Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

Introduction and classification of Seljuk pottery

Mahdi Mohammedi*
PhD candidate of Comparative and analytical history of Islamic Art, Faculty of Applied art, Art University, Tehran, IRAN
Ahmad Tondi
Assistant professor, Faculty of Applied art, Art University, Tehran, IRAN
Amir Maziar
Assistant professor, Faculty of Applied art, Art University, Tehran, IRAN

Abstract
The Seljuq arts is one of the most brilliant and prominent periods in Iranian art history, and considerable progress has been made in all the arts, including the pottery. The possibility of producing white bodies (white clay) due to the lack of kaolin was one of the Iranian potter's long-standing aspirations. Iranian Seljuq potteries used a new artificial body called stone paste (Bādānehaye Jesmī or Sāngīneh). The use of new artificial bodies and alkaline glazes helped potters lead the coordination and uniformity of the composition of the body and glaze, which led to the development of Iranian potter's decorative techniques and technical capabilities. The present article uses a descriptive-analytical method to study and classify the pottery of this period and examine the technologies used in this period pottery, including the technology of making new bodies, types of dishes of this period Introduces and classifies. This period most important pottery consists of Seljuq white wares, Seljuq colored dishes with a monochrome glaze, Silhouette ware, under glaze wares, lusterware, Minaiic wares. Seljuq white wares were decorated with various motifs. Seljuq colored dishes with a monochrome glaze available in different ranges of blue, turquoise, yellow, brown, violet, and purple. Seljuq colored dishes design shows improvement over previous samples. Silhouette ware, an intermediary between the art of older decorations and newer under glaze decorations, was skillfully done on newer bodies. Under glaze ware peak can be seen in this period that was done with two different painting methods under colored glaze and painting under colorless glaze, and its peak can be seen in this period. Lusterware, which is one of the most attractive decorations in the history of Islamic pottery. Lusterwares of the Seljuq period is divided into three groups: Monumental, Miniature, and Kashan. In the monumental style, the themes were large, and the way these themes were displayed was vivacious. The miniature style of lusterware is different from the style of monumental in painting methods, motifs, approach to decoration, and finally, in the form of wares style. However, some common elements and ideas Show that both styles are closely related to each other. Kashan style is the most brilliant style of lusterware. Although the range of subjects is more limited than other styles, however, this stylish best works are comparable in terms of design and composition with the illustrated copies of this period. Minai wares (Enamels) that were done with the painting technique on glaze are the final important pottery group of this period. The artist usually used seven colors in the glaze of these dishes. These seven colors were: red, brown, cobalt blue, green, black, white, and gold. The particular importance of this pottery is in the representation of some scenes and how they are performed. There is no background for enamel pottery, and it should be considered an Iranian invention.

Keywords: Stone paste, Alkaline glaze, under glaze, lusterwares, Minaii.

* Email (corresponding author): mahdim2909@gmail.com

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال چهارم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۸
صفحات: ۱۳۳-۱۴۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۱۱ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقاله پژوهشی

معرفی و طبقه‌بندیِ سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی

مهدی محمدی*
دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
احمد تندی
استادیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
امیر مازیار
استادیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

چکیده
هنر دورهٔ سلجوقی از درخشان‌ترین و برجسته‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایران است و پیشرفت قابل‌توجهی در همهٔ هنرها ازجمله سفالینه‌های این دوره رخ داده است. استفاده از بدنه‌های جدید دست‌ساز به‌نام بدنه‌های جسمی و لعاب‌های قلیایی منجر به هماهنگی و یکدستی ترکیب بدنه و لعاب گردید که این امر خود به گسترش تکنیک‌های تزیینی و توانایی‌های فنی سفال‌گران ایرانی کمک کرد. مقاله حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به مطالعه و طبقه‌بندی سفالینه‌های این دوره پرداخته و ضمن بررسی فناوری‌های به‌کاررفته در سفالینه‌های این دوره، ازجمله فناوری ساخت بدنه‌های جدید، انواع ظروف این دوره را معرفی می‌نماید. ظروف سفید با انواع تزیینات؛ ظروف رنگی با لعاب تک رنگ در طیف‌های مختلف آبی، فیروزه ای، زرد، قهوه ای، بنفش و ارغوانی؛ ظروف سایه‌نما ؛ ظروف زیرلعابی که با نقاشی در زیر لعاب رنگی و بی‌رنگ انجام می‌شد و اوج آن را می‌توان در این دوره مشاهده نمود؛ زرین‌فام‌ها در سه سبک درشت-نقش، ریزنقش و کاشان؛ و مینایی‌ها (رولعابی) که با تکنیک نقاشی روی لعاب انجام می‌گرفت، مهم‌ترین تولیدات سفالینه‌های این دوره را شکل می‌دهند.

واژگان کلیدی:
بدنه‌های جسمی، لعاب‌های قلیایی، زیرلعابی، زرین‌فام، مینایی.

* مسئول مکاتبات: تهران، خیابان حافظ، خیابان شهید سرهنگ سخایی، بعد از تقاطع ۳۰ تیر، شماره ۵۶، کد پستی: ۱۱۳۶۸۱۳۵۱۸
پست الکترونیکی: mahdim2909@gmail.com
(این مقاله مستخرج از رساله دکتری مهدی محمدی با عنوان «اندیشه و بیان در جانورنگاری دوره سلجوقی» به راهنمایی دکتر احمد تندی و مشاوره دکتر امیر مازیار در دانشگاه هنر تهران می‌باشد.)

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقدمه

پژوهشگران و مورخین هنر، هنرِ میان سال‌های ۱۰۵۰م./ ۴۲۸ه.ش. تا ۱۲۲۵م./ ۶۰۳ ه.ش. را که به هنر دورهٔ سلجوقی شهرت یافته است از درخشان‌ترین و برجسته‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایران دانسته‌اند. اتینگهاوزن، هنر این دوره خاصه هنر نیمهٔ دوم در فاصلهٔ سال‌های میان ۱۱۵۰ م./۵۲۸ ه. ش. تا ۱۲۲۵م./ ۶۰۳ه. ش. را «غنی‌ترین دورهٔ تاریخ هنر ایران دانسته که در آن از بیش‌تر رسانه‌های هنری ازجمله ظروف سرامیکی و کاشی‌ها، نقوش برجسته و مجسمه‌های سنگی، فلزکاری، جواهرات، شیشه و نساجی و حتی نقاشی‌های پیکره‌ای و مجسمه‌ها و اشیایی به شکل پیکره، نمونه‌هایی به‌وفور یافت می‌شوند» (Ettinghausen, 1970, p. 113) و گرابار اگرچه رنسانس خواندن این هنرِ این دوره را به علت فقدان رابطه‌ای مستمر با هنر گذشته، درحالی‌که انقلابی در هنر به حساب می‌آید، رد می‌کند اما سخن‌راندن از «فوران هنری» (Artistic explosion) در این دوره را نه‌تنها گزافه‌گویی نمی‌داند بلکه هنری که آثار برجسته‌ای چون سرامیک‌های کاشان و ری و ... را آفریده است را از هر منظری خلاق‌ترین و درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایران دانسته است (Grabar, 1968, p. 626).

ارزش و اهمیت محصولات و آثار هنری این دوره نه تنها در تولید آثاری با کیفیات زیباشناسانه و هنری، بلکه همچنین «در فرایند شکل‌گیری و شکل‌پذیری نهایی الگوهای کلاسیک هنر اسلامی در ایران و سرزمین‌هایی [است] که کمابیش تحت تأثیر مستقیم آن قرار داشتند.» (Cattelli, 1997, p. 3). به بیان دیگر، «اهمیت هنر سلجوقی در زمینهٔ وسیع‌تر هنر اسلامی در آن است که موقعیت ایران را تثبیت نمود؛ و می‌توان آن‌را با نقش محوری ایتالیای اواخر قرون وسطی در هنر اروپا مقایسه نمود» (Hillenbrand, 2009: 90). بنابراین می‌توان ادعا کرد «اصالت هنر سلجوقی به‌قدری زیاد است که می‌توان دربارهٔ آن مبالغه کرد» (Bosworth, 2011: 165-6).

یکی از ممتازترین و باارزش‌ترین رسانه‌های هنری این دوره، سفالینه‌ها و ظروف سرامیکی است که به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار هنری این دورهٔ تاریخ هنر ایران، بازتاب‌دهندهٔ هنر سلجوقی بوده و تعدادِ زیادی از این آثار زینت‌بخش موزه‌ها و مجموعه‌های جهان است. اضافه بر این، «یکی از مهم‌ترین دوره‌های گسترش سفال‌گری اسلامی با دورهٔ حکومت سلجوقیان بزرگ در ایران ارتباط دارد» (Fehérvári, 1973, p. 70). آرتور لین مورخ مشهور سرامیک اسلامی، «سدهٔ دوازدهم را، مانند سدهٔ نهم، نقطهٔ عطفِ تاریخ سفال اسلامی» (Lane, 1947: 29) دانسته؛ اولیور واتسون از این دوران با عنوان «یکی از درخشان‌ترین و خلاقانه‌ترین دوره‌های تاریخ سرامیک که در تاریخ جهان رخ داده» (Watson, 1985, p. 20) نام برده؛ و پوپ آن‌را «عصر طلایی هنر سرامیک ایرانی»(Pope,1967 , p. 1512) نامیده است.[1] در این دوره، تحولی عظیم در فناوری‌های تولید، حجم تولید، گسترش مراکز تولید، تنوع و گستردگی قالب‌ها، بدنه‌ها و طرح‌های تزئینی پدید آمد که در تمامی دوران اسلامی کم‌نظیر بود. تولید دوبارهٔ بدنه‌های موسوم به بدنه‌های جسمی، که از آن به عنوان انقلابی درتولید سرامیک‌های ایرانی (Lane, 1947, p. 32) نام برده شده یکی از نقاط برجستهٔ سفالینه‌سازی این دوره است. این بدنه در مقایسه با بدنه‌های ارتن‌وری که در گذشته از آن استفاده می‌شد امکانات بیش‌تری را برای ساخت و تریین سفالینه‌ها در اختیار هنرمندان ایرانی قرار داد. اضافه بر این، برخی از بهترین و خاص‌ترین فن‌آوری‌های دوران اسلامی از جمله زرین‌فام و ظروف مینایی برای نخستین بار در این دوره در ایران اجرا شده و نقاشی‌های زیرلعابی در این دوره است که در بالاترین سطح خود تولید می‌شدند. بررسی، مطالعه و طبقه‌بندیِ آثار سفالین این دوره کمک می‌کند تا دانش و اطلاعات ما از کیفیات زیباشناسانهٔ این دوره افزایش یافته و مسیر را برای مطالعهٔ دقیق‌تر سفالینه‌های این دوره فراهم آورد. از سوی دیگر، تردیدی در نقش فناوری‌هایی مانند بدنهٔ جدید و لعاب‌های قلیایی در توسعه و گسترش این رسانهٔ هنری در این دوره وجود ندارد؛ بنابراین در این مقاله تلاش شده است تا این ویژگی‌های فناورانه مورد بررسی قرار بگیرد.

۱. پیشینه پژوهش

اکنون بیش از یکصد سال از آغاز مطالعات جدی سفالینه‌های اسلامی می‌گذرد[2] (Watson, 2004, p. 11) و در این میان بررسی سفالینه‌های ایرانی دورهٔ سلجوقی جایگاهی مهم در این پژوهش‌ها داشته و سابقه‌ای طولانی و درخشان در میان مورخین و پژوهش‌گران هنر اسلامی و هنر ایران دارد. سفالینه‌های این دوره در سه دسته از منابع مورد بررسی قرار گرفته‌اند: نخست، منابعی که به بررسی سفالینه‌های اسلامی و یا ایرانی می‌پردازند. ازجملهٔ منابع این گروه می‌توان به کتاب‌های «سفالینه‌های متقدم ایرانی» (Early Islamic Pottery) نوشتهٔ آرتور لین، : «سیری بر هنرهای ایرانی» آرتور آپهام پوپ و «سرامیک‌های ایرانی» نوشتهٔ جیووانی کوراتولا اشاره کرد. گروه دوم منابعی هستند که به بررسی آثار سفالینِ موزه‌ها و مجموعه‌های بزرگ جهانی پرداخته و در این میان بخش مهمی از این فهرست‌نویسی‌ها را به سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی اختصاص داده‌اند؛ فهرست‌نویسی‌های ارنست جی. گراب از مجموعه‌های ناصر خلیلی و کِیئر، گزا فهروری از مجموعه‌های رجب طارق و بارلو، جیمز آلن از آثار موزهٔ اشمولین، اولیور واتسون از مجموعهٔ الصباح در موزهٔ ملی کویت، و اُیا پانکراوغلو از مجموعهٔ هاروی بی. پلوتنیک از جمله نمونه‌های این گروه هستند. گروه سوم، منابعی هستند که به یک دسته از سفالینه‌های این دوره پرداخته و یا به تک‌نگاشتی

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

دربارهٔ یک محصول خاص پرداخته‌اند؛ از جملهٔ منابع مهم این دسته می‌توان به کتاب ظروف زرین‌فام ایرانی نوشتهٔ اولیور واتسون؛ مقالهٔ شمایل‌شناسیِ بشقابی زرین‌فام از کاشان به قلم اتینگهاوزن و گِریس؛ و مقاله‌ای از هُلُد رناتا دربارهٔ بشقاب یادبودی مینایی‌ای در مجموعهٔ فریر اشاره کرد.

آرتور لین پژوهش‌گر شناخته‌شدهٔ سرامیک اسلامی در کتاب سفالینه‌های متقدم اسلامی از سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی با عنوان «دوران جدید سفالینه‌های ایرانی» (Lane, 1947, p. 29) نام برده و ضمن بررسی سرامیک‌های این دوره و اثرگذاری سرامیک‌های سفید چینی بر رشد و توسعهٔ بدنه‌های جدید و دست‌ساز ایرانی (=بدنه‌های جسمی) در چهار فصلِ جداگانهٔ دیگر انواع سرامیک‌های تولید شده در این دوره را مورد بررسی قرار می‌دهد. ترتیبِ گروه‌بندی سفالینه‌های سلجوقی در این کتاب عبارتند از: سفالینه‌های سایه‌نما (Silhouette wares)، قالبی و کنده‌کاری شدهٔ ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (ibid: 33)؛ ظروف زرین‌فام ایران و میان‌رودان در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (ibid: 37)؛ ظروف نقاشی‌شدهٔ مینایی و لاجوردینهٔ ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (ibid: 41)؛ ظروف زیرلعابی مصر، ایران و میان‌رودان در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (ibid: 44).

آرتور آپهام پوپ در بخش اولِ جلدِ چهارم کتاب سیری در هنر ایران (رجوع شود به: جلد چهارم کتاب سیری در هنر ایران صفحات ۱۴۴۶ تا ۱۸۰۸) به تاریخِ هنر سرامیک ایران در دوران اسلامی پرداخته و در بخشی از کتاب که با عنوان دوران میانی از آن یاد می‌کند به بررسی هنر سرامیک ایران از سدهٔ یازدهم تا سدهٔ چهاردهم می‌پردازد. او البته هرنوع تقسیم‌بندیِ زمانیِ آثار سرامیک ایرانی را به دلیلِ «نامشخص بودن مرزهای سفالینه‌های ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی و نامتجانس بودن تاریخ سفالینهٔ ایرانی» (Pope,1967 , p. 1511) مورد تردید جدی دانسته و با این وجود اذعان می‌کند که «اگر سدهٔ هشتم تا دهم هجری دورهٔ گرته‌برداری و تولید بود سده‌های یازدهم تا چهاردهم دوره‌های کمال و خرسندی بود که هنر سرامیک ایران بیش‌ترین توانایی‌های خویش را شناخت» (Ibid: 1511). او سپس به معرفی ظروف تولید شده در این دوره می‌پردازد؛ اگرچه امروزه با افزایش داده‌ها و تحقیقات جدید، برخی از آثاری که او به این دوران نسبت داده و یا به منطقه‌ای خاص منتسب کرده است ازجانب پژوهشگران رد شده است.

ارنست ج. گراب در کتاب «سفالینه‌های اسلامیِ سدهٔ هشتم تا سدهٔ پانزدهم در مجموعهٔ کیئر» به بررسی سفالینه‌های موجود در این مجموعه پرداخته و در جریان این فرایند سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم را در چند گروه بررسی می‌کند. در گروه نخست او به بررسی بیست و دو ظرف با لعاب تک رنگ پرداخته که «به سیزده شکل و با فناوری‌های متفاوت و گوناگون» (Grube, 1976, p. 160) تولید شده‌اند. از نمونه‌های قابل توجه این گروه دو ابریق با دهانه‌هایی به شکل سر گاو هستند. گروه دوم، سفالینه‌هایی با تزیین لعاب دو رنگ می‌باشند که مشتمل بر چهارده قطعهٔ سفالین می‌باشد. این گروه در دستهٔ تزیینات زیر لعابی قرار گرفته و از تضاد رنگی ساده‌ای میان یک رنگ روشن در برابر رنگ تیره بدست می‌آید (ibid: 177). دستهٔ سوم سه کاسه با تزیین زیر لعابی که ارتباط شکلی با گروه قبلی دارند و تنها تفاوت آن‌ها در استفاده از سه رنگ به جای دو رنگ می‌باشد؛ دستهٔ چهارم نه قطعه از ظروف مینایی است که گراب آن‌ها را «چشم‌گیرترین دست‌ساخته‌های استادان سرامیک سده‌های دوازدهم وسیزدهم» (ibid: 195) معرفی کرده و ویژگی برجستهٔ این گروه از ظروف را «نگاره‌های غنی و اغلب زیبای آن‌ها» (ibid: 195) دانسته است. دستهٔ پنجم ظروف زرین‌فام که به بررسی بیست و نه ظرف زرین‌فام از این دوره پرداخته می‌شود. گراب ضمن اشاره به تولید ظروف زرین‌فام از سدهٔ نهم در میان هنرمندان مسلمان، «زرین‌فام‌های ایرانی سده‌های دوازدهم و سیزدهم را اوج این تلاش می‌داند» (ibid: 210). دو مجسمهٔ کوچک سفالین، نخست شیری (پلنگ) نشسته و دیگری پیکره‌ای از یک گاو، گروه دیگری از سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی در این مجموعه است که گراب به بررسی آن‌ها می‌پردازد. او همچنین در کتاب کبالت و زرین‌فام، از مجموعهٔ فهرست هنر اسلامی مجموعهٔ ناصر خلیلی به بررسی سفالینه‌های سده‌های اولیهٔ اسلامی در این مجموعه پرداخته و در فصلی که عنوان «سفالینه‌های جسمی ایرانی. گونه‌ها و فناوری‌ها» (Iranian stone-paste pottery of the saljuq period. Types and techniques) را بر آن نهاده است دسته‌بندیِ دیگری را از این بدنه‌ها ارائه داده است: دستهٔ اول، بدنه‌های سفید قالبی کنده‌کاری شده؛ دستهٔ دوم ظروف زیرلعابی که خود به دو گونهٔ ظروف سایه‌نما و ظروف زیرلعابی رنگی تقسیم می‌شود؛ دستهٔ سوم ظروف قالب‌گیری شده با لعاب تک رنگ؛ دستهٔ چهارم ظروف زرین‌فام کاشان؛ و در نهایت ظروف نقاشی رولعابی چند رنگ که بعدها با نام ظروف مینایی نامیده شدند (Grube, 1995, p. 155-248).

ژان سوستیل در فصل چهارم کتابِ «سرامیک‌های اسلامی؛ راهنمایی تخصصی» به بررسی سرامیک‌های ایرانیِ دورهٔ سلجوقی و اوایل مغول می‌پردازد. او پس از بررسیِ مسئلهٔ خاستگاه سرامیک‌های سلجوقی ایرانی، به بحث از مراکز و زمان تولید این آثار پرداخته و پس از آن مواد و فناوری‌های سفالینه‌های این دوره را بررسی می‌کند. اوسپس به گروه‌بندی سرامیک‌های این دوره پرداخته و سرامیک‌های تولیدشده در این دوره را به چهار گروه اصلی تقسیم می‌کند: سرامیک‌های تک‌رنگ، سرامیک‌هایی با تزیین گلابه‌ای نقاشی شده در زیر لعاب، سرامیک‌های زرین‌فام و در نهایت سرامیک‌های رولعابی مینایی و لاجوردینه. سوستیل مجموعهٔ سرامیک‌های تک‌رنگ را به دو گروه سرامیک‌های سفید و تک‌رنگ(Soustiel, 1985, p. 84 & 86) تقسیم کرده و سفالینه‌های زیرلعابی را نیز به سه گروه تزیینی سایه‌نما، تزیین نقاشی‌های زیرلعابی و ظروف مشبک تقسیم کرده است (ibid: 86-89). او همچنین سرامیک‌های زرین‌فام را بر اساس مناطق تولید آن‌ها به چهار گروه سفالینه‌های ری، کاشان، گرگان و ساوه تقسیم کرده است(ibid: 90 & 94). که البته انتساب این ظروف به شهرهای فوق مورد تردید جدی محققان قرار گرفته و امروزه تنها کاشان به عنوان تنها مرکز قطعیِ تولید سفالینه‌های زرین‌فام پذیرفته شده است (Watson, 1985, p. 37-44) و (Grube, 1994, p. 162).

گزا فهروری در دو کتاب متفاوت به بررسی سرامیک‌های اسلامی دو مجموعهٔ طارق رجب و بارلو پرداخته است. او در بخش

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

دوم کتاب «سفالینه‌های اسلامی: پژوهشی جامع براساس مجموعهٔ بارلو» که به نام سده‌های میانی نام‌گذاری کرده است فصلِ نسبتاً مفصلی را به سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی اختصاص داده است. او در این فصل، که آن‌را «ظروف لطیفِ ایرانی دورهٔ سلجوقی» نامیده است، ظروف این دوره را به هفت گروه تقسیم کرده است: ظروف سفید؛ ظروف با لعاب تک‌رنگ؛ ظروف با تزیین کنده‌کاری و لعاب چند رنگ (لکابی)؛ ظروف سایه‌نما؛ ظروف زرین‌فام؛ ظروف زیرلعابی؛ و ظروف با نقاشی رولعابی (گونه‌های مینایی و لاجوردی). (Fehérvari, 1973, p. 70-106). او هم‌چنین، در فصل پنجم کتاب «سرامیک‌های جهان اسلام در موزهٔ رجب طارق» که عنوانِ «دورهٔ سلجوقی در ایران» را دارد به بررسی سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی پرداخته و پس از اشاره به بدنهٔ جدید ایرانی (بدنهٔ جسمی) و لعاب‌های جدید، آثار موجود در موزهٔ رجب طارق را براساس دسته‌بندی زیر، بررسی می‌نماید: بدنهٔ سفید سلجوقی، ظروف لعاب‌دار تک‌رنگ، ظروف سایه‌نما، ظروف زیرلعابی، ظروف زرین‌فام، و ظروف مینایی (Fehérvari, 2000, p. 95-128).

کتاب «سرامیک‌های سرزمین‌های اسلامی» به قلم اولیور واتسون را شاید بتوان یکی از ارزشمندترین و معتبرترین منابع در میان منابعِ گروه دوم به حساب آورد. او در فصل دوم بخشِ ابتداییِ کتاب که «تولید و طراحی» نام دارد به توضیح دربارهٔ بدنه‌های جسمی براساسِ رسالهٔ عرایس‌الجواهر و نفایس الاطایب پرداخته و در ادامه به بحث از ترکیب و ساخت قطعات، لعاب‌ها و لعاب زدن، پخت بدنه‌ها و در ادامه تزیین گلابه‌ای می‌پردازد (Watson, 2004, p. 23-33). همچنین، در فصل پنجمِ همین بخش که «سفالینه‌های اسلامی از سال ۱۰۰۰ تا ۱۴۰۰ میلادی» نامیده شده، به بحث از سفالینه‌های جسمی در جهان ایرانی (دورهٔ سلجوقی) می‌پردازد (ibid: 54-56). بخش دوم کتاب به فهرست آثار مجموعه اختصاص داشته و واتسون، سفالینه‌های سلجوقی این مجموعه را در چهار گروه بررسی می‌کند: بدنه‌های جسمی ایرانی سده‌های دوازدهم و سیزدهم؛ ظروف سایه‌نما و نقاشی‌های زیرلعابی ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، زرین‌فام‌های ایرانی در سال‌های ۱۱۷۰م./ [۵۵۸ه.ش.] تا ۱۲۲۰م. /[۵۹۸ه.ش.]؛ و گروه آخر نقاشی‌های رولعابیِ مینایی ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

از گروه دوم پژوهش‌های مرتبط با سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی می‌توان به منابع دیگری مانند «شکوه جاودانی: سرامیک‌های اسلامی سده‌های میانی در مجموعهٔ هاروِی پلوتنیک» (Pancaroğlu, 2007, p. 90-139)، و «سرامیک‌های اسلامی» به قلم جیمز آلن (Allan, 1991, p. 16-31) نیز اشاره کرد.

سنت نگارش تک‌نگاشت‌ها دربارهٔ یک سفالینه و یا یک گروه سفالینه‌ها، سابقه‌ای طولانی در میان مورخین سفالینه‌های اسلامی دارد. در این میان، سفال‌های زرین‌فام ایرانی چنان‌چه اولیور واتسون اشاره می‌کند به سه دلیلِ «تجملی بودن ظروف که اغلب با تزیینات نقاشی بسیار پیچیده‌ای همراه است؛ در دسترس بودن آن‌ها در موزه‌های غربی در تعداد زیاد؛ و کتیبه‌های فراوانی که تاریخ و نام سفال‌گر بر خود دارد» (Watson, 1985, p. 19)، بسیار مورد توجه بوده و پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ این ظروف انجام شده است. یکی از مهم‌ترین این بررسی‌ها، کتاب ظروف زرین‌فام ایرانی است که نویسنده در دوازده فصل به بررسی زرین‌فام‌های ایرانی پرداخته و در فرایند این پژوهش، در هفت فصل اول کتاب، مستقیم و یا غیر مستقیم، زرین‌فام‌های دورهٔ سلجوقی را بررسی می‌کند. او این دوره را شروع تولید زرین‌فام در ایران به‌حساب آورده و ظروف زرین‌فام این دوره را به سبک‌های درشت‌نقش، ریزنقش و کاشان تقسیم می‌کند (ibid: 45-109). از همین گروهِ منابع، می‌توان به کتاب سفالینه‌های زرین‌فام کایگر اسمیت اشاره نمود که در فصل پنجم آن به زرین‌فام‌های ایرانی می‌پردازد. او زرین‌فام‌های ایرانی را به سه دوره سلجوقی، ایلخانی و صفوی تقسیم کرده و در بخشِ اول این فصل به بررسی تاریخی و فناورانهٔ زرین‌فام‌های ایرانی دورهٔ سلجوقی پرداخته است (Caiger-Smith, 1985, p. 57-76). در حالی‌که واتسون رویکردی تاریخی‌تر داشته و تنها زرین‌فام ایرانی را بررسی می‌کند، کایگر اسمیت در این کتاب بیش‌تر بر جنبه‌های فناورانهٔ زرین‌فام تأکید کرده و تلاش می‌کند تا تاریخ کامل زرین‌فام را ارائه دهد.

مقالهٔ «شمایل‌شناسی یک بشقاب زرین‌فام کاشان» به بررسی بشقاب زرین‌فام مشهورِ مجموعهٔ فریر (تصویر شماره ۴) پرداخته و ضمن رد نظریهٔ کوئل، که آن‌را بازنمایی داستانِ «دیدن خسرو شیرین را در چشمه سار» نظامی می‌دانست، به تحلیل و نقد این اثر می‌پردازد. نویسندگان ضمن تقسیم‌بندی ترکیب‌بندی تصویر به دو بخش متفاوت و تجزیه وتحلیل عناصر شکل‌دهندهٔ این دو بخش، تفسیری عرفانی از اثر ارائه می‌کنند که براساس آن هریک از عناصر تصویر، ازجمله ماهی، زن جوان برهنه، اسب و همراهان به‌صورت نمادین به‌کار رفته‌اند (Ettinghausen, 1967, p. 25-64).

البته بررسی یک گونهٔ سفالینه‌های ایرانی تنها محدود به زرین‌فام نبوده و در دیگر گونه‌های سفالینه‌ها به‌ویژه مینایی‌ها نیز تحقیقاتِ زیادی انجام پذیرفته است، ازجمله رابرت هیلن برانـد در مقالهٔ «رابطهٔ میان تصاویر کتب و سفالینه‌های تجملی در ایران سدهٔ سیزدهم میلادی» به رابطهٔ میان تصاویر کتب مصور این دوره، ازجمله ورقه و گلشاه، و سفالینه‌های تجملی این دوره به‌ویژه ظروف مینایی و زرین‌فام می‌پردازد و شباهت‌های این آثار را «در استفادهٔ افراطی از خطوط منحنی، به‌کارگیری انواع پیکره‌ها، استفاده از قالب‌بندی‌های کارتونی مصور، به‌کارگیری پیش‌زمینهٔ ساده و یا طومارهای درهم پیچیدهٔ شلوغ، و سرانجام سلیقهٔ درباری که نفوذ یکسانی در سفال و کتب داشت» (Hillenbrand, 1994, p. 134-145) می‌داند.

تحقیقات و منابع فوق تلاش نموده‌اند تا جنبه‌هایی متفاوت از سفالینه‌های ایرانی دورهٔ سلجوقی و گونه‌های متفاوت آن را بررسی نمایند. این مقاله ضمن توجه به پژوهش‌های گذشته تلاش می‌کند تا با جمع‌بندی مطالب این مجموعه‌ها و با توجه به منابع مکتوب و یافته‌های باستان‌شناسانهٔ این دوره، در قالب یک مقاله به بررسی و طبقه‌بندی مهم‌ترین سفالینه‌های این دوره پرداخته و تصویری کلی از آثار مهم سفالین این دوره ارائه دهد.

۲. روش پژوهش

روش این مقاله توصیفی-تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و از طریق بررسی سفالینه‌های پرشمار این دوره

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

انجام گرفته است. بدین منظور، ابتدا منابعی انتخاب شدند کـه بـه معرفی و دسته‌بندی سفالینه‌های این دوره پرداخته‌اند؛ پس از آن به آثار سفالین این دوره و برخی منابع مکتوب دست اول مراجعه شد تا یافته‌ها و نظریات پژوهشگران را بررسی و در پایان آثار و یافته‌های این دوره بر اساس تحلیـل و تطبیـق آرا محققـان، طبقـه‌بنـدی و ویژگی‌های هر گروه معرفی گردید.

۳. سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی

رشد و گسترش شهرنشینی، ظهور طبقهٔ متوسط و قدرت روزافزون تجار ـکه نخستین و مهم‌ترین حامیان هنـر بودندـ موجـب رشـد فوق‌العادهٔ آثار هنری در دورهٔ سلجوقی گردید که نتیجـهٔ آن تولیـد اشیای هنری زیبا و متنوع در سدهٔ دوازدهم و نیمهٔ اول سدهٔ سیزدهم بود (Grabar, 1968, p. 648) و (Giuzalian, 1968, p. 95). این رشد به‌ویژه در سفالینه‌ها و آثار برنزی که به بازار بزرگ تجارت وابسـته بودند (رجوع شود به پی‌نوشت ۲) بیش‌تر دیده می‌شود. با توجه بـه گسـتردگی تولیـدات، فنـاوری‌هـای تولیـد و روش‌هـای تـزیین سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی، و با توجه به این‌که گـاهی ترکیبـی از تزیینات و روش‌های تولید به‌کار گرفته می‌شد، هرگونه دسته‌بندی و گروه‌بندیِ سفالینه‌ها می‌تواند مناقشه‌برانگیز بوده و مـورد بحـث و حتی تردید جدی قرار بگیرد؛ با ایـن وجـود مـی‌تـوان مهـم‌تـرین رخدادهای تولیدات ظروف سفالین این دوره را به گروه‌هـای ذیـل تقسیم بندی نموده‌اند: ظروف سفید؛ ظروف رنگی با لعاب تک رنگ؛ ظروف سایه‌نما؛ ظروف زیرلعابی؛ زرین‌فام‌ها؛ و مینایی‌ها (رولعابی).

۳-۱. ظروف سفید سلجوقی

«این دسته از ظروف بهترین ونزدیک‌ترین ظروف برای مقایسه بـا پرسلان‌های آبی–سفید دورهٔ سونگ، چینگ‌پای (Ch'ing-pai)، است که در همان زمان تولید می‌شد» (Fehérvári, 2000, p. 95) و «به احتمال، همین ظروف دوره سونگ است که منبعِ الهام سفال‌گران ایرانی برای ساخت بدنه‌ای با کیفیت‌تر شد» (Fehérvari, 1973, p. 71). امکان تولید ظروف سفیدی کـه بـه‌خـاطر فقـدانِ کـائولن از آرزوهایِ دیرین هنرمندان سفال‌گر ایرانی بود[۳] پس از آن حاصل شد که هنرمندان سفال‌گر جهان اسلام توانستند بـه فنـاوری سـاخت بدنه‌های دست‌ساختهٔ جدیدی دست پیدا کنند که آن‌را بدنـه‌هـای جسمی و یا سنگینه نامیدند. بدین‌ترتیب، دست‌یابی بـه فـن‌اوری ساختِ بدنه‌های جسمی که نوعی بدنه‌های سیلیکاتی–بنتونیتی است راه را برای گرته‌برداری از بدنه‌هایی با ضخامت کم و نیمه–زجاجی (Translucent) را فـراهم آورد (Allen, 1991, p. 16). تـأثیر ایـن انقلاب فناورانه چنان بود که ازین پس تقریباً تمامی ظروف گرانبها و ارزشمند سفال‌گری ایرانی با ایـن فنـاوری سـاخته شـده و از گـل سفال‌گری تنها برای ساخت سفالینه‌های معمـولی و کـم‌ارزش‌تـر استفاده می‌شد.

استفادهٔ دوباره از بدنـه‌هـای سـیلیکاتی– بنتـونیتی کـه آن‌را «مهم‌ترین رویداد تاریخ سرامیک‌سازی سـرزمین‌هـای اسـلامی» (Grube, 1995, p. 147) دانسته‌اند شاهکار فـن‌آورانـهٔ هنرمنـدان سفالگر مسلمان بوده است که قابلیت‌های بسیاری را برای هنرمندان مسلمان ایجاد کرده است. اضافه بر این‌که این بدنه‌های جدید امکان

تصویر ۱: ظرف سفید سلجوقی، ایران، سده دوازدهم هجری، مجموعه الصباح کویت (Watson, 2005, p. 310)
Fig. 1: White saljuq ware, Iran, 12th century

تولید ظروف به اندازهٔ کافی سفید را فراهم آورد دست هنرمندان را برای تولید بدنه‌هایی با ویژگـی‌هـای زیبـایی‌شناسـانهٔ خـاص بـاز گذاشتند. به‌عنوان مثال، گاهی هنرمند برای زیبایی بیشتر، در حالت چرمی سوراخ‌های بسیار ریزی را بر سطح ظرف ایجاد می‌کرد. پس از آن‌که ظرف، با لعابی بی‌رنـگ و یـا رنگـی، لعـاب داده مـی‌شـد سوراخ‌های ایجاد شده با لعاب (= شیشه‌ای نازک) پر می‌شـد و بـا بازیِ نور، حالت زیبایی در ظرف پدید می‌آمد. بـه ایـن تکنیـک در اصطلاح، تکنیک «دانه برنجـی» گفتـه مـی‌شـده اسـت (تصـویر شماره.۱).

از آن‌جایی‌که تولید این نوع بدنه‌ها نقش مهمـی در پیشـرفتِ ریخت و نقوشِ بدنه‌های سفالی داشت در ابتدا به بررسی این بدنه‌ها خواهیم پرداخت. سابقهٔ استفاده از این فن نـامعلوم اسـت ولـی بـه احتمال، به اوایل هزارهٔ پنجم و اواخر هزارهٔ چهارم پیش از میلاد و به سرزمین مصر باز می‌گـردد. فـاینس‌هـای مصـری (Egyptian Faience) به سرعت در سرزمین‌های دیگر از درهٔ سند در سرزمین هند تا اروپا، گسترش یافت. (Fehérvári, 2000, p. 95) در ایران نیز در دوران اشکانی این بدنه‌ها، خاصه در کاشی‌کاری، بـه‌کـار رفتـه است. اما در دوران اسلامی ایرانیان بیشترین کاربرد و پیشرفت را در این فن به‌کار گرفته‌انـد. «برخـی از پژوهنـدگان [هنـر اسـلامی]، نظریه‌ای را بیان می‌کنند که بر مبنای آن این ظـروف در ابتـدا در دوران فاطمی در اواسط و یا اواخر سدهٔ یازدهم در مصر تولید شـده است.» (Fehérvári, 2000, p. 95). بر پایهٔ این نظر، این فن، پس از برافتادن فاطمیان، از طریق سوریه وارد سرزمین ایران شده اسـت. (Watson, 2004: 54) و (Watson, 2017: 488). گـراب نخسـتین ظرف ساخته شدهٔ ایرانی با بدنهٔ جسمی را بطری شکسته‌ای می‌داند که امضای هنرمند راداشته و تاریخ ۵۳۴ه.ق/۴۰-۱۱۳۹م/[۸-۵۳۷ ه.ش.] را بر خود دارد (Grube, 1995, p. 151).

اضافه بر شواهد باستان‌شناسانه، از اواخـر سـدهٔ ششـم منـابعِ مکتوب به ترکیب و کیفیت ساخت این بدنه‌ها اشاره می‌کنند. ظاهراً

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

نخستین این منابع رسالهٔ «جواهرنامه نظامی» می‌باشد. این رساله که در سال ۵۹۲ ه.ق به نگارش درآمده، بدنهٔ ظروف را ترکیبی از هجده بخش حجر مها (سیلیس) و یک بخش کتیرا می‌داند: «اوانی و قصاع چینی را اصل حجر مهاست ... برهژده من از حجر مها مصول خشک کرده یک من کتیرای حل کرده در آب جوش برمی‌افگنند و آن‌را تخمیری ترتیب می‌کنند (Neyshaburi, 1196, p. 361). رسالهٔ دیگری که از ترکیب این بدنه‌ها یاد می‌کند رسالهٔ «عرایس الجواهر و نفایس الاطایب» می‌باشد. این رساله را «ابوالقاسم عبدالله کاشانی» از خاندان مشهور سفالگران کاشان در سال ۷۰۰ه.ق/۱۳۰۱م به نگارش درآورده است. او در خاتمهٔ رساله‌اش که با نام کاشی‌گری به بررسی صنعت سرامیک می‌پردازد، ترکیبی را برای این بدنه‌ها ارائه می‌دهد: «شکرسنگ سفید مذکور مطحون منخول به حریر صفیق[۴] ده جزو ، و از جوهر آبگینهٔ مطحون[۵] یک جزو مخلوط با یکدیگر، و یک جزو گل لوری سفید[۶] در آب حل کرده نیکو بسرشند مانند خمیر و یک شب بگذارند تا نیک مخمر شود.» (Kashani, 1301, p. 344). همان‌طور که ملاحظه می‌شود تفاوت این دو بدنه در جایگزینی بنتونیت به جای کتیرا[۷]، می‌باشد.

تولید و ساخت ظروف و اشیا با این بدنه‌ها در سده‌های پسین‌تر نیز بسیار محبوب بوده و تا دورهٔ معاصر ادامه داشته است. (Allen, 1991, p. 16). اگرچه در طی این سده‌های درازآهنگ، قالب و شکل ظروف و اشیا بسیار تغییر کرده اما فرایند تولید آن‌ها کماکان به روش پیشین بوده است. به‌نحوی‌که، ترکیب‌ها و دستورهای ساختی که در منابعِ معاصر بدان‌ها اشاره شده است شباهت زیادی با ترکیب بدنهٔ ابوالقاسم کاشانی دارد. استاد علی‌محمد اصفهانی، سفال‌گر مشهور دورهٔ قاجاری در رساله‌ای که به سفارش مرداک اسمیت می‌نویسد ترکیب این بدنه‌ها را چنین معرفی می‌نماید: «هشت بخش از سنگ چخماق خردشده، یک بخش گل بوته، و یک بخش سنگ[چخماق] و قلیا که پیش از این با یکدیگر حرارت داده شده‌اند (-فریت) را با یکدیگر مخلوط می‌کنیم ...» (Isfahani, 1904, p. 217). «هانس. ای. وولف» در کتاب «صنایع دستی کهن ایران» از عنوان «سنگینه» برای نامیدن این ظروف بهره می‌گیرد. ترکیب ارائه شده توسط او در این کتاب چنین است: «گل از ۷۰ تا ۸۰ درصد در کوهی سفید یا چخماق[=سیلیس]، ده تا بیست درصد گل بوته یا گل سفید[=بنتونیت] (این گل سفید چنان نرم است که امروزه آن را گل نرم می‌نامند) و ده در صد فریت (خمیر شیشه) (Wulff, 1966:167). عباس زمانی نیز در گزارشی که از مند گناباد می‌دهد ترکیب سفال جسمیِ مورد استفاده در این منطقه را بدین صورت معرفی می‌کند: «مادهٔ اولیهٔ ظروف جسمی سنگ است که ... به صورت پودر در می‌آورند . ...پودر الک شده با قدری گل سرشور ، ...، به نسبت یک دهم، مخلوط می‌کنند.» (Zamani, 1971, p. 12-13). استاد محمود ماهرالنقش در کتاب کاشی و کاربرد آن ترکیبی از کاشی را ارائه می‌دهد که کاشی‌کاران سنتی برای ساخت بدنه‌های جسمی به‌کار می‌بردند: «خمیرِ گل کاشی جسمی مخلوطی است از نرمه سنگ قلوه رودخانه‌ای، نرمه شیشه و گل سرشور. ...نرمه سنگ را با نرمه شیشه به نسبت ۴۰ تا ۶۰ درصد مخلوط می‌کنند و با دوغاب گل سرشور به هم می‌آمیزند تا خمیر گل بدست آید.» (Maheronnaghsh, 2002, p. 44).[۸]

چنان‌چه ملاحظه می‌شود براساس گزارش‌هایی که از دورهٔ سلجوقی و دوره‌های پس از آن وجود دارد سیلیس مادهٔ اصلی شکل‌دهندهٔ این بدنه‌ها می‌باشد. از سوی دیگر، پایهٔ لعاب نیز از جنس سیلیس بوده و سیلیس عنصر شبکه‌ساز در ترکیب لعاب می‌باشد؛ بنابراین می‌توان «بزرگ‌ترین مزیت بدنه‌های جدید را هم‌خوانی مادهٔ شکل‌دهندهٔ لعاب و بدنه دانست» (Lane, 1947: 32) که از سویی باعث بهبود کیفی سرامیک‌ها شد و از سوی دیگر، موجب افزایش امکانات مورد نیاز هنرمندان برای رشد و گسترش کیفیت زیبایی‌شناسانهٔ بدنه‌ها و تزیینات گردید.

در دورهٔ سلجوقی کاشان مهم‌ترین مرکز تولید بدنه‌های جسمی بوده است (Watson, 2004, p. 55) که ظروف و کاشی‌هایی با بالاترین کیفیت را تولید می‌کرده است. اما یافته‌های باستان‌شناسانه بیانگر آن است که این فن‌آوری به احتمال در تمامی مراکز پرجمعیت شهری نیز تولید می‌شده است؛ اگرچه به علت فقدان مدارک امکان مقایسهٔ کیفیت تولیدات مناطق مختلف امکان پذیر نیست. در دورهٔ معاصر نیز گزارش‌های مختلف ازجمله گزارش پوپ از کارگاه استاد عبادی در نطنز و گزارش‌هایی از قمشه(شهرضا)، گزارش‌های خانم سن‌لیور از میبد، هانس ای. وولف از نطنز و قم، عباس زمانی از مند گناباد، این مراکز را به عنوان واپسین مراکز تولید این بدنه‌ها در ایران معرفی می‌نمایند.

۳-۲. ظروف رنگی سلجوقی با لعاب تک رنگ

گروه بسیار بزرگی از سرامیک‌های دورهٔ سلجوقی، با تنوع زیاد در شکل و تزیینات، را ظروف لعاب‌دار تک رنگ شکل می‌دهند. به کار بردن لعاب‌های رنگی از دوران فراعنه در مصر سابقه داشت؛ این لعاب‌ها در ایران، سوریه و میان‌رودان نیز از دوران هخامنشی (۵۵۰-۳۳۰پ.م) به‌کار گرفته می‌شد. بنابراین، نمی‌توان آن را حرکتی نو در صنعت-هنر سرامیک دانست. «آن‌چه جدید بود استفاده از لعاب قلیایی تک‌رنگ در رنگ‌های مختلف بر بدنهٔ جسمی ـ ترکیب جدیدِ بدنه- بود. به‌علاوه، هنرمند به علت ترکیبِ جدیدِ بدنه و لعاب، قادر بود تا تزیینات و نقش‌ونگارهای خویش را بهبود ببخشد» (Fehérvári, 2000, p. 98). در این ظروف که رابطهٔ مستقیمی با ظروف گروه قبلی، ظروف لعابدار بدون رنگ، دارد از دامنهٔ گسترده‌ای از رنگ‌ها استفاده می‌شد که ازجمله می‌توان به طیف‌های مختلف رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، زرد، قهوه‌ای، بنفش و ارغوانی اشاره نمود. این لعاب‌های تک‌رنگ بر روی «بشقاب‌ها و کاسه‌ها در شکل و اندازه‌های متفاوت، مشربه‌ها، کوزه‌ها، عودسوزها، وسایل روشنایی، شمعدان‌ها، سینی‌ها و کاشی‌ها» اجرا می‌شد. «جالب‌ترین آثار این گروه، آثاری است که پژوهش‌گران آن‌را «مدل» می‌نامند اگرچه، کاربردِ واقعی آن‌ها چندان شناخته شده نیست. مراکز تولید آن‌ها در ایران گسترده بود اما محتمل‌ترین آن‌ها نیشابور، کاشان، گرگان و کرمان بودند.» (Fehérvári, 2000, p. 98-9).

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

۳-۳. ظروف سایه‌نما

«در سدهٔ دوازدهم میلادی دو تغییر عمده را می‌توان در سرامیک اسلامی مشاهده نمود: انتخابِ بدنه‌های سیلیکاتی-بنتونیتی [در ایران: جسمی]؛ و به‌کاربردن تکنیک‌های تزیینی متنوعی که اوج آن را می‌توان در اواخر سدهٔ دوازدهم در ظروف «زیر لعابی» (Underglaze painting) مشاهده نمود» (Watson, 2004, p. 333). به‌کارگیری و به اوج رسیدنِ این تکنیک‌های تزیینی در یک فرایند طولانی در ایران انجام پذیرفت و ظروف سایه‌نما در میانهٔ این روند قرار دارند؛ در واقع این دسته از ظروف، واسطه‌ای هستند میانِ تزییناتِ کهن‌تر که بر روی بدنه‌های ارتن‌وری انجام می‌گرفت و تزیینات جدیدتر زیرلعابی، که با مهارت بسیار بر بدنه‌های جدید انجام می‌گرفت.

در ظروف سایه‌نما، گلابه‌ای سیاه‌رنگ بر روی بدنه کشیده می‌شد و پس از حکاکی نقش و یا زمینه (در بیش‌تر موارد زمینه حکاکی می‌شد)، از تضاد میان بدنه و گلابهٔ سیاه رنگ، نقش به زیبایی پدیدار می‌شد. اجرای تزیینات در ظروف سایه‌نما مشابهت زیادی با ظروف گبری[۹] دارد که پیش از این تولید می‌شد. البته دو تفاوت عمده میان این دو دسته وجود دارد: نخست آن‌که در تزیین سایه‌نما، بدنه‌ها سفید است در حالی‌که در ظروف گروس بدنه تیره‌تر است؛ و دیگر آن‌که بر خلاف ظروف گروس، برای پوشاندن بدنه گلابهٔ سیاه‌رنگ استفاده می‌شود. در بعضی از ظروف سایه‌نما، به‌جای حکاکی زمینه، نقش اصلی حکاکی می‌گردید. این اتفاق بیشتر برای طرح‌های خوشنویسی اتفاق می‌افتاد. به عنوان مثال، اگر در ظرفی نقش خوشنویسی کنده‌کاری می‌شد و از لعاب آبی استفاده می‌گردید، زمینه سیاه‌رنگ و خطوط خوشنویسی شده آبی رنگ دیده می‌شد.

هنگامی‌که کار کنده‌کاری به پایان می‌رسید هر دوسویِ ظرف لعاب‌کاری می‌شد. برای لعاب دادن، هم از لعاب بی‌رنگ استفاده می‌شد و هم از لعاب رنگی. رنگ لعاب‌ها نیز بیشتر آبی و سبز بود. «ظروف سایه‌نما در شکل و نوع تزیینات رابطه‌ی نزدیکی با زرین‌فام‌های درشت‌نقش (Monumental style) دورهٔ سلجوقی دارد که در سه دهه قبل از سدهٔ دوازدهم در کاشان تولید می‌شده است.» (Watson, 2005, p. 325). در برخی نمونه‌های متأخر، نقاشی زیر لعابی در مقیاسی کوچک با تزیین سایه‌نما ترکیب می‌شد.

تصویر ۲: ظرف سایه‌نما سلجوقی، ایران، سده دوازدهم هجری، مجموعه طارق‌رجب کویت (Fehérvári, 2000: 107)

Fig. 2: Jug, silhouette were, Iran, 12th century

۳-۴. ظروف نقاشی زیر لعابی

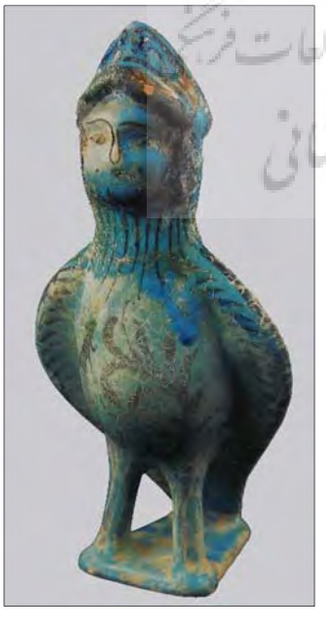
«در واقع، تزیین زیر لعابی پیش از این به‌کار گرفته شده بود به عنوان مثال در ظروف گلابه‌ای سامانی، که نقاشی زیرِ لعابِ سربی (Lead glaze) آزمایش شده بود» (Fehérvári, 2000, p. 109). اما آن‌چنان که مشاهده شد نخستین تلاش‌ها برای اجرای نقاشی زیرِ لعابِ قلیایی (Alkaline glaze) در ظروف سایه‌نما انجام شد. تجربه‌های انجام شده موفق بود و از نظر زیبایی‌شناسی چشم‌نواز. بنابراین بسیاری از هنرمندان را برآن داشت تا به توسعهٔ این ظروف بپردازند. «نخستین ظرفی که تنها با نقاشی زیر لعابی تزیین شده است، تاریخ ۶۰۱ه.ق/۱۲۰۴م. را بر خود دارد، و ظروف زیر لعابی‌ای که بعد از آن تولید می‌شدند در شکلِ ظرف و نوع تزیینات رابطه‌ی نزدیکی با ظروف زرین‌فامِ سبک کاشان دارند» (Watson, 2005, p. 325). نقاشی زیر لعابی به دو گروه جداگانه تقسیم می‌شود:

الف) نقاشی زیرِ لعابِ بی‌رنگ:

برای تزیینِ این ظروف از سه یا چهار رنگ در زیرِ لعابِ بی‌رنگ ، استفاده می‌شد؛ اما لازم نبود که تمام این رنگ‌ها با یکدیگر به‌کار بروند. در بیشتر ظروف معمولاً از دو رنگ استفاده می‌شد. رنگ‌هایی که به‌کار می‌رفت عبارت بودند از: سیاه، آبی کبالتی، سبز و فیروزه‌ای. تزیینات شامل نقوش نباتی، حیوانی و خوشنویسی بود. تزیینات، در ظروفی که امکان داشت، معمولاً بر هر دو طرف ظرف انجام می‌شد، اما تکیهٔ هنرمند بیشتر بر درون ظرف بود.

ب) نقاشی زیرِ لعابِ رنگی:

لعاب رنگی به‌کاررفته معمولاً از طیف‌های رنگی سبز، آبی و فیروزه‌ای بود. رنگ‌هایی که در نقاشی زیر لعاب استفاده می‌شد محدود به دو رنگ مشکی و آبی کبالتی می‌شد. شکل ظروف و تزیینات به‌کار رفته نیز مشابهت زیادی با ظروف گروه قبلی داشت.



تصویر ۳: مجسمه سلجوقی با تکنیک زیرلعابی، ایران، سده دوازدهم هجری، مجموعه الصباح کویت (Watson, 2005, p. 319)

Fig. 3: Underglaze seljuq's statue, Iran, 12th century

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این گروه استفاده‌ی زیاد آن بـر روی پیکره‌هایی است که بیشتر نمایش‌گر حیوانات اسطوره‌ای هستند.

۴. زرین‌فام

«در میان همهٔ روش‌های تزیین سفالگری در سرتاسـر تـاریخِ آن، زرین‌فـام بـیش‌تـرین کنجکـاوی و تحسـین را در دورهٔ خـویش برمی‌انگیخت. گستردگی و تنوع رنگ‌ها و نمایشِ قوس‌وقزح‌گونـهٔ آن‌ها، که بیش‌تر بر اثر فعل و انفلات درون کوره رخ می‌داد زرین‌فام را به یکی از جذاب‌ترین و غیرقابل پیش‌بینی‌ترین تـزیین‌هـا بـدل کرده بود» (Watson, 1985, p. 7). «میناهای زرین‌فام لایهٔ بسـیار نازکی از نانو ذرات فلزات مس و نقره با جلا و درخشش فلـزی یـا رنگین کمانی در رنگ‌های مختلف هستند که در روی سطح لعاب سرامیک‌های سده‌های میانی و رنسانس، جهت تزیین آن‌ها ایجـاد می‌گردیدند» (Matin, 2008, p.1). فناوریِ تولید این ظروف بسیار پیچیده و هزینه‌بر بوده است به‌نحوی‌که ابوالقاسم کاشانی در عرایس الجواهر اشاره می‌کند که زمانی که برای پخت ظروف در کورهٔ احیا، در مرحلهٔ سوم پخت یا مرحلهٔ پخت رولعابی، صرف می‌شده اسـت سه شبانه‌روز بوده است: «و باز در شاخورهٔ ثانی نهنـد کـی بـرای این‌کار ساخته باشند و سه شبانروز دودی نرم دهند تا رنگ دوآتشی بگیرد، و چون سرد شود برون کنند و به خاک نمگین بمالند صبغی مثل زر برون آید» (Kashani, 1300, p. 347).

مواد اولیهٔ اصلی میناهای زرین‌فام، انواع ترکیبات و نمک‌های مس و نقره بوده‌اند که معمولاً به همراه کانی های رسی و یا حاوی رس(مثل انواع کائولن ها و یـا خـاک اخـرا) مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفته‌اند. تشکیل لایه‌های فلزی نانو ذرات مس و نقره، در اثـر احیای یون‌های نقره و مس است. بنابر این در حدود حداکثر دمای پخت میناهای زرین فام و یا بلافاصله بعد از آن–در مرحلـه سـرد شدن– وجود محیط احیا الزامی است. نانو ذرات نقره معمولاً باعـث ایجاد رنگ‌های طلایی و نانو ذرات مس، عامـل ایجـاد رنگـهای متمایز قرمز با جلای فلزی می‌باشند. در میناهای زرین فام، در اکثر موارد به طور همزمان از ترکیبات نقره و مس استفاده می‌شود.

با توجه به پیچیدگی‌های فناوری زرین‌فام‌ها، تولید این دسته از آثار معمولاً به‌صورت محدود و کم و بـیش انحصـاری و محرمانـه صورت مـی‌پذیرفتـه اسـت. «همچنـین بـرخلاف دیگـر تزیینـات سرامیک، از ظاهر میناهای زرین‌فام نمی‌توان به نحوهٔ ساخت آن‌ها پی برد» (Matin, 2008, p. 11)؛ بر همین اساس، مـورخین هنـر و فناوری اعتقاد دارند که انتشار این فناوری در نقاط مختلف جهان را باید اصولاً ناشی از مهاجرت متخصصـین و اسـتادکاران سـرامیک دانست و این مطلبی است که در بررسی پیشینهٔ زرین فام با عنوان «تئوری مهـاجرت» (Immigration Theory) شـناخته مـی‌شـود. (Watson, 1985, p. 24)

تا امروز، شناخت دقیق و اظهارنظر قاطعانه دربـاره‌ی پیشـینهٔ میناهای زرین‌فام، چندان ساده نبوده و در مورد خاستگاه میناهـای زرین فام، در بین پژوهش‌گران اتفاق نظری نبـوده‌اسـت؛ عـده‌ای میان‌رودان و عراق، برخی ایران، و بالاخره گروهی مصر یا سوریه را خاستگاه این هنر و فناوری می‌دانند. یافته‌های بعدی حاکی از این مطلب است که در هر صورت میناهای زرین فام ابتدا روی شیشه،

تصویر ۴: بشقاب زرین‌فام، ایران، کاشان، ۶۰۷ه، شمس‌الدین ابوزید، گالری هنری فریر (https://asia.si.edu/object/F1941.11/)
Fig. 4: Plate, lusterware, Iran, Kashan, 607 A.H, Shamsuddin al-Hasani Abu Zayd

در حدود سده‌های ۴ یا ۵ م. مـورد اسـتفاده قـرار گرفتنـد و بـرای نخستین بار در قرن ۳ه.ق/ ۹م. برروی سرامیک‌ها به کار رفته‌اند.[۱۰]

در ایران، آغاز تولید میناهای زرین فام، همزمان بـا سـوریه از نیمهٔ دوم سده‌ی ۶ه.ق/۱۲م. بوده است. این همزمانی آغـاز تولیـد زرین فام در ایران و سوریه، نظریه‌ای را به دنبال داشته که مهاجرت استادان سفال‌گر مصری به ایران، بعد از سـقوط فاطمیـان، عامـل شیوع این فناوری در ایران نیز بوده است. تولید میناهای زرین فام در ایران، اگرچه دیرتر از میان دورود و مصر انجام شد، ولـی در عـین حال مینای زرین‌فام، در اواخر سدهٔ دوازدهم/ششـم و اوایـل سـدهٔ سیزدهم/ هفتم در ایران به دوران طلایی خود رسید (Fehérvári, 2000, p. 114). تولید میناهای زرین فام در ایران را به ۳ دوره تقسیم می‌کنند: دورهٔ سلجوقی، دورهٔ ایلخانی و دورهٔ متأخر (صفوی).[۱۱]

تولید زرین‌فام در دورهٔ سلجوقی، از میانهٔ سدهٔ ۶ ه./۱۲م. آغاز تا حملهٔ مغول در سال‌های حـدود ۶۲۱–۶۴۸ه.ق./۱۲۲۴–۱۲۵۰م. به طول انجامید. میناهای زرین‌فام این دوره به سـه گـروه تقسـیم می‌شوند: درشت‌نقش، ریزنقش و کاشان.[۱۲]

سبک درشت‌نقش از آن‌جهت به این نام خوانده می‌شدند کـه «نقـش‌مایـه‌هـایی درشـت‌انـدازه داشـتند و روش نمـایش ایـن نقش‌مایه‌ها بسیار سرزنده بود. ویژگی بنیادین این سبک بـر روش نقاشی آن تکیه داشت: نقش‌مایه‌های سفیدرنگی که دربرابـر یـک زمینهٔ زرین‌فام نمایش داده می‌شدند. ... طیـف موضـوعات چنـدان گسترده نیست. سوارکاران به‌وفـور دیـده مـی‌شـوند، درحـالی‌کـه پیکره‌های نشسته‌ای که در حالِ نوشیدن بوده و یا صرفاً نشسته‌اند مرسوم‌ترین گروه نقش‌مایه‌ها را شکل می‌دهند» (Watson, 1985, p. 45). هم‌چنین می‌توان گفت اگرچه در این سبک تـأثیر عناصـر بصری بیگانه، و به‌طـور مشـخص عناصـر مصـری، بسـیار دیـده می‌شود، با این حال «بررسی ظروف ایـن سـبک نشـان مـی‌دهـد چهره‌های گرد چون قرص ماه، صورت‌های کوچک ظریف و طـرّهٔ گیسوان بلند قـوانین کلاسـیکِ زیبـایی‌شناسـی ایرانـی را نشـان می‌دهد که می‌تـوان ردّ آن‌را در منـابع بـودایی پیشـا–اسـلامی در

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

آسیای مرکزی پیگیری کرد.» (ibid: 48). این سبک ظاهراً در اوایل سدهٔ دوازدهم م./ششم. به کناری نهاده می‌شود.

«سبک ریزنقش از بسیاری از جهات با سبک درشت‌نقش متفاوت است: در روش‌های نقاشی، در نقش‌مایه‌ها، در رویکرد به تزیین و در نهایت، در شکل ظروف. درست‌تر آن‌است که این‌دو را، دو مکتب جداگانه درنظر بگیریم. با این‌حال وجودِ برخی عناصر مشترک و وام‌گیری‌ها نشان می‌دهد که هر دو سبک رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر دارند. اساس این سبک بر شیوهٔ نقاشی آن قرار دارد: نقش‌مایه‌ها اغلب مستقیم بر روی لعاب و با رنگیزه‌ها نقاشی شده‌اند و تنها نقش‌مایه‌هایی که از سبک درشت‌نقش الهام گرفته‌اند بر زمینهٔ زرین‌فام قرار گرفته‌اند. ...طیف نقش‌مایه‌ها حتی از درشت‌نقش‌ها هم محدودتر است،سوارکاران و پیکره‌های نشسته که با نقوش نباتی و اسلیمی ترکیب شده‌اند بخش بزرگ‌تر ترکیب‌بندی‌ها را شکل می‌دهند و حیوانات که در حاشیه‌ها به‌کار رفته‌اند از سبک درشت نقش الهام گرفته‌اند.» (ibid: 68)

سبک کاشان فناوری زرین‌فام را در درخشان‌ترین صورت خود پس از یک دورهٔ انتقال به نمایش می‌گذارد. «اگرچه دامنهٔ موضوعات محدودتر است اما با این حال بهترین آثار این سبک، از نظر طراحی و ترکیب‌بندی با تصاویر نسخ مصور این دوره قابل مقایسه است» (ibid: 88). استفاده از شکل نخل‌ها در زمینه اصلی، توجه هنرمند به ترکیب‌بندی سراسری و یکدست طرح، استفاده از ردیفی از نقش‌مایه‌هایی به شکل ویرگول و اشکال حلزونی شکل، و سرانجام استفاده از عناصری از سبک‌های پیشین مانند تصویری درشت بر زمینهٔ زرین‌فام ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک به‌شمار می‌روند. در این سبک «مانند سبک‌های پیشین بخش عمدهٔ طرح را سواران، پیکره‌های نشسته، امیران با خدمتکاران و حیوانات، و غزال‌ها شکل می‌دهند. گاهی حیوانات دیگر مانند سگ، شیر، گاو و در مواردی استثنایی فیل نیز از در طراحی‌ها دیده می‌شوند» (ibid: 93). ابوزید، سفالگر مشهور این دوره که به همراه محمدبن طاهر آثاری بسیاری را رقم زده‌اند، مبدع این سبک به حساب می‌آید که در حدود ۶۰ اثر با امضای او در این سبک باقی مانده است (ibid:108) و (Grube, 1995, p. 151).

کتاب‌های «جواهر نامه نظامی»، «عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب» و «سه کتاب دربارهٔ هنر سفالگران»، آثار مکتوبی می‌باشند که در دوره‌هایِ تولید میناهای زرین‌فام، به شرح نحوهٔ تولید و ترکیبات میناهای زرین فام اشاره می‌کنند.

۵. ظروف مینایی

ظروف مینایی، آخرین گام مهم هنرمندان دورهٔ سلجوقی در تزیین سفالینه‌هاست. مینایی به «گروهی از ظروف [تولیدی دورهٔ سلجوقی] گفته می‌شود که طرح‌هایِ چند رنگِ هندسی و فیگوراتیو، با جزییات بسیار زیاد، را بر زمینه‌ای از لعاب اپک سفید و یا فیروزه‌ای نقاشی می‌کنند. این شیوه بر بسیاری ازظروف مانند مشربه‌ها، کاسه‌ها، بشقاب‌ها، جوهردان‌ها، فنجان‌ها، گلدان‌ها، جام‌ها دیده می‌شود.» (Koss, 2008, p. 33). مینایی‌ها، ظروفی با تزیینِ رولعابی هستند که «از یک پالت رنگی بسیار غنی بهره گرفته و به‌احتمال از نگاره‌های نسخه‌های خطی و دیوارنگاره‌های بزرگی که امروزه از بین رفته‌اند الهام گرفته بودند.» (Grube, 1995, p. 152). این ظروف به‌نام هفت رنگ نیز خوانده می‌شوند زیرا معمولاً هنرمند در لعاب این ظروف از هفت رنگ استفاده می‌کرده است. این هفت رنگ عبارت بودند از: قرمز، قهوه‌ای، آبی کبالتی، سبز، سیاه، سفید و طلایی. تا پیش از این، اعتقاد براین بود که در ظروف مینایی، رنگ آبی کبالتی را به‌صورت زیرلعابی، در زیر لعاب ترانسپارنت، و رنگ‌های دیگر را به‌صورت رولعابی به کار می‌بردند. البته عده‌ای دیگر معتقدند که تمامی رنگ‌ها به‌صورت رولعابی، بر روی لعاب اپک به‌کار می‌رفته‌اند. تحقیقات جدید نشان می‌دهد که هر دوی این روش‌ها برای تزیین به‌کار بسته می‌شده است (Fehérvári, 2000, p. 126).

اهمیتِ ویژه سفالینه‌های مینایی، در بازنمایی برخی صحنه‌ها و چگونگی اجرای آن‌هاست. همان‌طور که پیش از این گفته شد بر بسیاری از این قطعات، نگاره‌هایی وجود دارد که نمونه مشابهی در نسخِ خطی مصور این دوره ندارند اما با مشابهت میان برخی از این نگاره‌ها و نسخ مصور این دوره می‌توان به سنت مشابه تصویری این دو گروه نگاره‌ها پی برد. داده‌های کمی دربارهٔ سنت تصویرسازیِ کتب مصور دورهٔ سلجوقی باقی‌مانده است اما معدود رساله‌های بازمانده، سنت تصویری نسخه‌های مصور این دوره را مشخص می‌کند. ورقه و گلشاه یکی از مهم‌ترین این رساله‌هاست که در نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم میلادی به نگارش درآمده است. هفتاد و یک نگارهٔ باقی مانده ازین رساله مشابهت سبکی میان ظروف مینایی و نگاره‌های این رساله را مشخص می‌کند (Hillenbrand, 1994, p.134-145).

در «گالری هنر فریر» (Freer Gallery of Art) بشقاب بزرگی (تصویر شماره ۵) وجود دارد که صحنهٔ محاصرهٔ دژی را نشان می‌دهد. نکتهٔ جالب توجه آن‌جاست که نام افراد محاصره کننده در کنار تصاویر آن‌ها دیده می‌شود. به احتمالِ زیاد، این تصویر بازنماییِ یک واقعهٔ تاریخی می‌باشد، اگرچه به‌نظر می‌رسد تصاویر این بشقاب بازنمایی واقعه‌ای است که در هیچ‌یک از کتب تاریخی ذکری از آن به میان نیامده است، با این‌حال می‌توان آن‌را بشقابِ یادبودی به حساب آورد (Holod, 2012, p. 201). تکه‌ای از یک کاشی در «موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون» (Boston Museum of Fine Arts) وجود دارد که حادثهٔ تاریخی دیگری را روایت می‌کند که ممکن است ماجرای ترک «ارگ فُرود» توسط ایرانیان باشد. در نمونه‌ای بسیار ارزشمند در گالری هنری فریر جامی وجود دارد که داستان بیژن و منیژه را بر آن تصویر کرده است. بر بسیاری از این ظروف داستان‌های دیگر شاهنامه، ازجمله داستان بهرام گور و آزاده مصور شده است.

هیچ پیشینه‌ای برای سفالینه‌های مینایی وجود ندارد و آن را باید از ابداعات ایرانیان دانست.[۱۳] اولیور واتسون، با توجه به شباهت این ظروف و تزییناتِ آن به ظروف زرین‌فامِ ریزنقش، به‌علاوه بر این‌که هر دو گروه از نظر فناوری در زمرهٔ تزییناتِ رولعابی قرار می‌گیرند، پیدایش این نوع تزیین را حاصل نبوغ سفالگرانی می‌داند [به احتمال زیاد ابوزید ، که آثار زیادی از زرین‌فام و مینایی به امضای او وجود دارد] که به تنهایی و با آزمون و خطا به این تکنیک دست یافته‌اند (Watson, 1994, p. 170) و (Watson, 1985, p. 69).

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۵: ظرف مینایی، ایران، کاشان، اوایل سده سیزدهم، گالری هنری فریر (https://asia.si.edu/object/F1943.3/)
Fig. 5: Bowl, Mina'I (Enamel), Iran, Kashan, early 13th century

در میان قطعاتی که تاریخ آن‌ها بـر روی‌شـان ضـبط شـده اسـت، قدیمی‌ترین قطعه، تاریخ ۵۷۶ه.ق./۱۱۸۰م. و جدیدترین آن‌ها، تاریخ ۶۱۶ه.ق/۱۲۱۹م. را دارد (Watson, 2004, p. 363). به‌نظر می‌رسد که تولید مینایی فقط در همین بازهِ زمانی انجـام مـی‌شـده اسـت، زیراهیچ شاهد دیگری وجود ندارد که تولید مینایی را، در پیش و یا پس از این تواریخ، اثبات نماید.[۱۴]

دربارهٔ مناطقِ تولید این ظروف نیز بسیار بحث شده است. پوپ شهرهای ساوه، ری،کاشان و کرمان را به عنوان مراکز تولیـد ایـن ظروف نام می‌برد. اما با توجه به تحقیقات و یافته‌های جدید، به نظر می‌رسد که شهر کاشان اصلی‌ترین مرکز تولید ایـن ظـروف بـوده است.

جدول ۱: دسته‌بندی سفالینه‌های دوره سلجوقی
Table1: Categorize of Iranian Seljuq pottery

	گونه		ویژگی‌های فنی	ویژگی‌های زیباشناسانه	توضیحات
۱	بدنه‌های سفید		بدنه جسمی (دست‌ساز)؛ پیوستگی بیش‌تر بدنه و لعاب	دست‌یابی به بدنه سفید؛ امکان به‌کارگیری شیوه‌های جدید تزیین ازجمله تکنیک دانه‌برنجی	شاهکار فن‌آوری هنرمندان مسلمان
۲	ظروف رنگی با لعاب تک‌رنگ		نوآوری آن در استفاده از لعاب قلیایی تک‌رنگ در رنگ‌های مختلف بر بدنهٔ جسمی بود	استفاده از دامنهٔ گسترده‌ای از رنگ‌ها ازجمله می‌توان به طیف‌های مختلف رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، زرد، قهوه‌ای، بنفش و ارغوانی	نمونه‌های موسوم به مدل
۳	سایه‌نما		استفاده از تکنیک باسابقهٔ گلابه‌ای بر بدنه‌های جدید؛ دریچه ورود به زیر لعابی‌ها	در شکل و نوع تزیینات رابطه‌ی نزدیک با زرین‌فام‌های درشت‌نقش	در مواردی ترکیب با تزیین زیرلعابی
۴	زیرلعابی	لعاب رنگی	اجرای نقاشی زیرِ لعابِ قلیایی	رنگ‌های سیاه، آبی کبالتی، سبز و فیروزه‌ای؛ نقوش حیوانی، نباتی و خوشنویسی	رابطه‌ی نزدیک با زرین‌فام‌های ریزنقش
		لعاب سفید		لعاب‌ها طیف‌های رنگی سبز، آبی و فیروزه‌ای؛ رنگ زیر لعابی مشکی و آبی کبالتی	بیشتر بر پیکره‌هایی که نمایش‌گر حیوانات اسطوره‌ای‌اند
۵	زرین‌فام		پخت سه‌مرحله‌ای آمیخته با شرایط احیای کوره؛ فناوری بسیار هزینه‌بر و پیچیده؛	اجرای سه سبک درشت‌نقش، ریزنقش و کاشان	دشواری فناوری و ورود احتمالی فناوری
۶	مینایی		پخت سه مرحله‌ای؛ استفاده از پالت رنگی گسترده (هفت رنگ)	اجرای نقوش هندسی، پیکره‌نگاری؛ بازنمایی صحنه‌ها و روایت‌های تاریخی و معاصر؛ واسطه هنر تصویری هنر پیشین و نگارگری معاصر و پس از آن	تولید منحصر به‌فرد این دسته از سفالینه‌ها در این دوره؛ رابطه آن با نگارگری

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

نتیجه‌گیری

سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی یکی از مهم‌ترین رسانه‌های هنری دوران سلجوقی است که از سویی نشان‌دهندهٔ شکوه و زیبایی هنرِ این دوره بوده و از سوی دیگر یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ سفال در ایران را پیش‌روی مخاطبین‌اش قرار می‌دهند. استفادهٔ دوبارهٔ هنرمندان سفال‌گر ایرانی از بدنه‌های جسمی و لعاب‌های قلیایی این امکان را برای سفال‌گران ایرانی فراهم آورد تا بتوانند با استفاده از ساختار مشابه بدنه و لعاب، گسترش بی‌سابقه‌ای در فناوری‌های تولید و تزیینات این دوره داشته باشند. از سوی دیگر، این پیشرفت در فناوری با تمایل به استفاده از روش‌های متفاوتِ ساخت و تزیین، و نیز رشد و گسترش شهرنشینی و ایجاد بازار بزرگ جدید برای تولیدات سفالینه‌ها همراه گردید که در نتیجهٔ آن مجموعهٔ متفاوتی از اشکال و تزیینات در سفالینه‌های این دوره تولید شدند. ازجملهٔ مهم‌ترین این تولیدات می‌توان به ظروف سفید با انواع تزیینات، ظروف تک‌رنگ، ظروف سایه‌نما، ظروف زیرلعابی، زرین‌فام‌ها و مینایی‌ها اشاره نمود.

پی‌نوشت‌ها

۱. اگرچه باید برای نسبت دادن آثار درخشان سرامیک اسلامی به دوره‌های خاص و وابستگی آن به سلسله‌های حکومتی احتیاط کرد زیرا «از آن‌جایی‌که سفال‌گران برای بازار بزرگ‌تری کار می‌کردند که درست بر خلاف هنرمندان دیگر مانند معماران، لزوماً چندان وابستگی‌ای به طبقات ثروتمند و ممتاز اجتماعی [و حاکمان] نداشت تاریخ‌نگاری سفالینه‌های اسلامی به تغییرات سلسله‌های حاکم چندان ارتباطی ندارد» (Watson, 2004: 53). به همین دلیل، گروبه در کتاب سفالینه‌های اسلامی به درستی اشار ه می‌کند: « [اگرچه] شروع گسترش شگفت‌آور آثار سرامیکی که به‌نام «انفجار هنری» شناخته می‌شود همزمان است با قدرت گرفتنِ سلجوقیان بزرگ در ایران، اما بیش‌ترین توسعه در تولید آثار هنری که گرابار آن‌را با اصطلاح «اشیای قابل حمل» می‌شناسد تنها پس از نیمهٔ سدهٔ دوازدهم رخ می‌دهد که این تاریخ برابر است با برافتادن سلجوقیان بزرگ» (Grube, 1976: 158).

۲. شروع تحقیقات جدی در حوزهٔ سرامیک اسلامی را به سه اتفاق نسبت داده‌اند: نخست، طبقه‌بندی آثاری که رابرت مرداک اسمیت از ایران جمع‌آوری نمود و برای موزهٔ کینگستون جنوبی، که امروزه موزهٔ ویکتوریا آلبرت نامیده می‌شود، دسته‌بندی کرد؛ دوم، تهیهٔ فهرستی از سفالینه‌های ایزنیک در کاتالوگ ماجولیکاهای ایتالیایی توسط سی. دروری ای. فورت‌نوم؛ و سوم با مطالعه جزییات زرین‌فام‌های مجموعهٔ فردریم دو کِین گُدمَن به‌دست هانری والیس (Watson, 2004: 16).

۳. «یافته‌های باستان‌شناسی در سامرا طیف گسترده‌ای از ظروف وارداتی چینی به عراق، در سدهٔ نهم میلادی/ سوم هجری، را به نمایش می‌گذارد: ظروف سفید با کیفیت‌های متفاوت، ظروف سفید با تزیین لکه‌های سبز، نقوش حکاکی شده، انواع متفاوتی از سلادون‌ها و اِستون‌ورهای رنگی» (Watson, 2017: 488). همچنین، «تکه‌هایی از پرسلان‌های چینی در کاوش‌های باستان‌شناسی مناطق مختلف ازجمله تیسقون و نیشابور نیز به‌دست آمده است». (Caiger-Smith, 1973: 23) در کنار این منابع باستان‌شناسانه،» شواهد ادبی نیز از آشنایی مسلمانان با ظروف چینی و تحسین و ستایش این متون از این ظروف حکایت می‌کنند» (ibid). ازجمله می‌توان به گزارش ورود ظروف چینی دورهٔ تانگ (م۹۰۷–۶۱۸م) به سرزمین‌های اسلامی اشاره کرد که ابوالفضل بیهقی در کتاب تاریخ بیهقی آورده است. او به هدایای علی بن عیسی حاکم خراسان به هارون‌الرشید اشاره می‌کند: «...دویست عدد چینی فغفوری از صحن و کاسه و غیره و دو هزار چینی دیگر از لنگری و کاسه‌های چینی کلان و خمره‌های چینیِ کلان و خرد و انواع دیگر؛..» (Beyhaqī, 1078: 473). بنابراین مشخص است که حداقل از دوران هارون‌الرشید ورود ظروف چینی به سرزمین‌های اسلامی امری رایج بوده است. اگرچه «کیفیتِ [جالب توجه] این ظروف با بدنه‌های ارتن‌وری که هنرمندان مسلمان بهره می‌گرفتند غیر قابل رقابت و حتی گرته‌برداری بود» (Watson, 2017: 489) امامهم‌ترین ویژگی این ظروف که مورد توجه سفال‌گران مسلمان قرار گرفت رنگ بدنهٔ سفید آن‌ها بود که قابلیت‌های بسیاری را برای ایجاد نقشه‌ها و طرح‌ها در اختیار هنرمندان چینی قرار می‌داد. هنرمندان چینی به علت وفور معادن کائولن مشکل چندانی در ساختن بدنه‌های سفید نداشتند. اما هنرمندان مسلمان از داشتن چنین معادنی محروم بودند؛ بنابراین آن‌ها برای این‌که ظروف سفید رنگی داشته باشند، از سه راه‌کار بهره گرفتند: استفاده از لعاب اپک (مصمت) با استفاده از اکسید قلع؛ ایجاد یک لایه سفید گلی (گلابهٔ سفید) اغلب بنتونیتی بر روی بدنه رسی رنگی؛ و در نهایت ساخت بدنه‌های سیلیکاتی–بنتونیتی (که در ایران به نام بدنه‌های جسمی خوانده می‌شد).

۴. کوارتز(سیلیس) آسیاب شدهٔ الک شده با ابریشم

۵. فریت و یا خرده شیشهٔ آسیاب شده

۶. به احتمال قریب به یقین، نوعی بنتونیت.

۷. بنتونیت وکتیرا، برای افزودن خاصیت پلاسی‌سیته به ترکیب اضافه می‌شدند.

۸. گزارش انتهایی جلد چهارم کتاب سیری در هنر ایران که با عنوان «فناوری‌های معاصر» (Pope, 1967: 1703-1706) و به قلم فرج‌الله بذل به نگارش درآمده و گزارش خانم سن‌لیور از نطنز نیز ازجملهٔ منابعی هستند که به کیفیت ساخت و ترکیب این بدنه‌ها در دورهٔ معاصر اشاره دارند.

۹. ظروف گروس که با نام‌های شانلُوه و گبری نیز خوانده می‌شوند، از گونهٔ سفالینه‌های نقش‌کَنده در گلابه (Sgraffito) به حساب می‌آیند که به‌دلیلِ انتساب آن‌ها به مناطقِ شمال غربی ایران – منطقه‌ای بین

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

زنجان، همدان و کرمانشاه– چنین خوانده شده‌اند (Fehérvári, 2000: 85). در کاوش‌های باستان‌شناسانه در منطقهٔ تخت سلیمان تعداد زیادی از ظروف ضایعاتی گروس به‌دست آمده است که احتمال تولید این ظروف در این مناطق را افزایش می‌دهد. در ظروف گروس، پس از شکل دادن و نیمه خشک شدنِ ظرف، آن‌را با گِلابه‌ای(پوشش گلی) می‌پوشانند که معمولاً ترکیبی از گل سفید و آب است. پس از این‌که طرح بر روی ظرف منتقل می‌شود، طرح اصلی دست‌نخورده باقی مانده و زمینهٔ گلابه‌ای برداشته می‌شود. بدین‌ترتیب نقش اصلی به‌صورت برجسته، و به رنگ گلابه –غالباً سفید– باقی می‌ماند و زمینهٔ طرح به صورت فرورفته و با رنگ اصلی سرامیک –غالباً نخودی و یا قرمز– باقی می‌ماند. فیگورهای انسانی و حیوانی و طرح‌های حیوانات اسطوره‌ای همراه با کتیبه‌ها به‌وفور در این ظروف مشاهده می‌شود.

۱۰. مجموعهٔ میراث جهانی میناهای زرین فام را می‌توان به اختصار به ۹ گروه مکانی–زمانی تقسیم کرد که سه گروه از آن در ایران قرار دارد. شش گروه دیگر عبارتند از: ۱. عراق دورهٔ عباسی در سده‌های ۳ و ۴ ه.ق./۹ و ۱۰ م.: در این دوره ظروف ساخته شده در بصره و سامرا، وسیعاً جهت نقوش زرین فام مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در اواخر سده‌ی ۴ ه.ق./ ۱۰م. تولید محصولات زرین فام در عراق به‌شدت محدود و تقریباً به پایان رسید. ۲. فاطمیان مصر در سده‌های ۵ و ۶ ه./ ۱۱ و۱۲م. ۳. سوریه(شام)، سده‌های ۷ و ۸ ه. /۱۳ و ۱۴ م.: بعد از سقوط فاطمیان مصر و مهاجرت احتمالی بخشی از استادکاران و یا انتقال احتمالی آن‌ها توسط حاکمان ایوبی، به سوریه آغاز گردید. در این دوره شهر رقه تا زمان حملهٔ مغول در سال ۶۵۶ه.ق./ ۱۲۵۸م. مهم‌ترین مرکز تولید سرامیک بوده است (Fehérvári, 2000, p. 18). پس از آن فناوری میناهای زرین فام به شهر دمشق منتقل شد.. تولید میناهای زرین فام در سوریه در سال ۸۰۴ه.ق./۱۴۰۱م. با حملهٔ تیمور به دمشق، به پایان رسید.(Caiger-smith, 1985, p. 54) ۴ و ۵. اسپانیا: تولید میناهای زرین فام در اسپانیا در دو دوره انجام گرفت. بر اساس ویژگی‌های محصولات اولیه این منطقه، اکثر پژوهشگران آغاز تولید محصولات زرین فام در اسپانیا را در حدود قرن ۷ه.ق./۱۳م. و یا ۸ه.ق./۱۴م. می‌دانند و مهاجرت سفال‌گران ایرانی به اسپانیای اسلامی بعد از حملهٔ مغول را اصلی‌ترین و مهم‌ترین سرچشمهٔ انتقال فناوری زرین‌فام به این منطقه محسوب می‌دارند. اگرچه بعضی از پژوهش‌گران، مهاجرت سفالگران بعد از سقوط فاطمیان را نیز در این باره مؤثر دانسته‌اند. هم‌چنین، انتقال تدریجی و آهستهٔ فناوری از طریق شمال آفریقا، تونس و الجزایر به جنوب اسپانیا مطرح گردیده است. اولین دورهٔ تولید زرین فام در اندلس تا سال ۸۹۷ه.ق./۱۴۹۲م. یعنی تا زمان سقوط غرناطه، آخرین منطقهٔ تحت حکمرانی مسلمانان، به طول انجامید. در این دوره مهم‌ترین مراکز تولید زرین فام شهرهای مالاگا، مورسیا و آلمری بوده‌اند. دور دوم تولیدات محصولات زرین فام در اسپانیا، بعد از سقوط غرناطه آغاز شد. این دوره که از نظر تاریخی به دوره‌ی هیسپانومورسک معروف گردیده است، از ۸۹۷ه.ق./۱۴۹۲م.(سقوط غرناطه) تا ۱۰۱۸ه.ق./۱۶۰۹م. (اخراج مسلمانان) به‌طول انجامید. در این دوره مراکز تولیدی جدیدی در شمال اسپانیا، در اطراف والنسیا، مانیسس، پترنا و رئوس به‌وجودآمد.۶. ایتالیا: دورهٔ آخر تولید میناهای زرین فام در ایتالیا در حدود یک سده، در خلال سدهٔ ۱۰ه.ق./۱۶م. انجام شد. فناوری تولید زرین فام از طریق والنسیای اسپانیا در دههٔ آخر قرن پانزدهم به ایتالیا رسید. مهم‌ترین مراکز تولید زرین فام در ایتالیا شهرهای دروتا، گوبیو و کافاجیولو بودند. در این دوره یکی از مشهورترین اسناد مکتوب دربارهٔ میناهای زرین فام با نام «سه کتاب دربارهٔ هنر سفالگران» (L'I TRE LIBRI DELL'ARTE DEL VASAIO) توسط شخصی به نام «چیپریانو پیکولپاس» تالیف گردید. (Matin, 2008, p. 3)

۱۱. صفویان در خلال سال‌های ۹۰۶–۱۱۴۹ه.ق./۱۵۰۰–۱۷۳۶م. در ایران حکومت می‌کردند ولی اوج تولیدات زرین فام دورهٔ صفوی در نیمهٔ دوم قرن هفدهم و نیمهٔ اول قرن هجدهم بوده است. بعد از این دوران تا حدود قرن ۱۳ه.ق./۱۹م. افولی مداوم بر تولید زرین فام در ایران حاکم بود. در اواخر دوره‌ی قاجار، تولید ظروف و کاشی‌های زرین فام به ندرت در ایران مشاهده می‌گردد که بیشتر ناشی از تقاضای خارجیان مقیم ایران و موزه‌های خارجی بوده است.

۱۲. پیتر مورگان و گراب، به‌جای استفاده از مفهوم سبک، از مفهوم سه مرحلهٔ (phase) زرین‌فام در دورهٔ سلجوقی یاد می‌کنند. فاز اول، برابر است با سبک درشت نقش؛ فاز دوم به تزیین نقاشی بر روی لعاب اپک سفید اشاره دارد و فاز سوم برابر با سبک کاشان است که اتینگهاوزن این دسته از ظروف را به نام کاشان نام‌گذاری کرده بود (Fehérvári, 2000, p. 114) و (Grube, 1995, p. 163-168).

۱۳. در برخی از نمونه‌های شیشه‌کاری دورهٔ رومی در مصر، از تکنیک مشابهی استفاده شده است. اما تولید این شیشه‌ها، سده‌ها پیش از این‌که هنرمندان ایرانی شروع به استفاده از این فناوری نمایند، متوقف شده بود.

۱۴. درعرایس الجواهرو نفایس‌الاطایب که در سال ۷۰۰ه.ق/۱۳۰۱م. به نگارش درآمده، هیچ اشاره‌ای به ظروف مینایی نمی‌شود، درحالی‌که دربارهٔ ساختِ ظروف لاجوردی، که هم‌طرازِ ظروف مینایی در دورهٔ ایلخانی‌اند، بحث می‌کند.

References

Allan, w. James. (1991). Islamic Ceramics, Oxford: Ashmolean Museum.

Beyhaqī, A. (1078). Tārīkh-e Beyhaqī , (Fayyaz, Ali Akbar., eds. 2009), Tehran: Hermes Pub [in Persian].

[بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۸۷). تاریخ بیهقی، به تصحیح علی اکبر فیاض، تهران: انتشارات هرمس].

Boswoth, E. & Others (2011). Seljuqs, (Translated and ed. by Azhand. Y.). Tehran: Mola Pub [in Persian].

[بازورث، ادموند کلیفورد و دیگران. (۱۳۹۰). سلجوقیان، ترجمه و تدوین: دکتر یعقوب آژند، چاپ دوم، انتشارات مولی، تهران].

Caiger-Smith, Alan. (1973). Tin-Glazed pottery in Europe and the Islamic World, the tradition of 1,000 years in majolica, Faience and Delftware, London: Faber and Faber Limited.

Caiger-Smith, Alan. (1985). Lustre Pottery: Technique, tradition and annovation in Islamic and the Western World, London: The Herbert Press.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:21 +0330 on Saturday March 6th 2021

Cattelli, Margarita; Hambis, Louis. (1997). Seljuq art and Al-Khwarizmi. (Translated by Azhand. Y.). Tehran: Mola [in Persian].

[کاتلی، مارگریتا و لوئی هامبی. (۱۳۷۶). هنر سلجوقی و خوارزمی. ترجمه و تدوین: دکتر یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.]

Ettinghausen, Richard. (1970). The Flowering of Seljuq Arts, Metropolitan Museum Journal III, pp.113-131.

Ettinghausen, Richard & Grace D. Guest. (1967). The Iconography of the Kashan Lustre ware, Ars Orientalis, vol. IV, pp. 25-64.

Fehérvári, Géza. (1973). Islamic pottery: a comprehensive study based on the Barlow collection, London: Faber and Faber Limited.

Fehérvári, Géza. (2000). Ceramics of the Islamic World: in the Tareq Rajab Museum, London: I.B. Tauris & CoLtd.

Grabar, O. (1968). The Visual Arts, 1050–1350. In J. Boyle (Ed.), The Cambridge History of Iran (The Cambridge History of Iran, pp. 626-658). Cambridge: Cambridge University Press.

Grube, Ernst. J. (1976). Islamic Pottery: of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection, London: Faber and Faber Limited.

Grube, Ernst. J. (1995). Cobalt and Luster: The First Centuries of Islamic Pottery (The Nasser Khalili Collection of Islamic Art), London: Nour Foundation.

Giuzalian, L. T. (1968). The Bronze Qalamdan (pen-case) 542/1148 From the Hermitage Collection, Ars Orientalis, Vol VII, p.p: 95- 119.

Hillenbrand, Robert. (1994). the Relationship between Book Painting and Luxury Ceramics in 13th-Century Iran, In Robert Hillenbrand (Ed.), the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, Costa Mesa, California: Mazda publishers.

Hillenbrand, R. (2009). Islamic Art and Architecrure, (Translated by Eshraghi. A). Tehran: Farhangestan Honar pub [in Persian].

[هیلن‌براند، رابرت. (۱۳۸۸). هنر و معماری اسلامی، ترجمه: اردشیر اشراقی، ، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.]

Holod, Renata. (2012). Event and Memory: The Freer Gallery's Siege Scene Plate, Ars Orientalis, No: 42, 194-219.

Isfahani, Ali Muhammad. (1904). On the Manufacture of Modern Kashi Earthenware Tiles and Vases in Imitation of the Anciant. In William J. Furnival, (Ed.) Leadless Decorative Tiles, Faience, and Mosaic, p: 215-23, Stone, Staffordshire: published by editor.

Kashani. A. Abolqasem. (1300). Arāʾes al-Ǧawāher wa nafāʾes al-aṭāʾeb, (Afshar. I., Daryagasht, M.R., eds. 2007), Tehran: Almaā Press [in Persian]

[کاشانی، ابوالقاسم عبدالله. (۱۳۸۶). عرایس الجواهر و نفایس الاطایب. به کوشش ایرج افشار، چاپ اول، تهران: انتشارات المعی.]

Koss, Kerith, Blyth McCarthy, Ellen Salzman Chase, and Dylan smith. (2009). Scientific Research on Historic Asian Ceramics: Proceedings of the Fourth Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art, London: Archetype Publications with the Freer Gallery of Art.

Lane, Arthur. (1947). Early Islamic pottery, London: Faber and Faber Limited.

Maheronnaghsh, M. (2002). Bricks & Their Usage, Tehran: Samt pub [in Persian]

[ماهرالنقش، محمود. (۱۳۸۱). کاشی و کاربرد آن. چاپ اول، تهران: انتشارت سمت.]

Matin, M. (2008). The oldest written document of nanotechnology is not the book of Arāʾes al-Ǧawāher wa nafāʾes al-aṭāʾeb. Iranian Indigenous Technologies Conference, Tehran: Sharif University of Technology [in Persian]

[متین، مهران. (۱۳۸۷). "قدیمی‌ترین سند مکتوب فناوری نانو، کتاب عرایس‌الجواهر و نفایس الاطایب نیست"، همایش فناوری‌های بومی ایران، تهران: دانشگاه صنعتی شریف.]

Necipoğlu, Gülru (Eds.), A companion to Islamic Art and Architecture, volume I, Hoboken: John Wiley & sons Inc.

Neyshaburi, M.A. (1196). Javahernameh-ye Nezami, (Afshar. I., Daryagasht, M.R., eds. 2004), Tehran: Miras-e Maktub Press. [in Persian]

[نیشابوری، محمد بن ابی البرکات. (۱۳۸۳). جواهرنامهٔ نظامی، به کوشش ایرج افشار، چاپ اول، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران.]

Pancaroğlu, Oya. (2007). Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection, Chicago: The Art Institute of Chicago.

Pope, Arthur Upham. (1967).The Ceramics Art in Islamic Times: The Middle Period, In Pope, Arthur Upham & Phillis Ackerman (Eds.). Survey of Persian Art, Vol. IV, second impression, London and New York: Oxford University Press.

Soustiel, J. (1985). La Ceramique Islamique, Fribourg: Office du livre.

Watson, Oliver. (1985). Persian Lustre Ware, London: Faber and Faber Limited.

Watson, Oliver. (1994). Documentary Minai and Abuzaids bowls, In Robert Hillenbrand (Ed.), the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, Costa Mesa, California: Mazda publishers.

Watson, Oliver. (2005). Ceramics from Islamic Lands, London: Thames & Hudson.

Watson, Oliver. (2017). Cerramics and Circulation, In Flood, Finbarr Barry & Wulff, Hans. E. (1966). The Traditional Crafts of Persia, London: The M.I.T Press.

Zamani, Abbas. (1971).The art of pottery in Mand Gonabad, Honaro Mardom, vol. 119-120. pp. 10-24 [in Persian]

[زمانی، عباس. (۱۳۵۱). هنر سفال‌سازی در مند گناباد، نشریه هنر و مردم، شماره ۱۲۰–۱۱۹. صفحات: ۲۴–۱۰.]

https://asia.si.edu/object/F1941.11/
https://asia.si.edu/object/F1943.3/