تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/ ۳ /۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۲/۱۶

ابوالفضل عرب‌بیگی [۱]، ناهید عبدی [۲]

تحلیل آیکونوگرافیک تصویر بشقابی زرین‌فام از کاشان با نقد آرای گِست و اتینگهاوزن

چکیده

تصویرسازی آثار سفالی با مضامین روایی در ایران، از اواخر دوران سلجوقی در آثار مینایی و زرین‌فام رواج می‌یابد. این آثار دارای موضوعات مختلفی از قبیل صحنه‌های رسمی درباری، صحنه‌های زندگی روزمره و نیز صحنه‌های برگرفته از روایات تاریخی و ادبی هستند. عدم بازنمایی سرراست روایت و مبهم بودن موضوع تصویر شده از جمله عواملی است که همواره درک معنای ضمنی چنین آثاری را با دشواری همراه نموده است. این مقاله بر آن است که معنای نهفته در تصویر بشقابی از این دوران، موجود در گالری فریر که یکی از آثار برجسته زرین‌فام کاشان است را با تکیه بر رویکرد آیکونوگرافی و انجام تحقیقات کتابخانه‌ای مطالعه و تبیین نماید. به این منظور ابتدا به توصیف اجزاء تصویر و شناسایی نقش‌مایه‌ها و روابط بین آنها پرداخته شده است. پس از آن، موضوع تصویر، مورد بحث و ارزیابی قرارگرفته و فرضیه روایی بودن آن با مراجعه به منابع ادبی موجود و واکاوی تاریخی داستان خسرو و شیرین و چند حکایت افسانه‌ای مرسوم در آن دوران به آزمون گذاشته شده است و این نتیجه حاصل می‌گردد که این تصویر به سنّت تصویرنگاری ظروف آن دوره، برگرفته از یک روایت شفاهی با درون‌مایهٔ عاشقانه است. همچنین فرضیه عرفانی بودن تصویر مطرح و پس از بررسی متون مرتبط، مشخص می‌گردد که عرفان در انتخاب موضوع روایت و نیز محتوای اشعار موجود در بشقاب تأثیرگذار بوده است. سرانجام نتیجه گرفته می‌شود که این روایت عاشقانه با مفاهیم عرفانی از طریق مضمون مشترک «عشق و زیبایی»، به‌طرزی کاملاً نامحسوس تطبیق یافته است.

کلیدواژه‌ها: سلجوقی، آیکونوگرافی، روایت، عرفان، عشق و زیبایی، خسرو و شیرین.

۱. مربی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، استان اصفهان، شهر کاشان (نویسنده مسئول)
E-mail: abolfazl.arabbeigi@gmail.com

۲. استادیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: abdi.nahid@gmail.com

مقدمه

در حدود اواخر قرن ٦ و اوایل قرن ۷ هجری، نوعی از تصاویر واقع‌گرایانه در عرصه تزئینات سفالی ایران مرسوم می‌گردد که پیش از این کمتر به چشم می‌خورد. این تصاویر از قالب خشک گذشته رها می‌شوند، شخصیت‌ها در ارتباط قوی‌تر با یکدیگر قرار می‌گیرند و کلیّت تصویر تا اندازه زیادی واقعی‌تر به‌نظر می‌رسد. آثاری که این‌گونه تصاویر بر روی آنها اجرا شده‌اند، اغلب به شیوهٔ مینایی و زرین‌فام هستند. از این میان، آثار زرین‌فام سهم ناچیزی را به نسبت آثار مینایی به خود اختصاص می‌دهند.

از جمله موضوعات متداول در این آثار می‌توان به صحنه پادشاه و ملازمان، گفتگوی دو معشوق و نیز صحنه‌های برگرفته از داستان‌های تاریخی و ادبی اشاره کرد. بازشناسی هر یک از این موضوعات، در آثار مختلف این دوره و نسبت‌دادن آن به تصویر، اغلب با دشواری همراه است چرا که در این‌گونه آثار، ارتباط مشخصی بین اشعار موجود بر ظرف و متن تصویر وجود ندارد. از طرفی نقش‌مایهٔ راهنمایی که بتوان از طریق آن موضوع را تشخیص داد، در این آثار ناچیز است.

تصویر بشقاب زرین‌فام موجود در گالری فریر از جملهٔ این آثار است. (شکل ۱) خوانش این تصویر تا حد زیادی مبهم بوده و در معرض تفاسیر متنوعی قرار گرفته است. اولین بررسی در سال ۱۹۲٤ توسط ارنست کونل[۱] ارائه گردید که تصویر را صحنهٔ آبتنی شیرین در روایت نظامی توصیف می‌کرد. در سال ۱۹۳۱ به‌دنبال نمایش این بشقاب در نمایشگاه بین‌المللی لندن، در کاتولوگ نمایشگاه، فرضیه وی مورد انتقاد قرار گرفت و آن را نمایشی متفاوت از صحنهٔ آبتنی شیرین منظومه نظامی توضیح داد (Guest & Ettinghausen, 1961, 25). پس از آن در سال ۱۹٦۱ گریس د. گست[۲] و ریچارد اتینگهاوزن[۳] طی مقاله‌ای تحت عنوان «آیکونوگرافی بشقاب زرین‌فامی از کاشان» با استناد به متون مهم ادبی و نیز بررسی تطبیقی آثار مرتبط، ضمن رد روایت خسرو و شیرین به‌عنوان موضوع تصویر، جنبه‌های مختلف معنایی تصویر از یک صحنهٔ رسمی درباری گرفته تا روایات تاریخی و افسانه‌ای و نیز مفاهیم عرفانی را مورد بحث و ارزیابی قرار دادند. آنها در این تحقیق، تنها به امکان وجود هر یک از این موارد، به‌عنوان موضوع احتمالی تصویر شده اشاره کرده‌اند، اما از این فراتر نرفته و هیچ تحلیلی از مضمون درونی اثر ارائه نکرده‌اند(Guest & Ettinghausen, 1961) . تفاسیری هم که پس از آن در نوشته‌های بعدی از جمله سفال زرین‌فام ایرانی (واتسون،۱۳۸۲ ، ۱۱۹)، هنر اسلامی (Bloom & Blair, 1997, 266-267) و روایت سرامیک (Ostermann, 2004, 46-47) ارائه گردیده، همه به‌گونه‌ای برگرفته از این مقاله است.

این مطالعه بر آن است تا ضمن نقد برخی از آرای گست و اتینگهاوزن، با تکیه بر روش‌آیکونوگرافی[٤] و از طریق مطالعهٔ منابع مکتوب مرتبط با موضوع به درک دلالت‌های ضمنی مکنون در اثر نائل آید. بنا به تعریف فرآیند تفسیر اثر هنری در چارچوب و ضوابط آیکونولوژی طی سه پویهٔ راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به انتظام درآمده است (عبدی، ۱۳۹۰، ۱٦). براین اساس، مقاله حاضر با هدف تحلیل آیکونوگرافیک، ابتدا به توصیف ساختار تصویر و بررسی نقش‌مایه‌ها و شرح سبک آنها می‌پردازد و پس از آن موضوع تصویر، از طریق بررسی و مقایسه موضوعات متداول دراین دوره مانند صحنه‌های رسمی درباری، صحنه‌های زندگی روزمره مورد بحث و ارزیابی قرار می‌گیرد و در پی آن روایت تاریخی خسرو و شیرین و چند حکایت افسانه‌ای

مرتبط، با استناد به متون ادبی واکاوی می‌گردد. سرانجام پس از طرح و بررسی امکان حضور مفاهیم عرفانی در تصویر و نیز اشعار کتیبه‌ها، چگونگی همپوشانی مفاهیم روایی و عرفانی از عشق، مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

شکل۱. بشقاب زرین‌فام، کاشان، جمادی‌الثانی ۶۰۷ هـ‌ق، شمس‌الدین حسنی، قطر ۳۵ سانتی‌متر، محل نگهداری گالری هنر فریر، **منبع:** www.asia.si.edu

شکل۲. بشقاب زرین‌فام با صحنهٔ پادشاه و خدمه، کاشان، اوایل قرن هفتم هـ‌ق، قطر ۳۰ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه متروپلیتن، **منبع:** www.metmuseum.org

توصیف ساختار تصویر

این بشقاب به قطر ۳۵ سانتیمتر و دارای تکنیک زرین‌فام است. یک نوار تیره در لبه و یک نوار سفید به‌صورت دالبری در قسمت داخلی وجود دارد که صحنهٔ اصلی در کف بشقاب را دربر می‌گیرد. در اینجا آدم‌ها، گیاهان، ماهی‌ها و اسب با خطوط نرم و شکل‌ساز و در مقیاس غیرطبیعی ترسیم شده‌اند. مهارت دقیق و ماهرانه هنرمند در شیوهٔ باشکوه قرار دادن پیکره‌ها در سطحی دایره‌وار، در نگاه اول مورد تحسین قرار می‌گیرد.

از نکات حائز اهمیت این اثر عدم رعایت تناسبات بین اجزای تصویر است. در اینجا هنرمند هیچ تلاشی جهت ایجاد تعادل و تناسب بین پیکره‌ها، اسب، گیاهان و ماهی‌ها نکرده است و مثلاً بدن زن نسبت به ماهی‌ها خیلی کوچکتر ترسیم شده است. همچنین عدم شخصیت‌پردازی و ضعف در بیان حالات چهره‌ها، تشخیص مرد یا زن بودن پیکره‌ها را دشوار کرده است. از دیگر مواردی که باید بدان اشاره کرد، عدم عمق‌پردازی و تقسیم‌بندی فضایی در تصویر است و ما تنها شاهد یک «زمینه» در آن هستیم. زمین و آسمان، آب و خشکی در یک سطح قرار گرفته‌اند و هیچ‌کس نسبت به دیگران نزدیک‌تر یا دورتر نیست.

مواردی همچون چهره ماهرو (صورت گرد و پف‌آلود، چشمان کشیده، ابروان پیوسته، موهای بر شانه ریخته و دو خال طرفین لب‌ها، آنگونه که در ادبیات عاشقانه ایران از آن به‌عنوان زیبایی ناب یاد می‌شود)، هاله دور سر و بازوبند به‌طور مشخص در همهٔ پیکره‌ها به چشم می‌خورد که از ویژگی‌های بارز نگارگری دوره سلجوقی است (پاکباز،۱۳۸۳، ٥٦). پنج پیکر به‌هم چسبیده که پشت اسب و در بالای تصویر قرار دارند، تنها بالاتنه‌شان مشخص است، کلاهی یک‌شکل

و هم‌نقش به سر دارند، اما لباس‌شان با هم متفاوت است. همگی نگاهشان را به یک نقطه نامعلوم دوخته‌اند و گویا در حال تماشای ماجرایی هستند. این سبک پیکره‌ها در آثار زرین‌فام آن دوره به‌وفور دیده می‌شوند و اغلب نقش خدمه و ملازمان درباری را به‌عهده می‌گیرند. (شکل ۲)

اسبی ابرش با زین و یراقی فاخر در مرکز تصویر و به‌صورت نیم‌رخ قرار گرفته است و در حال تماشای جوان خفته است. اسب نیز به مانند دیگر موارد، از سنت تصویرنگاری زرین‌فام‌های کاشان پیروی می‌کند که اسب‌ها را به‌صورت ابرش ترسیم می‌کرده‌اند. در گوشه تصویر زیر سر اسب، پیکر جوانی را مشاهده می‌کنیم که زانوانش را در بغل گرفته و به خواب رفته است و آرامش و وقاری عجیب در چهره‌اش مشاهده می‌شود. وی بر خلاف پیکره‌های قبلی کلاه بر سر ندارد، پابرهنه است و گویی ردای مرسوم سلجوقی را بر تن دارد.

شکل۳. بشقاب مینایی با صحنهٔ ملاقات دو معشوق، کاشان، اوایل قرن هفتم هـ‌ق، قطر ۲۱٫۷ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه دیوید، **منبع:** www.davidmus.dk/en

در پایین تصویر، جایی که کتیبه‌ای طوماری‌شکل (تداعی‌کنندهٔ یک ردیف منظم سنگ) آن‌را از بقیه صحنه جدا کرده، زنی عریان با دو بازوبند زنجیری شکل، درون آب دراز کشیده و در حال شستشوی بدن خویش است. کد شناسایی آب ماهی‌هایی هستند که در یک جهت و در اطراف بدن زن در حال حرکت‌اند. وجود یک برکهٔ آب با چند ماهی از الگوهای متداول آثار سفالی اواخر قرن ٦ و اوایل قرن ۷ هجری است که به‌تقریب در انواع صحنه‌ها از صحنهٔ بر تخت نشستن پادشاه گرفته تا ملاقات دو معشوق و یک حیوان مجرد با چند شاخه گل دیده می‌شود. (شکل ۳)

دراین تصویر آن‌چنان تنوع نقوش گیاهی مشاهده نمی‌شود و هنرمند تنها از یک نقش گیاهی ساده و گلدار برای پرکردن فضاهای خالی سود جسته است. گفتنی است نقشی که به‌عنوان نقش ثابت در تمام تصویر به‌چشم می‌خورد، نقش مدوری (واوی شکل) است که جهت کاربردهای گوناگون از جمله ایجاد تعادل و تناسب بین فضاهای مثبت و منفی، خلق بافت‌های متنوع و همچنین پرکردن فضاهای خالی در تصویر از آن بهره گرفته شده است. در نوار تیره لبهٔ ظرف خطوطی به عربی نقش شده که دارای مضمون خیر و برکت و سلامتی و خوشبختی برای امیرمؤمنین است و می‌توان این‌چنین استنباط کرد که این اثر به یک مقام برتر (احتمالاً یک امیر محلی یا شاهزاده) تقدیم شده است. در پایان این کتیبه نام سازنده بشقاب که شخصی به نام سید شمس‌الدین الحسنی ابی‌زید[٥] است و همچنین تاریخ ساخت بشقاب یعنی جمادی‌الثانی سال ٦۰۷ هجری دیده می‌شود:

والسلامةُ والکرامةُ والنعمةُ الله الامیر اسفهسلار الکبیر العالم العادل المؤید المظفر المنصور المحرب المجاهد سیف‌الملوک و الدین نصرةُالاسلام و المسلمین و سیدالملوک و السلاطین سیدالامراء الامیر اسفهسلار الکبیر العالم العادل المؤید المظفر المنصور المحرب حسام امیرالمؤمنین أعزالله انصاره و ضاعف اقتداره ما صنعه السید شمس‌الدین الحسنی العز و الدائم اللهالحسنی.... فی شهر جمادی‌الأخر سنهٔ سبع و ستمائه هـ‌ق[٦].

در کتیبهٔ دالبری داخل ظرف، از آنچه که قابل خواندن است یک غزل با تلفیقی از ابیات فارسی و عربی در وصف خواسته‌های عاشق از معشوق و نیز یک رباعی در طلب خوشبختی برای صاحب بشقاب دیده می‌شود:

الف: ای ظریف جهان..... .....

..... انما الروح و الفؤاد لدیک (روح و قلبم نزد توست)

داروی درد بنده چیست بگو قبلتا لو رزقت من شفتیک (قبول باشد، اگر از دو لبت روزی‌ام شود)

گربه یک روز صید خود را گفت قم صحیحاً هناک ذاک علیک (در آنجا تندرست برخیز که آن به زیان توست)

از توایم بر تو هم بفغان آه المستغاث منک الیک (آه و افسوس که از تو به خودت پناه می‌برم)

ب : همواره تو را دولت و عزّ افزون باد اقبال تو بگذشته ز حد بیرون باد

تا هر چه ازاین طبق به کام تو رسد ای صدر جهان تو را به جان افزون باد

پ : عزّه و اقبال و مهتری و سرور از خداوند این مباد دور

(Guest & Ettinghausen, 1961, 29)

شعر الف بسیار شبیه به غزل شماره ۱۳۲۳ از دیوان شمس تبریزی است[۷]، اما بعید به‌نظر می‌رسد که برگرفته از آن باشد، چرا که علاوه بر اختلافات و جابجایی در ابیات، تاریخ ساخت بشقاب (٦٠٧ هـ‌ق) متعلق به زمان کمی پس از تولد مولوی است (٦٠٤ هـ‌ق) و وی در آن دوران در کودکی به سر می‌برده است. اعتقاد بر این است که شمس‌الدین خود شاعر بوده (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۷، ٥٠٦) و می‌توان این احتمال را در نظر گرفت که این شعر از سروده‌های خود او باشد.

تحلیل آیکونوگرافیک: بررسی موضوع تصویر

از دشواری‌های بررسی این اثر و آثار مشابه اواخر دوران سلجوقی، مشخص نبودن عنوان تصویر و موضوع روایت شده است و شناخت آن به دلایل مختلف مشکل است؛ از جمله اینکه برخلاف آثار تصویر شده در کتابها و نسخ، در این آثار شعر یا متنی در کنار تصویر وجود ندارد، اگر هم وجود داشته باشد مأخوذ از متن تصویر شده نیست و نهایتاً کمک چندانی به شناخت آن نمی‌کند. از سوی دیگر در این آثار، عناصر نمادین خاص (تیپ‌ها[۸]) که بتوان به‌واسطه آنها موضوع تصویر را شناخت، ناچیز است. ازاین‌رو، در اولین گام، شناخت موضوع تصویرشده در این اثر از اهمیت دوچندان برخوردار می‌گردد. اینکه بدانیم مجموعه عناصر تصویرشده روایتگر چیست؟ آیا تصویری است از بازنمایی رسمی درباری؟ آیا صحنه‌ای واقعی از جریان روزمره زندگی است؟ و یا نه هنرمند با تکیه بر ادبیات روایی، سعی در به‌تصویرکشیدن یک داستان افسانه‌ای و تاریخی را داشته است؟

گست و اتینگهاوزن در بررسی خود، از طریق تقسیم‌بندی کلی آثار تصویری سفال‌های اواخر قرن ٦ و اوایل قرن ۷ هجری، سه موضوع احتمالی را برای تصویر بشقاب فریر درنظر گرفته‌اند. اولین دستهٔ آنها به موضوعات تصاویری تعلق دارد که صحنه‌های کلاسیک درباری را شامل می‌شود، مانند پادشاه بر تخت نشسته به‌همراه خدمه، رقصندگان و سوارکاران و نیز صحنه‌های

عاشقانۀ باوقار (و به‌گونه‌ای غیرواقعی) یک زوج نشسته در حال صحبت یا نواختن موسیقی (Guest & Ettinghausen, 1961, 58) که با این اوصاف تصویر مورد بررسی ما به‌هیچ وجه به این دسته تعلق ندارد، چراکه به‌نظر می‌رسد اجزای تصویر در اینجا، فارغ از ویژگی‌های ظاهری، از قالب الگوهای کلاسیک درباری پیروی نمی‌کنند و به‌گونه‌ای در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ از طرفی موضوع رکابدار خفته در کنار اسب هم نمی‌تواند موضوع چندان معتبری برای سلسله موضوعات مشخص درباری برای تصویر کردن باشد.

دستۀ دیگر صحنه‌های واقعی از زندگی روزمره با روش بازنمایی واقع‌گرایانه را دربرمی‌گیرد؛ به سنّت مینیاتورهای نسخه‌ای که بیشتر بر روی آثار مینایی دیده می‌شود (Guest & Ettinghau-sen, 1961, 58) مانند شکل ٤ که پزشکی را در حال حجامت‌زنی با بچه‌ای در بغل نشان می‌دهد و زن طاقت دیدن صحنه را ندارد و به روبه‌رو نگاه می‌کند؛ یک صحنۀ کاملاً واقع‌گرایانه. بنابراین شاید ایرادی نداشته باشد، صحنۀ یک اسب سلطنتی و جوان رکابدار در حال خواب را از این گروه بدانیم، اما عریانی زن خوابیده در آب را چگونه باید توجیه کرد، آن هم با وجود سنت‌های سرسختانه اسلام در چنین بازنمایی‌هایی. مسلم است صحنۀ یک مرد جوان و زن عریان به‌عنوان یک صحنۀ واقعی از زندگی روزمره، به‌این صراحت قابل بازنمایی نبوده است. شاید اگر موضوع برآمده از یک داستان تاریخی و یا افسانه‌ای بود، پذیرش آن ساده‌تر به‌نظر می‌رسید ولی در مورد یک صحنه از زندگی روزمره بعید به‌نظر می‌رسد.

شکل۴. بشقاب مینایی با صحنۀ عمل حجامت، کاشان، اوایل قرن هفتم هـ‍ـق، قطر ۲۱ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه امالز استالیچ برلین، منبع: www.washington.edu

شکل۵. بشقاب مینایی با صحنۀ بهرام و آزاده، اوایل قرن هفتم هـ‍ـق، قطر ۲۱ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه متروپلیتن، منبع: www.metmusuem.org

و اما دستۀ آخر مربوط به آثاری است که شمار کمتری از تصاویر را شامل می‌شود و به موضوعات برگرفته از داستان‌های ادبی و تاریخی، بالأخص داستان‌های شاهنامه تعلق یافته است؛ عموماً داستان بهرام گور و آزاده، پیروزی فریدون بر ضحاک و حکایت بیژن و منیژه. (Guest & Ettinghausen, 1961, 59) (شکل ٥)

نکته‌ای که در مورد اغلب این آثار وجود دارد این است که گویی هنرمند تمایل چندانی به اشارۀ مستقیم و سرراست به اصل متن و حفظ نظم و ساختار داستانی آن نداشته است و تنها

به اشاره‌ای کوتاه و گذرا بسنده کرده است و این‌گونه می‌توان استنباط نمود که استفاده از متون ادبی بیشتر جنبهٔ تزئینی آثار را دنبال می‌کرده است تا وفاداری به ساختار متن را. مورد دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، در همهٔ این آثار بیشترین تأکید بر روی شخصیت‌های حماسی و دلاوری‌های آنهاست تا جنبه‌های عاشقانه. با وجود این، در شکل ۱، مجاورت و نزدیکی مرد و زن متبادرکنندهٔ مضمون عاشق و معشوق است، آنچه که اشعار کتیبهٔ داخل ظرف به قوّت آن می‌افزاید و از آنجا که کلیّت کمپوزیسیون تصویر، حاکی از ارتباط کنشی عناصر و شخصیت‌ها با یکدیگر است، می‌توان این تصویر را در ردهٔ ناچیز تصاویر عاشقانه آن دوران با شکل و فرم غیررسمی‌قرارداد.

از میان روایات تاریخی غنایی رایج در آن دوران از جمله زال و رودابه، بیژن و منیژه، بهرام و آزاده، ورقه و گلشاه، ویس و رامین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، داستانی که کم و بیش به مجموعه عناصر تصویر شده و نیز اعمال شخصیت‌ها در تصویر ۱ شباهت دارد، داستان خسرو و شیرین است صحنهٔ معروف «دیدن خسرو شیرین را در حال آبتنی» از *خمسهٔ نظامی*.

این موضوع در اولین بررسی‌ها از این بشقاب مورد پذیرش واقع شده بود، اما گست و اتینگهاوزن با تطبیق این تصویر و متن روایت نظامی نشان دادند که این دو به‌هیچ وجه با یکدیگر هم‌پوشانی نمی‌کنند. به عقیدهٔ آنها، نه همراهان، نه زن دراز کشیده در آب، نه جوان خوابیده و نه اسب، هیچ‌یک با توصیفات نظامی یکسان نیستند. به‌خصوص جوان خوابیده که هیچ نشانه‌ای از خسروبودن در او به‌چشم نمی‌خورد و حتی ظاهر یک شاهزاده در او دیده نمی‌شود. آنچه که از نظر این مفسران احتمال این فرضیه را کمرنگ‌تر می‌نماید، فاصلهٔ اندکی است که میان سرودن منظومهٔ *خسرو و شیرین*(۵۷۳ هـ‌ق) و تاریخ خلق اثر(۶۰۷ هـ‌ق) وجود دارد، چرا که امکان شکل‌گیری تصاویر بر اساس این متن، در این فاصلهٔ کوتاه، خیلی زود به‌نظر می‌رسد (Guest & Ettinghausen, 1961, 26-28).

حتی در روایات مختلف از خسرو و شیرین، پیش از نظامی نیز نمی‌توان نشانه‌هایی از آنچه که در تصویر دیده می‌شود یافت. این روایات همگی متعلق به دورهٔ اسلامی است که البته آنها نیز به احتمال بسیار، از منابع ساسانی استفاده نموده‌اند. مثلاً در *المحاسن و الاضداد* جاحظ[۹](جاحظ، ۱۹۶۹، ۱۴۸)، *اخبارالطوال* ابوحنیفه دینوری[۱۰] (دینوری، ۱۳۷۱، ۱۳۷-۱۱۳)، *تاریخ یعقوبی*[۱۱] (یعقوبی، ۲۵۳۶، ۲۱۳-۲۰۶)، *مروج‌الذهب* مسعودی[۱۲] (مسعودی، ۲۵۳۶، ۲۷۴-۲۶۶) *تاریخ طبری*[۱۳] (طبری، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۷۴۱-۷۲۸) و *تاریخ بلعمی*[۱۴] (بلعمی، ۱۳۵۳، ۱۰۹۱-۱۰۸۱) تنها به شخصیت تاریخی خسرو و شیرین اشاره می‌شود و یا در *غررالاخبار ملوک الفرس و سیرهم* ثعالبی[۱۵] (ثعالبی، ۱۳۸۵، ۳۳۳ و ۳۳۴) و *شاهنامه فردوسی* (فردوسی، ۱۳۷۳، ۲۱۸-۲۱۱) علاوه بر این، به رابطهٔ عاشقانه این دو اشاره می‌شود، اما چندان توضیحی دربارهٔ کیفیت این رابطه داده نمی‌شود. با این اوصاف باید پذیرفت که این تصویر برگرفته از داستان تاریخی خسرو و شیرین نیست.

اما نکته‌ای که بیان آن ضروری به‌نظر می‌رسد، وجود سنتّی است که در تصویرسازی آثار سفالی این دوران وجود دارد و بر اساس آن هنرمند بیشتر به روایات شفاهی تمایل نشان داده است تا متون مکتوب تاریخی. حتی در مورد آثاری که بر اساس داستان‌های شاهنامه تصویر شده، نمی‌توان ارتباط دقیقی بین متن و عناصر تصویر شده برقرار کرد و حتی در مواردی

ساختار داستان دچار تغییر شده است. در این صورت می‌توان این احتمال را درنظر گرفت که تصویر شکل ۱ نیز بر اساس روایتی شفاهی از یک داستان محبوب عاشقانه محلی شکل گرفته باشد. این داستان‌ها سینه به سینه در میان مردم رواج داشته و حتی برخی از آنها به روزگار ما نیز رسیده است.

یافتن ردپای روایات افسانه‌ای

حکایات فولکلور و قصه‌های افسانه‌ای از دیگر گزینه‌هایی است که جهت انتخاب موضوع، پیش روی شمس‌الدین بوده است، مقوله‌ای تا حدی آوانگارد که از سنت موضوعات متداول آن دوران در تصویرسازی آثار سفالی پیروی نمی‌کرده است. رواج قصه‌های پریوار در میان متون ادبی از قرن چهارم هجری بیش از پیش قوت می‌گیرد. در این سده ادبیات بیش از هر زمان دیگری نسبت به علم بی‌اعتنا شد و غرق در اوهام و خیالات گشت که نتیجهٔ آن رونق عجایب‌نویسی و داستان‌های خرق عادت است. پایه و اساس عجایب‌نامه‌ها، رسائل علمی جغرافیایی است که آنها نیز از نفوذ این جریان بی‌نصیب نبوده و با داستان‌های افسانه‌ای آمیخته شده‌اند (براتی، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۹).

در اکثر این آثار حضور موجودات شبه‌انسانی آبزی (اغلب مؤنث) در ارتباط با انسان‌ها دیده می‌شوند که خود شاید منشأ شکل‌گیری صحنهٔ یک زن برهنه در آب در آثار تصویری باشد. مثلاً در *عجایب هند* رامهرمزی[۱۶] که از اولین نمونه‌های داستان‌های افسانه‌ای است، از مشاهدهٔ آدم‌های آبی بالدار در ساحل یک جزیره طی سفرهای دریایی یاد می‌شود (رامهرمزی، ۱۳۴۸، ۲۳). در *معجم‌البلدان* یاقوت حموی[۱۷] در شرح تاریخ اسکندریه به داستان چوپانی اشاره می‌شود که پس از در کمین نشستن دزد گوسفندهایش، دختر زیبایی را می‌بیند برهنه با موهای بلند که از دریا بیرون می‌آید و گوسفندی را می‌رباید و به دریا باز می‌گردد (حموی، ۱۹۷۹، ۲۵۸).

اما شاید نزدیک‌ترین روایت به تصویر ما حکایتی باشد که محمدبن‌محمود همدانی[۱۸] به نقل از ایوب الحاسب طبری[۱۹] (صاحب *تحفةالغرائب*) در عجایب‌نامهٔ خود (حدود ۵۵۰ هـ‌ق) بدان اشاره می‌کند و پس از آن بارها در دیگر رسائل مهم جغرافیایی قرون ٦ و ۷ هجری مانند *آثار البلاد و اخبار العباد* قزوینی[۲۰] (قزوینی، ۱۳۷۱، جلد ۱، ۱٦۸) نیز به چشم می‌خورد. وی هنگام شرح عجایب جن این‌چنین نقل می‌کند که: «به حدود جالهندر بحیره‌ای است در آن جنیانند آبی. شب بر ساحل آیند و رقص کنند و شخصی گوید شبی بر کوهی فروآمدم به جالهندر. زنانی را دیدم همه بالا تا ناف به آدمی ماندند و نیمهٔ دیگری به حیوان و مردم به نظاره آیند به شب در ماه تاب و دور بنشینند و نظاره کنند. شخصی این سخن بشنید. قصد جالهندر کرد و وی جوانی بود به جمال. به شب بر لب دریا نشستی. دختری برآمد پیش روی وی، رقص کردی تا به وقت صبح و آنگه به آب فرو شدی... » (همدانی، ۱۳۷۵، ۲۰۹).

در اینجا نیز تفاوت‌هایی با تصویر ما دیده می‌شود، از جمله عدم حضور اسب و ناظرین در طی روایت و بیداربودن جوان زیبارو که با این اوصاف تأثیرپذیری تصویر مورد بررسی از این روایت نیز رد می‌گردد. چنین داستان‌هایی از طریق ملوانان و بازرگانان به حوزهٔ ادبیات شفاهی ایران راه یافته و گنجانده شدن آنها در آثار بزرگ علمی، نشان از رواج و محبوبیت آن در میان مردم داشته است. بی‌شک امروزه تعداد زیادی از این روایات فولکلور برای ما ناشناخته است که شاید یکی از آنها باعث شکل‌گیری تصویر شکل ۱ بوده است.

بازتاب مفاهیم عرفانی در تصویر

فرضیه دیگری که با توجه به کیفیت رؤیاگونه و رازآلود فضای کلی اثر می‌توان طرح نمود، ارتباط عناصر تصویر شده با یک نگرش صوفیانه و عرفانی است. در تاریخ همزمان با اثر مورد نظر، به‌دلیل تأثیر رو به رشد تصوف در جامعهٔ اسلامی، جو عرفانی پر تلاطمی در فضای مذهبی ایران رواج پیدا کرد. از این‌رو ادبیات، شعر و فلسفه بیش از پیش جلوهٔ عرفانی یافتند (کمبریج، ۱۳۸۵، ۲۸۱) و دور از واقعیت نیست که هنرمندان (به‌خصوص هنرمند شاعری مانند شمس‌الدین) از این فضا متأثر شده باشد.

گست و اتینگهاوزن برای توضیح این فرضیه عنوان کرده‌اند که تک‌تک عناصر این تصویر نمادهایی هستند برای بیان مفاهیم انتزاعی عرفانی. از این منظر آب جایگاه روح مقدس خدا و نماد تجدید خلوص و ماهی‌ها در آب به مثابهٔ عرفان و راز آلودگی عرفانی و استغراق‌شان در رحمت بی‌پایان الهی است و آن زن مظهر زمینی جمال الهی است و سرانجام اسب و همراهان نمود روح نفسانی و دلبستگی‌های خاکی‌اند که آن جوان عارف، در خلسه و مکاشفهٔ عارفانهٔ خود آنها را طرد می‌کند (Guest & Ettinghausen, 1961, 28).

از جمله دلایلی که می‌توان در رد این نظریه ایراد نمود این است که چنین «نمادپردازی»‌ای، مخصوص ادبیات عرفانی بوده و در عالم روایی نگارگری ایران، کمتر می‌توان شاهد چنین برخورد رمزگونه‌ای بود. به دیگر سخن، عرفان و مفاهیم عرفانی، بدین‌گونه که مفسران یاد شده معتقد بودند «هر جزء تصویر حاوی یک مفهوم عرفانی است و نقش‌مایه‌ها به‌جز آن هیچ کارکرد دیگری ندارند» در کلمه تجلی می‌یابد و ادبیات بستر مناسب‌تری برای طرح آن است تا نگارگری که جنبه روایی در آن از اهمیت بیشتری برخوردار است. نباید فراموش کرد که عرفان همواره با ادبیات همسو بوده است و تأثیرات آن بر نگارگری تنها به طرح و ساختار کلی آثار برمی‌گردد، مانند ظهور نقش‌مایه‌هایی که نماد مفهومی‌عرفانی هستند یا استفاده از رنگ‌هایی که مفهوم خاص عرفانی دارند، نه اینکه عرفان خود موضوع تصویرسازی قرار گیرد. علاوه بر این متن عرفانی‌ای دیده نشده که مفاهیم مذکور را، آن‌گونه که در این اثر تصویر شده، توصیف کرده باشد یعنی مثلاً زیبایی را با وصف یک زن عریان شرح داده باشد. عرفا هنگام شرح عشق، در خلال نوشته‌هایشان به نقل حکایات عشّاق مانند لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، محمود و ایاز و... پرداخته‌اند[۲۱] و این حاکی از آن است که آنها نیز برای بیان چنین مفاهیمی به مصداق‌های روایی متوسل شده‌اند. درواقع «صوفی برای بیان محبت و عشق عارفانه و ابراز احوالی که در عالم جذبه و مکاشفهٔ صوفیانه برایش حاصل شده، چاره‌ای جز کاربرد اصطلاحات و متعلقات عشق انسانی نداشته است.» (ستاری، ۱۳۷۲، ۹). به موازات آن، تصویری متعلق به آن دوره شناخته شده نیست که فقط بیانگر چند مفهوم عرفانی صرف و دسته‌ای از عناصر نمادین سازمان‌یافته باشد. نمونه‌های بسیاری، مشابه این ظرف وجود دارد که از همین الگو پیروی کرده‌اند؛ یک صحنه روایی تجریدی با یک کتیبه شعر عاشقانه به دور آن و از آنجا که سفارشی‌بودن این آثار تا حدود زیادی قطعی است، بنابراین می‌توان «کارکرد تزئینی» نیز برای آنها قائل شد و اثری که کارکرد اهدایی و تزئینی داشته، نمی‌تواند تنها و تنها محمل اندیشه‌های رمزی این‌چنینی باشد. این بدان معنا نیست که این اثر فاقد مضامین عرفانی است، بلکه معنایی وجودی دارد، اما نه به شیوه‌ای که مفسران یاد شده معتقدند.

هم‌پوشانی مفاهیم

در تصوف و فضای عرفانی اواخر قرن ٦ و اوایل قرن ۷ هجری دیدگاهی همسو نسبت به عشق و مفاهیم آن با آنچه که در عموم اذهان و روایات متداول عاشقانه وجود داشت، به چشم می‌خورد. «عشق و زیبایی» از جمله مفاهیم اساسی در عرفان اسلامی است که به‌کرات در رسالات عرفانی به آنها پرداخته شده است، اما این مفهوم در عرفان به شکل دیگری است و دارای جنبهٔ ماورایی و آسمانی است.

ورود مفهوم عشق در عرفان، با طرح موضوع حسن و زیبایی همراه بود. در عالم اسلام حسن یا زیبایی، مقام ظهور و تجلی حقیقت است. یعنی هنگامی‌که حقیقت تجلی می‌یابد، زیبایی نیز تحقق پیدا می‌کند. برای درک تجلی زیبایی، نیاز به عشق است؛ به‌عبارتی زیبایی بر انسان متجلی نمی‌شود مگر آنکه انسان عاشق باشد، عاشق سرچشمه زیبایی، خداوند (پازوکی، ۱۳۸۳، ۲٦). بیشتر آثاری هم که در حوزهٔ ادب عرفانی ایران به چشم می‌خورند به شیوه‌های گوناگون به مفاهیم یاد شده پرداخته‌اند و حداقل فصلی را به موضوع عشق اختصاص داده‌اند که برخی از مهمترین آنها فاصلهٔ چندانی با اثر مورد نظر ما ندارند و در قرون بعدی نیز الهام‌بخش آثار بزرگ عرفانی می‌گردند.

از متقدم‌ترین آنها می‌توان به اثر شیخ احمد غزالی[۲۲] به نام *سوانح‌العشاق* اشاره کرد که موضوع آن عشق مطلق یا حقیقت عشق است و وی با زبانی شاعرانه به ذکر حالات عشق و مفاهیم عاشقانه مبادرت ورزیده است: «دیدهٔ حسن از جمال خود بردوخته است، که کمال حسن خود را درنتواند یافت الا درآیینه عشق عاشق. لاجرم از این‌روی، جمال را عاشقی در باید تا معشوق از حسن خود در آیینه و طلب عاشق قوت تواند خورد. و این سرّی عظیم است و مفتاح بسیار اسرار است.» (غزالی، ۱۳۵۹، ۱۵).

در کتاب *تمهیدات* عین‌القضات همدانی[۲۳] نیز ذیل شرح حقیقت و حالات عشق به جمال و زیبایی معشوق پرداخته می‌شود: «...این آن مقام دان که عاشق بی‌معشوق نتواند زیستن و بی‌جمال او طاقت و حیات ندارد، و با وصال شوق معشوق هم بی‌قرار باشد و بار وصل معشوق کشیدن نتواند؛ نه طاقت فراق و هجران دارد، و در نه وصال معشوق تواند کشیدن، و نه او را تواند به جمال دیدن که جمال معشوق دیدهٔ عاشق را بسوزاند تا به رنگ جمال معشوق کند.» (همدانی، ۱۳٤۱، ۱۰۵). وی در کتاب دیگر خود *لوایح* در شرح نیاز حسن معشوق به آیینه عاشق می‌گوید: «کمال حسن معشوق جز در آیینه عشق عاشق نتواند دید و از این جهت وجود عاشق برای اظهار حسن معشوق باید.» (همدانی، ۱۳۸۰، ۳۹).

روزبهان بقلی شیرازی[۲٤] نیز در سراسر اثر عرفانی خود به نام *عبهرالعاشقین* به این مسئله پرداخته است؛ بالأخص در فصل پنجم با عنوان «فی فضیله الحُسن و الحَسن و المسحتسن»: «... و نور کبریا نورُ علی نور او را پیرایه داد. جمال فعلش با جمال ذات و صفت در او پدید آمد. لاجرم چون باز آمد، از روی خوبش نور تجلی ساطع بود. هر که را چشم از آن چشمه افتاد که تجلی بود، چو او را بدیدی، بدو عاشق شدی... » (بقلی شیرازی، ۱۳٦۰، ۲۷). استفاده از تمثیل «دیدن نور تجلی در چشمه و عاشق شدن به آن» در اینجا خود جالب توجه است و با نمونه تصویری در اثر شمس‌الدین (شکل ۱) قابل مقایسه است. به این ترتیب می‌توان گفت، در صورت تأثیرپذیری هنرمند از مفاهیم یاد شده، وی برای انتقال آنها به استفاده از روایتی عاشقانه با ساختار مشابه، متوسل شده است؛ به‌عبارت دیگر آشنایی شمس‌الدین با مفاهیم عرفانی در انتخاب چنین موضوعی

بی‌تأثیر نبوده است.

بر این اساس، اعمال و شخصیت مرد خوابیده و زن درون آب در اینجا با فرآیند درک مفهوم «عشق حقیقی» در عرفان قابل تطبیق است. در این همسان‌سازی، مرد جوان با انگارهٔ «عاشق» وارسته و زن برهنه با انگارهٔ «معشوق» زیباروی مطرح می‌گردد، آنچنان که می‌توان ادعا نمود این داستان مبدل به یک الگوی عرفانی برای درک مفاهیم لمس‌ناشدنی «عشق و زیبایی» گردیده است.

افزون بر مفاهیم عرفانی عشق، آنچه که می‌توان از ورای مطالعهٔ متون یاد شده دریافت، قرابت بسیاری است که میان اشعار پراکنده در متون و نیز اشعار موجود بر حاشیه ظروف سفالی آن دوران وجود دارد؛ چه از حیث ساختار (رباعی) و چه از حیث محتوا، و گویا در هر دو زمینه از اشعار مشترک و شبیه به‌هم استفاده می‌شده است.[۲۵] بنابراین با درنظرگرفتن محتوای عرفانی اشعار ظروف، می‌توان ادعا نمود که علی‌رغم بی‌ارتباط بودن موضوع اشعار و تصاویر، تأثیر تفکرات ناب عرفانی بر توصیفات روایی، خود را از طریق نمود در اشعار نیز بروز داده است که این مهم در مورد اشعار موجود بر بشقاب گالری فریر نیز صدق می‌کند.

نتیجه‌گیری

«عشق و زیبایی» وجه مشترک عرفان و روایتی عاشقانه است که در این تصویر به نرمی هم‌پوشانی کرده‌اند، عاملی که این دو موضوع را در یک جهت معنایی قرار داده است. به احتمال بسیار این اثر برآمده از یک داستان فولکلوریک عاشقانه است که شمس‌الدین الحسنی با تکیه بر منابع شفاهی، به سنت تصویرنگاری ظروف دوره سلجوقی اشاره‌ای موجز و گذرا به یکی از بخش‌های آن نموده است. وی در دورانی زندگی می‌کند که تفکرات عرفانی به اوج خود رسیده است. از طرفی او خود شاعر است، پس دور از واقعیت نیست که با عرفان آشنا بوده باشد. اما آنچه که مسلم است قصد وی صرفاً بیان مفاهیم انتزاعی عرفانی نبوده است. این شناخت در جریان یک بازنمایی روایی، از طریق تأثیر بر موضوع تصویر (انتخاب موضوعی با ساختار و درون‌مایه عاشقانه) و نیز محتوای اشعار کتیبه‌ها (که به احتمال بسیار سرودهٔ خود او بوده‌اند) به عمق تصویر رسوخ کرده است. حتی می‌توان پا را از این فراتر گذاشت و این اثر را فارغ از هر عنوانی، یکی از بی‌شمار آثار تزئینی اواخر دوران سلجوقی دانست که روایتی عاشقانه را نمایش می‌دهد و مضامین عرفانی عشق در آن، خود را از طریق اشعار حاشیه ظرف بروز داده و تأثیر حس عرفانی مستتر در تصویر را دو چندان نموده است.

تشکر و قدردانی

از استادان محترم دانشگاه کاشان دکتر پرویز رستگار برای ترجمه جملات عربی و نیز دکتر عباس اکبری به‌خاطر راهنمایی در بازخوانی اشعار روی بشقاب کمال تشکر و امتنان را داریم.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ernest kuhnel
۲. Richard Ettinghausen
۳. Grace D. Guest
٤. Iconography

۵. سید شمس‌الدین‌بن‌محمد ابی‌زید حسنی کاشانی معروف به ابوزید کاشانی، نگارگر، خوشنویس و شاعر ایرانی اواخر سده ششم و اوایل سده هفتم هجری است. دوبیتی‌های سرودهٔ خود او را غالباً با خطی نسبتاً خوش، با قلمی به‌شیوه نسخ شبیه به تعلیق با حروف شکسته و کلمات به‌هم پیوسته و در هم پیچیده بر آثارش می‌توان مشاهده کرد (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۷، ۵۰٦).

٦. این متن در مقاله *گست و اتینگهاوزن* ارائه شده است (Guest & Ettinghausen, 1961, 28) که نگارنده پس از بازخوانی تغییراتی در آن ایجاد نمود.

۷.

ای ظریف جهان سلام علیک — انّ دائی و صحّتی بیدیک
داروی درد بنده چیست بگو — قبله لو رزقت من شفتیک
از توایم بر تو هم به نفیر — آه المستغاث منک الیک
گر به خدمت نمی‌رسم به بدن — انّما الرّوح و الفؤاد لدیک
گر خطابی نمی‌رسد بی حرف — پس جهان پر باشد از لبیک
نحس گوید تو را که بدّلنی — سعد گوید تو را کفا سعدیک

(مولوی، ۱۳۸٤، ۵۱۵)

۸. منظور همان نظریه تیپ‌ها (نمونه‌ها) است که ریشه در مفهوم «فرم سمبولیک» کاسیرر دارد. بنابر عقیده وی به لطف یک فرم سمبلیک، یک محتوا از نوع ذهنی، به یک نشانهٔ مادی و ملموس از نوع حسی چنان پیوند می‌خورد که عمیقاً با آن همسان می‌گردد. به‌عبارت دیگر بازنمایی که در آن یک شیء به یک معنی چنان پیوند می‌خورد که این بازنمایی به‌صورت سنتّی حامل آن معنی می‌شود، مانند شمشیر دولبهٔ ذوالفقار نماد ویژهٔ حضرت علی (ع) (محمدزاده، ۱۳۹۰، ۱۰۰).

۹. ابوعثمان عمربن بحر، مشهور به جاحظ (۱٦۰-۲۲۵هـ‍ق)، صاحب حدود ۳۵۰ اثر در رشته‌های گوناگون اعم از گیاه‌شناسی، جانورشناسی، گیتاشناسی، پزشکی، کیمیا و روان‌شناسی (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۵، ۷۳۳٦).

۱۰. ابوحنیفه احمدبن‌داوودبن‌ونند معروف به ابوحنیفه دینوری (۲۲۲-۲۸۲هـ‍ق) مورخ، ریاضیدان و گیاه‌شناس معروف دوران سامانی مؤلف آثاری همچون *النبات* و *اخبارالطوال* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱، ۳۸٤).

۱۱. احمدبن ابی یعقوب‌بن‌جعفربن‌واضح، معروف به ابن‌واضح، مورخ و جغرافیدان بزرگ قرن ۳ هجری، مؤلف کتاب‌های البلدان و تاریخ یعقوبی (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱، ۳۹۹).

۱۲. ابوالحسن علی‌بن‌حسین مسعودی (۲۸۳-۳٤٦هـ‍ق) مورخ، جغرافیدان و جهانگرد بغدادی، مؤلف *مروج‌الذهب* و *معادن‌الجوهر* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱۳، ۲۰۸۷٦).

۱۳. محمدبن‌جریر طبری (۲۲٤-۳۱۰هـ‍ق) مورخ، مفسر و فیلسوف ایرانی و مؤلف کتب *تاریخ‌الامم و ارسل‌الملوک* (تاریخ طبری) و *جامع‌البیان عن تأویل‌القرآن* (تفسیر طبری) (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد۱۰، ۱۵۳۵۲).

۱٤. ابوعلی محمدبن‌محمد بلعی (متوفی ۳۸۳هـ‍ق) وزیر بزرگ دوران سامانی و مؤلف کتاب *تاریخ بلعمی*.(دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ٤، ۱۸).

۱۵. ابومنصور عبدالملک‌بن‌محمد اسماعیل ثعالبی، معروف به ابومنصور نیشابوری (۳۵۰-٤۲۹هـ‍ق)، زبان‌شناس و تاریخ‌نگار اهل نیشابور، مؤلف آثاری همچون *یتیم‌الدهر*، *غررالاخبار ملوک‌الفرس* و *سیرهم (شاهنامه ثعالبی)* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۵، ۷۲۷٤).

۱٦. مزدک‌بن شهریار ناخدای رامهرمزی از دریانوردان، دانشمندان و ادیبان نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم و مؤلف کتاب *عجایب هند* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۸، ۱۱۷۷٦).

۱۷. شهاب‌الدین ابی‌عبدالله یاقوت‌بن‌عبدالله حموی، معروف به یاقوت حموی (۵۷٤-٦۲٦ هـ‍ق) جغرافیدان و تاریخ‌نویس مشهور قرن هفتم هجری، مؤلف *معجم البلدان* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱۵، ۲۳۷۱۲).

۱۸. محمدبن‌محمود همدانی از نویسندگان ایرانی سدهٔ ششم هجری و مؤلف *عجایب‌المخلوقات* (همدانی، ۱۳۷۵).
۱۹. ابوجعفرمحمدبن‌ایوب الحاسب الطبری، ریاضیدان و اخترشناس سدهٔ پنجم هجری و مؤلف *تحفه‌الغرائب*(طبری، ۱۳۷۱).
۲۰. زکریا بن‌محمدبن محمود قزوینی (۶۰۲-۶۸۰هـ‌ق)، جغرافیدان، دانشمند، تاریخ‌نویس و فیلسوف قرن هفتم هجری و مؤلف *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌المجودات* و نیز *آثار البلاد و اخبارالعباد* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۹، ۱۲۸۸۶).
۲۱. «ای عزیز، مجنون‌صفتی باید که از نام لیلی شنیدن جان توان باختن، فارغ را از عشق لیلی چه باک و چه خبر! و آنکه عشق لیلی نباشد، آنچه فرض راه مجنون بود، او را فرض نبود. همه کس را آن دیده نباشد که جمال لیلی بیند و عاشق لیلی شود که این عشق خود ضرورت باشد. کار آن عشق دارد که چون نام لیلی شنود، گرفتار عشق لیلی شود.» (همدانی، ۱۳۴۱، ۹۸).
۲۲. مجدالدین ابوالفتح احمدبن‌محمد غزالی ملقب به شیخ احمد غزالی (۵۲۰ـ۴۵۲ هـ‌ق) فقیه و عارف بزرگ سدهٔ پنجم هجری و مؤلف *سوانح‌العشاق*(دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱، ۱۳۴۷).
۲۳. عبدالله بن‌محمدبن‌علی میانجی همدانی معروف به عین‌القضات همدانی (۴۹۲-۵۲۵ هـ‌ق) حکیم، عارف، نویسنده، شاعر و مفسر قرآن و مؤلف آثاری همچون *تمهیدات* و *رسالهٔ لوایح* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۱۱، ۱۶۴۹۱).
۲۴. روزبهان ابومحمدبن ابی نصربن روزبهان بقلی فسایی شیرازی، معروف به شیخ شطّاح (۵۲۲-۶۰۶ هـ‌ق) دانشمند و عارف و مؤلف آثاری همچون *شرح شطحیات* و *عبهرالعاشقین* (دهخدا، ۱۳۷۷. جلد ۸، ۱۲۳۵۳).
۲۵. نمونه اشعار موجود در متون عرفانی قرن ۶ و ۷ هجری:

هر روز به اندوه دلم شادتری — درجور و جفانمودن استادتری
هر چند به عاشقی ترا بنده‌ترم — از کار من ای نگار آزادتری
(غزالی، ۱۳۵۹، ۴۶)

غمگین باشم چون روی تو کم بینم — چون بینم روی تو به غم بنشینم
کس نیست بدینسان که من مسکینم — کز دیدن و نادیدن تو غمگینم
(همدانی، ۱۳۴۱، ۱۰۶)

- نمونه اشعار موجود بر آثار زرین‌فام اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ هجری:

ای رأی تو ماه و سال آزردن من — فارغ ز من و شاد به غم‌خوردن من
گفتی نکنم با تو دگر بدعهدی — این نیز نکردن تو در گردن من
با دل همه شب حدیث تو می‌گویم — بوی تو ز هر باد سحر می‌جویم
رخساره به خون دیده زان می‌شویم — تا روز دگر زرد نباشد رویم

فهرست منابع

- ابی یعقوب، احمدبن (۱۳۶۰) *تاریخ یعقوبی*، ترجمه محمد ابراهیم آیتی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- براتی، پرویز (۱۳۸۸) *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب نامه‌ها*، تهران، افکار.
- بقلی شیرازی، روز بهان (۱۳۶۰) *عبهرالعاشقین*، تصحیح هانری کربن، تهران، منوچهری.
- بلعمی، ابوعلی (۱۳۵۳) *تاریخ بلعمی*، تصحیح محمدتقی بهار، تهران، کتابفروشی زوار.
- بویل، جی.آ (۱۳۸۵) *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۵، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۴) *حکمت، هنر و زیبایی در اسلام*، تهران، فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳) *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران، زرین سیمین.
- ثعالبی، ابومنصور عبدالملک (۱۳۸۵) *شاهنامه ثعالبی*، ترجمه محمود هدایت، تهران، امیرکبیر.
- حموی، یاقوت (۱۹۷۹) *معجم‌البلدان*. الجلدالاول، بیروت، دار صادر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه دهخدا*، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- دینوری، ابوحنیفه احمدبن‌داوود (۱۳۷۱) *اخبار الطوال*، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران، نی.
- رامهرمزی، ناخدا بزرگ شهریار (۱۳۴۸) *عجایب هند*، ترجمه محمد ملک‌زاده، تهران، انتشارات بنیاد

فرهنگ‌ایران.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲) *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران، مرکز.
- طبری، محمد بن‌ایوب الحاسب (۱۳۷۱) *تحفه‌الغرائب*، تصحیح جلال متینی، تهران، معین.
- طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۷۵) *تاریخ طبری*. جلد ۲، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران، اساطیر.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰) *درآمدی برایکنولوژی نظریه‌ها و کاربردها*، تهران، سخن.
- عمربن‌بحرالجاحظ، ابوعثمان (۱۹٦۹) *المحاسن و الاضداد*، تصحیح فوزی خلیل عطوی، بیروت، دار صعب.
- غزالی، احمد (۱۳۵۹) *سوانح‌العشاق*، تصحیح نصرالله جوادی‌پور، تهران، بنیاد فرهنگ‌ایران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۱) *شاهنامه فردوسی*، جلد ۹، تصحیح آ.برتلس. زیر نظر ع.نوشین، تهران، قطره.
- قزوینی، زکریاءبن‌محمدبن‌محمود (۱۳۷۱) *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، جلد ۱، ترجمه محمد مرادبن عبدالرحمان، تصحیح سید محمد شاهمرادی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- محمدزاده، مهدی (۱۳۹۰) «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزه نقاشی مذهبی عصر قاجار»، *نشریه نقدنامه*، شماره ۱، ۹۷-۱۰۷.
- مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین (۱۳٤٤) *مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر*، ترجمه ابواقاسم پاینده، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- موسوی بجنوردی، محمدکاظم (۱۳۸۷) *دانشنامه بزرگ اسلامی*، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد (۱۳۸٤) *کلیّات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
- واتسون، الیور (۱۳۸۲) *سفال زرین‌فام ایرانی*، تهران، سروش.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳٤۱) *تمهیدات*، تصحیح عفیف عسیران، تهران، منوچهری.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳۸۰) *رسالهٔ لوایح*، تصحیح رحیم فرمنش، تهران، منوچهری.
- همدانی، محمدبن‌محمود (۱۳۷۵) *عجایب‌نامه*، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران، مرکز.
- Bloom, Janathan & Blair, Sheila (1997) *Islamic Art*, London, Phaidon Press Limited.
- Guest, Grace D. & Ettinghausen, Richard (1961) "The Iconography of a Kashan Luster Plate", *Ars Orientalis*, Vol. 4, 25-64.
- Ostermann, Mattias (2004) *The ceramic narrative*, London, A & C Black.
- www.asia.si.edu
- www.davidmus.dk/en
- www. metmuseum.org
- www.washington.edu