



Research article

## Identifying the Samarkand Earthenware School in the 3rd to 6th Centuries AH Based on Archaeological Findings from Transoxiana

Azar Moukhah <sup>(a)</sup> 

a. Assistant Professor, Handicrafts Department, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran

### Keywords

style, school, Transoxiana, Samarkand, Earthenware

### Citation

Moukhah, A. (2025). Identifying the Samarkand earthenware school in the 3rd to 6th centuries AH based on archaeological findings from Transoxiana. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 109-129.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

According to the history of the Samanid period, the peak of the era of earthenware production was at a stage of beauty and creativity, and artists throughout Iran, especially Greater Khorasan, devoted themselves to creating glazed earthenware. The earthenware of this region, regardless of its external beauty and the special techniques used to prepare its glaze, has special characteristics in the type of decoration, and the Transoxiana region, especially the Samarkand region and its dependencies such as Chach, has had this characteristic. This research seeks to answer this question: Based on archaeological findings, can the Samarkand region be considered an independent school in Transoxiana earthenware art? The present research method is genre analysis, a set of qualitative methods, and data collection is done through library methods. Studies show a clear similarity in terms of the type of glaze application and some of the decorations used on the works of the Transoxiana region. However, despite the technical influence of Neyshabur, Samarkand and its neighboring regions, they had a local character and the use of real and mythological themes was of interest to them. On the other hand, due to the presence of some small decorations in the works of Samarkand and neighboring regions and the lack of use of these small decorations in Neyshabur, there is a special distinction between the works of these regions centered on Samarkand and Neyshabur. The results of the research indicated that due to the presence of some special features, both in the type of decorations and in terms of content, Samarkand can be considered as a special style that has a special school.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.547656.1049>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_231730.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231730.html)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

## Introduction

A study of works from Transoxiana in the 3rd to 6th centuries AH shows that the productions of artists in this region were shaped under Samanid policy by the influence of commercial and cultural ties with neighboring regions such as Neyshabur, and it is in the shadow of these influences that innovations by artists in their works can be understood. On the other hand, the political strength of the Samarkand region and becoming the capital despite the local rulers elected by the Samanid dynasty show that this region, along with Chach, was an important center for earthenware making. Now the question is, based on archaeological findings, can the Samarkand region be considered an independent school in Transoxiana earthenware art? This research attempts to first focus on the set of characteristics and factors that led to the creation of an independent style in Samarkand earthenware, followed by the transformation of this region into an earthenware school.

## Materials / Methods

The present study uses the genre analysis method from a set of qualitative methods. The analysis of the works will be carried out based on the purposive sampling method and comparison with the samples of works from neighboring regions will be made in terms of content and appearance due to the similarity of the works. In this method, the sample size of the works of Transoxiana cannot be estimated and, according to common methods in qualitative research, the sample information is collected until saturation.

## Discussion and Findings

Based on the definitions of the school, the earthenware of Samarkand and neighboring regions has common features and suggests the existence of an independent school. As mentioned, the school has a group and collective nature,

and the joint works produced in different workshops by different artists, despite many similarities in different regions, show a kind of unity and integrity in creating motifs. The influences of political (Samani rule and the support of the rulers of this dynasty) - economic (Silk Road commodity exchanges) and also ideological (the influence of Islam) aspects on the creation of these works are undeniable. The great Samanid period is a time of comprehensive elevation of all sciences, especially creativity in earthenware production. Regarding the technical commonality of the earthenware of the region, first of all, it should be said about the glaze and the composition of the glaze materials; the Samarkand artists, like the Neyshabur potters, used rose-colored glaze and green splash glaze in decorating their works. Regarding the decorations, it should be added that the artist used the motif of swirling flowers (Verton), The motif of the open heart, the word "Barkah" in the center of the vessel, palm leaf motifs, dotted motifs with a central dot inside (peacock eye), semicircular motifs on the upper edge of the vessel (mouse teeth), combined with Kufic and semi-Kufic lines, and regarding the use of the decorative motif of a human being, unlike Neyshabur, where the motif of a human being was used without any restrictions in the decoration of earthenware. In most of these regions, human figures are rarely used, and the few human images depicted are related to the narrative of their religious and mythological beliefs. The combination of these features in the vessels and the presence of numerous kilns indicate that these vessels were made in Samarkand. Sometimes, in addition to these decorations, potters from other regions used patterns that Samarkand artists did not use. And as was mentioned in the discussion of the apparent differences between some works in a school with the same artistic and personal style of the artist, this seems natural. For example, the Chach artist, observing the decorative framework

of the region, decorated the outer surface of the vessels with delicate lines resembling the head of a bird. While the outer surface of Samarkand vessels was devoid of glaze and decoration, if there was any decoration, it was repeated in the form of three diagonal lines or leaf-shaped motifs around the vessel, and the outside of the vessels was often covered with engobe. Another example of the stylistic nature of Samarkand works is the presence of red and olive-green colors on most works from Samarkand and sometimes from neighboring regions. Another feature of the use of red in some of the works from Samarkand is in the decoration of inscriptions. On many inscribed pottery, red color is used to arrange dots and accents, and due to the repeated use of this decoration, it is considered part of the decorations of Samarkand. The slight difference in the manner of decoration removes the handmade pottery production of Samarkand artists from the imitative and stereotyped state that leads to mere degradation, and emphasizes the capable hand of the creative Samarkand artist in creating the works. The collection of items we have listed is called the Samarkand style, and according to the definition of the school, these decorations, through the artistic hands of a large number of Samarkand masters, took on the form of rules and laws and were used in all regions of Transoxiana as a school.

## Conclusion

The study of the pottery of Greater Khorasan in the Transoxiana region, for political and economic reasons, shows that the technical style of pottery production in Samarkand and nearby centers was a continuation of the technical style of Neyshabur masters, and the works of Samarkand and nearby centers show that some special features can be recognized in the works. The repetition of these items in most works from the Transoxiana region, led by artists from Samarkand and Chach, has led to the name of the Samarkand

school, and throughout the region, these decorations are used and seen only in this region. These features include religious and factual themes and decorative motifs. Regarding decorative motifs, it should be said that some of the external features of the vessels, which are considered minor decorations, are specific to the productions of this region and identify the authenticity of these works with similar examples in other production centers such as Neyshabur. Minor decorations include the extensive use of tomato and olive red glazes in parts of the work or the use of red to highlight the accents and dots of Kufic inscriptions. However, sometimes due to the limitations of materials, the use of glazes gave the works a native quality. For example, the outer body of Samarkand pottery is free of glaze, and in some vessels, lines in the shape of a bird's head have been seen on the outer side of the vessels. The use of peacock eye motifs as well as schematic lines enclosed in unbalanced frames alongside inscriptional and plant decorations inside the vessels, the decorations on the outer part of the bowl, with hatchings in conjunction with short inscriptional and semi-inscriptional compositions, and rat-tooth motifs on the edge of the vessel, all of which are recognized as special features of Samarkand works. Of course, citing the solid reasons mentioned in this article, the Samarkand region can be considered the successor of the Samanid earthenware style and an independent school that had a great influence on neighboring regions except for Neyshabur.

## شناسایی مکتب سفال سمرقند در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بر مبنای یافته‌های باستان-

### شناسی ماوراءالنهر

#### آذر موخواه (الف)\*

الف) استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران

#### چکیده

مبنی بر شواهد تاریخی، دوره سامانی اوج عصر تولید سفال در مرحله‌ای از زیبایی و خلاقیت است و هنرمندان در سراسر ایران زمین، به‌ویژه خراسان بزرگ، به آفرینش سفالینه‌های لعاب‌دار همت گماردند. سفال‌های این منطقه صرف‌نظر از زیبایی ظاهری و فنون خاصی که برای تهیه لعاب آن‌ها به‌کار رفته است از ویژگی‌هایی خاص در نوع تزیین برخوردارند و ناحیه ماوراءالنهر، به‌خصوص واحه سمرقند و توابع آن همچون چاچ، دارای این ویژگی بود. این پژوهش در پی پاسخگویی به این سؤال است که بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی، آیا می‌توان منطقه سمرقند را در هنر سفالگری ماوراءالنهر مکتبی مستقل دانست؟ روش پژوهش حاضر مبنی بر تحلیل ژانر از مجموعه روش‌های کیفی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است. بررسی‌ها نشان از شباهت آشکار نوع کاربرد لعاب و برخی تزیینات به‌کار رفته بر آثار ناحیه ماوراءالنهر می‌دهد. البته باوجود تأییدپذیری فنی از نیشابور، سمرقند و نواحی مجاور آن دارای خصلتی بومی بوده و کاربرد مضامین واقعی و اساطیری مورد توجه بوده است. همچنین، به دلیل وجود برخی خرده تزیینات در آثار سمرقند و نواحی مجاور و عدم کاربرد این تزیینات ریز در نیشابور، تمایزی خاص بین آثار این نواحی به مرکزیت سمرقند با نیشابور وجود دارد. نتایج پژوهش مشخص نمود به دلیل وجود برخی ویژگی‌های خاص چه در نوع تزیینات و چه به‌صورت مضمون می‌توان سمرقند را به‌مثابه سبکی ویژه برشمرد که حائز مکتبی خاص است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۱۰۹-۱۲۹

#### واژگان کلیدی

سبک، مکتب، ماوراءالنهر، سمرقند، سفال

#### استناد به مقاله

موخواه، آذر. (۱۴۰۴). شناسایی مکتب سفال سمرقند در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بر مبنای یافته‌های باستان‌شناسی ماوراءالنهر. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۳ (۹)، ۱۰۹-۱۲۹.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.547656.1049>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_231730.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231730.html)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

## مقدمه

بررسی آثار ماوراءالنهر در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری نشان می‌دهد تولیدات هنرمندان این ناحیه تحت سیاست سامانیان با تأثیرپذیری از ارتباط تجاری و فرهنگی با مناطق مجاور و همسایه همچون نیشابور شکل‌گرفته است و در سایه این تأثیرات ابداعاتی از سوی هنرمندان بر آثار قابل‌درک است. از طرفی، قوت گرفتن سیاسی منطقه سمرقند و پایتخت شدن آن با وجود حاکمان محلی منتخب دودمان سامانی، نشان می‌دهد این ناحیه در کنار چاچ به‌عنوان مرکزی مهم در ساخت سفال مطرح بوده است. حال سؤال این است که بر اساس یافته‌های باستان شناسی، آیا می‌توان منطقه سمرقند را در هنر سفالگری ماوراءالنهر مکتبی مستقل دانست؟ در این پژوهش تلاش می‌شود تا در ابتدا به مجموعه ویژگی‌ها و عواملی که سبب ایجاد سبک مستقل در سفالگری سمرقند است، توجه شود و سپس تبدیل شدن این ناحیه به مکتب سفالگری بررسی شود.

## پیشینه پژوهش

با توجه به جایگاه مهمی که ماوراءالنهر در تولید سفال در بازه زمانی سده‌های سوم تا ششم هجری قمری کسب کرده بود، سفالینه‌های سمرقند و نواحی مجاور آن همچون چاچ<sup>۱</sup>، اخشیکت<sup>۲</sup> دارای شهرت هستند و پژوهشگران غربی و بسیاری محققین در ازبکستان و روسیه به بررسی و تحلیل توصیفی و تکنیکی آثار این منطقه پرداخته‌اند. از جمله ایتینگهاوزن و یارشاطر (۲۰۰۰) در کتاب *اوج‌های درخشان هنر ایران*، به‌صورت بسیار کوتاه به هنر سفالگری منطقه ماوراءالنهر و تأثیرپذیری از مناطق مجاور و همسایه نظیر ایران، چین و عراق اشاره داشته‌اند. پوپ و اکرم (۲۰۰۸) در جلد چهارم کتاب *سیری در هنر ایران از دوران پیش‌اتاریخ تا امروز*، به مبحث سفال در دوران اسلامی پرداخته‌اند و ویژگی‌ترین تکنیکی سفالینه‌های سمرقند (افراسیاب) و تاشکند (چاچ) را برشمرده‌اند. نصیری اصل (۲۰۱۹) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی خط نگاره‌های کوفی سفالینه‌های نیشابور و سمرقند در دوره سامانیان قرن دوم تا پنجم ق»، به‌طور

تطبیقی به تحلیل و توصیف شیوه طراحی و ساختار بصری کتیبه‌های کوفی بر سفال مناطق ذکرشده، پرداخته است. ایلایسوف و همکاران (۲۰۱۶) در کتابی به زبان روسی با عنوان «سرامیک‌های لعاب‌دار واحه تاشکند سده ۳ تا ۶ ق»، مجموعه‌ای از آثار سفالی تاشکند و مناطق مجاور مرتبط با این منطقه را معرفی و ویژگی سفالینه‌ها را شرح داده‌اند. ویلکینسون (۱۹۶۱) در مقاله‌ای با عنوان «سفال‌های لعاب‌دار نیشابور و سمرقند»، به معرفی آثار سمرقندی موجود در موزه متروپولیتن پرداخته و درباره خصوصیات ظاهری و لعاب‌های به‌کار رفته بر آن‌ها مطالب ارزشمندی ارائه داده است. کورت اردمن (۱۹۴۶) در مقاله «سرامیک‌های افراسیاب»، به توصیف ویژگی ظروف سمرقند موجود در موزه برلین پرداخته و به‌خوبی ترکیبات رنگی لعاب‌های سده سوم هجری قمری افراسیاب را معرفی کرده است. طبق مطالعات انجام‌گرفته در مورد پیشینه پژوهش حاضر در دیدگاه کلی می‌توان اظهار داشت که پژوهشی پیرامون سبک و ویژگی مکتب سمرقند و مراکز مجاور تاکنون انجام نشده است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیل ژانر از مجموعه روش‌های کیفی است. تحلیل آثار بر اساس روش نمونه‌گیری هدف‌دار انجام خواهد شد و تطبیق با نمونه آثار مناطق همجوار از جهت محتوایی و ظاهری به دلیل تشابه آثار صورت خواهد گرفت. در این روش، حجم نمونه آثار ماوراءالنهر قابل تخمین نیست و مطابق روش‌های رایج در پژوهش‌های کیفی تا حد اشباع اطلاعات نمونه جمع‌آوری می‌شود. بر مبنای هدف اصلی این تحقیق که شناسایی انواع آثار سفالی بومی ماوراءالنهر به‌منظور کشف تمایز سفالگری سمرقند از سایر سفالینه‌ها در مراکز یادشده است، در فاصله زمانی سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بررسی‌های فوق مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

۱. Shash (نام قدیم تاشکند)

۲. Akhsiket (ناحیه‌ای در نزدیکی چاچ)

**مکتب**

در *دائرةالمعارف هنر*، مکتب در معانی مختلف تعریف شده است. یکی از معانی به‌طور غیردقیق معطوف به سرزمین خاستگاه اثر هنری فارغ از توجه به هنرمند، سبک، نگرش یا دوره معین برشمرده شده است. در معنای رایج‌تر، به یک شهر یا یک منطقه در کشوری معین و یا به یک سبک مسلط بر دوره معین اشاره دارد. همچنین، این اصطلاح را در مورد شاگردان یک هنرمند خاص نیز به‌کار برده‌اند. همانندی دیدگاه و سبک چند هنرمند هم‌عصر، شاید دقیق‌ترین مصداق این اصطلاح باشد (Pakbaz, 2006, p. 535).

در ابتدای این تعریف، نویسنده اشاره مکتب به حوزه جغرافیایی را معنای غیردقیق دانسته است، درحالی‌که در تمام منابع تاریخ هنر و به‌ویژه هنر اسلامی، دقیقاً همین تعریف کاربرد دارد. اصطلاح مکتب تبریز و شیراز در نگارگری نامی آشنا برای محققین این حوزه است. بنا به تعریفی دیگر «مکتب، در حوزه زیبایی‌شناسی به مجموعه‌ای از قواعد، اصول و سنت‌ها گفته می‌شود که در یک دوره خاص تاریخی بر تولیدات هنری حاکم است و به‌صورت مشترک در آثار طیف وسیعی از ادیبان و هنرمندان آن دوره نمود پیدا می‌کند. در مقابل، سبک، به روش و سیاق شخصی هر هنرمند در دل یک مکتب خاص گفته می‌شود. طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن در دل یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، ذائقه و سلیقه شخصی خویش را هم داشته باشد وگرنه، تولید هنری به امری ماشینی و کی‌برداری و تقلید تنزل می‌یابد. در مجموع، چنین به نظر می‌رسد که در حوزه هنر، سبک هر هنرمند در دل مکتب قرار دارد» (Jalali-Pour & Feyz Sheikh-ol Eslam, 2021, p. 63) در این تعریف نیز رابطه کل و جزء مورد اشاره قرار نگرفته است. مثلاً در سبک امپرسیونیسم، هر هنرمند علاوه بر پیروی از اصول سبک مذکور، سبک شخصی و فردی دارد که عامل تمایز او از سایر امپرسیونیست‌ها است. مثلاً، امپرسیونیسم مونه با امپرسیونیسم رنوار متفاوت است. در اینجا صحبت از سبک فردی می‌شود که زیرمجموعه اصول مربوط به سبک واحدی است. برخی مکتب را مجموعه سنت‌ها، اندیشه‌ها، نظریه‌ها و ویژگی‌هایی که به دلایل اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی دوره‌ای خاص، در ادبیات و

هنر یک یا چند کشور نمود می‌یابد، در نظر می‌گیرند و این مجموعه را که معمولاً در آثار گروهی از صاحبان قلم و هنررخ می‌نماید، باعث تمایز آن‌ها (در سبک) از شاعران و هنرمندان دیگر می‌دانند. در این زمینه منتقدان و پژوهشگران، چنین مجموعه‌ای را می‌یابند و در قالب مشخصه‌های هر مکتب ارائه می‌دهند. در این تعریف، هر مکتب با پیروانی که برای خود می‌یابد، دوره‌ای ویژه (کوتاه یا بلند) را می‌پیماید و سپس بازمی‌ایستد. معمولاً پایه‌گذاران هر مکتب خود نیز از مشخصه‌های آثارشان آگاه نبوده، منتقدان و نظریه‌پردازان شیوه‌های هنری آنان را مشخص و معرفی می‌کنند. البته این اصل جنبه همگانی ندارد، زیرا گاهی بنیان‌گذاران، خود بیانیه‌ای درباره شیوه کارشان صادر می‌کردند. از طرفی لازم است گفته شود گاهی مکاتب از دل مکاتب دیگر شکل می‌گرفته و ادامه و شکل دگرگون‌یافته مکتب پیش از خود یا واکنشی در برابر آن بوده‌اند. از این رو می‌توان گفت که هیچ مکتبی بدون مقدمه پیدا نشده است و نشانی از مکاتب پیش از خود در آن می‌توان یافت. مهم‌ترین عامل پیدایش هر مکتب نوع نگرشی است که ادیبان و هنرمندان هر دوره به زندگی و دنیای پیرامون خود دارند. در نتیجه همین نگرش است که بیان هنری، شکل‌های گوناگونی می‌یابد و ذهنیت و اندیشه دستخوش دگرگونی می‌شود. پیدایش هر مکتب، برآیند شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی در دوره‌ای ویژه است، اما گاه مکاتبی کاملاً متفاوت و تقریباً هم‌زمان باهم سر برآورده، در کنار یکدیگر شکوفا می‌شوند (Anosheh, 2002, p. 1265).

**سبک در تاریخ‌نگاری هنر**

با توجه به دیدگاه تاریخ‌نگاران هنر، زمان آفرینش هر اثر هنری ارتباطی مستقیم با شکل ظاهری آن یا در یک کلام با سبک آن دارد. به بیان دیگر، سبک هر اثر هنری از دوره تاریخی آن اثر پیروی می‌کند. تاریخ‌نگاری هنر با تفکیک آثار متعلق به معماری، پیکرتراشی و نقاشی به چندین سبک بر پایه شباهت‌های موجود میان آن‌ها و زمان یا دوره‌های آفرینش آن‌ها رأی به ایجاد آن سبک با ذکر ویژگی‌هایش می‌نماید. مطابق یکی از فرض‌های بنیادی تاریخ هنر، آثاری که در یک زمان و البته در یک مکان آفریده شده باشند، عموماً

دارای ویژگی‌های سبک یکسانی خواهند بود. البته کل تاریخ‌نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویدادها از همان زمانی نشأت می‌گیرد که در آن به وقوع می‌پیوندند (Gardner, 2002, p. 13)، اما باید دانست سبک چیست و چه ارتباطی با تولید آثار هنری دارد. سبک در لغت به معنای روش و قاعده و شیوه است. دو نوع سبک وجود دارد ایستا و پویا. «ایستا static، سبک هر طبقه اجتماعی جدا از تغییرات دائمی خود و مداخلات سبک‌های طبقات دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد. پویا dynamic، جریان سبک-ها و طبقات اجتماعی از لحاظ تحولات داخلی خود و مناسبات متقابلی که با یکدیگر و نیز با سایر شئون زندگی عملی و نظری جامعه دارند بررسی می‌شوند» (Aslani et al., 2012, p. 204). سبک یا style شیوه هنری، خصلت‌های ظاهری و ساختاری مشخص شده در یک اثر یا گروهی از آثار هنری است و لازمه آن داشتن پیوند درونی و ارتباطی اندام‌وار در بین اجزای آن است. به تعبیری باید نشانه‌های بیان یک واحد کامل را عرضه بدارند. مثلاً ویژگی‌هایی مانند صور پویا یا سطح‌های روشن و تاریک یا ترکیب‌بندی غیرمتمرکز، هرکدام جداگانه معرف سبک نقاشی بارک نیستند، بلکه جمیع این خصایص صوری و ساختاری است که نقاشی‌های این دوره را مشخص می‌کند). هر سبک در بطن خود، نشانی از دوره تاریخی معین و یا مردمی معین دارد. با این حال، اصطلاحاتی مانند «کلاسیک»، «ارگانیک»، «انتزاعی» و غیره که غالباً به‌عنوان «سبک» به‌کار برده می‌شوند، شامل این حکم کلی نیستند که هر سبک به زمان و مکان معینی بستگی دارد. گاه اصطلاح سبک را در مورد سیاق اجرای اثر هنری در برابر موضوع و یا نحوه سازمان‌بندی آن به‌کار می‌برند که با أسلوب اشتباه می‌شود (Pakbaz, 2006, p. 298). در این تحقیق، تعریف پیشرو از سبک مورد توجه است و تلاش می‌شود در معرفی کاربرد اصول زیبایی‌شناسانه مورد استفاده قرار گیرد. سبک عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود آید. قدر مسلم این است که در تمام تعریف‌ها تأکید بر وجود زبانی ویژه است، اما اختلاف نظرهایی در اینکه این زبان ویژه تحت چه عاملی شکل می‌گیرد، وجود دارد. آیا حاصل ادراک هنرمند از واقعیت

پیرامون و بازتاب آن بر اثر است؟ آیا بازتاب ذات هنرمند است؟ آیا انحراف از سبک هنری رایج و معیار است؟ آیا مصداق شرایط محیطی هنرمند (تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی دوره‌ای خاص) یا سبک شیوه خاص یک اثر یا همانندی دیدگاه چند هنرمند هم‌عصر است. بنا به نظر جیمز اکرمین مفهوم سبک در هنرهای تجسمی راهی است برای توصیف روابط میان آثار هنری که در همان زمان یا مکان توسط شخص یا گروهی در زمانی واحد ساخته شده باشد، درحالی‌که لئونارد مایر اعلام کرد سبک تکرار الگوسازی، چه در رفتار و چه در مصنوعات تولیدشده توسط رفتار انسان است (Ross, 2003, p. 286).

### سبک به‌عنوان ابزار فردیت

طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن درون یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، ذائقه و سلاقی شخصی خویش را بر اجرای اثرش اعمال می‌دارد. در غیر این صورت، تولید هنری به امری کپی‌برداری تنزل می‌یابد. از طرفی، آزادی هنرمند به‌تنهایی در اینکه از پیش سبکی را برگزیند به ظهور نمی‌رسد، مگر در مخالفت با خصایصی که نظراً آن را تعریف و با قواعدی که در عمل معرف آن هستند، جلوه‌گر شود. این کار از طریق ابداع خصایص و قواعد جدید صورت می‌گیرد. بدین گونه، ممکن است انواع تازه آفریده شوند و جانشین انواع کهنه گردند، اما آنچه در این خصوص مورد توجه صاحب سبک است، لحظه ابداع یعنی همان لحظه عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبک‌ها هرچه می‌خواهد باشد. این عمل لزوماً کار فرد نیست (هرچند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است). اعتبار یک هنر با میزان فردیت آن سنجیده می‌شود و آثار دون‌پایه استاندارد شده (قالبی) هستند و در آنها مهر صانع بر مصنوع مشاهده نمی‌شود. با ذکر این اوصاف، عمل هنرمندان سبک‌ها را به حرکت درمی‌آورد و در نهایت، سبک را باید فردی دانست و آن را فردیت‌ساز تعریف کرد. با این حال، تفرّد سبک لزوماً مستلزم فروپاشی قواعد مکتب نیست، بلکه حداقل لازمه آن فقط درجه‌ای از آزادی در عمل به این قواعد است (Dufren, 2003, pp. 90-91).

## تفاوت مکتب و سبک

در بیان تفاوت مکتب با سبک در متون تاریخ هنر و سایر حوزه‌های ادبی و فلسفی دقت در منظور نویسنده از این اصطلاحات بسیار مهم است. باید دریافت که تعبیر نویسنده از سبک و مکتب چیست. گاهی نویسنده یا مترجم، شیوه‌های رایج در یک دوره و قواعد آن را «مکتب» فرض نموده و فردیت هنرمند در شیوه شخصی را سبک آن هنرمند دانسته و به این ترتیب سبک را زیرمجموعه مکتب معرفی می‌کند. فردیت هنرمند می‌تواند هم در مکتب و هم در سبک توجیه شود. همان‌طور که قبلاً مثال زده شد، سبک شخصی هنرمندان تابع یک سبک در هنر نوین غرب که به فردیت بهاداده می‌شود، عامل تمایز آثار هنرمندان از یکدیگر است. این نکته درباره شیوه‌های بومی رایج در یک منطقه جغرافیایی نیز صادق است. به همین دلیل در این تحقیق سبک فردی هنرمند تابع سبک غالب دوران که در جغرافیای وسیعی مطرح است و همچنین مکتبی که به آن تعلق دارد، معرفی می‌شود، اما در شکل کلان مکاتب زیرمجموعه سبک‌هایی هستند که در دوران تاریخی و در جغرافیای وسیعی مطرح می‌شوند. به‌طور مثال در هنر نگارگری می‌توان سبک صفوی را مطرح کرد. در این سبک، هنرمندان مکتب تبریز با هرات در سده دهم هجری قمری تابع سلیقه صفویان آثارشان را می‌آفرینند. تفاوت این دو مکتب در خصلت‌های محلی است که گاهی قدمتی دیرین دارد. حال در این دو مکتب تفاوت‌هایی در شیوه هنرمندان مشاهده می‌شود. به‌طور مثال، سلطان محمد و قاسمعلی در شیوه خود متمایزند و صاحب سبک فردی هستند. در تاریخ‌نویسی هنر این اصل کاملاً رعایت می‌شود. مثلاً از سبک فراگیر باروک صحبت می‌شود که از ایتالیا شروع شده و در سرتاسر اروپا گسترش می‌یابد. حال از باروک هلند صحبت می‌شود که شامل چند مکتب محلی از جمله، آمستردام، دلف و هارلم است. این مورد را می‌توان به زبان مشترکی تشبیه کرد که با لهجه‌های محلی تلفظ می‌شود. در این مثال، زبان، سبک غالب و لهجه، مکتب محلی است. این روش با سنت تاریخ‌نگاری هنر اسلامی پیوند دارد. تاریخ‌نگاران هنر اسلامی در تمامی رشته‌های هنر اسلامی، همواره از اشاره به موقعیت‌های جغرافیایی و مکاتب بحث کرده‌اند؛ مکتب بغداد، مکتب

تبریز، مکتب شیراز. در این پژوهش به‌طور مثال صحبت از سبک سفالگری سامانی است. در ذیل این سبک مکاتب نیشابور، سمرقند، گرگان مطرح است. تلاش، تشخیص این موضوع است که مکتب سمرقند دارای ویژگی‌های متمایز از سایر مکاتب هست یا خیر.

## سفالگری مکتب سمرقند و مصداق‌های آن

قرن سوم هجری قمری، آغازگر تلاش فرهنگی و اقتصادی در حیات جامعه اسلامی ایران بوده است. بعد از حذف تجمل‌گرایی و گرایش به ساده‌زیستی در دو قرن اول هجری قمری، به یکباره زمینه‌های رشد و شکوفایی فعالیت‌های اجتماعی ایرانیان آغاز شد. مواردی همچون، توجه به علوم و ترجمه کتب، توسعه هنر سفالگری و شناخت اکسیدهای فلزی (تحقیق بر تنظیم فرمول و ترکیبات آن‌ها، برای تهیه رنگ لعاب، با تنوع بسیار چشمگیر)، تجربه و ممارست بر پخت سفال و شیوه کنترل حرارت و طراحی کوره‌ها جهت پخت و تولید سفال، تحول عظیمی در رخدادهای این دوره را نشان می‌دهد. بنا به نظر توحیدی، سفال قرن سوم و چهارم هجری قمری را به نام سفال سامانی می‌توان شناسایی کرد و ویژگی فنی و تزئین موسوم به لعاب گلی را به این دوره باید نسبت داد. این گروه از سفال‌ها بیشتر در شمال شرق ایران در مراکز مانند نیشابور، سمرقند و جرجان مرسوم بوده است (Tohidi, 2014, p. 257). سفالگران خراسان بزرگ در دروه سامانی با الهام از نقوش بجای مانده از ادوار گذشته (ساسانی و سغدی) (Shojaei & Marasy, 2013, p. 73). در ترکیب با خلاقیت‌های هنری‌شان که ترکیبی از هنر واقعی و انتزاعی است و نشان از توجه هنرمند به دنیای اطرافش است، با تلفیق جهان‌بینی اسلامی مجموعه تزئیناتی را بر بستر سفالینه‌ها نشانند که تا آن زمان مشاهده نشده بود. این تزئینات و فن لعابی که بر آثار اعمال می‌گردید، باعث شد به‌صورت سبک و روشی خاص خود را نمایان کند و نمونه آثار بجا مانده گواهی می‌دهد ویژگی مشترکی در تزئینات سمرقند و تحت تأثیر این ناحیه در دیگر مراکز مجاور نیز آثاری با همین ویژگی خلق شد. سبک سامانی که نمایانگر لعاب گلی است در زیرمجموعه خود مکتب سمرقند را پرورش داد. در این مکتب خرده تزئیناتی بر آثار نشسته است که در هیچ

مرکز تولید سفالی این تزیینات مشاهده نشده و خاص سمرقند است. با این اوصاف با توجه به اهمیت سیاسی-اقتصادی سمرقند می‌توان دریافت که این ناحیه به‌عنوان یک مکتب و مرکزی مهم در تولید سفال قرن سوم تا ششم هجری قمری با اخذ ویژگی بومی منطقه تأییراتی بر مراکز تولید سفال در ناحیه ماوراءالنهر به‌جز نیشابور داشته است. در بیان تشریح این موارد به دلیل وجود برخی شباهت‌ها و تفاوت‌ها به‌صورت مؤجز به سبک هنری سفال نیشابور که به‌طور همزمان به‌خصوص در عصر سامانی به‌عنوان مرکزی فعال در تولید سفال بوده است، مقایسه‌هایی ترتیب داده می‌شود. برای دستیابی به این هدف، ارائه دلایل سیاسی، مذهبی و اقتصادی الزامی می‌نماید.

بنا بر تعاریف مذکور، مکتب به مجموعه‌ای از قواعد، اصول و سنت‌های محلی گفته می‌شد که در یک دوره خاص تاریخی بر تولیدات هنری حاکم بوده است و به‌صورت مشترک در آثار طیف وسیعی از هنرمندان آن حوزه جغرافیایی نمود یافته است. در بیان اجزای این عناصر قراردادی محلی طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن درون یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، سلیقه شخصی خویش را هم بتواند داشته باشد تا هنرش تقلیدی تلقی نشود. با این اوصاف، تعدد آثار بجای مانده با یک سبک و سیاق و یا با شباهت بسیار زیاد در ناحیه سمرقند و مناطق مجاور ملاک قرار داده می‌شود. مجموعه آثار سفالی لعاب‌دار سمرقند و مناطق همجوار همچنین منطقه نیشابور به‌خصوص بشقاب‌های کتیبه‌ای که بسیار فراوان از دوره سامانی تا به امروز بجای مانده‌اند، بهترین مصداق مکتبی بودن این آثار را نشان می‌دهند. حال برای رسیدن به این عقیده باید موارد اجتناب‌ناپذیری را بیان کرد. علاوه بر دلایل ذکر شده، مواردی وجود دارد که بر ایجاد نقوش تأثیرگذار بوده و برآیند شرایط زمانه هنرمند است. در این مورد باید گفت، بین منتقدان اختلاف‌نظرهایی در پیدایش مکتب وجود دارد. درحالی‌که عده‌ای شرایط اجتماعی و سیاسی را عامل پیدایش یا افول مکتب می‌دانند، برخی بر نقش افکار و عقاید تأکید کرده و تعدادی هم تغییر و تحول مکتب را ناشی از فرسودگی درونی عناصر هنری معاصر هنرمند می‌دانند. با این وجود، هیچ‌یک از این عوامل به‌تنهایی باعث پیدایش یا

افول یک مکتب نمی‌شود، اما مجموعه عوامل ذکر شده می‌تواند در جابجایی مکتب مؤثر باشند. با این حال، نقش هر یک از این عوامل یا عناصر در مورد مکتب مختلف متفاوت است. با برشمردن دلایل فوق با ویژگی مشترکی که در ظاهر این آثار مشاهده می‌شود، از جمله نقطه مرکزی در وسط ظرف و کتیبه کوفی که گرداگرد ظروف را فراگرفته‌اند و همچنین محتوای آموزشی-تربیتی که از احادیث و بیانات ارزنده بزرگان دینی می‌توان در آن‌ها یافت، نشان می‌دهد خصوصیات فوق که ویژگی مشترک این آثار است، به‌نوعی انعکاس شرایط حاکم بر جامعه قرن سوم تا ششم هجری قمری از نظر سیاسی و یا روابط تجاری را آشکار می‌نماید. همان‌طور که در بحث روی کار آمدن مکتب از اوضاع سیاسی-اجتماعی، افکار و عقاید و فرسودگی درونی عناصر هنری معاصر هنرمند سخن به میان آمد، باید گفت در شرایطی این‌گونه نوشتار گرداگرد ظروف را در برگرفت که اولاً اسلام سراسر سرزمین خراسان بزرگ به‌خصوص دو منطقه نیشابور و سمرقند را دربرگرفته و رقابت و کشمکش از نظر اعتقادی در نیشابور به وجود آمده بود. احتمالاً این نقوش به‌نوعی برای تبلیغ شیعه در برابر توجه حکمرانان سامانی به جلب نظر خلیفه بغداد که مخالف سرسخت شیعه بود، شکل گرفته است. علت این تحول در تزیین سفال‌ها می‌تواند نقش دوم ایجاد مکتب که همانا انعکاس عقاید و افکار حاکم بر جامعه قلمداد می‌شد در نظر گرفته شود. از طرفی بنا به نظریه بولیت، زمانی ترسیم نوشته‌های عربی بر سفال مرسوم شد که تمایل شدیدی به سُنن پارسی شکل گرفت و بین جناح‌ها به‌خصوص در نیشابور جدال درگرفته بود. در برخی ظروف حروف کوفی منفرد بر سینه ظروف نشسته و از نظر پژوهشگران این متون، مذهبی یا اندرگونه نیستند و بیشتر آن‌ها به پیغام‌های سُرّی و محرمانه شبیه هستند (Grube).

(2005, p. 47) یا توجه به اینکه در دوره سامانی هر دو منطقه نیشابور و سمرقند تحت حمایت حکمرانان سامانی قرار داشت، در اثر ارتباط سیاسی و همچنین ارتباط تجاری (جاده ابریشم) نشانه‌هایی از این ارتباطات در شباهت نقوش درک می‌شود. در کنار تشابه تزیینی سفال این مناطق، تزیینات معماری نیز قابل ذکر است (Wilkinson, 1987, pp. 20-244) در سمرقند و نیشابور، کاسه‌ها و

به‌کاررفته و سفال‌هایی با ظرافت کم‌تر در بدنه و طرح در بسیاری از مراکز استانی منطقه خراسان تولید شده است (Grube, 2005, p. 46).

بشقاب‌های بزرگ که دارای لعاب سفید یا ارغوانی تیره مایل به مشکی هستند تولید می‌شده‌اند. در این دو مکان، رنگ قرمز برای تزیین و گاه در بخشی از دست‌نوشته‌های سفالی



تصویر ۱: نیشابور قرن سوم و چهارم هجری قمری (Gouchani, 1985, p. 135)



تصویر ۲: بشقاب ماوراءالنهر (Ильясов, 2016, p. 406)

برآیند انعکاس مذهب و عقیده گروه‌های مختلف را عیان می‌سازند. با بررسی محتوای کتیبه‌ها مورد بررسی مشخص می‌شود هنرمند نیشابوری بیشتر از بیانات امام علی<sup>(ع)</sup> در آرایش کتیبه‌ای بهره برده است. همان‌طور که اشاره شد در نیشابور گرایش به شیعه و توجه به کاربرد بیانات امام علی<sup>(ع)</sup> در بین آثار مشهود است. گسترش تشیع در ایران با شهادت زید بن علی<sup>(ع)</sup> و فرزند بزرگوارشان یحیی شدت یافت و ایرانیان را تحت تأثیر قرارداد، چنانکه مردم خراسان مدت هفت روز برای شهادت زید<sup>(ع)</sup> عزاداری کردند و در آن سال نام فرزندان ذکور، زید یا یحیی نام‌گذاری شد (Masudi, 1986, p. 216). این روایت تاریخی نشان می‌دهد تا چه حد اهل خراسان به ائمه معصومین ارادت داشته‌اند و انعکاس این علاقه در آفرینش‌های هنری آنان نمود یافته بود. بنا به تحقیقات نگارنده، قوچانی که خوانش مجموعه عظیمی از سفالینه‌های نیشابور و سمرقند را انجام داده است، از بین ۱۴۰ ظرف نوشته‌دار روی ظروف نیشابور، ۱۱ کلمه قصار منقوش بر ظروف از احادیث امیر مؤمنان<sup>(ع)</sup> تشخیص

حقیقی به نقل از اسلین رابطه مشابهت عناصر مشترک در یک سبک هنری و علل آن را در جو روحی زمان معاصر هنرمند و سُنن مشترک بین آفرینندگان هنر می‌داند که هیچ هنرمندی را توان گریز از آن نیست. این عناصر مشترک به‌نوبه خود از پس‌زمینه‌های مشترک تأثیر هنری و تشابهات بنیادین و سنت مشترک سر برمی‌آورد (Haghighi, 2000, p. 7). از سویی دیگر در خصوص کاربرد کتیبه‌های کوفی نظرات متفاوتی برای تزیین ظروف اعلام شده است. به باور ریچارد بولیت، احتمال اینکه این ظروف خوشنویسی شده از جانب طبقه‌ای خاص که قصد ترویج دین اسلام را داشته‌اند تولید شده باشد، وجود دارد و گمانه‌هایی از جانب تِرزا فیتزِر برت مبنی بر این عقیده که این ظروف جنبه صرفاً تزیینی داشته است نیز مطرح شده است (Grube, 2005, pp. 45-46). علاوه بر جنبه‌های سیاسی و فرهنگی و دادوستدهای بین مراکز که بر خلق اثر هنری تأثیرگذار بود، هم‌زمانی خلق آثاری با شباهت بسیار زیاد در چندین مرکز به‌خصوص دو منطقه مورد بحث نیشابور و سمرقند-همان‌طور که گفته شد-

داده شده و تعداد ۲۵ اثر را شامل می‌شود و این بیانات به تکرار بر آثار مختلف کتیبه‌نگاری شده است. از بیانات ایشان که به‌طور مشترک در بین آثار نیشابور و بعضاً در برخی آثار سمرقند آمده است می‌توان به این فرمایشات اشاره نمود (ارقام ذکرشده در ذیل، کتیبه‌هایی است که بر ظروف نیشابور شمارش شده است): ۱. اشرف الغنی ترک المنی (۵ اثر). ۲. التدبیر قبل العمل یؤمنک من الندم (۵ اثر). ۳. الحرّ حرّو إن مسّه الضّر (۸ اثر). ۴. الحرّ العلامه (علانیه). الفقر (۴ اثر). ۵. الرزق مقسوم (۳ اثر). ۶. الصبر مفتاح الفرج (۲ اثر). ۷. من یقن بالخلف جاد بالعطیّه (۳ اثر). ۸. من صبر قدر (۲ اثر). ۹. من کساء الحیا توبه خفی عن العیون عیبه (۱ اثر). ۱۰. یا طالب الدنیا و الموت یطلبه (۱ اثر). ۱۱. یقال قد خاطر من استغنی برأیه (۱ اثر) (Gouchani, 1985, pp. 7-9). این حجم از کاربرد احادیث امام علی (ع) در آثار نشان از شیعه‌گرایی نیشابوریان و برای عدالت‌خواهی با بیانی رمزآمیز بر آثار اجرا می‌شده است تا به این طریق پیام خود را به دوستان حق و مهم‌تر از همه احیای حبّ خود به ولایت نشان داده باشند.

#### مصداق‌های سفال مکتب سمرقند در سبک سامانی

سفالینه‌های لعاب‌دار گلی قرن سوم و چهار هجری قمری خراسان بزرگ که تحت حکومت سامانیان، به‌عنوان سبک سامانی شناخته شده است، اشاره به رشد تولید آثاری دارد که در این دوره تاریخی در شهرهای مختلف ماوراءالنهر بخصوص سمرقند شکل‌گرفته است و وجود سنت‌های ریز و ظریف تزئینی و اعتقادی محلی سمرقندیان آذینگر سفالینه‌های این واحه شده، باعث ایجاد مکتب سمرقند گردید. به دلیل دستیابی محققان به آثار فراوان و متعددی از قرن سوم و پنجم هجری قمری، احتمالاً تولید آثار در قرن سوم و چهارم حتی قرن پنجم هجری قمری نسبت به آثار تولیدی در قرن ششم هجری قمری بیشتر بوده است. این نتیجه بر اساس آثار یافت شده از مراکز حفاری و کمتر در دسترس قرار گرفتن آثار قرن ششم هجری قمری قابل توجیه است. با تحقیقات و بررسی تاریخی نگارنده دلیل این رونق، حمایت حاکمان سامانی از جنبه اقتصادی (تجارت از طریق راه ابریشم با ملل دیگر همچون بغداد، چین و ایران) و سیاسی (پایتخت قرار دادن سمرقند در عهد عباسیان و حمایت خلیفه بغداد) ذکر

شده است (Nafisi, 2003, p. 21). متأسفانه در قرن ششم هجری قمری باوجود نام و آوازه سمرقند و تولیدات ناب سفالی که داشته است، رکود تولید و افت کیفیت آثار رخ داد. احتمالاً بنا به دلایلی همچون کمبود مواد و مصالح یا گرانی آثار تولیدشده و یا عدم توانایی مالی مردم در تهیه این ظروف کاربردی و در اندک مواردی نمایشی (صرفاً تزئینی) بوده است. این جریان می‌تواند به دلیل از هم پاشیدن سلسله سامانی به دست سلسله ایلک‌خانیان (قراخانیان) در ۳۹۵ق به همیاری اقوام ترک‌تبار همسایه و به دنبال آن تغییر پایتخت از سمرقند و بخارا به کاشغر و تضعیف فرهنگ ایرانی در این منطقه بوده باشد. بالطبع شرایط نامطلوبی بعد از این جنگ‌ها پیش آمد و شرایط نامساعدی جهت تولید و استفاده از این هنر-صنعت به وجود آورد (Souck, 2000, p. 83). شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهد آثار یافت شده از این دوره بنا به نظر باستان‌شناسان ترمیم و دوباره استفاده شده است (Shishkina, 1986, p. 289). برای مرمت سفالینه‌های این دوره و کاربرد مجدد آن‌ها جز عدم توانایی مردم در تهیه این ظروف نمی‌توان دلیل توجیه‌پذیر دیگری یافت. آثار قرن ششم هجری قمری زمخت و فاقد تزئینات و با لعاب بدون کیفیت و عموماً تک‌رنگ سبز، تولید می‌شده است (Henshaw, 2010, p. 57). در این مکتب هنری، در دوره باشکوه سامانیان شیوه‌ای هنری شکل می‌گیرد که از طریق استادکاران سمرقند به دیگر مراکز منتقل می‌شود. البته به دلیل گستردگی منطقه و نمونه آثار بجای مانده می‌توان دریافت امکان اینکه در بین هنرمندان این مکتب تنوع دید هنرمندان در اجرای اثر محرز و هنرمند از ذوق ذاتی با دید فردی خویش به آفرینش اثر هنری با حفظ چارچوب اصلی همت گمارد، وجود دارد. با این حال، مجموعه آثاری که تحت قوانین این مکتب در سبک سامانی آفریده شد، از محدوده سمرقند و شهر و ایالت‌های مجاور آن فراتر نرفت. باوجود این، تزئینات یکسان با اندک تفاوتی در نحوه اجرا بر آثار مناطق مجاور سمرقند قابل‌رؤیت است. این تزئینات در محدوده سمرقند و نواحی مجاور مشاهده شده و نمونه تولید این نقش‌مایه‌ها بر سفال‌های نیشابور مشاهده نشده است. از طرفی بر مبنای تکرار مکرر ویژگی ظاهری تزئینات سفالینه‌ها می‌توان رأی بر معیار و قضاوتی بر

بیان واقعی دارد. بنا به تعریفی از سبک، سبک ادراکی از واقعیت و بازتاب آن ادراک در اثر هنری است. این تعریف به نحوه اجرای نقش گیاهی شکوفه انار به طور واقعی و به تصویر کشاندن واقعه ماه‌گرفتگی (تصویر ۳) و یا تصویرگری صحنه شفا بخشی مربوط به آداب مسیحیان قابل‌تعمیم است (تصویر ۴).



تصویر ۴: مراسم مذهبی (Plyasov & Imamberdiev, 2017, p. 18)

سبک حاکم بر آثار اعلام نمود، به طوری که با توجه به این موارد و بر طبق دسته‌بندی آثار سفالی بر مبنای ویژگی ظاهری و محتوایی آن‌ها، اگر شیوه سفالینه‌های مکتب سمرقند و نواحی مجاور را با توجه به تنوع انواع نقوش ترتیبی از گیاهی گرفته تا نقوش جانوری و انسانی در دو حیطه نقوش انتزاعی و مضامین واقعی، تقسیم‌بندی شود، درمی‌یابیم سبک غالب در اجرای آثار سفالی این منطقه بیشتر گرایش به شیوه



تصویر ۳: ماه‌گرفتگی واحه چاچ (Ильясов, 2016, p. 539)

نمایش گذاشته است. در جدول شماره ۱، این نقش ترتیبی در آثار سمرقند و نواحی مرتبط مشاهده می‌شود.

این نقوش در چندین صحنه از سفالینه‌ها تکرار شده است و در نمایش تصویر شکوفه انار، هنرمند به طبیعت رجوع و عیناً تصاویری از مراحل رشد شکوفه انار را در اثر خود به

جدول ۱: قطعات ظرف با نقش انار

	
کاسه (Ильясов, 2016, p. 218)	کاسه، چاچ (Ильясов, 2016, p. 225)
	
بشقاب سمرقند (Wilkinson, 1961, p. 365)	بشقاب (Ильясов, 2016, p. 212)

مسلمان به دنیای پیرامونش بازمی‌گردد که خالق یکتا را آفرینشگر این‌همه کمال و زیبایی می‌داند و عدم توجه به

در آثار سمرقند گرایش به مضامین واقعی به تکرار مشاهده می‌شود. این برداشت هنرمند از طبیعت به ارادت انسان

جنب عموم موردپسند باشد که در اکثر آثار منطقه تکرار شود، مانند نقش انار بر اکثر آثار سمرقند و کاربرد پرتکرار رنگ قرمز و زیتونی بر آثار این ناحیه و تأثیر به‌کارگیری این نقوش توسط مناطق دیگر نیز مورد پیروی واقع شده است. از دیگر تزیینات، کاربرد پرتکرار نقش تزیینی برگ نخلی موردعلاقه ساکنین فرغانه و کاربرد آن توسط ساکنین مراکز دیگر است (جدول ۲).

تصویرگری نقش انسان به‌طور خاص در تصویرگری سفالینه‌های این عهد، احتمال رعایت قانون شریعت اسلام مبنی بر تحریم تصویرگری انسان دارد. در سبک سامانی هنرمندان مکتب سمرقند شیوه خاصی را در کاربرد مصالح بومی همچون کاربرد لعابی خاص همچون گلابه‌ای و مجموعه‌ای از تزیینات را با توجه به علاقت مردم منطقه در زیباسازی اثر به‌کار برده‌اند. این جریان باعث شده آن نقوش تزیینی آنچنان از

جدول ۲: نقش برگ نخلی

		
اخشیکت (Henshaw, 2010, p. 75)	چاچ (Ильясов, 2016, p. 246)	سمرقند (Ильясов, 2016, p. 311)
		
اخشیکت (Henshaw, 2010, p. 73)	خراشکت (Ильясов, 2016, p. 299)	افراسیاب (Wilkinson, 1961, p. 564)

آثار مشاهده می‌شود). این لعاب‌های رنگی بر زمینه‌های سیاه و یا سفید صورت می‌پذیرفت. دسته‌ای از این سفالینه‌ها که متعلق به تاشکند تشخیص داده شده، ظاهری غیرمعمول با دیگر آثار این مناطق دارد. از عجایب این ظروف لعاب پوشش داده به رنگ بنفش بر زمینه این ظروف است. البته مواردی نادر از پوشش لعاب به رنگ زرشکی بر آثار این مناطق گزارش و ثبت شده بود. ترکیب رنگ‌های نامرسوم زرشکی، یاسی و بنفش که گاهی به‌صورت رنگ صورتی-خاکستری بر ظروف ظاهر شده‌اند، باعث حیرت برخی محققین گردیده، تا آنجا که ساخت این ظروف متعلق به قرن سوم و چهارم هجری قمری را محصول دست هنرمندان قرن بیستم میلادی دانسته‌اند (Ilyasov, 2014, p. 51) (تصویر ۵).

در تصاویر، چند نمونه اثر از قرن چهارم و پنجم هجری قمری این منطقه با ویژگی منحصر به فردش در ترکیب با عبارات کوتاه قابل مشاهده است. این آثار شباهت زیادی به آثار تولید شده در سمرقند دارد. احتمالاً این‌گونه تزیینات در تأثیرپذیری از سبک غالب در سمرقند تولید شده‌اند (Ильясов, 2016, pp. 298-299).

با بررسی نگارنده، آثار مکتب سمرقند با مشخصات زیر قابل شناسایی هستند: در آثار سمرقند و تاشکند از لعاب و آنکوب جهت روکش کردن و یا تزیین نقوش استفاده می‌شده است و در آخر با لایه‌ای از لعاب شفاف سربی سطح‌رویی ظرف را می‌پوشانده‌اند. تزیین با لعاب بارنگ غالب زیتونی-سبز، قرمز-گوجه‌ای و سیاه انجام می‌گرفته است (البته در موارد بی‌شماری رنگ‌های بادمجانی، ارغوانی و صورتی نیز بر



تصویر ۵: ظروف لعاب گلی (Ilyasov, 2014, p. 50)

در اکثر آثار، آنکوب برای بخش‌های بدون لعاب به‌کار گرفته می‌شد (سطح بیرونی آثار سمرقند فاقد لعاب و تزیینات است) (تصویر ۶).



تصویر ۶: پوشش بدون لعاب کاسه مخروطی (Ильясов, 2016, p. 393)

در نمونه‌های بسیاری بر آثار چاق تزیینات بگی شکل شبیه سر پرنده در کنار تزیینات کتیبه‌ای و شبه‌کتیبه‌ای در سطح بیرونی ظرف مشاهده می‌شود (تصاویر ۷ الف، ۷ ب، ۸، ۹).



تصویر ۷ ب: کاسه چاق (Ильясов, 2016, p. 388)



تصویر ۷ الف: پشت بشقاب، چاق (Ильясов, 2016, p. 293)



تصویر ۹: کاسه، سمرقند (Ilyasov, 2011, p. 15)



تصویر ۸: کاسه، چاق (Ильясов, 2016, p. 385)

که به صورت تکه‌ای در اطراف کتیبه‌ها قرار گرفته‌اند. این خطوط آریب در اکثر سفالینه‌های سمرقند و چاچ وجود دارد. در تصویر ۱۰، پر کردن زمینه با نقطه‌های فراوان خاص آثار سمرقند بوده است (تصویر ۱۱).

علاوه بر موارد فوق، خُرده تزییناتی در سفالینه‌های سمرقند به‌کار رفته است که ویژگی خاص بودن این مکتب را آشکار می‌سازد. در بین تزیینات کتیبه‌ای با خطوط هاشوری آریب ظریفی که در قابی کوچک محبوس گردیده مواجه می‌شویم



تصویر ۱۰: تزیینات ریز داخل ظرف، سمرقند (Wilkinson, 1961, p. 108)



تصویر ۱۱: چاچ (Ильясов, 2016, p. 411)

همچنین، بر حاشیه لبه بالایی ظروف سمرقند اعم از کاسه و بشقاب نقوش هلالی شکل نیم‌دایره‌ای (دندان‌موشی) ترسیم می‌شده است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: سمرقند (Ильясов, 2016, p. 416)

مشاهده شده و جزو ویژگی سفال سمرقند محسوب می‌شود (تصویر ۱۳).

استفاده از دایره‌های کوچک که در مرکزشان نقطه‌های سیاه وجود دارد (معروف به نقوش چشم طاووسی) نیز از خُرده تزییناتی است که بر اکثر آثار کتیبه‌ای سمرقند و همچنین چاچ



تصویر ۱۳: نقش چشم طاووسی، چاچ (Ильясов, 2016, p. 292)



تصویر ۱۴: سمرقند، نقوش شبه کتیبه (Wilkinson, 1961, p. 108)

سبک گلابه‌ای و نقش پاشیده سبز بر آثار، ابتدا در نیشابور و سپس در سمرقند تولید می‌شوند (Henshaw, 2010, p. 55). سبک گلی که به‌طور آشکار تأثیر تکنیک لعاب سفید چین بر نیشابور است، با تغییراتی که از جانب هنرمندان نیشابور به دلیل محدودیت در کاربرد کائولن بود، به‌کار گرفته شد و هنرمندان با استفاده از قلع آثاری فاخر از خود بجای نهادند (Grube, 2005, p. 45). رنگ غالب آثار نیشابور رنگ کرمی و قهوه‌ای بر زمینه سفید است. به‌طور خاص در آثار سمرقند همچنان رنگ قرمز و ترکیبات رنگ زیتونی-سبز و سیاه و همچنین لکه‌های سبز در بین تزیینات لعابی بر اکثر آثار آشکار است. در خصوص تزیینات باید افزود، هنرمندان از نقش گل‌های چرخشی (ورتون)، موتیف قلب باز، واژه «برکه» در مرکز ظرف، نقوش برگ نخلی، نقوش خال‌خالی با نقطه مرکزی در داخل (چشم طاووسی)، نقش‌های نیم دایره‌ای حاشیه بالایی ظرف (دندان‌موشی)، در تلفیق با خطوط کوفی و شبه کوفی بهره برده‌اند. درباره کاربرد نقش تزیینی انسان، برخلاف نیشابور که نقش انسان بی‌هیچ محدودیتی در تزیین سفال‌ها به‌کار می‌رفته در اکثر این مناطق از نقش انسان بسیار کم استفاده شده و محدود تصاویر انسانی مصور شده مربوط به روایتگری اعتقادات مذهبی و اساطیری ایشان بوده است. نقش انسان در سمرقند به‌صورت واقع‌گرایانه اجرا و تصویرگری این آثار بیشتر به واقعیت نزدیک است. درحالی‌که در نیشابور نقوش انسانی حالتی مصنوعی و کارتونی دارند. در بیان کاربرد تصاویر انسانی در نیشابور گفته شده که تأثیر سبک هنری ساسانی بر اجرای آثار آشکار است و گاهی نقش انسان برای بیان و به تصویر کشیدن صور فلکی و نجومی در

تمامی موارد فوق با اندک تفاوت‌هایی بر آثار مناطق مجاور سمرقند بر اثر تأثیرگذاری این ناحیه بر آثار قابل‌شناسایی است.

### مصداق‌های تفاوت سبک سفال مکتب سمرقند با سبک سفال نیشابور<sup>۱</sup>

بر مبنای تعاریف ذکر شده، سفالینه‌های سمرقند و مناطق مجاور دارای ویژگی‌های مشترکی هستند و وجود مکتبی مستقل را القا می‌نماید. همان‌طور که گفته شد، مکتب حالت گروهی و دسته‌جمعی دارد و آثار مشترک تولید شده در کارگاه‌های متفاوت توسط هنرمندان مختلف با وجود تشابهات فراوان در مناطق گوناگون، نوعی اتحاد و یکپارچگی در ایجاد نقوش را نشان می‌دهند. تأثیرات جنبه سیاسی (حکومت سامانی و حمایت حکام این سلسله)، اقتصادی (تبادلات کالایی جاده ابریشم) و همچنین اعتقادی (تأثیر اسلام) بر آفرینش این آثار غیرقابل‌انکار است. دوره باعظمت سامانی، زمان اعتلای همه‌جانبه تمامی علوم به‌خصوص خلاقیت در تولید سفال است. در خصوص اشتراک تکنیکی سفال منطقه، ابتدا درباره لعاب و ترکیب مواد لعابی باید بیان داشت، هنرمندان سمرقندی مانند سفالگران نیشابوری از لعاب گلابه‌ای و لعاب پاشیده سبز در تزیین آثار استفاده نموده و علت این اشتراک تکنیکی در تأثیر ارتباطات تجاری-سیاسی خلیفه بغداد با چین قابل‌ذکر است که انعکاس این ارتباط در تولید سفال را نشان می‌دهد (Kiyani-Asl, 1978, p. 40). چین از راه ابریشم مسیر سمرقند و نیشابور را طی نموده و با تأثیرات دوجانبه‌ای که بین مناطق مذکور با چین شکل گرفت بر خلاقیت تولید و تنوع آثار تأثیر قابل‌توجهی نهاد. این‌چنین است که نمونه آثار فراوانی به

۱. این بحث را به‌صورت مشروح در مقاله‌ای با عنوان مطالعه تطبیقی ویژگی‌های فن‌شناسی، طرح و نقش ظروف سفالی سمرقند و نیشابور در

سده سوم تا ششم ق در نشریه خراسان بزرگ ش ۴۴ پاییز ۱۴۰۰ از نویسنده این مقاله می‌توان دید. (موخواه و مرانی)

کنار نقوش حیوانی و گیاهی مزین‌کننده سفال‌ها بوده است. از دیگر عناصر مضامینی و محتوایی بر آثار نیشابور، توجه به بازگشت فرهنگی ایرانیان و به‌کار بردن نمادهای زرتشتی، میتزایی و زروانی در کنار این عناصر تزئینی است و تداوم کاربرد این تزئینات، دنباله‌روی هنرمندان نیشابوری از سنت‌های باستان که یکی از مهم‌ترین حلقه‌های واسطه هنر ایران قبل و بعد از اسلام است را تأیید می‌کند ( [Hampartian, 2003, p. 147](#) ).

در بیان علت استفاده از این تزئینات مواردی ارائه می‌شود. مهم‌ترین علت، وجود سفالینه‌های منقوش نخودی است که به‌طور خاص بیشترین درصد کاربرد را در منطقه باستانی تپه مدرسه نیشابور را دارا بوده و همچنین کاربرد لعاب با پاش‌های سبز را می‌توان ذکر نمود. هنرمندان نیشابوری با ابتکار خود این نوع سفال را از لعاب سانسای چین اخذ و تغییراتی همچون خراش‌کاری بر سفال و تنوع رنگی لعاب‌ها را در آن اعمال کردند، به‌نحوی که این سبک لعاب‌زنی خاص منطقه نیشابور خوانده می‌شود ( [Hejabri & Akbari, 2014, p. 7](#) ) بنا به تحقیقات بولیه، تزئینات سفالینه‌های نیشابور به دو دسته تقسیم می‌شود: نقوش انسانی-جاندار و تزئینات کتیبه‌ای. دلیل وجود تزئینات ظروف نخودی را که سرشار از نقوش انسانی و گیاهی و حیوانی است با نقوش روی سفال‌های کتیبه‌ای که بیشتر از بیانات بزرگان و ائمه<sup>(ع)</sup> در بیان آداب اجتماعی و فردی حکمت‌هایی به‌صورت کتیبه-ای در تزئین سفال‌ها استفاده می‌شده است را برآیند تأثیر شرایط اجتماعی نیشابور می‌داند. در این ارتباط به وجود دو گروه مختلف در نیشابور اشاره می‌کند. دو گروه بزرگ متخاصم و رقیب، نخبه سالارها (اولین گروه گروندگان به اسلام) و مردم‌سالارها (نوادگان اشراف و هواداران سنت قبل از اسلام). گروه دوم که دیرتر به اسلام گرویده بودند به اسلام بیشتر به‌عنوان یک باور جهانی و مردم‌سالارانه می‌نگریستند و هدفشان تجدید قدرت و عظمت پیشین ایران بود. آنان بر سفال‌های نخودی نقش‌های زمینی و مادی‌تر (جاندار و بی‌جان) نقش می‌کرده‌اند ( [Hampartian, 2003, p. 154](#) ). در یک جمع‌بندی می‌توان این‌گونه نظرات بولیه را در تزئینات مشخص نمود که بیشترین تأکید او بر پیدایش سبک‌های گوناگون نقش‌پردازی و تزئین سفال‌ها و

نحوه پراکندگی آن‌ها که عدم انسجام نقوش را شامل می‌شود، ریشه در همین اختلاف عقیدتی آنان داشته و این ویژگی نقطه مخالف سفالینه‌های سمرقند است که اکثراً دارای نوعی انسجام تزئینی است. باوجود این خصوصیات، بررسی آثار باستان‌شناسی نشان می‌دهد سمرقند بر مراکز دیگر تأثیرگذار بود. به‌واسطه آبادانی منطقه و حمایت حاکمان وقت، سمرقند به‌عنوان مرکزی مهم در ساخت سفال مطرح بود و بر آثار همجوار خود (به‌جز نیشابور) به دلیل ارتباطات سیاسی و تجاری تأثیراتی نهاد و متعاقباً تأثیراتی را دریافت نمود.

تجمع این ویژگی‌ها در ظروف و وجود کوره‌های فراوان نشان از ساخت این ظروف در سمرقند دارد. گاهی علاوه بر این تزئینات، سفالگر مناطق دیگر از نقوشی استفاده می‌نموده که هنرمندان سمرقندی آن را به‌کار نمی‌برده‌اند. همان‌طور که در بحث تفاوت ظاهری برخی آثار در یک مکتب با یک شیوه یا همان سبک هنری و شخصی هنرمند گفته شد، این اتفاق امری طبیعی به نظر می‌رسد. به‌عنوان مثال، هنرمند چاچ با رعایت چارچوب تزئینی منطقه، سطح خارجی ظروف را با خطوط ظریفی که شبیه سر پرنده بوده آذین می‌نمود، در صورتی که سطح بیرونی ظروف سمرقندی عاری از لعاب و تزئین بود و اگر هم به‌ندرت تزئینی وجود داشت به‌صورت خطوط مورب سه‌تایی و یا به‌صورت نقوش برگ‌ی شکل، گرداگرد ظرف تکرار و اغلب بیرون ظروف با انگوب پوشیده می‌شد. این ویژگی عدم رنگ‌گذاری بر سطح خارجی ظروف نوعی نشانه و علامت برای آثار سمرقند شناخته شده است. مثال دیگر برای سبک‌دار بودن آثار سمرقند، برخورداری از رنگ قرمز و زیتونی-سبز بر اکثر آثار سمرقند و گاهی مناطق مجاور است. باوجود تشابه زیاد برخی آثار نیشابور با سمرقند، کارشناسی که با آثار سمرقند سروکار داشته است از روی کاربرد رنگ‌ها به بومی بودن اثر در مناطق ذکرشده آگاهی می‌یابد. سفال نخودی خاص سفالینه‌های نیشابور و حتی یک نمونه از این سفال در سمرقند یافت نشده است. ویژگی دیگر در زمینه کاربرد رنگ قرمز در بخشی از آثار سمرقند در تزئین کتیبه‌هاست. بر بسیاری از سفال‌های کتیبه‌ای، رنگ قرمز برای آرایش نقطه و تشدیدها به‌کار رفته و به دلیل تکرار کاربرد، این تزئین جزو تزئینات سمرقند محسوب




آثار تأکید می‌نماید. مجموعه موارد مذکور، سبک سمرقند خوانده می‌شود و با توجه به تعریف مکتب، این تزیینات توسط نگرش هنرمندانۀ تعداد کثیری از استادکاران سمرقندی حالت قاعده و قانون به خود گرفته و در تمامی مناطق ماوراءالنهر در قالب یک مکتب استفاده می‌شده است.

می‌شود. از سویی، سفالینه‌های نیشابور تماماً لعاب داده می‌شدند و اگر اثری با این نوع لعاب‌زنی در سمرقند یافت شود، شکی باقی نمی‌گذارد که این اثر وارداتی و متعلق به نیشابور بوده است. تفاوت اندک در نحوه تزیینات، تولید سفالینه‌های دست‌ساز هنرمندان سمرقندی را از حالت تقلیدی و قالب‌گونه که باعث تنزل صرف می‌شود، دور ساخته و دست توانای هنرمند خلاق سمرقندی را بر آفرینش

جدول ۳: خرده تزیینات سفالینه‌های سمرقند و مناطق همجوار (Ильсов, 2016)

بدنه خارجی ظرف فاقد لعاب	تزیینات پشت ظرف چاچ	تزیینات دندان‌موشی لبه ظرف	تزیینات نقطه‌چینی محبوس در کادر
			
			
			
<a href="#">pp.472415</a> <a href="#">449</a>	<a href="#">pp. 139</a> <a href="#">580</a> <a href="#">124</a>	<a href="#">pp. 139</a> <a href="#">78</a> <a href="#">81</a>	<a href="#">pp. 75</a> <a href="#">87</a> <a href="#">86</a>

جدول ۴: تزئین ظروف دارای کتیبه کوفی با رنگ قرمز

		
<p>(Ильясов, 2016, p. 416)</p>	<p>(Ильясов, 2016, p. 453)</p>	<p>(Ильясов, 2016, p. 446)</p>

جدول ۵: نقوش موسوم به چشم طاووسی

		
<p>(Ильясов, 2016, p. 527)</p>	<p>(Ильясов, 2016, p. 105)</p>	<p>(Ильясов, 2016, p. 94)</p>

## نتیجه‌گیری

مطالعه سفالینه‌های خراسان بزرگ ناحیه ماوراءالنهر با دلایل سیاسی و اقتصادی نشان می‌دهد سبک فنی تولید سفال در سمرقند و مراکز مجاور، ادامه سبک فنی استادکاران نیشابوری بوده و در آثار سمرقند و مراکز مجاور برخی ویژگی‌های خاص در آثار قابل‌بازشناسی است. تکرار این موارد در اکثر آثار ناحیه ماوراءالنهر به رهبری هنرمندان سمرقند و چاچ باعث شده است عنوان مکتب سمرقند به خود گرفته و در سراسر منطقه این تزیینات صرفاً در این ناحیه به‌کار گرفته و مشاهده شود. این ویژگی‌ها شامل مضامین اعتقادی و واقعی و نقش‌مایه‌های تزیینی است. درباره نقش‌مایه‌های تزیینی، برخی ویژگی ظاهری ظروف که خرده تزیینات محسوب می‌شود خاص تولیدات این ناحیه است و اصالت این آثار را با نمونه‌های مشابه خود در دیگر مراکز تولید همچون نیشابور مشخص می‌نماید. خرده تزیینات

شامل کاربرد فراوان لعاب قرمز گوجه‌ای و زیتونی در بخشی از اثر یا کاربرد رنگ قرمز برای مشخص‌سازی تشدید و نقطه‌های کتیبه‌های کوفی، البته گاهی به دلیل محدودیت مصالح، کاربرد لعاب کیفیتی بومی به آثار می‌بخشید. به‌عنوان مثال، بدنه بیرونی سفال‌های سمرقند فاقد لعاب و در برخی ظروف وجود خطوطی به شکل سر پرنده در دیواره بیرونی ظروف مشاهده می‌شود. کاربرد نقوش چشم طاووسی و همچنین خطوط شماتیک محصورشده در قاب‌هایی نامتوازن در کنار تزیینات کتیبه‌ای و گیاهی در داخل ظروف، تزیینات بخش بیرونی کاسه با هاشورهایی در هم‌نشینی با ترکیبات کوتاه کتیبه‌ای و شبه‌کتیبه‌ای و نقوش دندان‌موشی در حاشیه لبه ظرف، تمامی جزء ویژگی‌های خاص آثار سمرقند شناخته شده است. البته با ذکر دلایل متقن که در این پژوهش به آن اشاره شد، می‌توان ناحیه سمرقند را ادامه‌دهنده سبک سفال سامانی دانست و

Jalali-Pour, B., & Feyz Sheikh-ol Eslam, F. (2021). *Creativity in art*. Academic Publishing Center – Comprehensive Applied Scientific University.

Kiyani-Asl, M. Y. (1978). *A study of Iranian pottery*. Nakhost Waziri. (In Persian)

Masudi, A. al-H. A. ibn H. (1986). *Muravvej al-zahahab* (A. Payandeh, Trans.; Vols. 1–2). Scientific and Cultural Publications.

Moukhah, A., & Marasy, M. (2021). Comparative study of the technical features of design and decoration of Nishapur and Samarkand pottery from the 3rd to 6th centuries AH. *Research Journal of Greater Khorasan*, 44, 211-228. (in Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22034/jgk.2021.142489>

Nafisi, S. (2003). *Moheet, life, state, and poems of Rudaki*. [Publisher not listed].

Nasiri Asl, R., & Jahangard, A. (2019). *A comparative study of Kufic calligraphy on pottery in Neyshabur and Samarkand during the Samanid period, 2nd to 5th centuries AH* (Master's thesis, Institute of Higher Education in Art, Shiraz).

Pakbaz, R. (2006). *Encyclopedia of art*. Contemporary Culture.

Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art* (N. Daryabandari, Trans.; Vol. 4). Elmi-Farhangi Publishing. (Original work published 1938)

Ross, S. (2003). Style in art. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford handbook of aesthetics* (pp. 286–302). Oxford University Press.

Shishkina, G. V. (1986). *Handicraft products of medieval Sogdiana*. Tashkent.

Shojaei, H., & Marasy, M. (2018). Study of pottery and textile patterns of the Samanid and Buyid periods in comparison with Sassanian art. *Fine Arts Journal*, (73), 73–82. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22059/jfava.2017.225641.665588>

Soucek, S. (2000). *A history of Inner Asia*. Cambridge University Press.

Tohidi, F. (2014). *Fine and art of pottery*. SAMT.

Wilkinson, C. (1961). The glazed pottery of Nishapur and Samarkand. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 102–115.

به‌عنوان مکتبی مستقل برشمرده که تأثیر مشهودی بر مناطق همجوار به‌جز نیشابور داشته است.

## References

- Anousheh, H. (2002). *Persian literary encyclopedia* (Vol. 2). Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Aslani, M., Moradpour, M., & Nahardani, Z. (2012). *Art workshop* (Vol. 2). Gooyesh-e No Publishing.
- Dufren, M. (2003). Style (A. Samiei [Gilani], Trans.). *Academy Letter*, (21), 86–102.
- Erdman, K. (1946). Afrasiab ceramic wares. *Bulletin of the Iranian Institute*, 6(1–4), 7(1), 102–110.
- Ettinghausen, R., & Yarshater, E. (1990). *The brilliant peaks of iranian art* (H. Abdollahi & R. Pakbaz, Trans.) Agah.
- Gardner, H. (2002). *Art through the ages* (M. T. Faramarzi, Trans.). Agah.
- Gouchani, A. (1985). *Inscriptions on Nishapur pottery*. Reza Abbasi Museum. (In Persian)
- Grube, E. J. (2005). *Islamic art* (F. Haeri, Trans.). Karang Publishing. (Original work published 1994)
- Haghighi, M. (2000). The rise and fall of literary schools. *Journal of Literary Text Research*, (12), 1–14. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22054/ltr.2000.6227>
- Hampartian, T. (2003). *Human, animal, and plant motifs on Nishapur pottery of the 4th and 5th Islamic centuries* (Master's thesis). Faculty of Fine Arts, Modarres University.
- Hejabri, E., & Akbari, A. (2014). A study of the splashed glaze technique in ceramics of Iran and China. *Journal of Applied Arts*, (4).
- Henshaw, C. (2010). *Early Islamic ceramics and glazes of Akhsiket, Uzbekistan* (Doctoral dissertation). University College London.
- Ilyasov, J. (2011). Glazed ceramics of the 10th–11th centuries Chaganian. *The Art of History, Sanat Art*, (3), 4–7.
- Ilyasov, J. (2014). On a new group of glazed pottery of the 10th and 11th century. *Journal of the David Collection and Authors*, 4, 50–83.
- Ilyasov, J., & Imamberdiev, R. (2017). Glazed bowl with anthropomorphic image from Eastern Kashkadarya. *San'at Art*, 15–19.

Wilkinson, C. (1986). *Nishapur: Pottery of Islamic period*. The Metropolitan Museum of Art.

Wilkinson, C. (1987). Nishapur: Some early Islamic buildings and their decoration. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*.

ИльсOVA, С. Р., & ИльсO, Дж. (2016). ГлазуруваннАя керАмАка Ташкентского оазиса IX–XII веков [Glazed ceramics of the Tashkent oasis 9th–12th centuries]. Fond Mardghani.