به دلیل فقدان کاوش‌های علمی، دانش، از این دوره، ناقص است و تا پاسخ مناسبی برای این سوالات ارایه نشود، مشکل همچنان برقرار است.

۵۶) در خصوص تاریخگذاری این و نیز شی بعدی برپایه داده‌های کتیبه‌ها، نگ:
- برخم، «.....Inscriptions»، ۴۰۲ - ۴۰۳، شماره‌های ۱۲۷ و ۱۲۸
۵۷) رک:
- اسمیرنوف، .....Vostochnoe، تصویر LXX
۵۸) رک:
- اتینگهاوزن، «یکی از کانون‌های متقدم ....» تصاویر ۴ - ۷، شماره‌های ۱۷ - ۱۳، ۲۲
۵۹) رک:
- ویت، .....L' exposition، ۱۰ - ۲۱، شماره‌های ۸ - ۱۴، تصاویر Ib ,II و III.
۶۰) رک:
- کونل، ارنست، «نکاتی چند درباره پارچه‌های ابریشمی آل‌بویه»، SPA، ج۱۴، ۱۹۶۰م، ۳۰۸۰ - ۳۰۸۹
- کونل، ارنست، «هنر ایران در زمان آل‌بویه» در مجله ZDMG، سال ۳۱، ۱۹۵۶م، ۹۰
- الزبرگ آ/گوست، ر، «کارگاه پارچه‌بافی دیگری در بغداد»، در Burlington Magazine، ج۴۴، ۱۹۳۴م، ۲۷۱ - ۲۷۲
- ف.ای.دی، «کتیبه‌های منسوجات بغداد در موزه بستن»، Ars Orientalis، ج۱، ۱۹۵۴م، ۱۹۱ - ۱۹۴ (باکتابشناسی).
۶۱) دربارهٔ پارچه‌های اصلی عتبی نگاه کنید به اشارات:
سرجنت، ر.ف، «اطلاعاتی درباره تاریخ منسوجات اسلامی تا فتوحات مغولی»، در Ars Islamica، ج۹، ۱۹۴۲م، ۸۲
دربارهٔ تقلیدها نگاه کنید به همان منبع، ج۱۰، ۱۹۴۳م، ۹۹/ج۱۱ - ۱۲، ۱۹۴۶م، ۱۰۷ - ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۳۸ و ج ۱۵ - ۱۶، ۱۹۵۱م، ۳۳
۶۲) رک:
- سواژه، ای.کوب / ویت، گ (چاپ)، Repertoire chronologique d'epigraphie arabe، قاهره، ۱۹۳۳م، ج۴، ش ۱۵۰۷ (با اطلاعات کتابشناختی).
۶۳) نگ:
- شمیت، «پارچه ابریشمی ایران از اوایل قرون وسطی»، Burlington Magazine، ج۵۷، ۱۹۳۰م، ۲۹۰، تصویر IIIA
- ویت، گ، «un Tissu musulman du nord de la perse» در، Revue des Arts Asiatiques، ج۱۰، ۱۹۳۶م، ۱۷۳ - ۱۷۹
۶۴) رک:
- رایس، د.س، The unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library، دوبلین، ۱۹۵۵م.
(منبع مذکور، منبعی عمده از اطلاعات درباره این نسخه و نسخه‌های مذهّب متقدم دیگر است).
۶۵) درباره تاریخ نخستین کاغذ همراه با کتابشناسی مفصل، نگ:
- ابوت، ن، «قطعه قرن نهمی از هزار و یک شب، حرف‌های تازه دربارهٔ تاریخ متقدم هزار و یک شب»، در مجله Journal of Near Eastern Studies، ج۸، ۱۹۴۹م، ۱۴۴ - ۱۴۹
و نیز نگ:
- گروهمان، آ، Arabische Palaographie، گراتس، ۱۹۶۷م، ۱۵۰ به بعد

۶۶) نگ:
- فراتای، ف.ای، **استانبول یونیورسیتی سی کنزنجانه‌سی: عربچه یازمالار کاتالوگو**، ج۱، استانبول، ۱۹۵۱م، ۳ - ۸ تصویر V
ونیز نگ:
- رایس، ..... **The unique**، ۹ - ۱۰
۶۷) نگ:
- رایس، .... **The unique**، ۲ - ۳ و ۳۰ - ۳۱ و ۳۵
دربارهٔ جعلیات رسمی دبیرانه (البته بادلایل منطقی)، نگ:
- لوی (چاپ)، **نصیحت‌نامه معروف به قابوسنامه**، لندن، ۱۹۵۱م.
ونیز نگ:
ترجمه لوی از این اثر با عنوان **A Mirror of Princes, the Qabus-nama**، نیویورک، ۱۹۵۱م، ۲۰۹ - ۲۱۰
۶۸) رک:
- هاوزر و ویکلینسون، **BullMMA**، ج۳۷، ۱۹۴۲م، ۹۹ - ۱۰۰، ش۲۸ و ۲۹
۶۹) - گرابر، الگ، در ر.و. هامیلتون، **Khirbat al Mafjar**، آکسفورد، ۱۹۵۹م، ۳۱۶ - ۳۱۷
۷۰) - هاوزر و. ویلکینسون، **BullMMA**، ج۳۳، بخش۲، ۱۹۳۸م، ۹ - ۱۲، شماره‌های ۶ - ۴
۷۱) - هاوزر و. ویلکینسون، **BullMMA**، ۱۲ - ۱۴، شماره‌های ۷ - ۹
۷۲) - هاوزر و. ویلکینسون، **BullMMA**، س۳۷، ۱۹۴۲م، ۱۱۶، ۱۱۸، ش ۴۵
۷۳) دربارهٔ نویسنده نگ:
- استرن، س.م / عبدالرحمن بن عمر الصوفی، در **دانشنامه اسلام**، ج۱، چاپ دوم، لیدن، ۱۹۵۴م، ۸۶ - ۸۷
درخصوص نسخه آکسفورد و استنباط‌های بعدی آن، نگ:
- ولس، ای، «نسخه کهنی از رساله صوفی در کتابخانه مادلیان آکسفورد»، درمجله **Ars orientalis**، ج۳، ۱۹۵۹م، ۱-۳۶
به منظور ملاحظه تصویررنگی از صور فلکی نگ:
- اتینگهاوزن، **نقاشی اعراب**، ژنو، ۱۹۶۲م، ۵۱
(از این کتاب، نسخه دیگری به تاریخ ۱۰۰۵ - ۱۰۱۱ همراه با وصیت‌نامه نویسنده در لنینگراد موجود است).
۷۴) درباره مثنای کارولنژینی با سنت هلنی، نگ:
- تیل، گ، **Antike Himmelsbilder**، برلین، ۱۸۹۸م، ۱۰۵ - ۱۰۷، ش۳۱