نگاهی به هنر در دوره سامانیان

«زیر پایم پرنیان آید همی»

پرویز رجبی[1]

دوره سامانی در فضایی قرار دارد که با همه مه‌آلود بودنش، صدای فرهنگ ایرانی در آن اندکی بلندتر و رساتر به گوش می‌رسد. من با میلی از درون می‌خواهم قلمرو سامانیان را «بیمارستانی صحرایی» بخوانم که در دورترین نقطه جنگی بی‌امان، برای مداوای تن و روان زخمی فرهنگ ایرانی بر پا شد! پیدا نیست که اگر این بیمارستان وجود نمی‌داشت، تیمار ایرانی - که ۳۰۰ سال در تبی سوزان تنها هذیان گفته بود - چگونه میسر می‌شد.

این بیمارستان، پس از پشت سر نهادن دوره اورژانس خود، بی‌درنگ جای خود را به دامن پرورشگاه استواری داد تا به جای سالاران گمنام و پرخشم و کین نظامی، سپهسالاران فرهنگ و ادبی را بپروراند که «بوی جوی مولیان» را می‌شنوند و یا برمی‌خیزند تا مهربانی بیافرینند.

رودکی که ۲۴ سال پس از امیراسماعیل درگذشته و حتماً از روزگار او بهره گرفته است، با «بوی جوی مولیان» آهنگ آن دارد که نخستین تعریف آسان را برای مفهوم زادگاه و یا میهن بیابد تا دیری نپاید که فردوسی سر از گریبان تاریخ افسرده بیرون کشد و آگاهانه به زنده کردن عجم همت گمارد. به گمان، فردوسی نخستین انسان تاریخ جهان است که تا به صدها فرسنگ دورتر از پیرامون باغچه خود نگاهی آکنده از مهر و محبت نداخته است و تا صدها فرسنگ دورتر از پیرامون باغچه خود را با فرهنگی واحد دیده است و انتظار داشته است که همه ایرانیان، باشندگان فرهنگی واحد باشند.

سمرقند و بخارای حافظ هم از آن همین پرورشگاه دوره سامانی است: ابوریحان بیرونی و سپهسالار ابن‌سینا هم.

بی‌تردید در دهه‌ها و سده‌های پیرامون سامانیان، هیچ‌کدام از دودمانهای فرمانروا هرگز نتوانسته‌اند خود را بی‌نیاز از فرهنگ دوره سامانی بدانند، شاید تا به امروز! دست کم در ادب مکتوب که این‌قدر به آن می‌بالیم. حتی زبان امروز ما زبان سامانی است، اگر چه بسود و فرو ریخت ما را هر چه دندان بود!

آرامگاه امیراسماعیل

آرامگاه امیراسماعیل سامانی در بخارا یکی از کهنترین آثار معماری ایران در دوره اسلامی است که هنوز چیزی از زیبایی و استواری خود را پس از گذشت یک هزاره از دست نداده است. این آرامگاه تندیس زیبایی است از هنر دوره سامانی و نمایشی است بشکوه از ظرفیت همه هنرهای این دوره.

نرشخی[2] می‌نویسد: پس از اینکه امیراحمد سامانی به دست غلامان خود کشته شد، «او را به بخارا آوردند و در گورخانه نوکنده نهادند». این گورخانه باید همین آرامگاه امیراسماعیل بوده باشد که آرامگاه خاندان سامانی بوده است. این آرامگاه فاقد نبشته‌ای است که بتوان به تاریخ بنا دست یافت، اما بنای آن را میان سالهای ۲۷۹ و ۳۳۱ هجری دانسته‌اند[3]. از طوماری

که در سال ۹۳۱ هجری از روی سندی کهن نساخی شده است[۴] و نیز سند موقوفات امیراسماعیل - که آن هم در سده ۱۲ هجری از سندی قدیم استنساخ شده است[۵]- چنین برمی‌آید که امیراسماعیل در غرب بخارا اراضی نوکنده را وقف آرامگاه پدر خود کرده است. این محل بیرون از قلعه قدیمی بخارا، در کوی چهارگنبدان، با موقعیت آرامگاه سامانیان مطابقت دارد[۶]. از حفاریهای باستان‌شناسان در سال ۱۹۲۶ میلادی نیز برمی‌آید که آرامگاه امیراسماعیل آرامگاهی خانوادگی بوده است[۷]. در کتیبه‌ای چوبی به خط کوفی - که در سال ۱۹۳۷ از زیر لایه‌ای از گچ در بالای سردر شرقی بیرون آمد - می‌توان نام نصربن احمد، نوه امیراسماعیل را تشخیص داد[۸].

بنابراین می‌توان گمان کرد که نخست با توجه امیراسماعیل به گور پدر خود احمد - گوری که بعدها به گور خانوادگی شهرت یافت - اعتبار یافته است؛ به‌ویژه این که خود امیراسماعیل در این به‌اصطلاح گورخانه دفن شده است. این آرامگاه نه تنها یکی از خوش‌هنجارترین بناهای آغاز دوره اسلامی، بلکه همه دوره اسلامی است و هنوز هم با اندامی بسیار زیبا می‌تواند الگوی خوبی برای بناهای عمومی باشد. بنای موجود آرامگاه باید متعلق به اواخر سده سوم هجری بوده باشد. آرامش استثنایی بنا نیز نشان می‌دهد که این بنا در روزگاری آرام پدید آمده است.

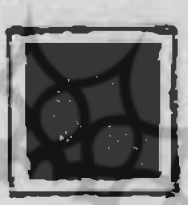
بنای آجری آرامگاه مکعبی است با ابعاد خارجی ۹/۳۰ و ابعاد داخلی ۷/۲۰ و ارتفاع ۹ متر[۹]. با ارتفاع گرفتن بنا، شیبی بسیار ملایم، با کاستن تدریجی از عرض دیوارهای چهارسوی بنا، بر ستبری، استواری و عمق بنا می‌افزاید. به این ترتیب گنبد نیمه‌کروی بنا نیز که چهار متر ارتفاع دارد بهتر و بیشتر به دید می‌نشیند. محاسبه این شیب و اجرای پرآذین آن را باید یکی از شاهکارهای معماری ایران به‌شمار آورد؛ هنجاری که در همه مناره‌ها و بناهایی نظیر بنای گنبد قابوس به چشم می‌خورد.

ورودیهای چهارگانه آرامگاه در میان چهارسوی آن قرار گرفته‌اند که رو به چهار جهت اصلی دارند. قطر گنبد که کوچکتر از ضلع بام مربع بنا است، فاصله‌ای انتقالی میان لبه بام و گنبد فراهم آورد است که در هر یک از چهارگوشه خود گنبدی کوچکتر دارد. ارتفاع و اندازه این گنبدهای کوچک به قدری است که هیچ آسیبی به چشم‌انداز گنبد اصلی وارد نمی‌آورند:

«در داخل بنا به کمک عناصر قوسی از طریق گوشه‌سازی سکنج، یک منطقه انتقالی هشت‌ضلعی پدید آمده که زمینه مربع را به دایره‌ای برای اجرای پوشش گنبد تبدیل کرده است. هر یک از سکنجهای چهارگانه از یک طاق اصلی و یک نیم طاق که از گوشه بنا بر آن عمود شده است، تشکیل می‌شود. در هر یک از دو طاق حاصل که بدین ترتیب در فضای داخلی سکنج پدید می‌آید، دو نورگیر تعبیه شده است. هر یک از چهار ضلع منطقه هشت‌گوش در میان سکنجها، و به تبعیت از آنها، طاق‌نمایی دارد که پهنه آن با آجرکاری مشبک تزیین شده، و نقش نورگیر را ایفا می‌کند. حد فاصل میان منطقه انتقالی هشت‌ضلعی و دایره گنبد را یک لایه ۱۶ ضلعی تشکیل می‌دهد که به کمک هشت ستون و سرستونهای آنها به وجود آمده است. این هشت ستون در زوایای منطقه انتقالی واقع شده است»[۱۰].

از بیرون، در فضای پیرامون گنبد آرامگاه، غلام گردشی به دور بنا می‌چرخد که در آن چندین نیم طاق پشتیبان برای تقسیم فشار رانشی گنبد در نظر گرفته شده است. نمای این غلام گردش - که در هر سو ده طاق (روی هم ۴۰ طاق) دارد - همچون دیهیمی مرصع و پرآذین، ضمن اینکه نیم‌طاقهای پشتیبان را پوشانده است، به شکیلترین وجه ممکن به پیرامون چهارگوش بنا چشم‌اندازی گرم، زنده و آرامبخش و زیبا بخشیده است. از این غلام گردش کاربردی و تزیین، اگرچه با هنجاری دیگر، در آرامگاه سلطان‌سنجر در مرو و همچنین گنبد سلطانیه در زنجان نیز استفاده شده است[۱۱].

ورودیهای چهارگانه آرامگاه امیراسماعیل، مانند بناهای چهارایوانی، این‌بار به جای چهار ایوان در چهارسوی صحن، در چهار بر اصلی بنای مکعب‌شکل، تقریباً تمام بدنه بنا را به صورت همسان در اختیار خود و تزیینات سه سوی پیرامون خود گرفته‌اند که در نتیجه نمی‌توان از یک ورودی اصلی سخنی به میان آورد. هر ورودی که طاقی جناغی و سوار بر نیم‌ستونهای توکار است، در قابی مستطیل‌شکل قرار دارد. تزیینات آجری و گل پخته این ورودیها چنان استادانه و آگاهانه طراحی شده‌اند که بدون تحمیل نقشهای خود به بیننده، آرامشی بی‌درنگ را در بیننده فراهم می‌آورند.



گزارش خانم لانه[۱۲] از آرایش و تزیینات آرامگاه امیراسماعیل، با تکیه بر منابع خوبی که در دسترس داشته است، چنان است که نگارنده را از گزارشی دوباره معاف می‌کند: «سطح خارجی بنا، بجز پوشش گنبدی آن، با تزیینات آجری بسیار ماهرانه پوشیده شده است. ردیفهای سه‌تایی افقی و عمودی آجر به صورت یک درمیان، به پوشش حصیر می‌ماند که تمامی بنا را در بر گرفته است. این پوشش حصیرگونه از بخش پاکار طاق سردرها به پایین با نقش ریزتری ساخته شده است و نما را به دو بخش متمایز تقسیم می‌کند. از این مرز به بالا قاب مستطیل طاق سر در به صورت نواری از حلقه‌های آجری که یادآور تزیینات مرواریدی دوره ساسانی است، آغاز می‌شود. در لچکی طاقهای سر در، بر زمینه آجرهایی که دندانه‌ای کار گذاشته شده، دو مربع شکل از جنس گل پخته با تزیینات هندسی نقش بسته است. بالای کلید طاق، بن‌مایه‌ای گیاهی

در دو قاب مثلث جای گرفته است. پهنه طاق کوچکتر سر در با نقوش گیاهی در شبکه‌ای هندسی تزیین یافته است».

«در ردیف طاقگان قسمت غلام گردش قاب مستطیل طاقها با دو چرخش حلقه‌وار در دو طرف و یک چرخش حلقه‌وار در بالا و پایین عناصر معماری و تزیینی را در این ردیف به هم پیوند می‌دهند. نیم‌ستونکهای توکار طاقها در این بخش از گل پخته ساخته شده و به تناوب با نقش مارپیچ و زیگزاگ تزیین شده است. پهنه این طاقها با آجرکاری تزیین شده، در حالی که لچکیها دگمه‌هایی از گل پخته دارد. نواری از حلقه‌های آجری، همانند قابی که طاق سر در بنا را در بر می‌گیرد، حد فوقانی قسمت مکعب بنا را مشخص می‌کند».

«سطح دیوارهای داخلی نیز همانند نمای خارجی با مهارت به وسیله آجر تزیین شده است. در این جا نیز تنوع نقوش تزیینی با توجه به فضا و عناصر معماری مختلف شکل یافته و تاکیدی است بر تقسیم‌بندی ساختاری و کاربردی بنا. بدین ترتیب قسمت پایین چهار مقبره تا ارتفاع پاکار طاقهای سر در ورودی به تقلید از آجرچینی سطوح خارجی تزیین یافته است. در بخش فوقانی دیوارها تا زیر منطقه انتقالی، ردیفهای پنج‌تایی و چهارتایی آجر - که یک در میان به صورت افقی و مورب، با زاویه ۴۵ درجه، قرار گرفته- جای داده شده و شبکه منظمی مرکب از اشکال مربع و لوزی پدید آورده است. اجزای بخش ورودی، یعنی قاب، لچکیها و پهنه طاق با بن‌مایه‌ای متفاوت تزیین شده است و سطوح جانبی متمایز می‌گردد».

«در تزیین منطقه انتقالی، بر خلاف قسمت مکعب پایه، عناصر معماری نقش مهمتری ایفا می‌کند. در واقع طاقهایی که هشت ضلع منطقه انتقالی را شکل داده، تزیینات آجری را در این بخش کاملاً تحت‌الشعاع قرار داده است. در این جا نقوش ساده گیاهی گچ‌بری شده، تنها به عنوان تاکیدی بر برخی از خطوط اصلی عناصر معماری به کار آمده است. شانزده لوح مدور بر لچکیهای هشت طاق اصلی این بخش قرار داده شده است. الواح شانزده گانه لایه زیرگنبد با نقوش گیاهی از آجر تراشیده تزیین گردیده است. دو نوار تزیینی آجری با اشکال حلقوی و لوزوی، مرز منطقه انتقالی و گنبد را مشخص می‌کند».

آرامگاه امیراسماعیل بنایی تعیین‌کننده و نیز تاثیرگذار است که قرنها در معماری حوزه فرهنگی ایران الگو قرار گرفته است. این بنا نیز مانند ادب دوره سامانی که پیشاهنگ ادب دوره اسلامی ایران است، نشان‌دهنده ذوق سامانیان و توجه هدف‌دار آنها به فرهنگ و هنجارهای فرهنگی است. به این ترتیب، ارجمندی سامانیان از نظر فرهنگی از قلمرو شعار خارج می‌شود! همچنان که صفاریان را برای پایه‌گذاری استقلال ایران می‌ستاییم.

رودکی و امیرنصر

ابوعبدالله جعفربن محمد، مشهور به رودکی، از گویندگان دوره سامانی، به‌ویژه روزگار امیرنصر بود که دو سال پیش از نصر، در سال ۳۲۹ هجری درگذشت. رودکی که در روستای بنج، مرکز رودک سمرقند چشم به جهان گشوده بود، در حقیقت حاصل دو و نیم سده دورخیزهای ادب فارسی، پس از فتح‌الفتوح در دوره اسلامی ایران برای سربرافراشتن بود. دورخیزهای ادب فارسی پیش از رودکی، از سوی شاعرانی چون عباس مروزی، ابوحفص، حنظله بادغیسی، محمود وراق هروی، فیروز مشرقی و ابوسلیک گرگانی، در دامن مادر ناتنی عرب، بیشتر در خراسان بزرگ و پیرامون - که قرنها جانشین نام ایران بود - انجام گرفته بود.

شاید بتوان برآمدن رودکی را با برخاستن امیراسماعیل سامانی مقایسه کرد که برآیند دورخیزهای سیاسی ایرانیان برای دست یافتن به استقلال بود. تقارن این دو خیزش بود که در تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران به دوره سامانی چهره‌ای استثنایی و متبلور می‌بخشد. اگر بگوییم که رودکی نوزاد شعر فارسی را پروراند و حتی به بلوغ رساند، سخنی به گزاف نرانده‌ایم. فردوسی، نامدارترین سخن‌سرای ایران و دیگر چهره‌های درخشان دوره غزنوی هم در پرتو همین تبلور قرار دارند.

به نوشته عوفی[۱۳]، رودکی از کودکی شعر گفتن آموخت و آوازی خوش داشت و بربط می‌نواخت. از همین روی امیرنصر سامانی او را در دربار خود پذیرفته بود.

داستانی که نظامی عروضی سمرقندی[۱۴] درباره امیرنصر و رودکی در چهار مقاله خود می‌آورد، اگر هم در جزئیات درست نباشد، نشان‌دهنده نقش رودکی در نزد امیرنصر و همچنین در نزد مردمی است که از راه آنها این داستان به نظامی عروضی که خود اهل منطقه است، رسیده است: ظاهراً امیرنصر زمستانها را در بخارا و تابستانها را در سمرقند به سر می‌برده است. الا یک‌بار که به جای سمرقند به بادغیس هرات می‌رود، اما این سفر چهارسال به درازا می‌کشد[۱۵]. سرانجام همراهان امیر و سران لشکر و مهتران که برای بازگشت به بخارا و رسیدن به خانواده‌های خود بی‌تاب بودند، هنگامی که احساس می‌کنند امیر هنوز میل به بازگشت ندارد، به‌ناچار دست به دامان رودکی می‌شوند که با نغمه‌های سرخوشانه خود به خنیاگری در شادخواریهای بلندپایگان نیز شهرت داشته است در میان ندیمان امیرنصر بود. به او وعده پنج‌هزار دینار می‌دهند، اگر بتواند امیر را وادار به بازگشت کند، رودکی می‌پذیرد که با سرودی امیر را به بازگشت به بخارا برانگیزد. پس «به وقتی که امیرصبوح کرده بود، درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ برگرفت و در

پرده عشاق این قصیده آغاز کرد:

بوی جوی مولیان آید همی
بوی یار مهربان آید همی

ریگ آموی و درشتی راه او
زیر پایم پرنیان آید همی

آب جیحون از نشاط روی دوست
خنگ ما را تا میان آید همی

ای بخارا شاد باش و دیر زی
میر زی تو شادمان آید همی

میر ماهست و بخارا آسمان
ماه سوی آسمان آید همی

میر سرو است و بخارا بوستان
سرو سوی بوستان آید همی

این شعر، با هر پشت پرده‌ای که داشته باشد، بیشتر از اینکه حکایت از قدرت رودکی در انگیختن می‌کند، نشان‌دهنده این واقعیت است که به کمک یک اثر هنری خوب، که مانند یک شعر خوب و فی‌البداهه - که بیش از چند واژه ساده[۱۶] ندارد - می‌توان عشق به موطن را تقویت کرد. قدرت رودکی در «جوی مولیان» نشان‌دهنده سادگی زبان و بیان اوست:

«چون رودکی بدین بیت رسید، امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد. چنانکه رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به بروته، و آنجا در پای کرد و عنان تا بخارا هیچ باز نگرفت و رودکی آن پنج‌هزار دینار، مضاعف از لشکر بستد».

رودکی را برخی کور مادرزاد نوشته‌اند. از سخنان برخی چنین برمی‌آید که او از نخست کور نبوده است و بعضی از محققان نیز اشاره‌ای به کور یا بینا بودن او نکرده‌اند. از آن میان، دقیقی او را «تیره‌چشم روشن‌بین» و ناصرخسرو «تیره‌چشم شاعر روشن‌بین» خوانده است و فردوسی، به هنگام اشاره به کلیله و دمنه، چنین سروده است:

گزارنده را پیش بنشاندند
همه نامه بر رودکی خواندند

چون معمولاً سرچشمه این برداشتها یک منبع بیش نیست، نمی‌توان درباره میزان بینایی رودکی به پاسخی کاملاً درست دست یافت. همین چند سطر بالاتر دیدیم که نظامی عروضی هم درباره اقامت چهارساله امیرنصر در اشتباه بوده است. شاید بهتر باشد که گمان کنیم که او در سنی بالا دچار کم‌بینی و یا کوری شده بوده است. شاید هم رودکی روشنایی چشمان خود را در شعله‌های غضبی امیرانه از دست داده بوده است. هنگامی که در سال ۱۹۵۶ میلادی دانشمندان شوروی به استخوانهای رودکی دست یافتند، ستون فقرات و دنده‌های شاعر شکسته بود و سر او را روی آتش نگه داشته بوده‌اند که لابد منجر به نابینایی او شده بوده است. البته این در صورتی است که گمان دانشمندان در تعلق اسکلت به رودکی درست بوده باشد. در هر حال شاعری که کور مادر باشد نمی‌تواند چنین بسراید:

زلف ترا جیم که کرد، آن که او
خال ترا نقطه آن جیم کرد؟
وان دهن تنگ تو گویی کسی
دانگکی نار به دو نیم کرد

و یا:

به پاکی گویی اندر جام مانند گلابستی
به خوشی گویی دیده بی‌خوابستی

بعید به نظر می‌آید که شاعری حساس و دل‌نازک خود اصلاً اشاره‌ای به کور بودن خود نکرده بوده باشد. رودکی درباره دندانهایش سروده است[۱۷]:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان، لا، بل چراغ تابان بود
سپید سیم زده بود و در و مرجان بود
ستاره سحری بود و قطره باران بود
یکی نماند کنون زان همه، بسود و بریخت
چه نحس بود، همانا که نحس کیوان بود
نه نحس کیوان بود و نه روزگار دراز
چو بود؟ منت بگویم: قضای یزدان بود

کسی که می‌تواند افتادن تدریجی دندانها را یکی از نشانه‌های گذر عمر بداند حتماً در جا و فرصت دیگری نیز می‌تواند از نبود «چراغ تابان» دیگری دست کم به عنوان یک تصویر یا به ضرورت شعری، لب به شکوه بگشاید. البته این برداشت دلیلی کافی نیست! همچنان که علاقه شاعر به درهم و دینار می‌تواند دلیلی کافی نباشد:

بداد میر خراسانش چهل هزار درم
وزو فزونی یک پنج میر ماکان بود
وز اولیایش پراکنده نیز شصت هزار
به من رسید و بدان وقت دل چونان بود

نظامی عروضی[۱۸] در دنباله داستان جوی مولیان می‌نویسد: «چون در این نوبت رودکی به سمرقند رسید، چهارصد شتر زیر بنه او بود و الحق آن بزرگ بدین تجمل ارزانی بود». این گزارش نمی‌تواند درست باشد اما در آن می‌توان نشانی از زندگی پر تجمل رودکی را یافت. در این میان باید به شعری نیز توجه داشت که ابوزراعه معمری، شاعر معاصر رودکی سروده است:

اگر به دولت با رودکی نمی‌مانم
عجب نکن سخن از رودکی نه کم دانم
اگر به کوری چشم، او بیافت گیتی را
ز بهر گیتی من کور بود نتوانم

هزار یک ز آن کو یافت عطا از ملوک

به من دهی سخن آید هزار چندانم

اما امروز کور بودن یا کورشدن رودکی چندان اهمیت ندارد، که نقش او در پروردن و پروراندن نوزاد شعر فارسی در نیمه دوم سده سوم هجری.

استادان ادب‌شناس بسیار به رودکی پرداخته‌اند، ولی نکته‌ای که جای نقد آن در بررسیهای ما نباید خالی بماند، به رغم متفاوت بودن دوره سامانی و نقش این دوره در بر کشیدن و رهاسازی ایرانیان از فشار عربها، مدیحه‌سرایی رودکی و گرایش و پایبندی او به ستایش از بلندپایگان دوره سامانی است[۱۹].

گاهی حتی رودکی دوست و دشمن نمی‌شناخته است. مدحش را می‌گفت و صله‌اش را می‌ستاند و سبب خیری هم می‌شد برای بالاندن زبان فارسی، که خدایگان، امیر سامانی هم می‌خواست. اگر رودکی پیشوای شعر فارسی است، پیشکسوت مدیحه‌سرایان ایران هم هست. همین هنجار پیشوای شاعران ایران است که تا روزگار ما و برای نمونه تا پروین اعتصامی به ندرت شاعری از آن فاصله چندانی گرفته است.

نمونه‌ای از نخستین نقاشیهای دوره اسلامی از نیشابور

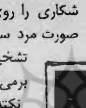
در دوره سامانی تنها شعر و ادب فارسی نبود که در شمال شرقی فلات ایران، در خراسان بزرگ شکفته شد و با شتاب رو به نمو گذاشت، هنر معماری دوره اسلامی ایران نیز در همین دیار پر گشود تا به زودی اوج بگیرد. در دیگر زمینه‌های هنری نیز دوره سامانی یا پیشتاز بود و یا شانه به شانه پیشتازان به پیش می‌رفت.

البته اگر هم در اعتلای هنر در همه زمینه‌ها نقش سامانیان بسیار موثر بوده است، نقش اصلی را باید به پای فرهنگ پررنگ و پر ریشه خراسان، ناف فرهنگ و هنر ایران نوشت.

هنر نقاشی که گمان می‌رفت سازگاری چندانی با فرهنگ اسلامی نداشته باشد، در همین دوره سامانی، با برداشتن موانع از سر راه نخستین جوانه‌های خود را زد. البته وجود نقاشی در کاخهای سامره - که حدود ۶۰ سال پایتخت خلفا بود - چراغ سبزی بود که از دور سوسو می‌زد. برای نمونه، نقاشیهای کاخ خلیفه المعتصم، به نام جوسق‌الخاقانی[۲۰] با نقاشیهای دیواری بزمی و سرگرمیهای درباری، ضمن اینکه آبشخور خود را از ایران، به‌ویژه ایران دوره ساسانی داشتند، بیم هنرمندان جهان اسلام را فرو می‌ریخت. در این دوره بغداد و سامره بود که آیین‌نامه‌های فرهنگی را تفسیر می‌کرد و به صورت بخشنامه‌های نانوشته در میدان دید قرار می‌داد.

اینکه برای نخستین بار در کجای ایران نقاشی دوره اسلامی آغاز به رشد کرد، پیدا نیست، اما نخستین نمونه‌های بازمانده از این هنر در قلمرو حکومت سامانی، در نیشابور قابل ردیابی است. نیشابور در زمان سامانیان سپهسالارنشین و امیرنشین خراسان بود و نه تنها با بخارا، پایتخت سامانیان کوس برابری می‌زد، بلکه گاهی، چون در چهار رویدادهای سیاسی و فرهنگی قرار داشت. خود قبله بخارای دوراقتاده به اصطلاح «ورارودان» بود. در حقیقت نیشابور در این روزگاران دروازه و راه گذر بسیاری از هنجارهای فرهنگی جهان اسلام بود.

بقایای یک نقاشی دیواری از یک مجلس شکار که در پیرامون تپه وینیارد در نیشابور به دست آمده است و در موزه اسلامی ایران نگهداری می‌شود، یکی از کهنترین آثار منقوش در دوره اسلامی در ایران است. این اثر نکته‌های جالب توجه و آشکار چندی را با خود به همراه دارد. پیش از همه اینکه ما با رفت‌وآمدها و هیاهوی بزرگی که پشت سر گذاشته‌ایم، اندکی نیز با درون خانه‌های دست کم اشرافی این دوره آشنا می‌شویم. آگاهی از اینکه در خانه‌ای با کوشکی، دیواری پوشیده از یک مجلس نقاشی بوده است، غافلگیرکننده است.



در اینجا مردی بلندپایه را سوار بر اسب می‌بینیم، در حالی که با دست راست خود افسار اسب را دارد، در دست چپ بازی شکاری را روی سینه چپ خود نگهداشته است. متاسفانه صورت مرد سوار، شاید از خشم جانشینان و رقیبان دیگر قابل تشخیص نیست، اما از رخت و کلاه فاخر او چنین برمی‌آید که مردی بلندپایه است.

نکته‌ای که نخست و بی‌درنگ بیننده را با خود مشغول می‌دارد، این است که نقاش و آفریننده این مجلس شکار نمی‌توانسته است تنها خالق این اثر بوده باشد، زیرا پختگی درخور توجه این اثر نشان می‌دهد که آفریده هنرمندی چیره‌دست است؛ هنرمندی که لابد دهها اثر نظیر این تنها یادگار خود داشته است و در قلم‌اندازی و در چرخاندن و گرداندن آن از پختگی درخور توجهی برخوردار بوده است.

زین و برگ اسب کامل و بسیار غنی است و سوارکار شمشیری در سمت چپ خود آویخته دارد. با اینکه هنرمند از نشان دادن عمق مجلس چندان غافل نبوده است، هنوز تمایل به روبه‌رونگری در نقش سوارکار آشکار است یعنی در حالی که اسب در حال تاخت به جلو است، سوار او مانند کارهای دوره اشکانی رو به بیننده دارد. یعنی هنوز برای سفارش‌دهنده و همچنین هنرمند، نشان ندادن تمام رخ کاری غیرعادی می‌نماید. به عبارت دیگر، انسان زمانی در مجلسی حضوری کامل دارد که با در چشم خود به بیننده خود نگاه می‌کند؛ شیوه‌ای که میناتور ایرانی هم هرگز نتوانست از آن به کلی دل بکند.

یادآوری این نکته ضروری است که در تاریخ ایران تا روزگار ما، تنها هنرمندان دور، هخامنشی هستند که از قید نشان دادن چهره از روبه‌رو رها هستند، مانند تندیس مسطح کوروش در

مشهد مرغاب و دیگر نگاره‌های هخامنشی در شوش و تخت‌جمشید.

چون از هنجار عمومی نقاشی نیشابور پیداست که در این اثر گریزی از اصل وفاداری به واقعیت وجود نداشته است. لباس گلدار سوارکار هم جالب توجه است. به این ترتیب، این اثر گامی را از فاصله ما با سده‌ای گمشده می‌کاهد. بی‌تردید همه مایلیم دست کم با ریخت واندام مردان بلندپایه‌ای که به حق و ناحق تاریخ ما را انباشته‌اند اندکی آشنا شویم.

دیگر لباسی که بر تن این مرد بلندپایه در مجلس نقاشی است، لباس او نیست، بلکه لباس تاریخ است! آیا ابومسلم خراسانی و یا یعقوب لیث صفاری و امیراسماعیل سامانی چنین لباسی را بر تن داشته‌اند؟

از همین تپه وینیار، نیشابور نقاشیهای دیگری نیز به دست آمده‌اند که امروز در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شوند. باستان‌شناسان موزه هنر متروپولیتن طی سالهای ۱۳۱۵-۱۳۱۸ در کاوشهای خود در این منطقه، به سطوح وسیعی از نقاشیهای دیواری دست یافتند

ظروف دوره سامانی

سفالینه‌های لعاب‌دار نیشابور

ظرف، به سبب نیاز روزمره ما به آن، به گونه‌ای بسیار ملموس گامی را از فاصله ما با گذشته می‌کاهد!

در حالی که بخارا پایتخت سیاسی سامانیان، شاعران و ادیبان را به سوی خود می‌خواند، نیشابور در قلمرو سامانیان و در چهارراه رویدادهای نظامی، سیاسی، اقتصادی و بازرگانی، در مقام یکی از بزرگترین مراکز فرهنگی ایران و در آستانه مرکز و شرق و غرب ایران، میدان پربرکتی بود؛ پر رفت و آمد و جذاب برای همه هنرها.

چنین است که امروز ظرفهای سفالی لعاب‌دار نیشابور زینت‌بخش موزه‌های ایران و دیگر موزه‌های جهان است و به کمک آنها می‌توان سیر تحول خط و همچنین سیر هنر سفال‌سازی در آغاز دوره اسلامی را مورد مطالعه قرار داد. باستان‌شناسان موزه متروپولیتن در کاوشهای خود در شهر کهنه نیشابور به آثاری دست یافته‌اند که نشان‌دهنده اهمیت این شهر در صنعت سفال‌سازی است. بیشتر سفالها با نوشته‌های به اصطلاح کوفی، به رنگهای متنوع تزیین شده‌اند و نقشها بیشتر سیاه سرخ و ارغوانی بر زمینه سفید عاجی هستند. برخی دیگر از ظرفهای به دست آمده از گلی سرخ‌رنگ ساخته شده‌اند با تصویرهای انسان، جانور و همچنین گل و نقش پرندگان را نوشته‌ای کوفی درست کرده است.

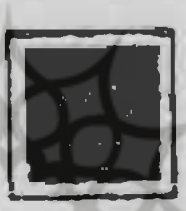
صرف نظر از اینکه در سفالهای سامانی نیشابور استفاده فراوانی از خط جدید شده است، در مجموع در شیوه طرح‌اندازی می‌توان هنجارهای هنر ساسانی را در نقش ظرفهای فلزی باز یافت.

این سفالینه‌ها، که منحصر به نیشابور و شمال شرقی ایران هستند، به «سفالینه‌های لعاب گلی» معروف‌اند. شیوه کار چنین بود که پس از درآوردن خمیر نخودی یا نخودی متمایل به سرخ به شکل دلخواه، آن را در درون لعابی گلی و نخودی رنگ فرو می‌بردند و پس از خشک شدن آن، کار نقش‌اندازی انجام می‌پذیرفت. آن گاه پس از پوشاندن سفال با لعابی شیشه‌ای، آن را در کوره پخت می‌نهادند.

معمولترین نقشهای سفالهای لعاب گلی عبارت‌اند از: نقش سیاه بر زمینه‌ای سفید؛ نقش سیاه بر زمینه زرد؛ نقش رنگارنگ بر زمینه‌ای سفید و لعاب زرین‌فام و گاهی لعاب فیروزه‌ای یا لعاب سربی رنگ. نمونه‌های دیگری از سفالهای نیشابور به دست آمده است که در آنها نقش مطلوب در زیر لعاب کنده‌کاری شده است. این نوع از نقش‌اندازی بیشتر بر زمینه‌ای سفیدرنگ انجام گرفته است. این شیوه تا پایان سده چهارم هجری دوام می‌آورد.

نمونه‌هایی از سفالینه‌های لعاب‌دار نیشابور

کاسه‌ای با آمیخته‌ای از نقوش هندسی و گیاهی - که امروز در موزه آثار ملی ایران نگهداری می‌شود- یکی از نمونه‌های جالب توجه سفال لعاب‌دار نیشابور است. این کاسه سفالی لعاب سربی سبزرنگی دارد. این کاسه که شکلی استوانه‌ای و کفی مسطح دارد، هفت سانتیمتر بلندی و ۱۷ سانتیمتر قطر دارد و از نقوش قالبی آن پیداست که تولید انبوهی داشته است.



سطح بدنه این بشقاب به‌طور افقی به دو بخش مساوی تقسیم شده است. هر بخش را ردیفی از طاقهای مکرر به اشغال خود درآورده و کوشش شده است تا با باریکتر گرفتن طاقهای ردیف پایین، طاقهای دو ردیف، به صورت متقارن روی یکدیگر قرار نگیرند؛ به گونه‌ای که هر شش طاق ردیف بالا، برابر هشت طاق ردیف پایین جا گرفته است. به منظور ایجاد تنوع، نقشهای مکرر تزیینی درون طاقهای ردیف بالا نیز متفاوت از نقشهای مکرر ردیف پایین هستند.

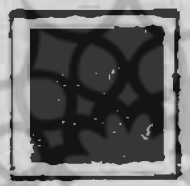
در اینجا اگر هنرمند طراح آگاهانه از آوردن نقشهای تزیینی متفاوت در درون طاقها پرهیز کرده بوده باشد، باید آگاهی هنری او را در نکاستن از وقار کاسه ستود. در هر دو ردیف، فضای خالی میان هر دو طاق، هر بار با سه نقش تزیینی دو دایره متداخل پر شده است. علاوه بر این قطره‌های اشک به شکل بادام، در ردیف بالا هر سه طاق یک بار و در ردیف پایین هر چهار طاق یک بار، وجود ضخامت بیشتری بر دیواره کاسه را القا می‌کند و بیننده هر بار می‌تواند تصور کند که با کاسه‌ای فلزی سروکار دارد.

این گونه از نقش‌اندازی را می‌توان با نقوش گچبری دوره

ساسانی و همچنین گچبریهای سده‌های نخستین دوره اسلامی در معماری همانند دانست. از دسته آسیب‌دیده این کاسه تنها حلقه‌ای در لب آن بر جای مانده است و بقایای حلقه‌ای دیگر که مانند دانه زنجیر به حلقه نخست پیوسته است، به چشم می‌خورد. در طرف قرینه این دسته، به سبب آسیبی که ظرف دیده است، نشانه‌ای از وجود دسته بر جای نمانده است. اما با توجه به وزن کاسه نمی‌توان تصور کرد که این کاسه از نخست دارای یک دسته بوده است[۲۱].

کاسه‌ای با نقش زنی در میان - که امروز در موزه آثار ملی ایران نگهداری می‌شود - یکی دیگر از نمونه‌های جالب توجه سفال لعاب‌دار نیشابور است. این کاسه از سفالی قهوه‌ای مایل به زرد درست شده است و نقوشی با گل رس زرد، سبز و قهوه‌ای، در زیر لعاب بی‌رنگ سربی دارد. این کاسه ۸/۸ سانتیمتر بلندی، ۲۰/۵ سانتیمتر قطر دهانه و ۹ سانتیمتر قطر در پایه دارد.

این کاسه از گروه سفالهای قهوه‌ای متمایل به زرد دوره سامانی است که با موجودات زنده تزیین شده‌اند. شتاب آشکاری که در نقش‌اندازی و رنگ‌آمیزی این کاسه به چشم می‌خورد، تردیدی بر جای نمی‌گذارد که آن را محصولی از کارگاهی با تولید انبوه بدانیم. نقش استثنایی و قابل تامل این کاسه نیز هنجاری دارد که اگر گمان ما درست باشد، تاییدی است بر تولید انبوه آن.



زنی که نقش اصلی این ظرف را تشکیل داده است، در دست راست خود جامی با مایعی نوشیدنی دارد، که رنگ آن آبی است و مایع آبی فقط می‌تواند آب باشد. اما چرا آب؟

به گمان این زن می‌تواند آناهیتا، ایزد آبیاری و حاصلخیزی باشد. در ایران باستان هم اغلب در رابطه با ایزدان است که از زن برای تزیین نمادین استفاده شده است. هم در ایران باستان و هم در ایران دوره اسلامی، به هنگام خشکسالی آیینهای نیایشی برای استسقا (طلب باران) برگزار می‌شده است و می‌شود. در این آیینها گاهی غنای ساده‌ای مانند آش نیز میان شرکت‌کنندگان در آیین تقسیم می‌شد. به این ترتیب اگر گمان ما درست باشد، این کاسه متعلق به آیینی در پیوند با آناهیتا و آیین استسقا بوده است و ناگزیر در کارگاهی به صورت انبوه تولید شده است.

نشانه‌های دیگری نیز می‌تواند به تایید برداشت ما کمک کند. در حاشیه لبه ظرف، واژه «برکة» به خط کوفی زاویه‌دار چند بار تکرار شده است. این واژه در حرکت تزیینی خود سبب ایجاد درختی در میان خود شده است، که خود نماد زندگی و حیات است. جالب است که در دو ظرف دیگر از همین دوره، در دانمارک و ژاپن، به واژه مجرد «برکة» برمی‌خوریم.

عناصر تزیینی دیگر مانند گل و طاووس نیز از نشانه‌های حیات هستند. هنوز برخی دیگر از عناصر تزیینی این کاسه برای شناخته شدن و تعبیر، نیاز به زمان و فرصت دارند. در حال حاضر این عناصر برای ما چیزی جز چند حرکت با خط نیستند ؛ خطی که باید خوانده شود. با این خط است که ما می‌توانیم به آدرس بسیاری از گمشده‌های فرهنگی خود برسیم!

مغربیها در دهه‌های آغازین قرن بیستم بود که در اروپا به رموز سبکی به نام کوبیسم دست یافتند. آیا ما می‌توانیم با کاسه نیشابور از سده سوم هجری، به نشانه‌ای از سبک کوبیسم خود دست بیابیم؟ نقش کاسه ما می‌توانست از پیکاسو باشد!

نمونه جالب توجه دیگر کاسه‌ای است با نقش پنج طاووس در میان، از سده سوم هجری که در موزه آثار ملی ایران نگهداری می‌شود. این کاسه که از سفال قهوه‌ای مایل به زرد، با نقش و نگار گل رس زرد، سبز و قهوه‌ای در زیر لعاب شفاف بی‌رنگ ساخته شده است، ۷/۳ سانتیمتر بلندی، ۱۹ سانتیمتر قطر و ۸/۴ سانتیمتر قطر پایه دارد.

درون و بیرون کاسه منقوش است. چهار طاووس در پیرامون درون کاسه قرار گرفته‌اند و پرنده‌ای را که اگر طاووس نباشد به طاووس می‌ماند در میان دارند. در این کاسه نیز مانند کاسه‌هایی دیگر از نیشابور، واژه «برکة» به طور مکرر دیده می‌شود که فضاهای خالی میان طاووسها را زینت داده است.

جالب است که این واژه «برکة» دو نوار متداخل پیرامون کاسه را نیز با دو خط متفاوت کوفی پر کرده است. خط نوار بیرونی کمی فاخر و آراسته است. شگفت‌انگیز است که طاووس، پرنده‌ای غیربومی، در نقش ظرفهای سفال لعاب‌دار نیشابور نقشی تعیین کننده دارد و در مجموعه‌ها و موزه‌های چندی قابل پیگیری است.

به گمان از این کاسه هم در مراسم آیینی و دینی استفاده می‌کرده‌اند. با توجه به بی‌دقتی هنرمند در نقش‌اندازی، می‌توان آن را محصول کارگاهی که تولیدی انبوه داشته است دانست. در این میان نباید به هنگام دیدن این ظرفها تمام توجه را متوجه خود ظرف کرد! در کنار این ظرف بی‌درنگ باید به شیوه‌ای ممکن به زمان ساخت آنها نیز نزدیک شد و فکر کرد به سفارش دهندگان آنها و سازندگان آنها و به کارگران خرد و بزرگسالی که در کارگاههای سفالگری عمر خود را سپری کرده‌اند و بسا که آب را در کاسه شکسته خورده‌اند... . و باید که فکر کرد با راسته سفال‌فروشان و به مشتریان دارا و ندار آنها و همچنین به روزگارانی که سپاهیان دشمنی ناخوانده کاسه - کوزه را بر سر مردم می‌شکستند و هزاران نقش رنگین را نقش زمین می‌کردند ؛ و باید فکر کرد به سوداگرانی که امروز نقش طاووسی تاریخی را به سفرهای دور و دراز می‌فرستند، تا هر که را طاووس باید جور هندوستان کشد!

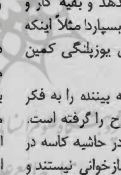
همچنین کاسه‌ای با نقش سوارکاری با یوزپلنگ در میان است

که امروز در موزه آثار ملی ایران نگهداری می‌شود. این کاسه که از سفال قهوه‌ای مایل به زرد، با نقش و نگار گل رس زرد، سبز و قهوه‌ای در زیر لعاب شفاف بی‌رنگ ساخته شده است، ۱۲ سانتیمتر بلندی، ۳۸/۵ سانتیمتر قطر و ۱۳/۵ سانتیمتر قطر پایه دارد.

در درون این کاسه نسبتاً بزرگ سوارکاری نقش بسته است که در دست راست افسار اسبش را دارد و در دست چپ شمشیری را از روی سینه به‌طور مایل به طرف شانه چپ خود نگه داشته است. در همین حال یوزپلنگی بر پشت اسب جهیده و با دست راست خود در حال تماس با بازوی چپ سوارکار است.

نقش این کاسه، به‌ویژه در آرایش خیالی سراسر بدن اسب تا حتی روی سمهای او، یکی از پرکارترین نقشهای ظروف لعابدار نیشابور است که می‌تواند کار هنرمندی، شاید، زبردست باشد. رواندار بلند است نیز که به زمین رسیده است، پر نقش و نگار است.

روی هم رفته با اینکه ایرانیان در این تاریخ با مینیاتور بیگانه بوده‌اند، هنجار نقاشی، مخصوصاً در طرح خیالی موها و همچنین کفش سوارکار شبیه مینیاتور است. هنرمند اصرار زیادی در پر کردن همه فضاهای خالی در درون کاسه را داشته است. دو یز در حال دویدن بی‌هدف به سویی در جلو سوارکار قرار دارند و گرداگرد، در پیرامون مجلس چند طاووس دیده می‌شوند که برخی ایستاده‌اند و برخی در حالت دویدن هستند. با این همه، این مجلس سرد و بی‌روح است و گویی هنرمند تنها آهنگ آن را داشته است که گزارشی را با چند اشاره بدهد و بقیه کار و جمع‌وجور کردن داستان را به بینندگان اثر خود بسپارد؛ مثلاً اینکه به سواری در حال شکار بزکوهی به ناگهان یوزپلنگی کمین کرده، حمله کرده است؟



اما مجلس سردتر و بی‌روحتر از آن است که بیننده را به فکر وادارد. در اینجا رنگ‌آمیزی جای گرما و روح را گرفته است. چند کلمه، ظاهراً به خط به اصطلاح کوفی در حاشیه کاسه در پشت سوارکار به چشم می‌خورد که قابل بازخوانی نیستند و شاید هم نقشی تزیینی داشته‌اند.

روی هم رفته این اثر به نقاشی دیواری سوارکار در تپه وینیارد در نیشابور می‌ماند و ظاهراً هر دو هنرمند از یک مکتب پیروی کرده‌اند. نقش لباس هر دو سوارکار تقریباً یکی است الا اینکه در نقاشی دیواری تپه وینیارد از طاووس خبری نیست.

استفاده مکرر از پرنده غیربومی طاووس، در نقش‌اندازیهای روی سفال نیشابور تقریباً توجیهی منطقی ندارد. حتماً سفارش‌دهندگان و خریداران با این پرنده آشنا بوده‌اند. شاید هم نقاشان این ظرفها در پی پرنده‌ای ناشناس بوده‌اند تا بر جذابیت کالای خود بیفزایند!

در هر حال این کاسه هم همچون معمایی کوچک در ذهن ما خواهد ماند؛ معمایی که شاید برای نیشابوریان سده سوم میلادی وجود نداشته است و طراح آن گذشت زمان است و فاصله‌ای که ما از سده سوم هجری گرفته‌ایم!

بشقاب دیگری داریم که از سفال قهوه‌ای مایل به زرد، با نقش و نگار گل رس زرد، سبز و قهوه‌ای تیره در زیر لعاب شفاف بی‌رنگ ساخته شده است، ۴/۵ سانتیمتر بلندی، ۳۲/۹ سانتیمتر قطر و ۱۳/۵ سانتیمتر قطر پایه دارد.

ظرفهایی با نقش تزیینی قهوه‌ای متمایل به سیاه، بر روی زمینه‌ای سفید، از کارهای معمول و فراوان سمرقند و نیشابور در دوره سامانی است که دارای ظرافت خاصی هستند.

معمولاً نوشته‌هایی به خط به اصطلاح کوفی و نقش پرندگان تزیین اصلی این ظرفها را تشکیل می‌دهند که گاهی به حروف چسبیده‌اند. در اینجا، در بشقابی که از نیشابور به دست آمده است، نقش اصلی را یک بز کوهی، با اندامی بسیار کشیده و با شاخهایی بلندتر از حد معمولی و حتی بلندتر از تن حیوان، در وسط بشقاب تشکیل می‌دهد. اما شاخهای بلند به گونه‌ای با بدن کشیده در تناسب است که بیننده را به شگفتی وامی‌دارد.

در ظرفهایی از این دست به ندرت به نقش چهارپایان برمی‌خوریم، اما بدن کشیده در جانوران از ویژگیهای معمول است. جز دو نوار باریک تزیینی در پیرامون بشقاب، یک عنصر تزیینی دیگر نیز در میان مثلثی که از شاخها، خط پشت حیوان و گردن او درست شده است، قرار دارد که به نقشی گیاهی می‌ماند، اما درباره آن به درستی نمی‌توان نظر داد. این نقش توخالی و به رنگ قهوه‌ای کم‌رنگ است.

از دو نوار متداخل پیرامون بشقاب، نوار برونی نقشی دالبری دارد و نوار درونی خطی مواج، با خالی درشت و تو خالی در میان هر قوس. چون در اجرای طرح این بشقاب هنرمندی خاصی به چشم نمی‌خورد، می‌توان نتیجه گرفت که این بشقاب همان‌گونه که در کارگاههای امروز نیز معمول است، در تولیدی انبوه، به وسیله کارگری خردسال و یا غیرماهر انجام پذیرفته است و کاری بوده است که در تهیه آن شتاب زیادی به کار رفته است. از این روی امکان دارد که مشتریانی عادی خریدار این بشقاب و ظرفهایی همانند در بازار سفالگران بوده‌اند.

به گمان، توانگران ظرفهای مورد نیاز خود را به هنرمندان فلزکار و یا سفالگر روزگار خود سفارش می‌داده‌اند و نیازی به خرید از بازار نداشته‌اند. حتی برخی از آنان زرگران و حکاکان مخصوص خود را در زیر چتر حمایت خود می‌پرورانده‌اند.

ظرفهای شیشه‌ای دوره سامانی

با اینکه تاریخ ساخت شیشه و اینکه کدام قوم برای نخستین بار از شیشه استفاده کرده است، روشن نیست و به رغم اینکه مصریان و ساکنان بین‌النهرین را نخستین سازندگان اصولی شیشه دانسته‌اند، برخی از دانشمندان بر این باورند که شیشه

شفاف و بی‌رنگ از اختراعات ایرانیان است. از قراین و محل پیدا شدن ظرفهای شیشه‌ای پیداست که این نوع شیشه نخست در جنوب غربی قلمرو ایران تولید می‌شده است.

در هر حال، مخترع شیشه هر قومی که بوده باشد، از کهنترین آثار شیشه‌ای که بر جای مانده‌اند، چنین پیداست که ایرانیان در ساخت شیشه شفاف در قلمرو سیاسی خود سهم بسزایی داشته‌اند. ظرفهای شیشه‌ای نخستین را به کمک قالبهای به‌اصطلاح یک‌بار مصرف می‌ساختند یعنی اصل قالب پس از ریختن شیشه در آن و سپس گشودن قالب از میان می‌رفت. پس از اینکه شیشه از قالب جدا می‌شد کار اصلی بر روی آن آغاز می‌شد که عبارت بود از تراش و نقش‌اندازی، مانند گلدان بسیار خوبی که از بابل به دست آمده است. با قالبهای یک بار مصرف ساختن انواع ظروف شیشه‌ای ممکن بود.

متاسفانه شیشه به سبب شکنندگی خود کمتر از اشیای دیگر تاب گذشت زمان را آورده است. در ساخت وسایل خانه استفاده از چنگ رنگ شیشه نه تنها از سردی شیشه می‌کاسته بلکه به آن زیبایی آرامی نیز می‌بخشید. برای نمونه در چراغی شیشه‌ای که از نیشابور به دست آمده است و باید از سده چهارم هجری باشد برای خود چراغ از شیشه نباتی با امواج مرمری قهوه‌ای و برای دستگیره‌ها و تزیین بدنه آن از شیشه آبی استفاده شده است.

این چراغ که گردنی اندکی مایل، شانه‌ای کم‌عرض، دیواره‌ای اندکی مورب و پایه‌ای به صورت دایره‌ای مسطح و قطور دارد، در موزه آثار ملی ایران نگهداری می‌شود. بلندی شیشه ۱۶ سانتیمتر، قطر شکم آن ۱۳/۵ سانتیمتر و قطر دهانه ۹/۲ سانتیمتر است. دسته‌های چراغ که از شیشه آبی است در قسمت بالا زایده‌ای دارد برای تکیه دادن انگشت شست و درون چراغ شمعدانی لوله‌ای شکل دارد. بدنه این چراغ با نوارهایی از شیشه آبی تزیین شده است که زیبایی چندانی به چراغ نبخشیده است.

این چراغ را چراغ مسجد دانسته‌اند. اگر این برداشت درست باشد، باید آن را یکی از پیشگامان قندیلهای بزرگ و زراندود به شمار آورد که برای مسجدها ساخته می‌شده‌اند و امروز نشان کهنی از آنها بر جای نمانده است. قندیلها حتماً در کاخها و سراهای بلندپایگان نیز کاربرد داشته‌اند.

در میان آثاری که از سده سوم هجری، یعنی دوره سامانی، در نیشابور به دست آمده‌اند، تنگ زیبایی داریم که ساختی هنرمندانه و برای روزگار خود منحصر به فرد دارد. این تنگ که در قالب دمیده شده است، ۱۷ سانتیمتر بلندی دارد و ۹/۲ سانتیمتر قطر دهانه آن است. هنرمند شیشه‌گر برای اجرای طرح خود از دو رنگ شیشه استفاده کرده است. شانه و همچنین گردن قیفی شکل تنگ از شیشه آبی است و شکم کروی شکل آن از شیشه نباتی رنگ. دسته تقریباً عمودی و خوش‌هنجار تنگ نیز از همین شیشه نباتی رنگ است

پیرامون شکم تنگ با ردیفی از دایره‌های متداخل و متحدالمرکز تزیین شده است. درون دایره بیرونی را نقش برجسته ردیفی مرواریدگون پر کرده است. این شیوه از تزیین روی شیشه، با اشکال گوناگون، به کمک قالب و تراش، در کارهای گذشته، همزمان و آینده نیز به چشم می‌خورد، که باید میراثی ساسانی باشد.

به گمان تنگهایی از این دسته اما تک‌رنگ و بدون نقش تزیینی، از سده دوم هجری در ایران بسیار معمول بوده است. از سده‌های سوم و چهارم نیز نمونه‌هایی از نیشابور به دست آمده‌اند، که با تراشکاری تزیین شده‌اند.

فقط نمی‌دانیم که آیا این نوع شیشه، دست کم برای دولتمندان تولید انبوه داشته است، یا اینکه به سفارش ساخته شده است. شاید هم روزی هنرمند در کارگاه خود به فکر آفریدن اثری از این دست می‌افتاده است. اما کارگاه او در کجا بوده است؟ چند نفر با او همکاری داشته‌اند؟ تهیه مواد اولیه چگونه بوده است؟ آیا برای مواد اولیه بنکداری هم در کار بوده است؟ راسته شیشه‌گران؟

یادی دوباره از معماری ایران در دوره سامانی

با گزارش آرامگاه امیراسماعیل سامانی، که در حقیقت آرامگاه خاندان سامانی بود، با معماری این دوره آشنا شدیم. نشانه‌های پراکنده‌ای در دست است که معماری روزگار سامانیان در بخارا، سمرقند (افراسیاب) و نیشابور توانسته بود در معماری ایران فصل تعیین‌کننده‌ای را آغاز کند. آرامگاه امیراسماعیل، با همه کوچکی و جمع‌وجور بودن خود، بهترین و زیباترین نمونه این هنر است که معماری سراسر ایران تا به امروز هرگز نتوانست، مستقیم و غیرمستقیم تحت تاثیر این الگوی خوش‌هنجار قرار نداشته باشد.

پس از پدیداری معماری دوره اسلامی ایران در دوره سامانی، ناگزیریم همواره به تولد دوباره این هنر در روزگار سامانیان - که تکیه زیادی بر معماری دوره ساسانی نداشت - بیندیشیم و معماری عصر سامانی را یکی از مهمترین سنگ‌بناهای معماری دوره اسلامی تاریخ ایران بدانیم. همین بس که حتی طراحان و معماران نقشهای به‌اصطلاح آجر سه‌سانتی ایران امروز اغلب ندانسته، تحت تاثیر سنت بر جای مانده از تزیینهای آرامگاه امیراسماعیل هستند. همچنان که شعر فارسی، در هر گوشه‌ای از ایران مدیون رودکی عصر آکنده از فرهنگ سامانیان قرار دارد.

پی‌نوشتها

۱. دکترای تاریخ

۲. نرشخی، تاریخ بخارا، ص ۱۲۹

۳. لاله، هایده، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۸/۶۲۳

4. Chekhovich,O .D .," Krest'yanskie obyazatel

آن مورد نظر شاعر بود، به‌خوبی در نظر مجسم می‌شد و شکل طبیعی و رنگ واقعی خود را داشت. از انواع تعبیر بیشتر از همه وصف و تشبیه مورد نظر شاعر بود».

۱۷. آوردن این قصیده در این جا هماهنگ با آهنگ برنامه سده‌های گمنده است که نمی‌خواهد تنها و فقط به تاریخ سیاسی بپردازد. در این نمونه‌ها که از دیگران نیز در آینده خواهیم داشت اندیشه‌گماریها و نگاه زمان به مسائل نیز به نوعی غوطه می‌خورند من بر این باورم که تاریخ بدون آشنایی با اندیشه‌گماریها و نگاههای آدمیان تاریخی وجاهت کمتری دارد.

۱۸. نظامی عروضی، ص ۳۳

۱۹. بالاخره در پیرامون همین روزگار است که شاعری هم شاعرش مدیحه‌سرا را نکوهیده است. ناصرخسرو می‌گوید:

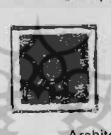
خرد بر مدح تاهلان بخندد
کسی گر بر گردن خر مهره بندد

ترا از خویشتن خود شرم باید
که هر جایت دروغی گفت بپذد

به پا استادن و بر خواندن او
فرو ریزد سراسر آبت از رو

به مدح و هجو کس مگشای لب را
مرنجان خاطر معنی طلب را

نه چون این شاعران یاوه‌گویی
که دست از آبروی خود بشویی



ز معنی جان ایشان را خبر نیست
سخنشان جز برای سیم و زر نیست

چه می‌خواهند از این بیهوده گفتن
چه می‌خواهند از این خرمهره سفتن؟

امیران کلام‌اند اهل اشعار
خداشان توبه بدهد از چنین کار

۲۰. باستان‌شناسان آلمانی طی سالهای ۱۹۱۲-۱۹۱۳ میلادی کاخ چوسن تخاقانی را کاویدند در ادامه کار که به وسیله باستان‌شناسان عراقی انجام گرفت، در لایه سوم که «حرم» نامیده شده است، نقاشیهای رنگی گوناگونی بر تنود دیوارها به دست آمده که در مقایسه با آثار دوره نی‌لمبه متاثر از هنر آسیای مرکزی و هنر ایران باستان بودند. موضوع اصلی این نقاشیها شکار است بزم و عیش و نوشهای دربار خلفا با حضور زنان خنیاگر (فونتانا، ماریا ویتوره، ۷۰۰۰ سال هنر ایران، به کوشش ویلفرید زاپل، تهران ۱۳۸۰، ص ۳۳۸)

۲۱. در این جا جا دارد که به سفالگران شهرهایی مانند همدان پیشنهاد کرد که با استفاده از نقش سفالهای سنتی، بر ارج کالاهای تولیدی خود بیفزایند در واقع بدون توجه به سفالینه‌های سنتی و روی آوردن به نقشها و طرحهای اصیل ایرانی، سفال همدان، با همه کوشش سفالگران، بیش از آنکه از هم‌اکنون به چشم می‌خورد، تن به هنجارهای ملال‌انگیز خواهد داد. توقف پرورش «مسئولانه هنرمند (= کارگر) سفال‌ساز که متاسفانه مانند خود سفال به تولید انبوه بی‌رویه رسیده است، نخستین گامی است که باید برداشته شود. البته انتخاب مسئولان ناآگاه و نااشنا با هنر نیز خود مسئله‌ای جداگانه است!

'stva 1914g. na osnovanii...", Istoricheskie zapiski, 1950, XXXIII/266-267

5. Chekhovich, O.D., "Novaya Kollektsiya dokumentov po istorii Uzbekistana", Istoricheskie zapiski, 1951, XXXVI/259-270

۶. لاله هایده، همان‌جا

۷. لاله هایده، همان‌جا، نیز:

Blair, Sh. S., The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana, Leiden, 1992; Grabar, O., "The Earliest Islamic Commemorative Structures, Notes and documents", Ars Orientalis, 1966, VI/17; Stock, G., "Das Samanidenmausoleum in Bukhara I", Aichologische Mitteilungen aus Iran, 1989, XXII/266.

۸. لاله هایده، همان‌جا، ص ۶۴۵ نیز:

Iran and Transoxiana, Leiden, 1992, 25-26;

S., the Monumental Inscriptions from Early Islamic Tashkent, 1963, 60; Stock, G., "Das Blair, Sh. G. A., Iskusstvo zodchikh Uzbekistana, aus Iran, 1989, XXII/267 Pugachenkova, in Bukhara I". Aichologische Mitteilungen Samanidenmausoleum

۹. لاله هایده، همان‌جا، نیز:

Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture, New York, 1979, II/367

۱۰. لاله هایده، همان‌جا، ۶۴۵

۱۱. معمار طاق میدان آزادی نیز می‌تواند از این شیوه استفاده کرده بوده باشد.

۱۲. لاله، همان‌جا

۱۳. عوفی، لباب‌الالباب، ۶/۳-۷ (به نقل از صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ۳۷۲/۱)

۱۴. نظامی عروضی سمرقندی، ص ۳۱-۳۳

۱۵. اینکه امیرنصر به مدت چهارسال در هرات به سر برده باشد، غیرتاریخی است و احتمالاً مولف چهارمقاله این آهنگ را داشته است که با طولانی کردن زمان اقامت بر جذابیت رویدادی واقعی بیافزاید. اصولاً هیچ کدام از سفرهای امیر چهارسال به درازا نکشیده است. شاید هم به اشتباه یا به اغراق، سال به جای ماه آمده است.

۱۶. چه خوب می‌نویسد زرین‌کوب (از گذشته ادبی ایران، تهران ۱۳۷۵، ص ۲۲۱): «این طرز شاعری بر سادگی لفظ و آسانی معنی مبتنی بود. شاعر این دوره در پی هنرنمایی و پیرایه‌بندی نبود. افکار و خیالهای خود را به همان صورت که به خاطرش می‌گذشت به بیان می‌آورد و برای تعبیر تازه خود را به دشواری نمی‌انداخت. همین آزادگی از قید صنعت هم معانی و خیالهای او را قدرت و تاثیری دیگر می‌داد. از این رو آنچه وصف و بیان