

بررسی تحلیلی نقش مایه‌ی شیر در آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق.

قباد کیانمهر*

دانشیار دانشگاه هنر اصفهان
q.kyanmehr@au.ac.ir

علی سلمانی*

استادیار گروه هنر دانشگاه بوعلی سینا

ابوذر ناصحی

استادیار گروه هنر دانشگاه هنر اصفهان

بشیر یوقار

دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۱/۲۸
(از ص ۲۰۷ تا ۲۲۴)

چکیده

دستیابی به صنعت سفال به‌عنوان اولین دست‌ساخته‌های کاربردی بشر، نقش بسزایی در زندگی او ایفاد کرد و ایجاد نقوش بر روی سفال‌ها به‌عنوان نمادی از هنر ماندگار انسان در دوره‌های مختلف مطرح بوده است. نقوش روی سفال‌ها که ریشه در مفاهیم اعتقادی، باورها، تمایلات و آرزوهای هر عصری دارد، در تمام ادوار تاریخی دوشادوش صنعت سفال خودنمایی نموده است. شیر از جمله نقوش رایج و مورد توجه اعصار مختلف بوده است. سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. به‌لحاظ تحولات بدیع هنری همواره مورد توجه هنرپژوهان بوده است. این نوشتار بر آن است تا با بررسی نقش مایه‌ی شیر در سده‌های مذکور، به این سؤالات پاسخ دهد که در یک رویکرد مقایسه‌ای و تطبیقی نقش مایه‌ی شیر در فاصله‌ی سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. از منظر معیارهای زیباشناختی (با تأکید بر فرم و ساختار) از چه ارزش‌های زیباشناختی حکایت می‌کند؟ و در صورت مشاهده‌ی تغییرات چشمگیر در فرم و ساختار این نقش مایه، این تغییرات چه دلیلی می‌تواند داشته باشد؟ برای پاسخ‌گویی به سؤالات مذکور، تلاش شده است تا با تکیه بر روش تحلیلی که یکی از معروف‌ترین روش‌های تجزیه و تحلیل آثار هنری است به بررسی آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. و مقایسه‌ی آن‌ها با یکدیگر بپردازیم. مراد از تحلیل ساختاری، بررسی رابطه‌ی نقش مایه‌ی اصلی با سایر نقش مایه‌های مجاور، بررسی رابطه‌ی فرم و شکل کلی ظرف با نقش مایه‌ی اصلی و سایر نقش مایه‌ها و بررسی مستقل خود نقش مایه‌ی اصلی (شیر) است. به‌نظر می‌رسد که باوجود انتظار معمول، گذشت زمان و عوامل دیگری چون آشنایی بیشتر هنرمندان با سنت‌های هنری دیگر، تأثیر چندانی در قوت طراحی و پختگی آن نداشته است. نقش مایه‌ی شیر آثار سفالی متعلق به سده‌های پنجم و ششم هـ.ق. در مقایسه با آثار متأخر، از طراحی خطی قوی، تأکید بر رابطه‌ی اندام‌وار زمینه و موضوع اصلی، تناسب خود نقش مایه و ارتباط ظریف آن با کالبد ظرف برخوردار است.

کلیدواژه‌گان: شیر، سفال، نقش مایه، سده‌های پنجم تا هشتم.

مقدمه

شیر، یکی از کهن‌الگوهای است که هنرمندان در ادوار مختلف توجه ویژه‌ای به آن داشته‌اند. معنا و مفهوم آن پیوند وثیقی با اعتقادات و آیین هر دوره دارد. هنرمندان ایران باستان به‌خاطر توجه به موضوعات آیینی (اساطیری) و اعتقاد به نقش بروج دوازده‌گانه در زندگی آدمی، در آثار هنری خود توجه ویژه‌ای به نقش مایه‌ی شیر نموده‌اند. بعد از ورود اسلام به ایران این نقش مایه همچنان همانند گذشته مورد توجه و استفاده‌ی هنرمندان ایرانی-اسلامی قرار گرفت. این هنرمندان از نقش مایه‌ی مذکور گاهی به‌عنوان نقش مایه‌ای که صرفاً ارزش تزئینی دارد (بدون توجه به اعتقادات اساطیری)، گاهی به‌عنوان نشانه‌ای برای ترسیم قدرت حاکم وقت و گاهی در پیوند با اعتقادات و روایات دینی (به‌طور خاص اعتقادات شیعی) استفاده نمودند. یکی از هنرهای که نقش مایه‌ی شیر در دوره‌های ایرانی-اسلامی در آن به‌وفور یافت می‌شود، سفالگری است. بدون شک سفالگران در منقش ساختن نقش مایه‌ی شیر در آثار خود تحت تأثیر هنرهای تصویری دیگری چون نقاشی و تزئینات معماری بوده‌اند؛ اما نوع ماده‌ی هنری که سفالگر با آن سر و کار داشت الزامات تکنیکی خاصی را به او تحمیل می‌کرد و همین امر، گاهی سبب متفاوت‌تر شدن تصاویر به‌کار گرفته شده در این هنر می‌شود.

در سده‌های پنجم تا هشتم ه.ق. آثار سفالی ارزشمندی در ایران دوران اسلامی یافت شده است که از لحاظ تصویری بسیار ارزشمند است. از همین رو مقاله‌ی حاضر به بررسی جنبه‌های زیباشناختی (ساختاری و فرمی) آثار سفالی منقش شده به نقش مایه‌ی شیر می‌پردازد. به‌عبارت دیگر، این نوشتار در صدد پاسخ‌گویی به این مسأله است که نقش مایه‌ی شیر در آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم از چه خصوصیات زیباشناختی بهره‌مند است؟ آیا می‌توان در سرتاسر اعصار یاد شده از خصوصیات واحد و یکسان و یا روبه پیشرفت سخن گفت؟ مقالات متعددی در مورد نقش مایه‌ی شیر نوشته شده است که هر کدام از زوایای متفاوتی به آن پرداخته‌اند. رویکرد غالب این مقالات، محتوا محور بوده است:

طاهری (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر» با رویکرد اساطیری و با تکیه بر باورهای مردم به بررسی نقش مایه و کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر باستان تا آغاز دوران هخامنشی که به زعم ایشان دوران یکی شدن فرهنگ‌هاست) پرداخته است. از نظر نویسنده، شیر در اندیشه‌ی مردمان خاور باستان، نماد شهریاری، دلاوری، سلطنت و شجاعت بوده است. آن‌ها شیر گاو شکن را نشانه‌ی سپیده دم یا نوروز می‌دانسته‌اند. همان‌گونه که بیان شد در مقاله‌ی مذکور دامنه‌ی پژوهش به فرهنگ‌های ایرانی، مصری و بین‌النهرین اختصاص یافته است و از این حیث متفاوت از موضوع نوشتار حاضر است که تنها به بررسی فرمالیستی نقش مایه‌ی شیر در آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم می‌پردازد.

طاهری و حسامی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «نقش شیر در فرش ابریشمی حیوان‌دار موزه متروپولیتن» به بررسی نماد شیر با محوریت فرش ابریشمی حیوان‌دار موزه متروپولیتن پرداخته‌اند. شیر به‌عنوان یکی از نقش‌های مرتبط با اسطوره‌ها نماد ویژگی‌های بارز انسانی شده است. نگاه اسطوره‌ای و عرفانی به این نماد از ویژگی‌های مقاله‌ی مذکور است. این پژوهش منحصر به یک نمونه‌ی فرش بوده است.

مبینی (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی نقش شیر در اساطیر و هنر ایران و هند» برآن است تا اشتراکات فرهنگی و هنری ایران و هند را به‌واسطه‌ی نقش مایه‌ی شیر بررسی نماید. در همین راستا اسطوره‌های مشترک دو فرهنگ ایران و هند مورد توجه

قرار گرفته است. شیر در هنر ایران و هند با دیو و اهریمن می‌ستیزد. در ایران نبردشاه با شیر نماد قدرت شاه و شرارت شیر است. همان‌طور که از قراین برمی‌آید مفاهیمی چون: اهریمن، قدرت، شرارت، مراقبت، پاسداری و... از مهم‌ترین مضامینی است که نقش مایه‌ی شیر متبادر کننده‌ی آن‌هاست. این مضامین در هر دو فرهنگ مورد توجه قرار گرفته است. نویسنده به دنبال مشترکات معنایی این نماد و تغییرات فرمی آن در دو سرزمین ایران و هند است. آنچه سبب تمایز نوشتار حاضر از مقاله‌ی مذکور می‌شود انحصار موضوعی این مقاله بر روی آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم و روش تحلیل فرم‌گرایانه‌ی آن است.

روش تحقیق

این تحقیق بر آن است تا با تکیه بر روش تحلیلی که فقط تمرکز خود را بر ساخت و فرم اثر هنری معطوف می‌نماید به تجزیه و تحلیل نقش مایه‌ی «شیر» در آثار سفالی سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. نماید و بعد از مقایسه‌ی تطبیقی آن‌ها، به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در این آثار اشاره نماید؛ به همین دلیل، تلاش می‌شود تا در بخش نخست این نوشتار بعد از ارائه‌ی مختصری در مورد وضعیت هنری در این سده‌ها (با تأکید بیشتری بر سفالگری) به تحلیل ساختاری نمونه‌های برجسته‌ی سفالی (با نقش مایه شیر) آن‌ها پردازد تا زمینه‌ی مقایسه‌ی تکنیکی (تکنیک پرداخت نقش مایه) آن‌ها فراهم گردد. از تحلیل ساختاری، بررسی رابطه‌ی نقش مایه‌ی اصلی با سایر نقش مایه‌های مجاور، بررسی رابطه‌ی فرم و شکل کلی ظرف با نقش مایه‌ی اصلی و سایر نقش مایه‌ها و بررسی مستقل خود نقش مایه‌ی اصلی (شیر) می‌باشد (سیمون، ۱۳۸۹: ۲۳۵-۲۳۴).

شیر

شیر، در هنر ایران از دلالت‌های معنایی متعددی برخوردار است؛ چنان‌که آن را نماد: قدرت، میترا، خورشید، تابستان، گرما، پیروزی، آتش و... دانسته‌اند. در دوران باستان، شیر را ربابنده‌ی روح جانداران گفته‌اند. حضور شیر جهت دفع نیروهای اهریمنی به کار می‌رفته است (هال، ۱۳۸۳: ۲۷). به جهت قدرت بیشتر شیر، برای او بال‌هایی تصور می‌کردند و از آن، موجودی خارق‌العاده با نیروی اسطوره‌ای متصور می‌شده‌اند. در برخی منابع از شیر به اهریمن نیز نام برده‌اند که هم‌رزم پادشاهان بوده و پیروز این مبارزه، قطعاً پادشاه خواهد بود (هینلز، ۱۳۸۲: ۱۲۸). به دلیل قدرتمندی این جانور در نقش برجسته‌ها، آن را با سر پادشاه تلفیق می‌کردند و بدین وسیله او از نیرویی مانند شیر برخوردار می‌شد. تلفیق شیر با سایر جانوران، مانند: عقاب، گاو، عقرب و... صورت می‌گرفت که بر قدرت بیشتر و مضامین اسطوره‌ای اشاره می‌کرد. در منابع کهن ایرانی (نوشتارهای اوستایی و پهلوی) از جانوری ترکیبی با تن گاو یا شیر و سر انسان یاد می‌شود که از آن تعبیر به «گوپت» شده است (تفضلی، ۱۳۵۴: ۸۱). «شیردال» نیز موجودی افسانه‌ای است با سر عقاب، تن شیر و گوش اسب (Mackenzie, 1990: 345)، البته نباید فراموش کرد که این اسامی خاص از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت بوده‌اند؛ برای مثال، در فرهنگ یونانی شیردال را با نام «گریفین» و گوپت را با نام «سفینکس» می‌شناختند. یونانی‌ها، سفینکس را موجودی اسطوره‌ای با سر زن، بدن شیر ماده، بال‌های عقاب و دُمی مار مانند می‌دانستند (Liddle, 1996: 312). ترکیب شیر با سایر حیوانات یا انسان در هنر ایرانی از دلالت‌های معنایی خاصی برخوردار بوده است و حکایت از اعتقادات ایرانیان در ادوار تاریخی خاصی می‌نماید؛ برای مثال،

در آیین مهرپرستی، می‌توان به این نکته اشاره کرد که یکی از مراحل سیر و سلوک فرد در این آیین مقام و منصب «شیر مرد»^۲ است (رضی، ۱۳۷۱: ۳۵۸). شیر در فرهنگ بعد از اسلام نیز گاهی صرفاً به‌عنوان نقش مایه‌ای تزئینی، گاهی به‌عنوان نماد قدرت و شجاعت در آثار هنری اسلامی و گاهی نماد حضرت علی (ع) (از زمان رسمیت یافتن تشیع در ایران) قلمداد شده است. در برخی از روایات (فارغ از صحت یا عدم صحت این روایات) شیر هم‌دم امامان شده است (کلینی، ۱۳۶۲: ۴۶۵). تا همین اواخر، در مراسم عزاداری عاشورا شخصی در پوست شیر رفته و به یاد شیری که در میدان کربلا به کمک امام حسین (ع) آمده بوده به تعزیه‌خوانی می‌پرداخت. از زمان صفویه، نقش مایه‌ی شیر، چنان ارزشمند تلقی می‌شد که باوجود تحریم مجسمه‌سازی، مجسمه‌ی این حیوان حتی در امام‌زاده‌ها نصب می‌شد.^۳



وضعیت تاریخی و هنری سده‌های ۵ تا ۸ هـ.ق. در ایران

در فاصله‌ی سده‌های پنجم تا هفتم هـ.ق. فلات ایران تحت حکومت سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانان مغول بوده است. سلجوقیان، قبایل ترک چادرنشینی ساکن ماوراءالنهر بودند، که نخست در خراسان مرکز حکومتی خود را تشکیل دادند (۴۳۰ هـ.ق.) و اندکی بعد با گسترش قلمرو خود، نواحی مرکزی ایران را به‌تصرف درآورده و در نهایت اصفهان را به پایتختی برگزیدند (رفیعی، ۱۳۷۷: ۸۳). دوره‌ی سلجوقی را می‌توان یکی از دوره‌های شکوفایی هنر ایران دانست؛ دوره‌ای که پس از اسلام در آن هنرهای گوناگون متناسب با اعتقادات و اندیشه‌ی اسلامی شکل گرفت. سلجوقیان اصول هنر ایرانی را گسترش دادند؛ به‌طوری‌که این اصول نه‌تنها در سرزمین‌های شام و آسیای صغیر، بلکه در مصر و شمال آفریقا خود را نشان داد. به‌طور کلی در این دوره نهضتی کم‌نظیر در عرصه‌ی هنر به‌وجود آمد که آثار آن تا عصر مغول باقی‌ماند. این نهضت به‌قدری عظیم بود که صاحب‌نظران، عصر سلجوقی را درخشان‌ترین عصر هنر ایرانی (رنسانس هنری) می‌دانند (نکویی، ۱۳۹۳: ۱۱۴).



▲ تصاویر ۱ و ۲. کاسه‌ها، سفالینه‌ی لعاب‌دار نقش‌کنده (شالوه)، در مالکیت لارکاد، سده‌ی ۵ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۱۵).

در این دوره، خمسه‌ی نظامی سروده شد و معماری و فلزکاری و سفالگری به اوج شکوفایی رسیدند، با این‌که به احتمال قوی، گونه‌های مختلف هنر تصویری نیز در عهد سلجوقی رواج داشته است، فقط چند قطعه نقاشی دیواری و معدودی نسخه‌ی مصور از آن زمان برجا مانده‌اند که اطلاعات کافی در این زمینه به‌دست نمی‌دهند؛ در عوض، از نقوش موجود بر روی سفال‌ها و به‌خصوص ظروف موسوم به «مینایی» می‌توان به خصوصیات هنر تصویری عهد سلجوقی پی‌برد. اگرچه سفالینه‌نگاران در نواحی مرکزی ایران و عمدتاً در شهر کاشان فعالیت می‌کردند، سخت‌تأثیر سنت‌های هنری خاوری، خصوصاً سنت مانوی بودند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۵).

به‌طور کلی، تقارن قرون وسطی با عصر سلجوقی تا ایلخانی، سبب تحول و نوآوری در بسیاری از آثار و هنرهای سلجوقی، از جمله سفال‌سازی شد. در این دوره، ساخت ظروف: زرین‌فام، مینایی، شبه‌چینی، بدون لعاب، تکرنگ، مشبک، و لعاب‌پاشیده، رواج یافته و به اوج خود می‌رسد.^۴ آثار سفالی این دوره، حکایت از تحولی عظیم، هم به‌لحاظ تکنیک و هم به‌لحاظ فرم نقش‌مایه‌ها دارد.

خوارزمشاهیان، فرزندان غلامی ترک، به‌نام «نوشتکین» بودند که او را یکی از امرای سلجوقی در غرjestان (گرjestان) خریده بود و به‌همین جهت او را «نوشتکین غرجه» می‌گفتند. نوشتکین بر اثر بروز لیاقت و کفایت در دربار ملک‌شاه سلجوقی، ترقی یافت و به مقام شحنگی خوارزم منصوب شد. در سال ۴۹۰ هـ.ق.، قطب‌الدین محمد (پسر نوشتکین غرجه) از طرف حکمران خراسان، به حکومت خوارزم منصوب شد؛ بنابراین



▲ تصویر ۳. کاسه، لعاب کهربایی، نقش فرورفته، گروس، مجموعه‌ی کورکیان، سده‌ی ۵ و ۶ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۴: ۱۳۱).

قطب‌الدین محمد را به‌عنوان بنیان‌گذار سلسله‌ی خوارزمشاهیان شناخته و از این تاریخ به بعد، مقام حکومت بر خوارزم در خاندان وی موروثی گردید. حکومت خوارزمشاهیان در سال ۶۱۶ هـ.ق. و در زمان حکومت سلطان محمد خوارزمشاه، به‌وسیله‌ی سپاهیان چنگیزخان مغول مورد حمله و تاخت‌وتاز قرار گرفت، ولی تاریخ‌نهایی انقراض این سلسله را، تاریخ کشته شدن سلطان جلال‌الدین (پسر سلطان محمد خوارزمشاه)، که در سال ۶۲۸ هـ.ق. بوده است، می‌دانند (بویل، ۱۳۹۲: ۱۶۶-۱۹۳). به‌لحاظ فرهنگی و هنری، شاید بتوان خوارزمشاهیان را ادامه‌دهنده‌ی سنت‌های فرهنگی و هنری سلجوقیان دانست، اما موقعیت جغرافیایی آن‌ها سبب نزدیکی بیشتر آن‌ها با سنت‌های هنری آسیای میانه شده بود؛ به‌همین دلیل می‌توان گفت سفالگری، گچ‌بری و ویژگی‌های معماری خوارزمشاهیان از ویژگی‌های عصر سلجوقی و ایلخانی متفاوت گشت. ظروف سفالین دوره‌ی خوارزمشاهیان متنوع و عموماً شامل: سفالینه‌ی جرجان، کاشان، ری و سفال محلی است که در انواع گوناگون ظروف سفالین، چون: زرین‌فام نقاشی شده‌ی زیرلعاب، مینایی یا هفت‌رنگ، تکرنگ با نقش‌کنده، تکرنگ با نقش‌افزوده و بی‌لعاب ساخته می‌شد (کیانی، ۱۳۸۰: ۳۷).

حمله‌ی ایلخانان مغول در سال ۱۲۲۰ م. / ۶۱۶ هـ.ق. تمامی فعالیت‌های هنری و به‌طور خاص سفالگری را تحت‌تأثیر خود قرار داده و تقریباً به تعطیلی کشاند. به‌تدریج با نفوذ ایرانیان در دستگاه حکومتی، رشته‌های مختلف هنری از رونق مجددی برخوردار شدند. هنرهای چون: بافت پارچه‌های زربافت، سفالگری، فلزکاری، کتاب‌آرایی و نگارگری، مجدداً مورد توجه قرار گرفت. در این فرصت به‌دست آمده سفالگران در مناطقی چون کاشان، انواع سفالینه با نقوش ریز و منقوش به «میناهای» چندرنگ بر روی لعاب‌های سفید و یا فیروزه‌ای تولید می‌کردند. تقریباً تمامی نقش‌مایه‌های این ظروف از ترکیب‌بندی‌های بیکره‌ای و اسلیمی برخوردارند و داخل و بیرون ظروف مملو از نقاشی‌ها است (اتینگ‌هاوزن، ۱۳۹۱: ۵۱۷).^۵

در برخی نمونه سفال‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی تأثیر سنت‌های کتاب‌آرایی و تزیینات موجود در برخی نسخ خطی به سفال‌ها نیز تسری یافته و سفالگران از پس‌زمینه‌ها و کتیبه‌های موجود در این نسخه‌ها برای تزیینات سفال‌ها استفاده کرده‌اند. (همان: ۵۱۷)

در مجموع، ظروف سفالی این دوره به کوچک‌تر شدن گرایش یافته‌اند تا برای تزیین مناسب‌تر باشند. مشارکت نقاش و سفالگر در این دوره تغییر مشخصی را در سنت سفالینه‌نشان می‌دهد. با دخالت نقاش در فرایند تزیین سفال، سفالگر در مقایسه با گذشته، نقش تابع‌تری یافت و تنها به‌عنوان صنعتگر شناخته شد. اکنون تزیین‌کننده تا حد زیادی افتخار اصلی تمایز اثر را به‌دست آورد و عمده‌ی تحسین‌ها و دستاوردها نثار هنرمند نقاش گردید (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۹۸).

باوجود استنادات قوی تاریخی در مورد حکومت‌های ایرانی در سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. از آن‌جایی که تاریخ‌گذاری آثار سفالی چندان دقیق نبوده است و در غالب آثار تخصصی منتشر شده، در مورد سفال به‌جای اشاره به مرکز و حکومتی که ممکن است سفال متعلق به آن باشد، به سده یا سده‌هایی که احتمالاً اثر در آن به‌وجود آمده اشاره شده است؛ در ادامه‌ی این نوشتار، صرفاً به بررسی نقش‌مایه‌ی شیر در آثار سفالی، براساس تاریخ‌گذاری آن‌ها پرداخته خواهد شد.

به‌لحاظ طراحی نقش‌مایه‌ی شیر، ظروف تصاویر ۱ و ۲ را می‌توان از موفق‌ترین نمونه‌های تصویری این سده بر شمرد. نقش شیر، بسیار ماهرانه اجرا شده است. هنرمند ضمن توجه به بزرگی بدن شیرها و تأکید بر قدرت حیوان، از حرکات پیچان

زیبایی استفاده کرده است. توانمندی طراح در اجرای کامل بدن شیر و قدرت پنجه‌ها کاملاً مشهود است. او تلاش نموده است تا از تمام فضای ظرف استفاده نماید و فرم شیر را در هماهنگی دقیق با فرم ظرف ترسیم نماید. توجه به شکل دایره‌ای ظرف در کنار استفاده از خطوط منحنی و نقوش تزیینی مدور، هماهنگی دقیقی در پاها، گردن، دم حیوان و فرم ظرف ایجاد نموده است. این هماهنگی ظریف سبب شده است تا با وجود درنده بودن جانور، حس درندگی و توحش به بیننده منتقل نگردد. در تصویر ۲، شاهد یال فلس‌مانندی بر روی گردن شیر هستیم. تمام فضای خالی اطراف جانور با نقوش گیاهی پر شده است. هماهنگی فرم‌های تزیینی با فرم نقش مایه اصلی، سبب ایجاد تحرک بیشتر در بدن حیوان گردیده است.

در کاسه با لعاب کهربایی (تصویر ۳) تصویر شیر، نقش اصلی ظرف بوده و فرم و شکل آن در هماهنگی کامل با شکل ظرف ظاهر شده است. نقش مایه‌ی شیر با قدرت اغراق‌آمیزی نمایش داده شده است که با پیروزی از میان شاخ و برگ که به تأثیر هیجان‌انگیز آن می‌افزاید به پیش می‌رود. این تصویر، تمام سطح ظرف را پر کرده و پُر از احساس قدرت و زورمندی است. همین امر، سایر خطوط ظرف را نیرو بخشیده و به آن‌ها جنبش و حیات نافذی می‌دهد؛ با وجود ابتدایی به‌نظر رسیدن این تصویر، انسجام و هماهنگی آن به‌صورت مستقل و همراهی آن با نقوش تزیینی گیاهی مدور بسیار چشمگیر و جذاب است. همین عوامل، حکایت از نوعی طراحی قوی و مستحکم دارد. پوپ این نوع نقش و طراحی را صمیمی و تأثیرگذار معرفی نموده و آن را یادآور طراحی جانوران در عصر ساسانی می‌داند (پوپ، ۱۳۸۴: ۹۴). طراح، برای ترسیم یال شیر از پرداختن به جزئیات طبیعی و واقعی اجتناب نموده و با بهره‌گیری از قدرت خط و استفاده‌ی آن به‌صورت فلس‌گونه به نمایش یال شیر پرداخته است. ظاهر شدن بخشی از تزیینات گیاهی در انتهای بدن شیر، درست همانند تصاویر شماره ۱ و ۲، حکایت از نگاه تزیینی و انتزاعی هنرمند ایرانی (حتی در ترسیم موجودی واقعی) می‌نماید.

شیردال کاسه‌ی (تصویر ۴) موزه هنری کلیونند از نمونه‌های تلفیقی هنرمندان سده‌ی پنجم ه.ق. است. هنرمندان با توجه به قدرت و شکوه شیر، گاهی شیر را با سایر جانوران تلفیق نموده و در مراسم خاص از آن استفاده می‌کرده‌اند. بدون تردید، نقش مایه‌ی شیردال، یکی از نقش مایه‌های رایج هنر ایران باستان بوده است. به‌کارگیری این نقش مایه در هنر ایران باستان به‌دلیل اعتقادات آیینی خاصی بوده است. به‌نظر می‌رسد هنرمندان مسلمان، گاهی به‌دلیل ارزش تزیینی و تصویری این نقش مایه و شاید گاهی تنها به‌دلیل یادآوری سنت‌های هنری پیشینیان خویش از این نقش مایه استفاده می‌کردند. پوپ این تصویر را هم به‌دلیل قدرت فوق‌العاده‌ی پیکره‌ی سر و هم به‌خاطر شباهت آن با پیکره‌های بیزانسی، مهم می‌داند و معتقد است که یک پنجه‌ی بالا آمده، نشان از دوران کهن دارد (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۷۴).

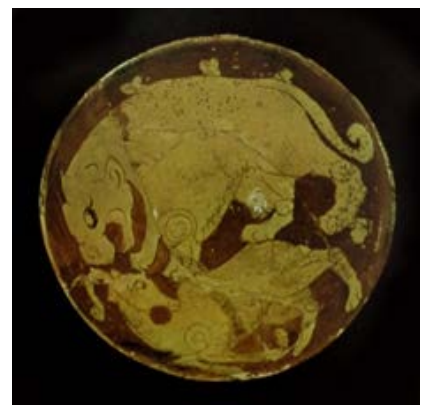
با وجود حالت نشسته‌ی حیوان، طراحی قوی پنجه‌ها و هماهنگی بین نقش مایه و فرم ظرف، قدرت و صلابت حیوان را به‌خوبی منتقل می‌کند. فضاهای خالی بین بدن جانور و ظرف و حتی بدن حیوان نیز با نقوش گیاهی تزیین شده است. شیوه‌های مختلف ساده‌سازی و بزرگ‌نمایی، با جزئیاتی چون چشم غرآن و بزرگ، چشمگیری محض جانور ازلی را نشان می‌دهد. این جلوه‌های وحشیانه، گستره‌ی تازه‌ای را در هنرهای تزیینی کشف کرد که تقریباً جهانی از کابوس است. آن‌ها جانوران واقعی نیستند، بلکه جانورانی برآنگیخته از تخیل و پدید آمده از خواب‌های ترسناک‌اند. (همان: ۱۷۷۴).



▲ تصویر ۴. کاسه، سفالینه‌ی چندرنگ با لعاب نخودی، یاسکند، سده‌ی ۵ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۱۶).



▲ تصویر ۵. کاسه، نقش‌کنده (شالوه) لعاب سبز، مجموعه‌ی اسکار رافایل، سده‌ی ۵ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۱۷).



▲ تصویر ۶. کاسه‌ی سفالی لعاب‌دار، نقش‌کنده، از خمیر قرمز، نقوش به رنگ زرد روشن در زمینه‌ی قهوه‌ای، ارومیه، سده‌ی ۵ ه.ق. (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۱۵۹).



▲ تصویر ۷. کاسه، سفالینه‌ی نقش کنده (شالوه)، لعاب سبز، مجموعه‌ی آلفونس کان، یاسکند، سده‌ی ۵ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۱۴).



▲ تصویر ۸. کاسه، سفالینه‌ی لعاب‌دار حکاکی شده، لعاب آبی، موزه ملی ایران، سده‌ی ۵ یا ۶ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۱۷).



▲ تصویر ۹. کاسه، سفالینه‌ی حکاکی شده‌ی لعاب‌دار آبی، سده‌ی ۵ یا اوایل ۶ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۰۰).

تلفیق انسان و شیر، از دیگر نقش‌مایه‌های سده‌ی پنجم هـ.ق. است که خود یادگاری از دوره‌های پیشین است. نمونه‌ی سفینکس (تلفیق انسان و جانور) را در دوره‌های پیش از اسلام، از جمله هخامنشی نیز می‌توان مشاهده کرد. در سفالینه‌ی مورد بحث (تصویر ۵) با نمونه‌ای از تلفیق مواجه هستیم که سپینه‌ی برآمده و پنجه‌های قوی حیوان که با قوس دایره‌ای ظرف متناسب است، کاملاً هوشیارانه طراحی شده است. سر انسان از رویه‌رو با چشم‌ها و ابروهایی متصل بهم که تا انتهای صورت کشیده شده است و به‌طور ماهرانه‌ای روی بدن جانور که از نیم‌رخ ترسیم شده است، قرار دارد و مانند سایر نمونه‌های این دوره، ترکیب نقوش گیاهی با نقش‌مایه‌ی جانور ترکیب مانوسی را به‌وجود آورده است. ترکیب‌بندی دایره‌وار نقش‌مایه‌ها، کاملاً در هماهنگی با شکل دایره‌ای کاسه است.

حمله‌ی شیر به گاو یا سایر جانوران (نقش‌مایه‌های رایج در دوره‌های تاریخی پیش از اسلام) در این دوره نیز رواج داشته و هنرمندان در موارد مختلف از آن بهره‌جسته‌اند. در کاسه‌ی سفالی لعاب‌دار (تصویر ۶)، نقش شیر در حال شکار بز کوهی و با دهانی باز ترسیم شده است. حرکت و تحرک با کمترین پیچش طراحی شده است. برخلاف مواردی که شیر را در هنگام حمله و هجوم با دُمی افراشته و به‌سمت بالا طراحی نموده‌اند، دُم حیوان در این تصویر در راستای پشت حیوان قرار دارد؛ با آن که بز در پایین پای شیر افتاده، اما درگیری زیادی با شیر نداشته و ظاهراً شکست را پذیرفته است و عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهد. هنرمند در پس زمینه از نقوش تزئینی استفاده نکرده است، اما این نقوش در بدنه‌ی شیر و بز قابل شناسایی است.

ظرف مجموعه‌ی آلفونس کان (تصویر ۷) که در آن جانوری تلفیقی جای خوش کرده است، از موارد جالب و قابل توجه سده‌ی پنجم هـ.ق. به‌شمار می‌رود. بدن شیر با پنجه‌های قوی و ایستاده در وسط ظرف با سر جانور دیگری که ماهیت آن به‌درستی مشخص نیست، تلفیق شده است. اطراف بدن شیر به‌وسیله‌ی نقوش گیاهی فراوانی پوشیده شده، به‌طوری‌که بدن شیر را تحت‌الشعاع خود قرار داده است و ترکیب متفاوتی را نسبت به نمونه‌های پیشین به‌وجود آورده است؛ باوجود آن که بدن شیر با دایره‌ای در مرکز از اطراف جدا شده، اما با زمینه یکی شده و کمتر به‌چشم می‌آید. نوعی خط کوفی گل‌دار در حاشیه تا نیمه‌های ظرف ادامه داشته و در هماهنگی کامل با پاهای شیر ظاهر شده است. این کتیبه به‌لحاظ تزئینی، از جذابیت و گیرایی بیشتری برخوردار است (در مقایسه با تصویر خود شیر). نمونه‌ی مذکور، حکایت از آن دارد که تلفیق خط و نوشتار با نمادهای جانوری از مواردی است که سفالگران این دوره به آن اهتمام داشته‌اند.

نقش‌مایه‌ی شیر بر روی کاسه‌ی فیروزه‌ای موزه ملی ایران (تصویر ۸)، حکایت از تصویر شیر آرام و خندانی دارد که سابقه چندانی در عالم تصویر نداشته است. معمولاً شیر در غالب ظروف موجود حالت ایستاده و ته‌اجمی دارد، اما چنان که اشاره شد تصویر شیر در ظرف مورد نظر به‌حالت نشسته و با دُم افراشته دیده می‌شود. خطوط نازک و تلفیق فرم‌های گیاهی که تمام فضای ظرف را پوشانده، زیبایی خاصی به آن داده است؛ همان‌طور که ملاحظه می‌شود، شیر نشسته فاقد یال است و حجم زیادی از ظرف را به‌خود اختصاص داده است. پوپ این نوع طراحی را الهام گرفته از سبک طراحان کردستان می‌داند و لفظ خام‌دستانه را برای آن‌ها عنوان می‌کند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۶۳). استفاده از خطوط ظریف و هماهنگی آن با فرم‌های پس‌زمینه، این تصویر را از تصاویر خشک و صلب پیشین متمایز می‌سازد.

در کاسه‌ای تکرنگ (تصویر ۹)، نقش‌مایه‌ی شیر با خطوط آزاد ترسیم شده و

تزیینات گیاهی آن را همراهی می‌کند. در این کاسه نیز شیر بدون یال و با دم افراشته و ایستاده ظاهر شده است. نقوش و تزیینات در قسمت داخلی ظرف قرار گرفته و تمام قسمت‌های آن را دربر گرفته است. پوپ به خویشاوندی این سفالینه و نقش آن با سفالینه‌های نقش کنده اشاره می‌کند و معتقد است که تصویر شیر با خصوصیاتی چون سینه‌ی برآمده، کپل و ران سنگین، یادآور تصاویر موجود در سفالینه‌های نقش کنده در فلات ایران است. ارتباط ظریف تصویر شیر با نقوش گیاهی پیرامونی به واسطه‌ی استفاده از خطوط ظریف و منحنی تأثیرگذاری این نقش‌مایه را مضاعف می‌سازد (همان: ۱۷۶۳)؛ با وجود تمامی سنگینی موجود در بدن ستبر شیر، خطوط منحنی نوعی حرکت و جنبش را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.



▲ تصویر ۱۰. کاسه، حکاکی روی گل سفید ضخیم زبر لعاب زرد رنگ، ظرف شامپلیو یا شانلوه، شمال غرب ایران، سده‌ی ۵ تا ۷ هـ.ق. (ویلسن آلن، ۱۳۸۷: ۲۹).

در تصویر ۱۰، نقش شیری در وسط ظرف و در حال حرکت طراحی شده است. چرخش سر حیوان با تزیینات کمی در لابه‌لای بدن همراه شده است، اما اطراف جانور را نوعی خط کوفی گل‌دار پوشش داده است که او را کاملاً احاطه کرده است. لعاب سربی به کار گرفته شده در این ظرف ضخیم بوده و بر روی قسمت عمده‌ی سطوح اندود شده، تزییناتی با تکنیک حکاکی انجام گرفته است، در نتیجه طرح ظرف، هم به جهت شکل ظاهر و هم به جهت رنگ، بی‌نهایت زیباست. قسمت خارجی این کاسه با روش مشابهی آراسته شده است. بدن حیوان خارج از قسمت اندود شده، حکاکی شده است؛ در حالی که سر و گردن و زمینه‌ی کلی طرح بر روی قسمت اندود شده قرار دارد و این قسمت‌ها توسط خطوط کنده‌کاری شده، از سایر قسمت‌ها جدا شده‌اند (ویلسن آلن، ۱۳۸۷: ۳۰).



▲ تصویر ۱۱. ظرف مخصوص ریختن مایعات با دو لوله، ایران، کاشان، سده‌ی ۶ هـ.ق. (گروبه، ۱۳۸۴: ۲۱۰).

تصویر ۱۱، یکی از رایج‌ترین اشکال در سفال سده‌ی ششم هـ.ق. بوده و نمونه‌های نسبتاً زیادی از آن با تکنیک مخصوص سفال منقوش بر آستر لعاب فلز آذین و مینایی کاشان، ساخته شده است. در برخی نمونه‌ها، یک یا دو لوله و دو دسته به شکل شیر موجود است و دور لبه‌ی ظرف، عبارتی به صورت پی‌درپی تکرار شده است (گروبه، ۱۳۸۴: ۲۱۰).

در این ظرف، شیر با فرم‌هایی کاملاً ساده مشاهده می‌شود که در دو طرف به عنوان دسته مورد استفاده قرار گرفته است. شیرها فاقد یال، عضلات قوی، پنجه، چشم و دهان مشخص هستند. بدن کشیده که محل قرار گرفتن دسته‌ی ظرف است، سبب شده که بدن شیر لاغرتر به نظر بیاید؛ در واقع، هنرمند سفالگر تلاش نموده است تا حتی به قیمت از بین رفتن فرم واقعی شیر، از این نقش‌مایه استفاده نماید. به نظر می‌رسد در این مورد، اصول طراحی فرم، فدای کاربرد مورد انتظار شده است.



▲ تصویر ۱۲. ظرف ریختن مایعات، ایران، اواخر سده‌ی ۶ یا ۷ هـ.ق. (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۹۷).

تصویر ۱۲، به نوع رایجی از ظروف تعلق دارد، اما از نمونه‌های ثبت شده بزرگ‌تر است و به جای دو دسته‌ی شیر مانند، چهار دسته و به جای دو لوله‌ی تک‌سوراخ، چهار لوله‌ی جفت‌سوراخ دارد. تزیینات آن نیز منحصر به فرد است؛ از این لحاظ که نقوش آن چنان واضح تصویر شده است که به ندرت در ظروف کوچک‌تر و با نقوش متراکم‌تر دیده شده است. برگ‌های نخلک در ابعاد بزرگ و به صورت مشبک و برجسته اجرا شده است و عناصر کوچک‌تر اشک‌مانند و فرم‌های فرورفته از پیچ اسلیمی بیرون آمده‌اند که قسمت پایینی بدنه را احاطه کرده است (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۹۷). شیرهای موجود، همانند نمونه‌ی پیشین بسیار ساده بوده و از عضلات قوی و یال اثری نیست. بدن لاغر و صورت فاقد چشم و دهان از دیگر خصوصیات بارز این شیرها است. با توجه به نوع کاربردی شدن نقش شیر به صورت دسته‌ی ظرف، طراحی فرمی بدن شیر ساده‌تر شده است.



▲ تصویر ۱۳. پارچ درپوش‌دار، سفالینه‌ی نقاشی شده روی لعاب و با نقش برجسته مطلا، کاشان یا ساوه، مجموعه‌ی جی. ای. بارلو، سده‌ی ۷ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۸۳).

پارچ مجموعه‌ی جی. ای. بارلو (تصویر ۱۳)، متشکل از شبکه‌ای از مثلث‌ها است که اشکال آن متعلق به کاشان است؛ همچنین آبخوری مجموعه‌ی ارنست دبنهام (تصویر ۱۴) نیز به دلیل مضمون مورد استفاده (یک جفت پرنده‌ی صورت برجسته، غزال و خرگوش دوان، پیکره‌هایی که روی بعضی کاشی‌های متأخر رایج است) پیوندهای بسیار زیادی با کاشان دارد (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۸۳۷). در ظرف تصویر ۱۴، که از لعاب به‌همراه نقش برجسته استفاده شده است، شیرها ساده و ابتدایی طراحی شده‌اند؛ اما در ظرف درپوش‌دار مجموعه‌ی جی. ای. بارلو تزیینات از سطح ظرف به بدن شیرها نیز سرایت کرده و آن‌ها نیز با نقاشی و تزیینات ظرف هماهنگ شده‌اند. استفاده از برخی تزیینات برجسته در بدنه‌ی ظروف مورد بحث با قصد برقراری تجانس میان دسته (با شکل شیر) و بدنه، صورت پذیرفته است؛ به‌گونه‌ای که موجب می‌شود دسته‌ی ظرف ضمخت و نابه‌جا به‌نظر نرسد، اگرچه طراحی شیرها در مقایسه با شیرهای منقوش شده بر روی ظروف چندان استحکامی ندارند، اما در مقایسه با ظروف دسته‌دار پیشین، در جایگاه دسته‌ی ظرف بسیار سنجیده‌تر و با جذابیت تجسمی بیشتری به نمایش درآمده‌اند.

نقش‌مایه‌ی شیر به‌همراه نقوش جانوری، گیاهی و انسانی از مضامین دیگری است که در ظروف، کاشی‌ها و نقاشی‌های سده‌ی هفتم ه.ق. قابل مشاهده است. در کاشی دیواری زرین‌فام (تصویر ۱۵)، هنرمند تمام قسمت‌ها را با نقوش مختلف پوشانده است. در قسمتی از کاشی، نماد شیر به‌همراه خورشیدی در پشت آن نمایان شده است. شاید این نمونه را بتوان جزو اولین نمونه‌های ترکیب این دو نماد با یکدیگر دانست. بدن شیر بسیار ماهرانه طراحی شده، به ونه‌ای که عضلات، دم، سر و چشم حیوان حکایت از ظرافتی دقیق دارد و برخلاف نمونه‌های هم عصر خود، به‌لحاظ قوت طراحی قرابت بیشتری با تصاویر ۱، ۲، ۳، ۸ و ۹ دارد. نقوش انتزاعی موجود در بدنه‌ی شیر هم‌چنان حکایت از همان سنت تزیینی-انتزاعی هنرمندان ایرانی اسلامی دارد و درهم بافتگی هوشمندانه‌ی تصویر شیر با پس‌زمینه‌ی گیاهی، حاصل درک دقیق هنرمند از مفاهیمی چون انسجام و ترکیب‌بندی سنجیده است. کسروی تبریزی در مورد پیدایش و ارتباط شیر و خورشید می‌گوید: «بنیاد پیدایش شیر و خورشید آن ارتباط علمی بوده که میان آفتاب و برج اسد تردد ستاره‌شناسان باستان معروف بوده که این ستاره‌شناسان دوازده برج آسمان را میان هفت‌ستاره‌ی گردان (سبعه سیاره) که به عقیده ایشان، آفتاب هم یکی از آن‌هاست، بخش نموده هر یک یا دو برج را خاص یکی از آن ستاره‌ها دانسته، خانه‌ی آن ستاره می‌نامیدند که از جمله برج اسد را «خانه‌ی خورشید» نامیده‌اند» (کسروی، ۱۳۰۹: ۱۳).



▲ تصویر ۱۴. پارچ، سفالینه‌ی نقاشی شده روی لعاب و با نقش برجسته مطلا، کاشان، مجموعه‌ی سر ارنست دبنهام، سده ۷ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۷۸).

استفاده از صور فلکی و علامت‌های دوازده‌گانه‌ی منطقه‌البروج بر روی بدنه‌ی کوزه (تصویر ۱۶) که با خط و کتیبه‌ی تلفیق شده، از مواردی است که هنرمندان سفالگر از آن استفاده نموده‌اند. اسد (شیر) که پنجمین برج از برج‌های یاد شده است، به‌صورت نشسته با تزیینات گیاهی در اطراف خودنمایی می‌کند. شیر با صورتی تمام‌رخ و بال‌هایی که با خطوط نازکی تفکیک شده‌اند، قسمتی از کوزه‌ی مذکور را به‌خود اختصاص داده است؛ چهره، چشم‌ها، ابروها و دهان نیز با خط‌هایی بر روی تیرگی صورت شیر مشخص شده است. تصاویر بسیار ساده و ابتدایی و کاملاً متأثر از هنر شرق دور و بودایی ترسیم شده‌اند. حالت آرام و فریگی شیر موجود در تصویر، ما را به یاد شیرهای سنگی بودایی می‌اندازد. هنرمند در طراحی شیر، هیچ تلاشی برای نمایش خصوصیات اصلی شیر ننموده و تنها به نمایش شمایی کلی از این حیوان اکتفا نموده است؛ شاید یکی از دلایل این ضعف در طراحی، پرداخت

خام‌دستانه و نامتناسب پاهای عقبی حیوان باشد. استفاده از گوپت یا سفینکس (تلفیق شیر و انسان) همانند سده‌های گذشته در این دوره نیز متداول بوده است. از آنجایی که ظاهراً موضوع اصلی تصویر، شرح ماجرای تاریخی است که احتمالاً مربوط به شاه یا درباریان است، استفاده از این نقش‌مایه‌ی ترکیبی، شاید به دلیل تأکید بر شوکت و شجاعت شیر مانند شخص شاه باشد. در قسمت انتهایی ظرف (تصویر ۱۷) ردیفی از سفینکس‌ها را که با دُم‌های افراشته به دنبال هم در حال حرکت‌اند، مشاهده می‌کنیم. در ظرف (تصویر ۱۸) دو سفینکس به صورت قرینه در دو طرف بالای ظرف قرار گرفته‌اند. دُم شیر در این ظرف، برخلاف سایر موارد، به سمت پایین و در راستای پشت جانور قرار گرفته است. بهره‌گیری از نقوش اسلیمی در کنار فرم سفینکس‌ها چندان ارتباطی با همدیگر نداشته و تصنعی به نظر می‌رسد. این ادعا را زمانی می‌توان با قوت ابراز کرد که تصویر ۱۸ را با تصاویر پیشین مقایسه کرد؛ ضمن این که نقوش اسلیمی ذکر شده با فرم ظاهری ظرف نیز کمترین ارتباط را داراست. بدن شیرها بسیار خام‌دستانه و عامیانه طراحی شده است و هیچ توجهی به ساختار زیبایی‌شناختی بدن شیر در پاهای، عضلات، پنجه‌ها و پیچش‌ها نشده است. گویی هنرمند بیشتر از آن که درگیر سامان بخشی به فضای منفی و پیرامون شیر باشد، به روایت‌گری این نقش بر زمینه‌ی ظرف اندیشیده است.

در ظرف تصویر ۱۹، سفینکس‌های بال‌دار و دُم افراشته به صورت ردیف‌هایی پشت‌سر هم قرار گرفته‌اند. حالت مقعر و دایره‌ای ظرف، هیچ‌نوع محدودیتی را برای طراح به وجود نیاورده است؛ گویی طرح اولیه برای ظرفی افقی و صاف انجام شده و سپس از آن برای استفاده در این کاسه بهره گرفته‌اند. همین امر، سبب قطع ارتباط مناسب بین نقوش و شکل ظرف است.

به‌طور کلی در ظروف فوق، هنرمند از یک نوع سفینکس در هر سه ظرف استفاده نموده است و گویی توجهی به شکل و اندازه‌ی ظرف نداشته است. تصاویر فوق، حکایت از آن دارد که تصاویر نه به وسیله‌ی سفالگران، بلکه به وسیله‌ی نقاشان بر روی ظروف مذکور طراحی و اجرا شده‌اند و اشاره به نوعی روایت‌گری دارد. استفاده از نقوش تزیینی مدور و منحنی در تمامی ظروف، حکایت از دغدغه‌ی هنرمندان در ایجاد تجانس میان تصاویر جانوری و پس‌زمینه دارد؛ البته این تلاش در مقایسه با تصاویر متعلق به سده‌ی پنجم هـ.ق. به انسجام و هماهنگی مناسبی منجر نشده است. قلم‌گیری‌های خطی در ترسیم شیر (در تمامی ظروف مذکور) حکایت از نوعی نگاه زیباشناختی جدید می‌کند که شاید محصول آشنایی هنرمندان ایرانی با آثار چینی و مسیحیت بیزانسی باشد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۱). استفاده از نقوش انتزاعی برای تزیین بدن شیر، میراثی از هنر کهن ایرانی است که در این ظروف نیز کاملاً مشهود است.

کاسه‌ای با لعاب آبی (تصویر ۲۰)، به دلیل بهره‌مندی از بدنه‌ی نازک و لعابی که با خمیر آغشته شده است، از بدنه‌ی نیمه‌شفافی برخوردار است. گل‌های نیلوفرآبی در پس‌زمینه، عمیق‌تر از معمول کنده‌کاری شده است و سراسر نقش چلیپایی با خط‌های ژرف کنده شده است. تمام این خط‌ها درون بدنه‌ی کاسه کنده شده است و همین امر، سبب کم شدن ضخامت ظرف شده است؛ به طوری که اگر به طرف نور نگاه داشته شود تقریباً، مانند چینی نیمه‌شفاف است. در این وضعیت، نقش شیر به حالتی قرار دارد که به‌طور غیرمنتظره‌ای به رنگ آبی خوش‌رنگ چشم‌گیری می‌درخشد. همین امر به تکبر غیرقابل توصیف جانور مغرور می‌افزاید (پوپ، ۱۸۴۵: ۱۸۴۵). به لحاظ



▲ تصویر ۱۵. مجموعه‌ی کاشی‌های دیواری، نقاشی زرین‌فام، کاشان، موزه لوور، سده‌ی ۷ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۲۱).



▲ تصویر ۱۶. کوزه‌ی زرین‌فام، منطقه البروج، کاشان، اوایل سده‌ی ۷ هـ.ق. (ویلسن‌آلن، ۱۳۸۳: ۳۵).



▲ تصویر ۱۷. فنجان، ری، موزه متروپولیتن، سده‌ی ۷ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۵۷).



▲ تصویر ۱۸. کاسه، مجموعه‌ی سی. ال. دیوید، سده‌ی ۷ هـ.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۵۷).

مضمونی و محتوایی، شکی نیست که استفاده از گل‌های نیلوفر یادآور سنت اعتقادی و تصویری آسیای میانه است. فرم بدن و قرارگیری شیر در حالت آرامش شاهانه، بر این وام‌گیری هنرمند از سنت‌های بودایی آسیای میانه دلالت می‌نماید؛ برخلاف نمونه‌های پیشین در این سفینکس، بدن شیر و سر انسان کاملاً از نیم‌رخ به نمایش درآمده و طرح موجود حالت نگاتیو دارد. ترسیمات تماماً به‌صورت خطوط روشن، روی زمینه‌ی تیره ایجاد شده است و همین تقابل، سبب گیرایی بصری تصویر شده است. عدم رعایت تقارن دقیق نقوش تزئینی گیاهی، سبب عدم هماهنگی بین نقش و زمینه شده است؛ برخلاف نمونه‌های قبل در زمینه‌ی ظرف مورد نظر، به‌جای استفاده از نقوش انتزاعی یا گیاهی در اطراف نقش اصلی (تصویر ۳)، از هاشورهای متقاطع بهره گرفته شده است. با تمام تلاشی (پرداخت تزئینی مختصر در بدن شیر) که هنرمند برای ایجاد تجانس میان نقش‌مایه‌های زمینه و پس‌زمینه انجام داده است، اما به‌دلیل جدا شدن نقش‌مایه‌ی سفینکس از پس‌زمینه (تغییرات اندک فرمی داخل بدن شیر) راه به‌جایی نبرده است.

در تصویر ۲۰، هنرمند اقدام به ترکیب مجسمه‌ی شیر با ظرف نموده است. این نوع ترکیب، بدون شک حکایت از روحیه‌ی نوگرایانه‌ی برخی از هنرمندان این دوره دارد. سفالگر برای بالا بودن بشقاب از سطح زمین سه شیر را به‌عنوان پایه در نظر گرفته تا ضمن بهره‌مندی از زیبایی این ظرف، کاربرد آسان‌تری نیز داشته باشد. استفاده از رنگ فیروزه‌ای در این ظرف از خصیصه‌های رایج ظروف این دوره است. همانند بیشتر موارد این دوره، سر شیرها تا حد امکان ساده طراحی شده است. توجه هنرمند به کاربرد و ایستایی ظرف سبب شده است که پاهای جانور ضمخت و ناتراشیده به‌نظر برسد؛ البته این امر یک‌نواختی، بدنه‌ی شیرها را از بین نبرده است. نوع طراحی شیرها همانند نقش‌مایه‌های شیرهای روی ظروف این سده، از خامی و سادگی خاصی برخوردار است؛ البته نباید فراموش شود که استفاده از سه پیکره به‌حالت نشسته و تزئینات برجسته‌ی گیاهی در حدفاصل شیرها (که در همان نگاه اول یادآور پیکرک‌ها و تزئینات بودایی است)، ضمن افزایش فضای تزئینی ظرف، سبب نوعی تعادل شده و در نتیجه از ضمخت به‌نظر رسیدن شیرها کاسته است.

مجسمه‌ی شیر فیروزه‌ای (تصویر ۲۱)، برخلاف سایر نمونه‌های این دوره با دقت فراوان طراحی و ساخته شده است. صورت شیر، محل قرارگیری چشم‌ها، بینی، دهان و فرم گوش، در مقایسه با برخی نمونه‌ها، کاملاً استادانه و آگاهانه طراحی شده است. نمایش یال که معمولاً مرسوم نبوده است، در این مورد به‌وضوح دیده می‌شود. عضلات دست، پاها و پشت حیوان، با وجود سادگی با ظرافت خاصی به‌وضوح قابل رویت است. پوپ در این مورد می‌گوید: «شیر بزرگ نشسته‌ی فیروزه‌ای که در مالکیت کورکیان است، می‌تواند به‌عنوان مجسمه‌ی جانور در هر مایه‌ای چشمگیر باشد. حرکت خط، سطح هموار و سطح محکم و تزئینی گوناگون، پردازش جزئیات که سخت با سطح صیقلی در تضاد است، این اثر را یکی از قابل‌توجه‌ترین نمونه‌های چهره‌سازی در سفالینه ساخته است» (همان: ۱۸۵۹). عدم‌توجه هنرمند به طراحی عضلات دست و جزئیات پنجه‌ها و پرداخت سطحی به‌حالت چهره و فرم گوش از جذابیت این مجسمه کاسته است و سبب شده است که این شیر چندان شجاع و با اقتدار به‌نظر نرسد.

شیر نشسته‌ی به دست آمده از ری (تصویر ۲۲)، از آناتومی دقیق و ظریفی برخوردار نیست. جزئیات سر، بدن و عضلات جانور به‌گونه‌ای طراحی شده که

شیر فاقد ابهت و اقتدار و جنگ‌آوری جلوه کند. این سفال لعاب مینایی، دارای سمبل‌های انسانی و حیوانی است. تداخل انسان و حیوان دلیل نامعلومی دارد، اما بعضی معتقدند که از شرق دور و چین الهام گرفته است؛ گاهی اوقات تکرنگ و گاهی اوقات رنگارنگ و همراه با نقوش است (جیمز، ۱۳۸۹: ۳۲). باوجود شباهت در وضعیت قرارگیری شیر در این نمونه با سایر نمونه‌ها، شیر حاضر ضمخت و ناتراشیده به نظر می‌رسد.

در سده‌ی هفتم ه.ق. با آثار سفالینه‌های کاربردی با اشکال جانوری مواجه می‌شویم. در برخی از این ظروف، قسمتی از ظرف به شکل جانور است، مانند برخی ظرف‌های لوله‌دار که قسمت ابتدای لوله به شکل سر پرندگان طراحی شده است. در برخی دیگر، تمام قسمت ظرف به شکل جانور طراحی شده است. از این نوع ظروف، می‌توان به تنگ سفالین لعاب‌دار (تصویر ۲۳) با تکنیک زرین‌فام (متعلق به کارگاه‌های کاشان) اشاره کرد. این تنگ سفالین به صورت شیر نشسته‌ای است که در قسمت بالایی سر خود زائده‌ی کوچکی دارد که به عنوان لوله‌ی تنگ مورد استفاده قرار می‌گیرد. نقوش انسانی، گیاهی و جانوری، تمام قسمت‌ها را دربر گرفته است، اما این نقوش در مقام مقایسه با نقش‌مایه‌های متعلق به این سده یا سده‌ی پنجم ه.ق. (تصاویر ۳، ۴ و ۵)، فقط جهت پُر کردن فضای ظرف استفاده شده و هنرمند توجه چندانی به محل قرارگیری و هماهنگی این نقوش نداشته است. شیر با دهانی بسته و بدون یال و دُمی چسبیده به بدن طراحی شده است. پنجه‌های شیر نامشخص و با خطوطی چند به آن اشاره شده است. آناتومی شیر ساده و برجستگی‌های بدن آن نامحسوس است؛ باوجود سادگی خود مجسمه‌ی شیر، تصاویر تزئینی و شاید افراطی موجود در بدنه‌ی شیر، حکایت از ورود سنت نقاشی آسیای میانه به منطقه‌ی کاشان دارد. پیکرک‌های کوچکی که در مقام تزئین بر روی بدنه ظاهر شده است، یادآور شخصیت‌های نقاشی مانویان است. مانویان، نگاره‌ها را به طرز خلاصه با خطوط موزون و رنگ‌های درخشان می‌ساختند و با نقوش انتزاعی می‌آراستند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۴).

استفاده از شیر به عنوان دسته‌ی ظرف در سرتاسر سده‌های پنجم تا هشتم ه.ق. مشاهده می‌شود. پوپ این سبک را متعلق به کاشان می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۸۳۷). پراکندگی نقش‌های گیاهی در تمام قسمت‌های ظرف و حتی بر روی بدن و سر شیرها نیز ادامه دارد (تصویر ۲۴). همان‌گونه که در تصاویر پیشین اشاره شد، به کارگیری چنین عناصری در تصاویر جانوری حکایت از نوعی نگاه انتزاعی دارد؛ البته این امتیاز، سبب نمی‌شود تا نسبت به شتاب‌زدگی موجود در کار نقاش یا سفالگر در ترسیم نقوش بی‌تفاوت باشیم. باوجود این سهل‌انگاری و عجله، باید به خلاقیت تزئینی هنرمند ایرانی اعتراف نمود. این هنرمندان از طریق عناصر تزئینی در صدد حفظ تقابل‌های چشمگیر میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه، توازن‌های گسترده، تأکیدهای قوی و ترکیب‌های هماهنگ رنگ‌ها بوده‌اند (همان). فرم شیرها بسیار ابتدایی و در نهایت سادگی روی ظرف قرار گرفته و همانند نمونه‌های شماره‌های ۱۱ و ۱۲، فاقد عضله و برجستگی‌های حیوان است. تنها نقوش تزئینی موجود بر روی بدنه‌ی شیر، آن‌را از نمونه‌های مذکور متمایز می‌کند. این نقوش نیز بدون توجه به فرم بدن شیر از روی ظرف به آن سرایت کرده است؛ احتمالاً ردپای نقاش در مقایسه با سده‌های پنجم تا هشتم ه.ق. کمتر به چشم می‌خورد. شاید خود سفالگر اقدام به تزئین ظرف نموده باشد. عدم دقت در هماهنگی خطوط افقی گردن ظرف با لبه‌ی آن، می‌تواند شاهد این مدعا باشد.



▲ تصویر ۱۹. سفالینه‌ی نقاشی شده روی لعاب، ری، مجموعه‌ی آلن بالچ، سده‌ی ۷ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۶۰).



▲ تصویر ۲۰. کاسه، لعاب آبی و نقش‌کنده (شالوه)، در مالکیت موسا، سده‌ی ۷ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۴۴).



▲ تصویر ۲۱. سفالینه‌ی نقش‌برجسته و لعاب تکرنگ سده‌ی ۶ یا ۷ ه.ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۵۷).



▲ تصویر ۲۱. شیر، لعاب آبی، فیروزه‌ای، در مالکیت کورکیان، سده‌ی ۷ هـ.ق. (یوپ، ۱۳۸۷: ۷۶۷).



▲ تصویر ۲۲. شیر، سفالینه‌ی لعاب‌دار، مجموعه‌ی ریموند آدس، ری، سده‌ی ۶ تا ۷ هـ.ق. (جیمز، ۱۳۸۹: ۳۲).

نتیجه‌گیری

هنر و صنعت سفالگری در سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. رواج داشته و از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. این صنعت در سده‌های پنجم و ششم هـ.ق. با ابداعات صنعتگران و هنرمندان این دوره به اوج و تعالی خود می‌رسد. سده‌های هفتم و هشتم هـ.ق. را می‌توان ادامه‌دهنده‌ی سنت پیش از خود دانست.

جنس و نوع سفال‌های سده‌های پنجم و ششم هـ.ق. از ظرافت و ساختار بهتری برخوردار است. استفاده از رنگ‌های: سفید، لاجوردی، نخودی و شیوه‌های زیرلغابی، رولغابی، زرین‌فام، مینایی، در تمامی سده‌های موردنظر متداول بوده، اما همواره هنرمندان سده‌های پنجم و ششم هـ.ق. پیش‌رو بوده و رنگ سفید از شاخصه‌های سفال این ادوار است.

غالب شیرهای استفاده شده در تمامی ظروف سده‌های پنجم تا هشتم هـ.ق. (چه در مقام طرح روی سفال و چه در مقام دسته‌ی ظرف) حکایت از نوعی شیر انتزاعی و غیرواقع‌گرایانه دارد. تزیینات انتزاعی بر روی بدن این حیوان در تمامی این ادوار (فارغ از سنجیدگی و عدم سنجیدگی آن‌ها) این ادعا را اثبات می‌نماید. بدون شک، اگر هنرمند ایرانی مسلمان دغدغه‌ی بازنمایی شیری واقعی را داشت، هرگز به خود اجازه نمی‌داد که در بدن این حیوان از تزیینات انتزاعی استفاده نماید. به‌همین دلیل، باوجود وحشی و درنده بودن این جانور در عالم واقع، نقش‌مایه‌ی آن در تمامی سده‌ها به‌هیچ‌وجه حس درنده‌خویی را منتقل نمی‌کند.

در سده‌های پنجم و ششم هـ.ق. نقش‌مایه‌ی شیر در ظروف سفالی، فضای قابل توجهی (بخش اعظم کادر تصویری در نظر گرفته شده در بدنه) را اشغال نموده است؛ به‌گونه‌ای که در همان نگاه اول تأکید هنرمند بر این نقش‌مایه و خصوصیات آن (شجاعت، درندگی و...) به‌سادگی احساس می‌شود؛ برخلاف این امر، نقش‌مایه‌ی شیر در غالب ظروف سفالی سده‌های هفتم و هشتم هـ.ق. صرفاً به‌عنوان یک نقش تزیینی و یا یک عنصر کاربردی (دسته‌ی ظرف) در کنار سایر نقوش به‌نمایش درآمده است. از همین‌رو، می‌توان ادعا نمود، شیر به‌صورت منفعلانه و صرفاً به‌عنوان یک نقش معمولی تزیینی-کاربردی ظاهر شده است. (بدون این که تأکید چندانی بر ابهت و قدرت آن صورت‌پذیرفته باشد). به‌نظر می‌رسد همین امر حکایت از نگاه سیاسی و اجتماعی آن دوران دارد.

در تزیینات و نقاشی شیرها بر روی ظروف سده‌های پنجم و ششم هـ.ق.، دقت‌نظر در طراحی‌ها کاملاً مشهود است. شیر در مقام موجودی بسیار قدرتمند و در عین حال آرام و با شکوه ظاهر شده است. نوع طراحی هوشمندانه، توأم با دقت‌نظر در طراحی سر، دست، پا و پنجه‌های پُرتوان، چنین نتیجه‌ای را رقم می‌زند (تصاویر شماره‌های ۱، ۳، ۸ و ۹)؛ البته این نگاه هنرمندانه در معدودی از ظروف، متعلق به سده‌ی هفتم هـ.ق. هم‌چنان قابل مشاهده است (برای مثال، ر. ک. به: به تصویر شماره‌ی ۱۵). غالب طرح‌های متعلق به سفال‌های سده‌های هفتم و هشتم هـ.ق. حاکی از نوعی شتاب‌زدگی و عدم دقت است؛ با آن که این طرح‌ها، در نگاه اول عوام‌پسندانه به‌نظر می‌رسند و تزیینات هندسی و گیاهی ظریف که آن‌ها را همراهی می‌کند، چنین حسی را تقویت می‌نمایند، اما این طرح‌ها از استحکام چندانی برخوردار نیستند. نوع پرداخت اجزای بدن شیر که غالباً به‌صورت یک‌دست و یک‌پارچه طراحی شده است، حکایت از نوعی شتاب‌زدگی و شاید الگوی ثابتی است که هنرمندان برای سهولت کار خود از آن استفاده می‌کرده‌اند (تصاویر ۱۷، ۱۸ و ۱۹). ارتباط بین فرم و اندازه‌ی ظرف با نقش‌مایه‌ی شیرها در سده‌های پنجم و

ششم هق. بسیار سنجیده و متناسب است؛ به طوری که در بسیاری موارد انحنای بدن جانور با انحنای ظرف هماهنگ شده و به همین دلیل، نه به آناتومی حیوان لطمه وارد شده و نه به زیبایی ظاهری آن (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۵، ۶ و ۹)، اما هنرمندان سده‌های هفتم و هشتم هق. در برخی موارد از به کارگیری ناسنجیده‌ی فرم افقی در ظرف مدور ایایی نداشته‌اند (تصویر ۱۹).

به نظر می‌رسد که سنجیدگی نقش‌مایه‌ی شیر در آثار سده‌های پنجم و ششم هق. از سنجیدگی و پختگی سنت هنری اجدادی و اولیه‌ی سلجوقیان در این سده‌ها نشأت گرفته است. سلجوقیان و جانشینان آن‌ها (خوارزمشاهیان)، با برخورداری از سنت هنری دیرین خویش در منطقه‌ی ماوراءالنهر و ادامه‌ی آن در خراسان و گسترش این سنت در اصفهان، توانستند در هنر ایران زمین ماندگار باشند؛ در مقابل، ایلخانان فاقد یک سنت هنری اولیه و اصیل بوده و با تسلط بر نواحی باختری ایران و مواجه شدن با سنت هنری بین‌النهرین در کنار سنت هنری مغولی-چینی خود و از سوی دیگر به کارگیری هنرمندان فرانک، ارمنی و... دچار نوعی تشبث در جریان‌های هنری شده‌اند. از همین رو، هنرمندان ایلخانی بیشتر از هر کار دیگری، دل‌مشغول آشتی دادن و سازگار نمودن سنت‌های هنری مختلف در آثار خود بودند؛ شاید به همین دلیل باشد که نقش‌مایه‌ی شیر در آثار سفالی هنرمندان ایلخانی گاهی با نوعی شتابزدگی و تکرار الگوی واحد همراه است.

تصویر شیر در سده‌های مورد نظر، همواره در معیت با نقوش انتزاعی (گیاهی و هندسی) به نمایش درآمده است. در آثار متعلق به سده‌های پنجم و ششم هق.، این همراهی بسیار معقول و سنجیده به نظر می‌رسد؛ به گونه‌ای که بیننده هیچ‌نوع تمایز ماهوی میان نقش‌مایه‌ی شیر و سایر تزیینات ملازم احساس نمی‌کند (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۵). در مقابل، در سده‌های هفتم و هشتم هق. نوعی تفاوت و تمایز میان نقش‌مایه‌ی اصلی و تزیینات همراه آن دیده می‌شود (تصاویر ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹ و ۲۰)؛ به عبارت دقیق‌تر، تصاویر سده‌های پنجم و ششم هق. از وحدت تصویری بیشتری برخوردار هستند.

استفاده از گوپت (سفینکس) در سرتاسر سده‌های پنجم تا هشتم هق. مورد استفاده است. به دلایلی که قبلاً در بحث از قوت و ظرافت در طراحی بیان شد، نمونه‌های متعلق به سده‌های پنجم و ششم هق. زیباتر به نظر می‌رسند.

بهره‌گیری و ساخت مجسمه‌ی شیر در سده‌های ششم و هفتم هق. متداول می‌شود. ساختار غالب این مجسمه‌ها بسیار ساده و ابتدایی است و از پرداخت قوی و ظریف تهی است؛ شاید دلیل این امر، کارکردی است که از این شیرها انتظار می‌رفت. به عبارت دیگر، شیر در جایگاه دسته‌ی ظرف تابع فرم ظرف و کارایی آن است و نه آناتومی مشخص و یا اصول طراحی. تکنیک ساخت و طراحی شیرهایی هم که به صورت مجسمه ظاهر شده‌اند، حکایت از نوعی سادگی و یک‌نواختی با فرمی تکراری و ثابت (غالباً در حالت نشسته بر روی پا) دارد (تصاویر ۲۰، ۲۱، ۲۲ و ۲۳).

به نظر می‌رسد که با وجود انتظار معمول، گذشت زمان و عوامل دیگری چون آشنایی بیشتر هنرمندان با سنت‌های هنری دیگر، تأثیر چندانی در قوت طراحی و پختگی آن نداشته است. نقش‌مایه‌ی شیر آثار سفالی متعلق به سده‌های پنجم و ششم هق. در مقایسه با آثار متأخر، از طراحی خطی قوی، تأکید بر رابطه‌ی اندام‌وار زمینه و موضوع اصلی، تناسب خود نقش‌مایه و ارتباط ظریف آن با کالبد ظرف برخوردار است.

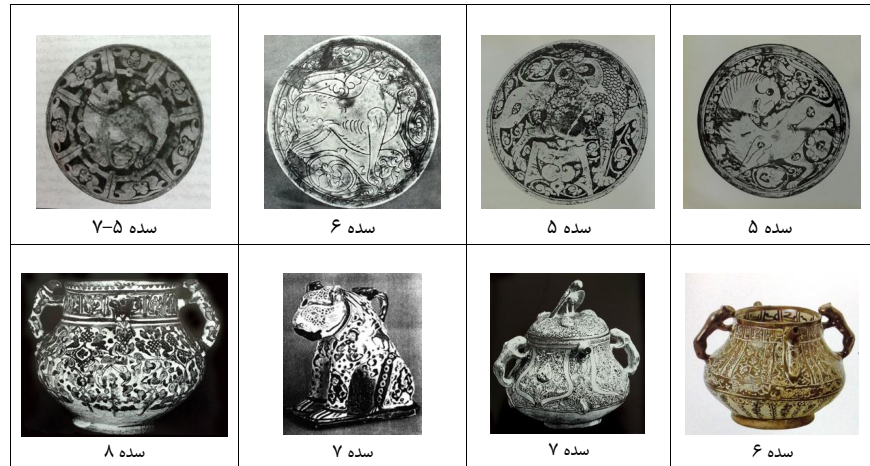


▲ تصویر ۲۳. تُنگ سفالین لعاب‌دار، شیر نشسته، تهران، موزه آبگینه و سفالینه، سده‌ی ۷ هق. (توحیدی، ۱۳۸۷: ۳۸۰).



▲ تصویر ۲۴. فنجان، سفالینه‌ی نقاشی بر روی لعاب، ساوه، موزه بریتانیایی، سده‌ی ۸ هق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۹۵).

► جدول ۱. شیرهای انتزاعی در سده‌های ۵ تا ۸ هـ.ق. (نگارندگان، ۱۳۹۵).



► جدول ۲. حضور سفینکس و شیردال در سده‌های ۵ تا ۸ هـ.ق. (نگارندگان، ۱۳۹۵).



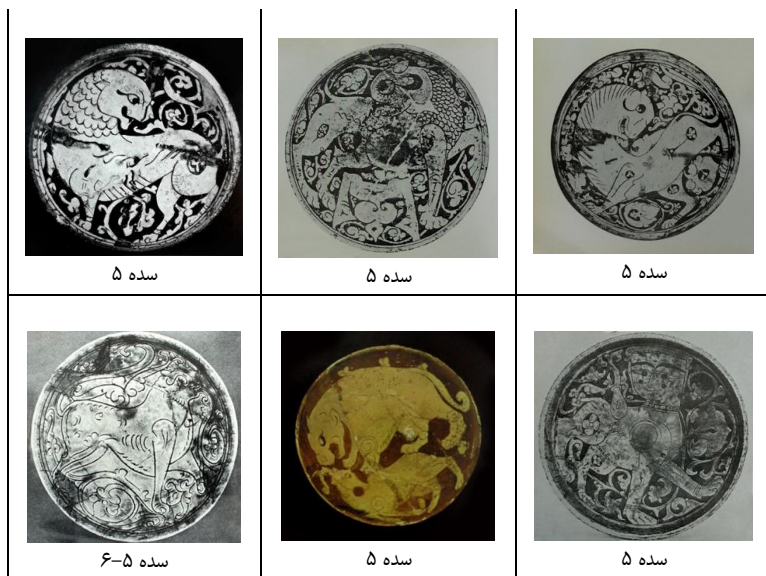
► جدول ۳. قدرت، صلابت و دقت نظر در طراحی شیرهای سده‌های ۵ و ۶ هـ.ق. (نگارندگان، ۱۳۹۵).



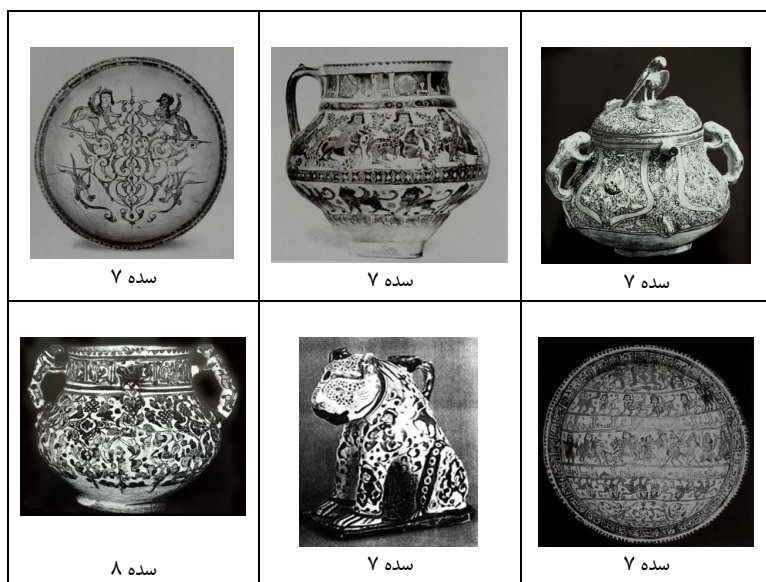
پی‌نوشت

۱. برای مطالعه در این باب ر. ک. به مقاله: طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۱، «گویت و شیردال در خاور باستان»، نشریه‌ی هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۱، صص: ۱۳-۲۳.

جدول ۴. هماهنگی فرم ظرف و نقش‌مایه‌ی شیر در سده‌های ۵ و ۶ هـ.ق. (نگارندگان، ۱۳۹۵). ◀



جدول ۵. عدم هماهنگی فرم ظرف و تزیینات با نقش‌مایه‌ی شیر و سفینکس در سده‌های ۷ و ۸ هـ.ق. (نگارندگان، ۱۳۹۵). ◀



جدول ۶. استفاده از نقش‌مایه‌ی شیر به‌عنوان دسته‌ی ظروف، پایه و مجسمه (نگارندگان، ۱۳۹۵). ◀



۲. در آیین میتراپی نیز شیر مورد توجه بوده است، روایات رمزی میتراپی، حاکی از آن است که در واپسین روز از عمر جهان، آتش‌سوزی بزرگی رخ خواهد داد. در این آتش‌سوزی ناپاکان خواهند سوخت و پاکان چونان که در چشمه‌ای شست‌وشو کنند، آسایش خواهند داشت. آیا این کنایه‌ای از وظیفه‌ی شیران است که در رستخیز، قیام کرده و جهان را از شر و پلیدی پاک کنند (رضی، ۱۳۷۱: ۲۵۸).

۳. از آن جمله، می‌توان به امامزاده احمد و امامزاده هارون ولایت در اصفهان اشاره کرد. تا همین اواخر نیز در روستاهای بختیاری، فارس و آذربایجان در قبرستان‌ها، شیرهای سنگی زیادی را می‌توان دید که بر روی مزار پهلوانان قبیله قرار می‌دادند. ۴. یکی از نمونه‌های برجسته‌ی سفال سلجوقی، سفال فلز آذین است. سفال فلز آذین کاشان اغلب با لعاب سفید مات ارتباط دارد. لعاب‌های شفاف گاهی نته‌تها برای قسمت داخلی ظروف بسته، بلکه به‌عنوان لعاب پوششی ظروف باز نیز مورد استفاده قرار گرفته و به‌شوی‌ی یادبودی تزیین شده و اکثر آن‌ها به‌شکل باز با لعاب شفاف، در اندازه‌های کوچک و منقوش به تزیینات فیگورال ساده بوده‌اند (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۴۱). سفال با نقش‌کنده (شالوه) از دیگر گونه‌های رایج عصر سلجوقی است. این نوع سفال با نقش‌کنده در این دوره‌ی وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که استفاده از نقوش مختلف بر روی بدنه و علی‌الخصوص داخل ظروف، مانند کاسه و بشقاب رایج می‌گردد. سفال‌کنده با نقوش: هندسی، گیاهی، انسانی، نوشته‌دار، ترکیبی (غالباً با ترکیب انسان و حیوان (سفینکس) و یا ترکیب دو جانور) متداول می‌شود؛ عقاب، کبوتر، غزال، ببر، شیر، مار، اژدها و دیگر جانوران، به‌عنوان نقوش تزیینی سفال‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این نقوش در راستای برخی از داستان‌های شاهنامه و برخی از اعتقادات ملی و سنتی در این گروه از سفالینه‌های اسلامی ظاهر شده است؛ البته نباید نقوش اوایل دوره‌ی اسلامی و پیش از آن را نیز در خلق این آثار نادیده گرفت. سفالینه‌های لکابی از دیگر نمونه‌های این دوره است. ساخت سفالینه با نقش‌کنده، مخصوصاً نوع آق‌کند، به شیوه‌ی گذشته منسوخ و سفالینه‌های که اصطلاحاً به‌نام «لکابی» (Lakabi) خوانده می‌شود، جایگزین آن شد. این نوع سفالینه، دارای خمیری سفید و عموماً به‌شکل کاسه و بشقاب است. نقوشی چون: انسان، حیوان، پرندگان و طرح‌های مارپیچی از لعاب لاجوردی بر روی زمینه‌ی سفید رنگ در این نوع سفالینه‌ها به‌کرات مشاهده می‌شود. در این نوع ظروف، نقوش اصلی در مرکز و سایر نقوش در اطراف آن طراحی شده است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۸). به‌طور کلی، ساخت ظروف سفالین با لعاب تک‌رنگ بیشتر در دوره‌ی سلجوقی مشاهده می‌شود. اولین دلیل این شیوع، آشنایی هنرمندان سفالگر با نوعی خاک چینی است که در دوره‌ی سونگ، هم‌زمان با دوره‌ی سلجوقی در چین متداول بوده و به خاور میانه نیز صادر می‌شده است و دلیل دیگر، تزیینات مختلفی چون نقش‌کنده است که اغلب توسط سفالگران سلجوقی بر روی این سفال‌ها نقش می‌شده است.

۵. در دوره‌ی ایلخانی شاهد روش‌های متنوعی در ساخت و نقش‌پردازی سفال هستیم. از جمله‌ی این شیوه‌ها، می‌توان به شیوه‌های زیرلعابی، رولعابی، لاجوردی، زرین‌فام و سفالینه‌های سفید و آبی اشاره کرد. معمولاً تزیینات و نقاشی روی سفال‌ها، تمام سطح آن‌ها (اعم از سطح داخلی و خارجی) را فرا می‌گیرد؛ البته با توجه به این امر که کدام سطح از اهمیت و دید بیشتری برخوردار است. سطح اصلی همواره دارای تزیینات دقیق‌تری است؛ برای مثال، در کاسه‌ها و ظروف بزرگ به‌دلیل سر و کار داشتن استفاده‌کننده با سطح داخل ظرف، این سطح داخلی از تزیینات بهتر و بیشتری بهره‌مند است. به‌همین منوال، تزیینات در کوزه‌ها و ظروفی که دهانه‌ی تنگ و باریک دارند، بیشتر در ناحیه‌ی بیرونی ظرف ظاهر می‌شوند. تولید ظروف لعابی با نقش‌مایه‌های محافظه‌کارانه که یادآور نقش‌مایه‌های کهن سلجوقی بود در سرتاسر سده‌ی هفتم / سیزدهم و سده‌ی هشتم / چهاردهم ادامه یافت. تولیدات متأخر، نمایانگر تأثیرات آسیای شرق دور بود؛ همان‌گونه که اشاره شد، بخش اعظم تولیدات سفالی دوره‌ی ایلخانان را سفالینه‌های زیرلعابی تشکیل می‌دهند. گروه نسبتاً زیادی از این نوع سفالینه‌ها با جایگاه نامعلوم (احتمالاً کاشان) در دهه‌های پایانی قرن هفتم / سیزدهم و نیمه‌ی اول قرن هشتم / چهاردهم تولید شده است. تزیین آن‌ها عبارتند از: یک قاب‌بندی تزیینی که زمینه‌ی ساده آن با رنگ سبز سیر و آبی کمرنگ و پاشه‌هایی از ارغوانی در زیر نوعی لعاب سفید قلیایی متمایل به رنگ کرم منقوش شده است (گروبه، ۱۳۹۱: ۲۵)؛ دسته‌ی دیگری از این ظروف از نقوش گیاهی، گل و برگ، همراه با نمادهای جانوری چون: خرگوش‌ها، ققنوس‌ها، پرنده‌ها و گربه‌سانانی چون شیر برخوردار هستند. نوع تزیین این سفال‌ها، معمولاً در تمام ظرف پراکنده است؛ نقوش جانوری و گیاهی به‌گونه‌ای درهم تنیده شده‌اند که گویی نقش واحدی را تشکیل داده‌اند.

کتابنامه

- آتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ، ۱۳۹۱، هنر و معماری اسلامی ۱، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، انتشارات سمت.
- بویل، جی. آ.، ۱۳۹۲، تاریخ ایران کیمبریج، جلد ۵، مترجم: حسن انوشه، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- پاکباز، رویین، ۱۳۸۳، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام، ۱۳۸۴، شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش: پرویز

- ناتل خانلری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتورا پهام، ۱۳۸۷، *سیری در هنر ایران*، جلد ۴ و ۹، ترجمه گروهی از مترجمان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- تفضلی، احمد، ۱۳۵۴، *مینوی خرد*، بنیاد فرهنگ ایران.
- توحیدی، فائق، ۱۳۷۸، *فن و هنر سفالگری*، تهران: انتشارات سمت.
- جیمز، دیوید، ۱۳۸۹، *مقدمه‌ای بر هنر اسلامی*، ترجمه: محمدابراهیم زارعی، همدان، انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.
- رضی، هاشم، ۱۳۷۱، *آئین مهر میترائیسم*، تهران، انتشارات بهجت.
- رفیعی، لیلا، ۱۳۷۷، *سفال ایران*، تهران، انتشارات یساولی.
- شرآتو، امبرتو و گروه، ارنست، ۱۳۹۱، *تاریخ هنر ایران* (۹)، *هنر ایلیخانی و تیموری*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی.
- سیمون، راجر، ۱۳۸۹، «نقد»، در: *دانشنامه زیباشناسی*، ویراسته: بریس گات، ترجمه: جمعی از مترجمان، انتشارات فرهنگستان هنر.
- جیمز، دیوید، ۱۳۸۹، *مقدمه‌ای بر هنر اسلامی*، ترجمه: محمدابراهیم زارعی، همدان، انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.
- کریمی، فاطمه و کیانی، محمدیوسف، ۱۳۶۴، *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*، تهران، مرکز باستان‌شناسی ایران.
- کسروی تبریزی، احمد، ۱۳۰۹، *تاریخچه شیر و خورشید*، تهران، انتشارات مؤسسه خاور.
- کلینی، ۱۳۶۲، *الکافی*، تهران، اسلامیه.
- کیانی، محمدیوسف، ۱۳۸۰، *پیشینه سفال و سفالگری در ایران*، تهران، انتشارات نسیم دانش.
- گروه، ارنست ج.، ۱۳۸۴، *سفال اسلامی*، تهران، نشر کارنگ.
- نکویی، مصطفی، ۱۳۹۳، *شکوفایی هنر سلجوقی*، شیراز، فصلنامه پارسه، سال ۱۴، شماره ۲۲، صص: ۱۱۳-۱۴۲.
- ویلسن آلن، جیمز، ۱۳۸۳، *سفالگری اسلامی*، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ویلسن آلن، جیمز، ۱۳۸۷، *سفالگری در خاورمیانه از آغاز تا دوره ایلیخانی*، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- هال، جیمز، ۱۳۸۳، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
- هینلز، جان راسل، ۱۳۸۲، *شناخت اساطیر ایران*، تهران، ترجمه: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چشمه.
- طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۱، «گوپت و شیردال در خاورباستان»، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۷، شماره ۴، صص: ۱۳-۲۲.

- Mackenzie, D.N., 1990, *A concise Pahlavi dictionary*, Reissue, with corrections. London.

- Liddell, H. G., Scott, R., Stuart Jonse, H. & Mckenzie, R., 1996, *Greek-English Lexicon*, Oxford University Press.