

تحلیل قاعده‌ی حسن وضع در کتیبه‌های کوفی تزیینی منقوش به روش شابلونی بر حاشیه‌ی داخلی سفالینه‌های گلابه‌ای دوره سامانی

چکیده:

آنچه کتیبه‌های حاشیه‌ی داخلی سفالینه‌های گلابه‌ای (به قلم کوفی تزیینی با روش قالبی) را از سایر کتیبه‌های کوفی تزیینی متمایز می‌کند سطح مقعر آن است؛ زیرا با کاهش قطر بستر، کرسی‌های افقی مدور شده و عناصر به پرسپکتیو می‌روند. از این رو قاعده‌ی «حسن وضع» تحت الشعاع قرار می‌گیرد. بنابراین تحلیل ساختاری کتیبه‌های کوفی تزیینی سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی بر اساس اصول خوشنویسی و مبانی کتیبه‌نگاری بر پایه‌ی قاعده‌ی «حسن وضع» جهت شناخت ارزش‌های بصری و درک وجوه زیبایی‌شناسی و کیفیات بصری آنها، هدف اصلی این مقاله است. پژوهش حاضر همچنین به دنبال پاسخ به این دو پرسش است که کتیبه‌های کوفی تزیینی سفال‌های گلابه‌ای خراسان بر اساس «حسن وضع» چه ساختار و ویژگی‌هایی دارد؟ و این خصایص چه تأثیری بر کیفیت بصری و زیبایی کتیبه‌ها داشته است؟ در همین راستا این مقاله با رویکردی توصیفی-تحلیلی و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، به تحلیل ۱۷ نمونه از این کتیبه‌ها پرداخت. در نهایت، این نتیجه حاصل شد که حسن هم‌نشینی مفردات و پیوند آنها با آرایه‌های گیاهی و هندسی، موافق اصول کرسی‌بندی انجام شده است. پای‌بندی نظام نوشتاری و تزیینی به کرسی و ترکیب‌بندی جزئی، به تکرار، تقارن، تعادل، توازن و ضرب‌آهنگ انجامیده که در نهایت به ترکیب‌بندی کلی مطلوبی منجر شده است.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷

مرضیه جعفرپور

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

Email: m_jafarpour74@yahoo.com

فرهاد خسروی بیژانم

(نویسنده مسئول)، دکتری تخصصی، استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

Email: f.khosravi@au.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2023.43781.1508

واژگان کلیدی: کتیبه‌نگاری، کوفی تزیینی، حسن وضع، کرسی، ترکیب‌بندی، سفال گلابه‌ای.

مقدمه

قلم کوفی از معدود قلم‌هایی است که در گستره‌ی اقلیمی پهناوری - از مرز چین تا اندلس - گسترش یافت و تا پنج سده در سرزمین‌های اسلامی عرب و غیرعرب خط مصحف‌نویسی، کتابت و کتیبه‌نگاری به شمار می‌رفت (قلیچ خانی، ۱۳۹۲: ۳۰). هرچند با پیدایش قلم‌نسخ در سده سوم هجری، مقام کوفی به مرور کاهش یافت، مقام تزئینی آن در کتیبه‌ها حفظ شد (منشی قمی، ۱۳۵۲: یازده). خط کوفی از حیث شکل، ترکیب، ترتیب، اتصالات، انفصالات، علامات، نقاط و تزئینات، استعداد فراوانی در حسن ترکیب، اعتدال طبیعی و تناسب اجزاء دارد (شریف صفوی، ۱۳۲۲ق: ۲؛ فضائلی، ۱۳۹۹: ۱۸۸)، همین قابلیت باعث شد تا کوفی در راه تکامل خود در هر دیاری صورت و صبغه خود را بیابد؛ تا جایی که در اواخر قرن پنجم ده‌ها نوع کوفی تحریری و تزئینی در سراسر ممالک اسلامی وجود داشت (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۴۰) در این میان نباید سهم قابل توجه ایرانیان را در روند تحول انواع کوفی و گسترش دامنه‌ی آن از کتابت به کتیبه نادیده انگاشت (مگئی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۱).

رواج و قوام بسیاری از اقسام کوفی تزئینی در قلمرو خراسان بزرگ (منشی قمی، ۱۳۵۲: یازده) و راه یافتن آن بر بسترهای گوناگون کتیبه (اعم از معماری، نساجی، ضرب سکه، سفالگری و غیره)، مناطق خاوری ایران را به ویژه در سده‌های نخست اسلام به یکی از مهم‌ترین مراکز تولید صنایع و آثار هنری با انواع کتیبه‌های کوفی تبدیل کرد. این مهم، زیر سایه‌ی آرامش نسبی و تسامح حکومت سامانیان در سده‌های سوم و چهارم قمری پدید آمد. امرای سامانی در ایالت وسیع خراسان (به ویژه چهار مرکز مهم نیشابور، مرو، هرات و بلخ) به یکپارچگی و تجانس فرهنگی و سیاسی دست یافتند. دو جریان احیاء هویت و زبان فارسی و همبستگی آن با فرهنگ عربی - اسلامی شکل گرفت و این آمیختگی چندین سده دوام یافت (اتینگهاوزن، ۱۳۷۶: ۵۰ و ۴-۳؛ هروی، ۱۳۸۲: ۱۵-۱۸).

از مهم‌ترین ثمرات این نوزائی فرهنگی - هنری می‌توان به سفالینه‌های گلابه‌ای کتیبه‌دار خراسان و ماوراءالنهر - خاصه در نیشابور و افراسیاب سمرقند - اشاره کرد که امروزه در سراسر جهان به عنوان برجسته‌ترین سفال‌های کوره‌های سده‌های نخست اسلام شناخته می‌شوند (Grube, 1994: 345; Ilyasova et al., 2016: 250). کتیبه‌ی این سفالینه‌ها از چنان سطح هنری بالایی برخوردارند که به عقیده‌ی برخی

پژوهشگران گاه با بهترین مصحف‌نویسی‌های معاصر خود برابری می‌کنند (Grube, 1994; Flury, 1912). کاربست توأمان بن‌مایه‌های خوشنویسی و عناصر تزئینی در این ظروف سفالین و حسن هم‌نشینی آنها در جوار یکدیگر و در کل اثر، اغلب به یک اثر هنری مطلوب و چشم‌نواز انجامیده است.

نکته‌ی شایان توجه در این ظروف سفالی، کتیبه‌نگاری یا کتیبه‌نویسی بر سطوح کاو (مقعر) است، که کتیبه‌نگار یا کتیبه‌نویس را با چالشی جدی مواجه می‌کند؛ مخصوصاً در کتیبه‌های نواری حاشیه داخلی لبه‌ی ظروف. در این شرایط، خطوط کرسی افقی، مستدیر شده و با کاهش قطر بستر، عناصر تحت تأثیر پرسپکتیو (مرکز ظرف) قرار گرفته‌اند. در نتیجه، مطالعه‌ی آثاری از این دست علاوه بر اصول و مبانی خوشنویسی، در گرو توجه به مقتضیات و الزامات کتیبه‌نگاری نیز هست. بر همین بنا، بهترین سنجه و معیار برای تحلیل ساختاری آن، دو مولفه‌ی ترکیب و کرسی تحت قاعده‌ی «حسن وضع» است.

بنابراین، نقد ساختاری و تحلیل فرمی کتیبه‌های کوفی تزئینی سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی بر اساس اصول و قواعد خوشنویسی و مبانی کتیبه‌نگاری بر پایه «حسن وضع» از طریق بررسی دو قاعده‌ی ترکیب و کرسی، برای شناخت ارزش‌های فنی و درک وجوه زیبایی‌شناسی و کیفیات بصری آنها هدف اصلی این مقاله است. پژوهش حاضر، همچنین به دنبال پاسخ به این دو پرسش است که کتیبه‌های کوفی تزئینی سفال‌های گلابه‌ای خراسان بر اساس قاعده‌ی «حسن وضع» چه ساختار و ویژگی‌هایی دارند؟ و این ویژگی‌ها چه تأثیری در کیفیت بصری و زیبایی کتیبه‌ها داشته‌است؟

روش پژوهش

پژوهش کیفی حاضر با رویکرد توصیفی - تحلیلی تدوین شده و دستیابی به نتایج آن، از طریق مطالعات اسنادی (کتابخانه‌ای و رجوع به پایگاه‌های اینترنتی موزه‌ها) صورت گرفته است. از میان صدها نوع ظروف آبخوری، تنگ، کاسه، بشقاب و غیره که در منطقه‌ی خراسان بزرگ (به ویژه نیشابور و افراسیاب سمرقند) کشف شده و برای آن تاریخی بین سده سوم و چهارم قمری تخمین زده شده است، نمونه‌های بسیاری به روش گلابه‌ای وجود دارد. از آن میان، این پژوهش منحصرأ به کتیبه‌های کوفی تزئینی پیرامون لبه‌ی داخلی

تقسیم‌بندی نظام‌مندی انجام نشده و بقایای سفال‌ها با تمایزات تقریبی زمانی بین آثار مربوط به مکان‌های اولیه و آثار متعلق به مکان‌های بعدی، گروه‌بندی شده‌اند. بولیت علاوه بر اینکه بر پایه‌ی مطالعات میدانی خود، ترتیب تاریخی دیگری برای این سفالینه‌ها پیشنهاد کرد، تنها مورخی بود که به تفسیر این سفالینه‌ها و تأثیر سیاست و مذهب بر آنها پرداخت.

در خصوص نقوش کتیبه‌ای این سفالینه‌ها، مقاله‌ی «کوفی موشح بر سفال کتیبه‌ای سامانی»، اثر وُلُو (۱۹۶۶) در مجله‌ی *Ars Orientalis* با بیشتر معطوف بر خوانش کتیبه‌ها بر اساس روش فلوری^۲ و دسته‌بندی حروف عربی است. خود فلوری (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ی «کتیبه‌های کوفی تزئینی بر سفالینه‌ها» در فصلی از کتاب سیری در هنر ایران (انتشارات علمی و فرهنگی) و جوه زیباشناختی کتیبه‌ی این سفالینه‌ها را چنان معتبر و با منزلت توصیف کرده که لغزش‌های املائی و تلنباری و درهمی واژه‌ها در برخی موارد، هرگز از اهمیت آن نکاسته است. بررسی موردی محتوای بسیاری از کتیبه‌های سفال نیشابور نیز در کتاب «کتیبه‌های سفال نیشابور» (انتشارات موزه رضا عباسی) تألیف قوچانی (۱۳۶۴) گردآوری شده است. الیاس اف و همکاران (۲۰۱۶) در فصل سوم گزارشی از نمایشگاه «در ثروت خیری نیست: سرمایه‌های لعابدار تاشکند واحه قرون ۹ تا ۱۲ میلادی» (Mardjani Foundation) شرح دقیق و کاملی از محتوای این سفالینه‌ها ارائه داده‌اند.

صرف‌نظر از مقالات در باب نقش‌مایه‌های تزئینی سفالینه‌های مذکور، مطالعات در رابطه با کتیبه‌های آن را می‌توان چنین مرور کرد:

جباری و معصوم‌زاده (۱۳۸۸) در «مقاله‌ی الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی (قرون سوم تا پنجم هجری قمری)» (از نشریه هنرهای تجسمی) برای این دست کتیبه‌ها سه شیوه‌ی کلی ترکیب‌بندی معرفی نموده و به توصیف انواع آن اکتفا کرده‌اند. ایشان (۱۳۸۹) همچنین در همان نشریه در مقاله «تنوع خط کوفی در کتیبه‌های سامانی (قرن سوم تا پنجم هجری)» به طبقه‌بندی این کتیبه‌ها (در قالب انواع کوفی ساده، مشجر، مورق، مزهر و غیره) و سیر تحول انواع کوفی پرداخته و در انتها به این نتیجه دست یافتند که «خط کوفی اولیه اولین خط ساده و کوفی معشق اولین نوع تزئینی آن است که با کیفیات ایرانی بر سطح سفالینه‌ها نقش گردیده، که این صفات خاص با ورود کوفی

(حاشیه) ظروفی به شکل بشقاب و قدح که از خوانایی برخوردار بوده و به روش قالبی (شابلونی) ایجاد شده‌اند، می‌پردازد.

کتیبه‌های حاشیه‌ی داخلی این ظروف در مقایسه با انواع دیگر کتیبه (شعاعی، مرکزی و غیره) از جهت وجود فضای وسیع‌تر، از عناصر نوشتاری بیشتری بهره گرفته و طبعاً از ترکیب‌بندی متنوع‌تر و گاه پیچیده‌تری برخوردارند؛ چراکه در کتیبه‌های شعاعی و مرکزی معمولاً به یک یا دو کلمه اکتفا شده است. به علاوه، در کتیبه‌هایی با تکنیک شابلونی، برخلاف کتیبه‌هایی که مستقیماً توسط خوشنویس نوشته می‌شود، معمولاً کتیبه پیش‌تر نگارش شده و عناصر خوشنویسی توسط کتیبه‌نگار صرفاً بر بستر کتیبه منتقل می‌شوند. در نتیجه، تفاوت میان دو شیوه‌ی اجرایی مستقیم و غیرمستقیم مسلماً به رویکرد متفاوتی در شکل‌گیری قاعده‌ی حسن وضع می‌انجامد. از این رو، در جستار حاضر کتیبه‌های حاشیه‌ی داخلی به روش شابلونی، از سایر مواضع و روش‌ها تفکیک شده است.

در این بین، ۱۷ نمونه به صورت هدفمند (بر مبنای دسترسی به تصاویر با کیفیت بالا) برای تحلیل در این مقاله برگزیده شده است. در روند تحقیق، ابتدا به اصول و مبانی خوشنویسی و اسلوب کتیبه‌نگاری پرداخته خواهد شد. سپس با توجه به دو مؤلفه‌ی «ترکیب» و «کرسی» در قاعده‌ی «حسن وضع» (که به اصول سطر نویسی و حسن همجواری حروف و کلمات دلالت دارد) در کتیبه‌نگاری، عناصر کتیبه‌ها شناسایی و ویژگی‌های بصری آنها تحلیل شده و در پایان از تمامی یافته‌ها نتیجه به عمل می‌آید.

پیشینه پژوهش

نخستین مطالب گسترده مربوط به حفاری‌های باستان‌شناسی شهرهای خراسان کهن، گزارش‌هایی است که موزه‌ی متروپولیتن پیش از جنگ جهانی دوم در سفری به این مناطق منتشر کرد. ویلکینسون (۱۹۷۳)، یکی از اعضای این هیئت اعزامی چندین جلد کتاب از جمله «نیشابور: سفال‌های اوائل دوره‌ی اسلامی» (انتشارات موزه متروپولیتن) در این باره ارائه داد و به دسته‌بندی و معرفی این سفالینه‌ها بر اساس تزیینات و تکنیک آن پرداخت. هرچند بولیت (۱۹۹۴) در مقاله‌ی «سبک‌های سفالگری و جایگاه‌های اجتماعی در خراسان قرون وسطی» (انتشارات کمبریج) اذعان کرد که در مطالعات ویلکینسون،

مشرقی به کتیبه‌ها قوت گرفته و ضمن پروراندن انواع دیگر کوفی ساده به تدریج با عناصر تصویری ترکیب شده و اقلام مختلف را ایجاد کرده است». همچنین می‌توان به پژوهشی نوشته معصوم زاده و همکاران (۱۳۹۴) در نشریه نگره با عنوان «زبان بصری نوشتار سامانیان در پرتو اصول خط‌شناسی»، و «ضرب‌آهنگ کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور تا سده ۵۶ ه.ق» اثر کلانتر (۱۳۹۹) در مجله جلوه‌ی هنر اشاره کرد. پژوهش نخست بر اساس دیدگاه‌های نظری، دو نمونه‌ی تزیینی «کاف» را تحلیل می‌کند تا با رمزگشایی نشانه‌های نمادین به ابعاد معنایی آن دست یابد و دومین پژوهش، ضرب‌آهنگ عناصر نوشتاری را - از طریق روش کدگذاری و نت‌نویسی - استخراج و به قطعات آهنگین شنیداری تبدیل کرده است.

در نتیجه، پژوهش‌های پیشین اغلب بر جنبه‌های تاریخی، تکنیکی و محتوایی این کتیبه‌ها معطوف بوده و در میان تحلیل‌های ساختاری، پژوهشی که در بردارنده‌ی طیف گوناگونی از کتیبه‌های شابلونی سفال‌های گلابه‌ای باشد و به بررسی فرمی آنها بر اساس اصول و قواعد خوشنویسی بپردازد، تاکنون صورت نگرفته است.

۱- اصول و مبانی خوشنویسی و کتیبه‌نگاری

در حوزه‌ی تجزیه و تحلیل کتیبه‌ها، دو ساحت خوشنویسی و کتیبه‌نگاری مطرح است. نظام نوشتاری کتیبه معمولاً بر پایه‌ی «اصول و قواعد خوشنویسی» سنجیده می‌شود. هرچند این ضوابط هرگز مطلق و یکسان نبوده و در برخی جزئیات متنوع و گاه متضادند. در برخی رساله‌ها چون آداب‌المشوق، این قواعد را دوازده‌گانه - قوت، ضعف، سطح، دور، صعود، نزول، نسبت، ترکیب، کرسی، اصول، صفا، شأن - و در برخی دیگر چون آداب‌الخط و صراط‌السطور (در باب اصول نستعلیق) این اصول را هشتگانه - اصول، ترکیب، کراس، نسبت، صعود، تشعیر، نزول، ارسال - حساب کرده‌اند (هروی، قرن ۱۱ق: ۳؛ مشهدی، ۱۲۹۹ق: ۱۸-۱۷؛ باباشاه اصفهانی، ۱۳۱۲: ۱۳؛ صیرفی، بی‌تا: ۲۳). علی‌رغم اینکه از این قواعد معمولاً برای سنجش اقلام سئمه بهره گرفته می‌شود، از آنجا که همه‌ی خطوط اسلامی از یک ریشه منشعب شده و الفبای همه‌ی آنها یکی است، می‌توان همه را تحت یک قاعده عمومی و کلی بررسی کرد (فضائلی، ۱۳۶۶: ۸۰). از طرفی، مقتضیات کتیبه‌نگاری از جمله محدودیت فضا، ویژگی‌های بستر مانند پرسپکتیو و تغییر جهت کرسی‌ها، تأثیرات مصالح و تکنیک، فاصله تا چشم مخاطب و غیره

می‌تواند این اصول را تحت تأثیر قرار دهد. در نتیجه، با توجه به تفاوت‌های فاحش میان کتیبه‌نگاری و قطعه‌نویسی، بخشی از اصول و قواعد خوشنویسی در مقام کتیبه‌نگاری در درجه‌ی اهمیت بیشتر و برخی دیگر با اهمیت کمتری به کار گرفته می‌شوند (مکی‌نژاد و همکاران، ۱۳۸۸: ۸۲؛ مکی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۳؛ شهیدانی، ۱۳۹۷: ۹۳).

اصول و قواعد خوشنویسی، اساساً و امدار بیانات و اشارات این مقله (۳۲۸-۲۷۲ ه.ق) در کتبی از جمله «صبح‌الاعشی» و «رساله فی علم‌الخط و القلم» هستند (فضائلی، ۱۳۶۶: ۷۷-۷۶). او اصول کلی و عمومی خط را در دو قاعده‌ی حُسن تشکیل و حُسن وضع مقرر کرده است. رکن اول قاعده حسن تشکیل شامل اصول، به حسن نگارش مفردات، استحکام و اعتدال آنها از حیث قوت و ضعف، سطح و دور، صعود حقیقی و مجازی، نزول حقیقی و مجازی، سواد و بیاض، قلم‌گذاری و ارسال اطلاق می‌شود (باباشاه اصفهانی، ۱۳۱۲: ۱۹-۱۶؛ فضائلی، ۱۳۹۹: ۸۱). رکن دوم، نسبت یا تناسب نیز عبارت است از یکسان‌نویسی و مساوات حروف هم‌جنس در یک سطر، چنان‌که هم‌اندازه، موافق، مشابه و در اعتدال با یکدیگر باشند و اندام مفردات و مرکبات با موازین معین نگارش شوند (سبزواری، بی‌تا: ۲۱-۲۰؛ باباشاه اصفهانی، ۱۳۱۲: ۲۰-۱۹؛ سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۹۳). اما در جایگاه کتیبه‌نگاری، پیش‌آمد تغییراتی در اصول نگارش مفردات، ابعاد و نسبت حروف و کلمات به جهت محدودیاتی همچون تنگنای قاب بندی، مقتضیات مصالح و ضرورت ترکیبی خاص، امری اجتناب‌ناپذیر است. در بسیاری از موارد نیز نوع دورگیری، تراش، نقاشی و پرداخت کتیبه‌نگار، بر اصول و نسبت کتیبه‌نویس تأثیر می‌گذارد. به بیانی دیگر، تحلیل کتیبه‌ها بر اساس دورکن اصول و نسبت (حسن تشکیل) را می‌توان به نوعی سنجش مهارت مجری کتیبه خواند و نه مهارت خوشنویس آن (شهیدانی، ۱۳۹۷: ۹۴). هرچند رعایت قاعده‌ی اصول در مفردات تا حدودی بر اساس قاعده‌ی ترکیب جزئی و رعایت تناسب بر اساس قاعده‌ی کرسی نیز قابل اندازه‌گیری و بررسی است.

به همین ترتیب، دو قاعده‌ی صفا و شأن^۳ نیز در تحلیل و بررسی کتیبه‌نگاری از اهمیت کمتری برخوردار است. چراکه از طرفی ضابطه یا معیار مشخصی برای سنجش شأن و صفای اثر در مستندات خوشنویسی ارائه نشده، به علاوه امکان ارجاع این مرتبه کیفی - که به ساحتی فراتر از صورت خط می‌پردازد - به کتیبه‌نویس وجود ندارد (مکی‌نژاد،

(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۶۵؛ قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۱۴). برای هر سطر خوشنویسی، حداقل سه کرسی افقی و حداقل دو کرسی عمودی می‌توان متصور شد. مهم‌ترین و رایج‌ترین کرسی افقی، محور اصلی هر سطر است که کرسی وسط خط یا کرسی میانه (کرسی اوسط) نام دارد. معمولاً قسمت پایینی، دامنه و دنباله‌ی افراشته‌ها (مانند الف، لام، جیم، باء و...) بر این کرسی می‌نشینند. کرسی بالا (رأس الخط، صدری یا اعلی) بالاترین محور است که سرهای الف، لام، طاء، ظاء، کاف و غیره به آن ختم می‌شود. کرسی پایین (اسفل یا ذیل الخط) پایین‌ترین محور و تنها کرسی منفی است و قسمت انتهایی حروفی چون جیم، عین، نون و غیره بر آن مماس می‌شود. کرسی‌های فرعی افقی، موازی با کرسی محوری - که سرهای دال، راء، صاد، طاء، عین، فاء، قاف، واو، هاء و غیره از آن آغاز می‌شود- نیز به ترتیب کرسی اول، کرسی دوم و غیره نامیده می‌شود. کرسی‌های عمودی علاوه بر شروع و پایان سطر، در هر صعود، نزول، دور و غیره پدید می‌آیند و در کرسی صدری خاتمه می‌یابند (سبزواری، بی تا: ۳۳-۳۴؛ سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۹۳؛ قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۱۵-۳۱۳).

۱-۲-۱- ترکیب

هم‌نشینی و اتصال مفردات و مرکبات در کنار رعایت حسن مجاورت، نظم، اعتدال و هماهنگی در سطور و صفحات، رعایت فواصل، سنجش قلم با زمینه، رعایت حرکات و ضوابط و رعایت نشان‌گذاری دستوری را ترکیب گویند. به طور کلی ترکیب بر دو نوع است: کلی و جزئی. ترکیب کلی در نظم، اعتدال و حسن مجاورت عبارات در جمله است و ترکیب جزئی در حسن هم‌جواری و هماهنگی شکل‌ها در حرف و کلمه و اتصالات نمود پیدا می‌کند و خود دو نوع است: نوع اول در اعتدال اجزای مفردات و نوع دوم در ترکیب حروف مفرد است که به ساخت کلمات می‌انجامد (باباشاه اصفهانی، ۱۳۱۲: ۲۰؛ فضائلی، ۱۳۶۶: ۸۹-۷۶؛ مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۶۵).

بخشی از قابلیت ترکیب‌بندی وابسته به ساختار و قابلیت ذاتی خطوط و تنوع شکلی آنهاست که امکان ترکیب‌های جزئی و کلی مطلوبی را فراهم می‌نماید. حرکات سیال و متحرک قلم کوفی و برتری سطح آن به نسب دور^۷، کتیبه‌نویس را از آزادی عمل بالایی بهره‌مند می‌کند. به علاوه اینکه ویژگی‌های ساختاری کوفی سبب

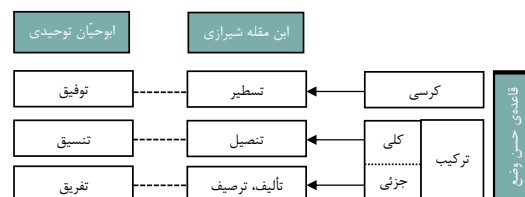
۱۳۸۹: ۱۸۸؛ شهیدانی، ۱۳۹۷: ۱۰۰). پس مناسب‌ترین معیار برای سنجش کتیبه‌ها، حسن اوضاع است.

۱-۱-۱- قاعده‌ی حسن وضع

مجموعه قواعد حسن وضع یا حسن اوضاع، به طور کلی ناظر بر رعایت اتصالات و حسن هم‌جواری حروف است. حسن وضع در رساله «فی علم الخط و القلم» ابن مقله تحت چهار عنوان ترصیف (اتصال حروف به یکدیگر)، تألیف (رعایت حسن اتصال حروف)، تسطیر (حسن هم‌نشینی کلمات بر سطور) و تنصیل (حسن کشیدگی مدّات) بیان شده است (ابن مقله، ۱۹۹۱م: ۱۲۰-۱۱۹؛ آملی، ۱۳۰۹ق: ۱۰). چهار قاعده از ده‌گانه^۴ ابوحنّان توحیدی (حدود ۴۰۰-۳۱۰ هـ.ق) نیز با مجموعه قاعده‌ی حسن وضع ابن مقله برابری می‌کند^۵ و شامل تنسیق (نظم و یکسانی و همه‌ی حروف)، توفیق (حفظ راستی و مستقیم بودن سطرها به نحوی که موافق و سازگار آیند) و تفریق (حروف تا آنجا از هم جدا انگاشته شوند که با هم اختلاط نیابند تا هریک از آنها از حرف کناری خود جدا باشد و در عین حال به بهترین شکل ممکن با سایر حروف ترکیب شود) می‌شوند (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۳۹).

در نتیجه، حسن وضع به طور کلی قوانینی چون پیوند حروف متصله (پیوندپذیر)، هم‌جواری حروف منفصله با دیگر حروف، حسن مجاورت کلمات، نظم سطور، رعایت مدّات و غیره را دربر می‌گیرد که تحت دو قاعده ترکیب و کرسی قابل بررسی است (فضائلی، ۱۳۶۶: ۸۹-۷۶؛ مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۶۵). (نمودار ۱)

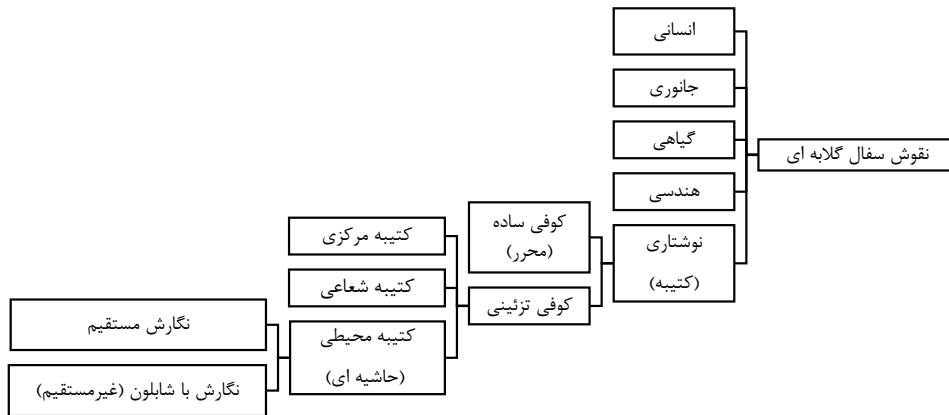
نمودار ۱. قاعده‌ی حسن وضع بر اساس الگوی ابن مقله و ابوحنّان توحیدی (نگارندگان)



۱-۱-۱-۱- کرسی

حسن ترکیب‌بندی با رعایت خطوط کرسی به جهت برابر بودن، موازات و محاذات (در مقابل یکدیگر بودن) حروف به لحاظ اندازه و هم‌گونی و هم‌نشینی نظام نوشتاری و تزیینی محقق می‌شود. خطوط کرسی، محورهای افقی و عمودی فرضی هستند که عناصر خوشنویسی به نسبت خاصی، رو، بالا، زیر و یا در جوانب آن قرار می‌گیرند

نمودار ۲. انواع سفال گلابه‌ای از حیث تزئینات نوشتاری (نگارندگان)



شد. در این روش نوین که به گلابه‌ای (انگوبی^۸) شهرت داشت، مخلوط دوغابی از گل رس همراه با مقادیری لعاب (برای افزایش چسبندگی) استفاده می‌شد. استفاده از این پوشش گلی باعث استحکام، یکنواختی و اصلاح رنگ بدنه بود؛ چراکه مواد براق سربی در لعاب رویی - که آمیزه‌ای از اکسیدهای فلزی رنگی و دوغاب گل بود- مانع از بین رفتن پوشش آن در معرض آفتاب می‌شد (تمدن و سرپولکی، ۱۳۸۵). این روش در سراسر ایالات شرقی ایران به خصوص شهرهایی چون نیشابور، تاشکند، فرغانه، مرو و سمرقند پدیدار گشت، اما مرکز اصلی ساخت آن نیشابور و سمرقند بود (Watson, 2004: 205; Ilyasova, 2016: 7).

در میان تولیدات سفال گلابه‌ای خراسان تعداد فراوانی شامل بشقاب‌هایی با لبه‌ی تخت و قنداق‌های دهانه باز است که رنگ‌های به‌کار رفته در آن عمدتاً با زتاب رنگ سیاه^۹ هستند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۲۲). این سفالینه‌ها از لحاظ تزئینات شامل انواع نقوش انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی و نوشتاری (کتیبه‌ای) هستند (نمودار ۲) که سفالینه‌های کتیبه‌دار آن اغلب در حفاری‌های سه منطقه‌ی قنات تپه، سبزپوشان و تپه مدرسه کشف شده‌اند

می‌شود تا حروف به راحتی با نقوش گیاهی و هندسی ممزوج شود و به ترکیب‌های جدید بینجامد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

۲- تاریخچه و تزئینات سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی

صنعت سفال و سرامیک در پهنه‌ی جهان اسلام، در نتیجه‌ی پرهیز از تجمل‌گرایی و میل به خوردن و نوشیدن در ظروف سفالین بجای ظروف زرین و سیمین - در پی تحریم اسلام از استفاده از فلزات گران بها- و البته در نتیجه‌ی فقر برخی مصالح هنری پدید آمد (اتینگهاوزن، ۱۳۷۶: ۱۸). سفال اسلامی بر پایه‌ی تاریخ و فن ساخت، به سه دوره‌ی عمده قابل تقسیم بندی است: سفالینه‌های دوره آغازین اسلام تا سده‌ی پنجم هجری، سفالینه‌های دوره‌ی میانه (اعصار سلجوقی و مغول) و سفالینه‌های قرن نهم هجری تا کنون (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۱۲-۱۷۱۳). اما تحوّل فنون سفالگری در ایران در سده‌ی سوم و چهارم هجری، سفالینه‌های این دوره را از سایر آثار مشابه پنج سده‌ی ابتدایی متمایز کرد. در این دوره شیوه‌ی تکامل یافته‌ای از بستر سفال فراهم و جایگزین پوشش‌های گلی سابق



تصویر ۱- تفاوت تکنیکی کتیبه‌ها. راست: مستقیم روی کاسه (کتیبه نویسی مستقیم) (URL1) و چپ: کتیبه نویسی غیرمستقیم (شابلونی یا قالبی) (URL2).

(Bulliet, 1994: 80).

از میان این عناصر نوشتاری، دو شیوه‌ی اجرای خط قابل تشخیص است. نوع اول، تکنیک نقری، شابلونی یا قالبی برجسته است که با اعمال یک لایه ضخیم از رنگ و سپس حذف اضافات آن با یک ابزار نوک تیز نمایان می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۰۶). برخی محققان معتقدند به همین دلیل است که سفالگر یا کتیبه‌نگار از حروف واحد برای نوشتن چندین حرف بهره می‌جسته است (مثلاً برای قاف، فاء و میم از قالب و او استفاده می‌کرده‌اند) (قوچانی، ۱۳۶۴: ۵). نوع دوم، که احتمالاً به استقبال گسترده از کاغذ در آن زمان مربوط می‌شود و ماهیت خوشنویسی بیشتری دارد، از حرکات آزاد دست خوشنویس پدید آمده است. ردّ قلم، طیف تیرگی و روشنی رنگ‌های زیر لعاب و قوت و ضعف خط در این قبیل سفالینه‌ها این ادعا را تأیید می‌کند (Erlich, 2015: 14) (تصویر ۱).

۳- قلم کوفی تزیینی

چنان‌چه پیشتر اشاره شد، قلم کوفی قابلیت آن را دارد که با انواع نقوش تزیینی تلفیق شود. صرف نظر از کوفی محرّز

۱-۲- کتیبه‌های سفالینه‌های گلابه‌ای

کتیبه‌های سفالینه‌های گلابه‌ای از حیث درونمایه، دربردارنده محتوای غیرمذهبی از جمله جملات قصار، پندها، فضائل اخلاقی و نقل قول‌های معروف به زبان عربی است. استفاده از این زبان بیگانه - دقیقاً در زمانی که تمایل به زبان و سنن فارسی در خراسان مرسوم شد - به قصد ترویج ارزش‌های اسلامی برای طبقه‌ی خاص و احتمالاً مرفه جامعه رواج یافت. از طرفی کتیبه‌های عربی بر روی ظروف ایرانی، احتمالاً به تقلید از رسم الخط عربی در صفحات قرآن شکل گرفته و عدم اطلاع کافی هنرمندان ایرانی از این زبان، مسبب غلط‌های املائی و جابجایی برخی حروف شده است (Wilkinson, 1973: 206-209؛ Watson, 2004: 64؛ Pancaroğlu, 2007: 64). در هر صورت، عناصر کوفی بر این ظروف در سه موضع مرکزی، نوار عرضی (شعاعی) و محیطی یا حاشیه‌ای (تنها قوس کوچکی از لبه‌ی ظرف و یا همه‌ی پیرامون آن) قرار دارند (پوپ، ۱۳۸۷: Fere-: 1727

جدول ۱. نمونه‌هایی از انواع کتیبه به قلم کوفی تزیینی (نگارندگان)

عنوان	تصویر کتیبه	اطلاعات کتیبه
کوفی مورق		کتیبه‌ی گچبری مسجد جامع شوستر، مربوط به ۴۴۵ ه.ق. منقوش به عبارت: [تد عوا] فله الاسماء [الاحسنی] (Mousazi Jazayeri et al., 2015: 139)
کوفی مشبک و مورق		کتیبه‌ی گچبری خراسان، مربوط به قرن ۱۳ م. منقوش به عبارت: الملك لله. URL3
کوفی مزهر		کتیبه‌ی گچبری مسجد جامع شوستر، مربوط به ۴۴۵ ه.ق. منقوش به عبارت: [فه] ام مقمchon و جعلنا من (Mousazi Jazayeri et al., 2015: 153)
کوفی مشبک مزهر موشح		کتیبه‌ی برج پیر علمدار دامغان، مربوط به قرن ۵ ه.ق. منقوش به بخشی از آیه ۵۳ سوره زمر (عکس: مهرداد رضی)

(ساده) که بدون هرگونه تزیین است؛ کوفی تزیینی^{۱۴} جز رعایت الفبا، تحت قواعد ثابت و معینی نیست و به منظور نظم، قرینه‌سازی و پرکردن زمینه، به وسیله رسم و نقاشی در آن تصرف و بدعت ایجاد می‌شود. ساده‌ترین حالت تزیین قلم کوفی زائده‌های مثلثی شکل انتهای حروف بوده که به کوفی ناخنک‌دار مشهور است. اگر این آرایه‌ها به شکل دندان‌دندانه، برگ نخلی، برگ چه‌ای یا چندلبه‌ای اجرا شوند کوفی مورق (برگ‌دار یا ریحانی) نام دارد. حالت تشدید کوفی مورق، مزهر (گل‌دار) است؛ که گویی در آن، حروف به منزله‌ی ساقه‌هایی هستند که جوانه زده و گل‌ها و برگ‌ها در انتهای آن ظاهر می‌شوند. هنگامی که نظام تزیینی معطوف بر حرکت مفردات کوفی باشد، به آن معقد یا معشوق می‌گویند. به طور دقیق‌تر، پیچیدگی حروف هنگام صعود افزاشته‌ها یا هنگام پیشروی کشیده‌ها را معشوق (پیچیده) می‌گویند. اگر حین این حرکت، حرفی به دور خود یا به دور عنصر دیگری گره بخورد که اشکال مربع‌گونه ایجاد شود، معقد (گره‌دار) نام دارد. در صورت پیچیدگی و یا تکرار گره‌ها، آن را مشبک، متشابک یا درهم منتظم می‌نامند. کوفی موشح (مصور، مزین یا مزخرف) هم بر تزیینات خط و هم تزیینات فواصل دلالت دارد. در این نوع کوفی، رسم و

افزاشته‌ها یا الفات: حروف عمودی طویل که نمود استواری و ایستایی‌اند؛ مانند: الف و لام. ب) نیم افزاشته‌ها: حروفی که اضلاع آنها عمودی اما کوتاه‌تر از افزاشته‌ها - از نصف تا ثلث الف - است؛ مانند دندان‌های سین، تاء و یاء. ج) کشیده‌ها یا مدات: حروف افقی که اضلاع اصلی آنها در جهت خطوط مستقیم تشکیل شده است؛ مثل باء و کاف. د) کشیده‌های مورب: حروف افقی که یک ضلع مورب یا قائم آن را قطع می‌کند؛ مانند دال، صاد و سرکش کاف. ه) حروفی که بخش اصلی آن سطحی است در میانه‌ی دایره و مثلث، به طوری که اگر آن سطح دایره‌ای نامنظم فرض شود در سمت راست اندکی برآمدگی دارد و اگر مثلث انگاشته شود انتهای زوایا با قوس‌هایی کوچک قطع شده و سطح مدور نامنظم اما قاعده‌مندی به وجود آمده است؛ مانند قاف، میم، واو (البته فا و قاف میانه از یک دایره‌ی منظم تشکیل می‌شوند). و) حروفی متشکل از یک مثلث با ضلعی در زیر موازی با قاعده‌ی آن؛ مانند راء و زاء. برخی از حروف نیز از منحنی‌ها و خطوط مایل، عمودی و افقی ترکیب شده‌اند؛ مانند عین، حاء، یاء، لا، ح) دوایر: حروف مدور و منحنی‌دار؛ مانند نون، جیم و یاء (فکرت، ۱۳۷۷؛ پیش‌گفتار؛ مکی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۹۶) (جدول ۲).

جدول ۲. مفردات کوفی محرر بر اساس خط و سطح هندسی (Volov, 1966: 110) (بازنویسی و تنظیم جدول از نگارندگان)

افزاشته‌ها	نیم‌افزاشته‌ها	کشیده‌ها	کشیده‌های مورب	دایره-مثلث	مثلث	دوایر
ا	س	ل	ک	و	ح	ر
الف	سین	باء	دال	فاء	حاء	نون

نقاشی توأمان دیده می‌شود و در نتیجه جنبه‌ی تزیینی خط بر خوانایی آن غلبه می‌کند و باعث دیرخوانی، سخت خوانی یا ناخوانایی کتیبه می‌گردد (Grohmann, 1957؛ زمانی، ۱۳۵۲: ۲۳؛ زین‌الدین، ۲۰۰۹م: ۳۴۰؛ ابراهیم، ۲۰۱۹م: ۱۰۴؛ رحیمی آریایی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۵؛ فضائی، ۱۳۹۹: ۱۵۷-۱۴۹) (جدول ۱).

۴- یافته‌های پژوهش

به منظور شناخت نظام نوشتاری و سنجش تلفیق آن با نظام تزیینی در نمونه‌های مورد مطالعه، باید ابتدا مفردات کوفی بر اساس خط و سطح هندسی دسته‌بندی شوند. الف)

۴-۱- تحلیل فرم افزاشته‌ها بر اساس دواصل ترکیب و کرسی حرکات عمودی، یکی از دو حرکت عمده در ساختار کوفی است. در کتیبه‌های سفالینه‌های گلابه‌ای، افزاشته‌ها با خطوط کرسی افقی انطباق دارند. هرچند برخلاف سایر قلم‌های کتیبه‌نویسی مانند ثلث، شالوده‌ی خط کوفی ایجاد می‌کند که حروف تنها بر یک کرسی سوار شوند و استقرار آنها بر کرسی‌های متعدد مرسوم نیست. مراد از پایبندی به خطوط کرسی، جای‌گیری مطلوب افزاشته‌ها در محدوده‌ی دو کرسی اوسط تا اعلی است. بر اساس ژرف‌نمایی (پرسپکتیو) حاکم بر کرسی‌ها نیز تقریباً همه‌ی حروف تابع محورهای شعاعی به نقطه‌ی گریز مرکز دایره‌ی

جدول ۳. موضع افراشته‌ها بر روی خطوط کرسی مقعر و پرسپکتیو به نقطه‌گریز مرکز ظرف (نگارندگان)

■ کرسی اوسط ■ کرسی اعلی ■ کرسی عمودی اصلی ■ کرسی عمودی فرعی ■ کرسی افقی فرعی			
د: هیئت "لام" در ابتدا. URL10. همچنین نمونه‌های مشابه در: URL4, 7, 13	ج: هیئت "لام" در ابتدا. URL7. همچنین نمونه‌های مشابه در: URL5, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 20	ب: هیئت "الف" مفرد. URL7. همچنین نمونه‌های مشابه در: URL4, 6, 11, 14, 16, 17, 20	الف: هیئت "الف" مفرد. URL8. همچنین نمونه‌های مشابه در: URL5, 6, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 19
ج: هیئت ترکیب "ال". URL4.	ز: هیئت ترکیب "ال". URL4.	و: هیئت "الف" مفرد. URL13.	ه: هیئت ترکیب "لا". URL4. همچنین نمونه‌های مشابه در: URL16, 17, 19

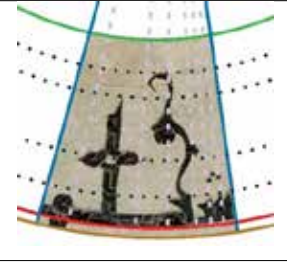
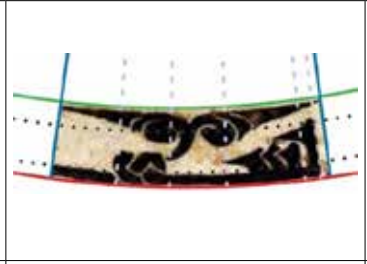
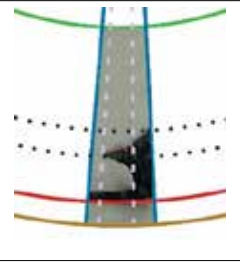
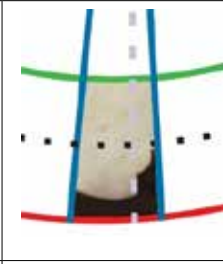
تمهیدات، وجه بصری حروف را بر وجه خوانایی آنها ارجح دانسته و حروف را کاملاً در اختیار مقاصد زیبایی شناختی اثر قرار می‌دهد (جدول ۳- و). همین‌طور ترکیب عکس آن دو (ال) به صورت معشق و مشبک رسم شده است (جدول ۳- ز، ج).

۴-۲- تحلیل فرم نیم‌افراشته‌ها بر اساس دو اصل ترکیب و کرسی

نیم‌افراشته‌ها، به‌ویژه دندانه‌های سین (و شین)، باء و مانند آن (تاء، یاء، نون و غیره) در بیشتر موارد به صورت ناخنک‌دار نگارش شده (جدول ۳- الف، ج، د) و در برخی موارد به تزیینات موزق بسنده شده است (جدول ۳- ب) که معمولاً از خط کرسی فرعی میانه (نیمی از فاصله‌ی کرسی اصلی تا اعلی) تجاوز نمی‌کند. دسته‌ای از تزیینات، جزء ساختار اصلی نظام نوشتاری محسوب نمی‌شوند و معمولاً هنگام اتصال آن‌ها به بدنه‌ی حروف از پهنای قلم کاسته شده و خطی نازک، بدنه‌ی اصلی را از تزیینات جدا می‌کند. این تزیینات الحاقی در کتیبه‌های سفالینه‌های سامانی به سوی کرسی اعلی در گردش‌اند (هرچند با آن مماس نمی‌شوند) و فضای خلوت اثر را پر می‌کنند (جدول ۳- د). نیم‌افراشته‌ها نیز هم بر کرسی عمودی و هم بر کرسی افقی اتکا دارند و در

فرضی (مرکز ظرف) هستند (جدول ۳). اتصال عناصر نوشتاری به عناصر تزیینی در بخش اصلی بدنه شکل گرفته و تغییری در اندازه‌ی عرض قلم حاصل نشده است. در ساده‌ترین حالت تزیینات، ابتدای افراشته‌ها روی کرسی اوسط و انتهای آنها منتهی به کرسی اعلی، به ناخنک‌های مثلثی متصل شده (جدول ۳- ج تا ح)، و در سایر موارد با جزئیات و تزیینات بیشتر - زائده‌های شیاردار و پره‌مانند- هستند که می‌توان آن را کوفی موزق خواند (جدول ۳- الف، ب). گاه به همین تزیینات ناخنک‌دار و موزق بسنده شده (جدول ۳- الف)، اما گاهی تداخل عناصر نوشتاری و هندسی به فرم‌های معقد انجامیده است (جدول ۳- ب، ج، د). تزیینات هندسی نیز معمولاً در حد فاصل دو کرسی اوسط و صدی - یک سوم میانی - ترسیم شده‌اند و به لحاظ ماهوی از ساختار خط پیروی می‌کنند. پیچیدگی در ترکیب افراشته‌ها، که اغلب ترکیب الف و لام (لا) را شامل می‌شود، در حدی است که به فرم‌های مشبک انجامیده است (جدول ۳- ه). در محدود کتیبه‌هایی چنین ترکیبی، شمالی از الف مفرد است که در حد فاصل نیمه‌ی تحتانی کرسی میانه تا صدی به تزیینات معقد پیوسته و پس از آن، آرایه‌های مزهر از آن منشعب شده است. این قبیل

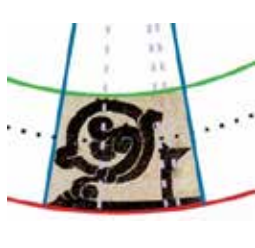
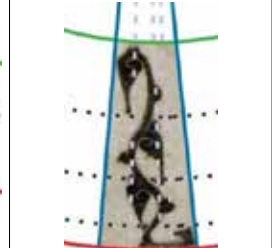
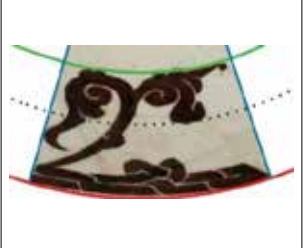
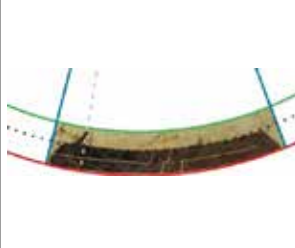

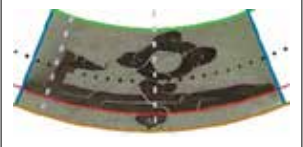
جدول ۴. موضع نیم‌افراشته‌ها بر روی خطوط کرسی مقعر و پرسپکتیو به نقطه‌گریز مرکز طرف (نگارندگان)

■ کرسی اوسط ■ کرسی اعلی ■ کرسی اسفل ■ کرسی عمودی اصلی ■ کرسی عمودی فرعی ■ کرسی افقی فرعی			
			
د: هیئت "سد" در ابتدا. URL4	ج: هیئت "بسا" در ابتدا. URL20	ب: هیئت "پ" در ابتدا. URL6 هم‌چنین نمونه‌های مشابه در: URL4, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 19, 20	الف: هیئت "پ" در ابتدا. URL8 هم‌چنین نمونه‌های مشابه در: URL18
هم‌چنین نمونه‌های مشابه در: URL5, 11, 12, 14			

می‌رود (جدول ۵-ج). دیگر مدات به تزئینات مزهر ختم شده، که این حرکات پیچان بالا رونده در جهت تعادل بخشیدن به فضای مثبت و منفی کتیبه موثر واقع شده‌اند (جدول ۵-د، ه، ح). در دسته‌ی دیگر حروف، عنصر نوشتاری در عنصر گیاهی ادغام شده است. در حقیقت گردش‌های حلزونی مزهر نه تنها به منظور زیبایی، بلکه در راستای خوانایی و تکمیل عناصر نظام نوشتاری به کار گرفته شدند. این اتصالات معمولاً از خط کرسی اول فراتر رفته و مابین کرسی افقی فرعی و اعلی ساکن می‌شوند (جدول ۵-ح). مدات نیز تحت تأثیر خاصیت مقعر بودن کرسی‌های افقی و متقاطع بودن کرسی‌های عمودی واقع شده و فرم مستوی قاعده، به فرم کاو تغییر می‌کند (جدول ۵). از نکات شایان توجه در این کتیبه‌ها، وجود تشابه غیر قابل

موردی مانند حرف سین، تمام دندان‌ها از کرسی‌های عمودی (شعاعی) پیروی می‌کنند (جدول ۳-ج، د). ۳-۴- تحلیل فرمی مدات بر اساس دو اصل ترکیب و کرسی در میان حروف کشیده‌ی این کتیبه‌ها، بعضی مدات دو جزئی (مانند دال، ذال، کاف و غیره) در مسیر طولی خود به دور یکدیگر حلقه زده و در نهایت به مدات معقد تبدیل شده‌اند (جدول ۵-الف، ب، و). در صورتی که این قبیل حروف دارای آرایه‌های مورق باشند، این اتصال معمولاً در آخرین حرکت صعودی (در یک دوم فوقانی محوطه‌ی کرسی وسط خط تا کرسی اعلی) اتفاق می‌افتد (جدول ۵-ب). در برخی حروف اما بر خلاف ماهیت کشیده و افقی مدات، نظام تزئینی با آخرین صعود و در راستای کرسی عمودی به بدنه‌ی اصلی متصل می‌شود و تا کرسی رأس الخط پیش

جدول ۵. موضع مدات (ساده و مورب) بر روی خطوط کرسی مقعر و پرسپکتیو به نقطه‌گریز مرکز طرف (نگارندگان)

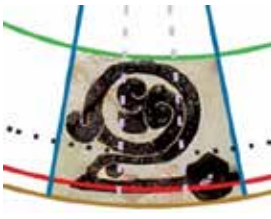
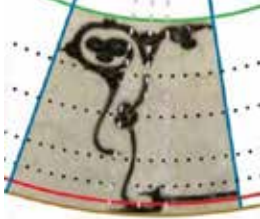
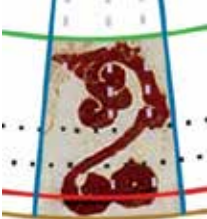
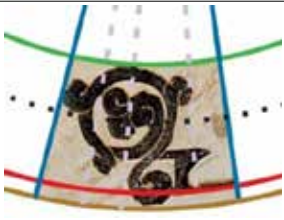
■ کرسی اوسط ■ کرسی اعلی ■ کرسی اسفل ■ کرسی عمودی اصلی ■ کرسی عمودی فرعی ■ کرسی افقی فرعی			
			
د: هیئت ترکیب "ب" URL6 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL11, 14, 20	ج: هیئت "باء" مفرد. URL4	ب: هیئت "دال" مفرد. URL7 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL8, 9, 11, 15, 16	الف: هیئت "دال" مفرد. URL18
			
ح: هیئت "کاف" مفرد. URL6 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL10, 12, 14, 17, 19	ز: هیئت ترکیب "ح" URL10 همچنین URL7, 9, 15, 16, 17, 20	و: هیئت ترکیب "ص" URL10 همچنین نمونه مشابه در: URL11	ه: هیئت "فاء" مفرد. URL5 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL9, 12, 14, 16, 20

می‌کنند. در واقع، در اتصال بدنه به الحاقات تزئینی، مدت پیش از آنها در اولویت است (جدول ۶-ج). دست‌های دوایر در مواجهه با آرایه‌های تزئینی، جنبه‌ی ذاتی و هسته‌ی فرمی خود را حفظ می‌کنند. این اتصالات که گاهی در بخش اصلی بدنه‌ی حروف یا کلمات رخ می‌دهد و گاهی الحاقی است؛ عنصر مجزایی از نظام نوشتاری محسوب می‌شوند و در صورت حذف شدن، از خوانایی حروف نمی‌کاهند (جدول ۶-د، ه، و). در دسته‌ی دیگر دوایر، خوانایی حروف وابستگی بیشتری به نظام تزئینی دارند و در صورت حذف تزئینات، حروف فاقد ذات و ماهیت خود می‌شود (جدول ۶-ز، ح). برخی دوایر نیز به صورت ساده - و تقریباً قاعده‌مند - نگارش شده و عناصر بصری مجزایی به آن اضافه شده است. این الحاقات عضوی از عنصر نوشتاری تلقی نمی‌شود و اغلب در فضای خالی ایجاد شده بر سر دوایر در محدوده دو کرسی عمودی اصلی، با اندکی فاصله از

انکار میان مفردنگاری آنها است. برای مثال در جدول ۵، تشخیص دادن حروف دال، کاف و صاد از یکدیگر امری دشوار است و این فرض که کتیبه‌نگار این سفالینه‌ها از یک حرف واحد برای چندین حرف متشابه استفاده نموده را تقویت می‌کند.

۴-۴- تحلیل فرمی دوایر بر اساس دواصل ترکیب و کرسی مدور بودن این دسته از مفردات، امکان آن را ایجاد می‌کند که عناصر یا نظام تزئینی هم در راستای کرسی‌های عمودی و هم در راستای کرسی‌های افقی پیش روند. مفردات مدور این کتیبه‌ها در حداقلی‌ترین حالت مورق است (جدول ۶-الف). بعضی از این دوایر بدون کاهش عرض (دانگ) قلم، در راستای کرسی‌های عمودی به تزئینات گیاهی مژه می‌پیوندند و تا سر حد کرسی صدی نمودارند (جدول ۶-ب). برخی دوایر - به‌ویژه دوایر معکوس - تزئین پذیر نیستند و تنها به تزئینات مورق انتهایی بسنده

جدول ۶. موضع دوایر بر روی خطوط کرسی مقعر و پرسپکتیو به نقطه‌گریز مرکز ظرف (نگارندگان)

■ کرسی اوسط ■ کرسی اعلی ■ کرسی اسفل ■ کرسی عمودی اصلی ■ کرسی عمودی فرعی ■ کرسی افقی فرعی		
		
ج: هیئت "جیم" مفرد. URL6	ب: هیئت "واو" مفرد. URL4 همچنین نمونه مشابه در: URL11	الف: هیئت "واو" مفرد. URL6 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL4, 10, 14, 15, 16
		
و: هیئت ترکیب "م". URL6 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL4, 15, 16, 20	ه: هیئت "راء" مفرد. URL4	د: هیئت ترکیب "من". URL6 همچنین نمونه‌های مشابه در: URL7, 9, 15, 17
		
ط: هیئت ترکیب "ن". URL6	ح: هیئت ترکیب "ی". URL5	ز: هیئت ترکیب "ی". URL6
همچنین نمونه‌های مشابه در: URL11, 12, 16		



تصویر ۲. ترکیب جزئی

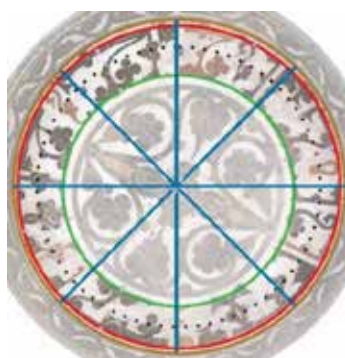
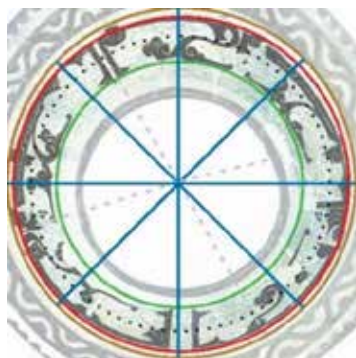
[۱] [خ-لاق]، ترکیب لام و الف (لا) قرار گرفته و پیچیدگی افراشته‌های آن، لای گره‌دار (پیچیده، ملفوف) را به تزیینات معقد تبدیل کرده‌اند. در نهایت، تکرار تزیینات مورق و مزهر در همه‌ی حروف این کلمه، وفاداری به کرسی بندی، به‌کارگیری نظام گیاهی در جهت اعتدال اندازه‌ی حروف و در جهت تعادل سواد و بیاض، این ترکیب جزئی را ترکیبی متقارن، متعادل، متوازن، و آهنگین (با کاربست عنصر تکرار و دروازه‌ی اخلاق). (URL15)

مولفه‌های مذکور (تقارن، تعادل، توازن، تکرار و ضرب‌آهنگ) نه تنها در ترکیب جزئی، بلکه در ترکیب کلی کتیبه‌ی سفالینه‌های گلابه‌ای نیز یافت می‌شود. محسوس‌ترین نمود ترکیب بندی در این آثار، تقارن است که در وهله‌ی اول خودنمایی می‌کند. بیشترین تقارن مربوط به دو حرکت عمده‌ی کوفی عمودی (افراشته‌ها) و افقی (مدات) بر محور تقارن کرسی‌های عمودی (مماس بر اقطار دایره‌ی فرضی در ظروف) است. بدیهی است که مقصود از تقارن در کتیبه‌ها همواره به معنی انطباق کامل حروف در دو سوی محور تقارن نیست؛ بلکه همانندی نسبی آنها از لحاظ فرمی نیز مدنظر است. در کتیبه‌های مذکور، معمولاً افراشته‌ها به موازات کرسی‌های عمودی رسم شده‌اند (جدول ۳)، که این مسئله به تقارن هر حرف کشیده (با محوریت کرسی‌های عمودی فرعی) نیز منجر می‌شود. به قرینه‌ی هر افراشته، معمولاً یک افراشته دیگر قرار گرفته یا حرفی (از دوایر و مدات) که به واسطه‌ی نظام تزیینی گیاهی به کرسی رأس الخط رسیده

بدنه‌ی اصلی حروف قرار می‌گیرند (جدول ۶-ط).

۵- تحلیل ترکیب بندی در نمونه‌های مورد مطالعه

ترکیب بندی در خط کوفی، به خصوص کوفی تزئینی، پایبند به قواعد و محدودیت‌های معینی نیست. برخلاف نظام مندی در اقلام سته، که اتصالات حروف با یکدیگر (ترکیب جزئی) در گرو رعایت آداب خاصی است (بخاری، بی تا؛ ۴؛ صیرفی، بی تا؛ ۲۳)؛ حروف در کوفی تزئینی در هر جایی از کلمه یا جمله می‌تواند کشیده شده، به عناصر نظام تزیینی بپیوندد یا به نقوش هندسی و گره‌دار تبدیل شود. اما، نقض آداب ترکیب جزئی در کوفی تزئینی، نه تنها قصوری از سوی کتیبه‌نویس / کتیبه‌نگار نیست؛ بلکه نقطه عطفی در دستیابی به ترکیب بندی‌های بدیع محسوب می‌شود. بر همین اساس، ترکیب بندی‌های جزئی در سفالینه‌های گلابه‌ای (نمونه‌های مورد بررسی در این جستار) نیز این قابلیت را در جهت نیل به حسن ترکیب به کار بسته‌اند. برای نمونه در تصویر ۲، واژه «اخلاق» با یک افراشته (الف) آغاز و با یک حرف مدور (قاف) به پایان رسیده و به منظور برابری، موازات و حفظ تعادل و توازن این دو حرف - که یکی افراشته و دیگری مدور است - تدابیری اندیشیده شده است. الف با تزیینات مورق در مقابل تزیینات مورق قاف در آخرین حرکت صعودی قرار گرفته است. آرایه‌ی مورق قاف در راستای کرسی‌های عمودی تا سر حد کرسی اعلی، این حرف را تا حدی کشیده‌تر در نظر می‌آورد. به این صورت، ابتدا و انتهای ترکیب «اخلاق» از لحاظ بصری مشابه گشته‌اند. از میان دو حروف قابل امتداد (کشیدگی) یعنی خ و لام، خ بر کرسی محوری کشیده شده و تزیینات مزهر منشعب در میانه‌ی آن در راستای کشیدگی، میان عناصر گیاهی و نوشتاری توازی برقرار کرده است. پس از کشیدگی



تصویر ۳. تقارن در سفالینه‌های سامانی با محوریت کرسی‌های عمودی (تنظیم از نگارندگان) (راست: URL12، چپ: URL11)

جدول ۷. اقسام تکرار در یک سفالینه گلابه‌ای (تنظیم از نگارندگان) (URL۱۴).



نیم افراشته‌ها و دوایر نیز در فاصله‌های معینی از یکدیگر ترسیم شده‌اند که بر کرسی وسط، به تکراری آهنگین و در نگاه کلی به تقارن انجامیده است. جای‌گذاری متناسب این عناصر، مرهون کشیدگی محاسبه شده در مدات و حفظ فاصله‌ی معین میان حروف (بیاض) است (جدول ۷-د).

رعایت قرینگی و تکرار، نوعی پیوستگی، وحدت و هماهنگی در فضای کتیبه ایجاد کرده، که به برابری فضاهای مثبت و منفی (سواد و بیاض) انجامیده و در نهایت موجب توازن و تعادل شده است. به سبب قرارگیری قاعده‌مند حروف و آرایه‌ها بر خطوط کرسی افقی، با پیشروی به سمت کرسی‌های بالاتر، عناصر تزئینی آزادانه‌تر حرکت می‌کنند و در نتیجه وزن بصری اثر کاهش می‌یابد (جدول ۶-ه؛ جدول ۵-ج). در این کتیبه‌ها اغلب، تلفیق نظام هندسی با نظام نوشتاری یا در مدات صورت گرفته (جدول ۵-الف، ب، و، ز؛ جدول ۴-ج، د)، یا در افراشته‌هایی که قاعده‌های بر کرسی محوری دارند (جدول ۳-ه، ز، ح)، تزئینات گره‌دار (معقد، معشق و مشبک) که از لحاظ بصری ثقیل‌تر هستند نیز به نحوی به کرسی اصلی اتکا دارند. بدین ترتیب، کرسی‌ها در موازنه‌ی عناصر بصری نیز نقش برجسته‌ای ایفا می‌کنند. به‌طور کلی وضعیت قاعده‌ی حسن وضع در کتیبه‌های

است. کشیدگی مدات بر کرسی میانه نیز با سنجه‌ی کرسی عمودی، متقارن هستند و معمولاً با عناصر هندسی، به تزئینات گره‌دار تبدیل شده‌اند. درصد بسزایی از سهم تقارن بخشی در ترکیب بندی، به تزئینات الحاقی مورق و مزهر اختصاص دارد؛ چراکه اختلاف طول حروف را-نسبت به افراشته‌ها- جبران می‌کند و به موازات کشیدگی مدات در کرسی اوسط، نظام تزئینی را بر کرسی اعلی انسجام می‌بخشد (تصویر ۳)

از برجسته‌ترین عوامل تاثیرگذار بر تقارن، تکرار است. در این ظروف، تکرار در نظام نوشتاری و تزئینی توأمان به چشم می‌خورد. افراشته‌ها (نمونه‌ی شاخص و مهم آن الف و لام) تقریباً به‌طور مساوی و متقارن در بشقاب پخش شده و به یک اندازه و با یک نوع تزئین (معمولاً الفات ناخنک‌دار یا مورق و در ترکیب "لا"ی ملفوف معقد) از میان کرسی اوسط تا اعلی کشیده شده‌اند (جدول ۷-الف). قاعده‌های افقی مدات مانند کمر بندی پیرامون ظرف رافرا گرفته و به موازات آن عناصر تزئینی منفصل در کرسی‌های اول و دوم قرار گرفته‌اند (جدول ۷-ب). علاوه بر آن، تزئینات مزهر در راستای حرکت صعودی حروف به کرسی بالا رسیده و پیوستگی ساقه‌های آن تکرار شده است (جدول ۷-ج).

جدول ۸. وضعیت قاعده حسن وضع در کتیبه‌های حاشیه سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی (نگارندگان)

انواع دواير	انواع مدات (کشیده‌ها)	افراشته‌ها و نیم‌افراشته‌ها	قاعده‌ی حسن وضع	
تابع کرسی‌های افقی (مدور) و کرسی‌های عمودی (پرسپکتیو)	تابع کرسی‌های افقی (مدور) و کرسی‌های عمودی (پرسپکتیو)	تابع کرسی‌های افقی (مدور) و کرسی‌های عمودی (پرسپکتیو)	کرسی	تسطیر، توفیق
تزیینات: مورق، مزهر اتصال نظام نوشتاری به نظام تزئینی گاهی با حفظ دانگ قلم گاهی با کاهش دانگ قلم	تزیینات: مورق، مزهر، معقد اتصال نظام نوشتاری به نظام تزئینی گاهی با حفظ دانگ قلم گاهی با کاهش دانگ قلم	تزیینات: ناخنک دار، مورق، مزهر، معقد، مشبک اتصال نظام نوشتاری به نظام تزئینی با حفظ دانگ قلم یا با کاهش جزئی دانگ قلم	جزئی	تألیف، ترصیف، تفریق
کاربست مولفه‌های تکرار، تقارن، تعادل، توازن، و ضرب‌آهنگ			کلی	تنصیل، تنسیق

کوفی تزئینی حاشیه سفالینه‌های گلابه‌ای در جدول ۸ قابل مشاهده است.

نتیجه

چنان‌که مشخص شد، در کتیبه‌های شابلونی سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی، خطوط کرسی به تاسی از فرم بستر، از اصول خود خارج شده‌اند؛ با این حال، اغلب حروف و ترکیب‌ها با کرسی‌های به وجود آمده مطابقت دارند. قاعده (تکیه‌گاه و بستر افقی) حروف به تبعیت از کرسی‌های مدور، مستدیر شده و حرکات عمودی آنها نیز متأثر از پرسپکتیو حاکم (به نقطه گریز مرکز ظرف) و کرسی‌های عمودی (شعاع دایره) قرار گرفته‌اند. همچون نظام نوشتاری، نظام تزئینی نیز قاعده کرسی (تسطیر یا توفیق) را لحاظ کرده است. تزیینات در افراشته‌ها در فاصله کرسی وسط تا کرسی‌های عالی، در نیم‌افراشته‌ها در محدوده کرسی فرعی میانه (نیمی از فاصله کرسی اصلی تا عالی) تا کرسی‌های عالی، در مدات در یک دوم فوقانی محوطه کرسی وسط تا کرسی‌های عالی است و در دواير از سر حد کرسی عالی تجاوز نمی‌کند.

آرایه‌های تزئینی در افراشته‌ها و نیم‌افراشته‌ها بیشتر ناخنک دار و مورق و در بعضی موارد مزهر هستند. در مفردات افراشته یا ترکیب آنها، مانند ترکیب الف و لام، نیز انواع تزیین‌گره دار (معقد و مشبک) ایجاد می‌شود. تزیینات مدات در جهت موافق این حروف، تزیینات معقد و در مخالف جهت، تزیینات مزهر را پدید می‌آورد. حروف مدور نیز در ساده‌ترین حالت خود مورق‌اند و در برخی موارد به ساقه‌های پرکار مزهر ختم می‌شوند. در ترکیب جزئی (تألیف، ترصیف یا تفریق) این کتیبه‌ها، اتصالات عناصر نوشتاری و تزئینی - در صورتی که الحاقی نبوده و از ساختار اصلی بدنه حروف قابل حذف نباشند - از دو قاعده‌ی کلی پیروی می‌کنند. در نوع

اول اتصالات، عرض (دانگ) قلم تغییر نکرده یا کمی تغییر می‌کند و تزیینات به لحاظ ماهوی و ذاتی از همان ساختار خط تبعیت می‌کنند. در نوع دوم هنگام اتصال، پهنای (دانگ) قلم کاهش یافته و خط نازک حاصل، نظام نوشتاری و نظام تزئینی را از یکدیگر جدا می‌کند.

پیروی از کرسی‌بندی، علاوه بر حسن ترکیب جزئی (ترکیب حروف با یکدیگر و با آرایه‌های تزئینی) در شکل‌گیری ترکیب‌بندی کلی نیز دخیل است. استقرار اصول مند مفردات و تزیینات باعث می‌شود عناصر کتیبه در یک حرکت آهنگین تکرار شده و با محوریت کرسی‌های عمودی تقارن ایجاد کنند. تقارن، تکرار و ضرب‌آهنگ، گاه در نتیجه‌ی بهره‌گیری از عناصر خط به وجود می‌آید. برای نمونه، تکرار افراشته‌ها در فاصله‌های یکسان بین دو کرسی وسط و عالی که با محورهای شعاعی مماس‌اند. اما اگر طبق جنبه‌ی فرمی عبارت کتیبه، افراشته‌ای به قرینه وجود نداشت، یکی از دواير یا مدات به وسیله‌ی تزیینات متصل یا منفصل تا کرسی صدری امتداد داده می‌شوند. یا برای حفظ ترکیب‌بندی، به مدات آرایه‌های بالاورزنده (معمولاً مزهر) افزوده می‌شود.

تزیینات دواير نیز کاملاً در خدمت ترکیب‌بندی بوده و بر حسب نیاز، با تزییناتی در جهت کرسی‌های عمودی یا افقی، آراسته می‌شوند. نظام هندسی (تزیینات گره‌دار)، که از حیث بصری وزین هستند، بیشتر در مدات (که روی کرسی اصلی کشیده می‌شوند) و افراشته‌ها وجود دارند و نظام گیاهی (تزیینات مورق و مزهر) که وزن بصری کمتری دارند، در حرکات انتهایی حروف یافت می‌شوند. در نتیجه می‌توان گفت در ترکیب‌بندی کلی (تنصیل یا تنسیق) کتیبه‌های کوفی تزئینی سفالینه‌های گلابه‌ای سامانی، مولفه‌های تکرار، تقارن، تعادل، توازن، و ضرب‌آهنگ به حسن وضع اعتبار می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. تعریف جامع و دقیقی از مرزهای خراسان بزرگ در دست نیست تا بتوان به روشنی قلمرو سیاسی سامانیان را شرح داد. برخی آن را مشتمل بر خوارزم تا سیستان دانسته و یا سرزمینی که از غرب به ری و قومس و از شرق به طراز و فرغانه تا سرحد چین محدود می‌شده است (ابن مسکویه، ۱۳۷۶: ۱۸۵؛ هروی، ۱۳۸۲: ۷۸). هرچند کتب مربوط به قرن سوم هجری ناحیه وسیع‌تری را به این سرزمین اطلاق می‌کنند: از حدود بغداد تا قم، اصفهان ری و مضافات آن (یعقوبی، ۲۵۳۶: ۸۶-۴۳). اما در ابتدای قرون وسطی، تمام پهنه‌ی ماوراءالنهر در شمال به جز سیستان و قهستان و حدود خارجی آن در آسیای وسطی، بیابان چین، پامیر و از سمت هند رشته کوه هندوکش، خراسان نامیده می‌شد (لسترنج، ۱۳۶۷: ۴۰۸).
۲. روش ابداعی ساموئل فلوری، برای خوانش آسان و رمزگشایی تزئینات نوشتاری کتیبه‌های اسلامی بر اساس افزونه‌های تزئینی آن - حتی برای کسانی که عربی نمی‌دانند - ترتیب داده شده است. در این روش حروف عربی در ساده‌ترین شکل خود در ۱۸ دسته‌ی مشابه تقسیم می‌شوند. سپس در تابلوی الفبایی قرار می‌گیرند به نحوی که فرم ساده آن در ابتدا و فرم پیچیده آن در انتها قرار گیرد. در نتیجه تصویر این حروف آشکار خواهد شد (Flury, 1912).
۳. «صفا حالتی است که طبع را مسرور و مروح می‌سازد و چشم را نورانی می‌کند و بی‌تصفیه قلب، تحصیل آن نتوان کرده‌اند. صفا از صفا دل است. این صفت را در خط دخل تمام هست، چنانکه هر چند روی آدمی موزون باشد و بی‌صفا باشد، چندان مرغوب نخواهد بود. اما شأن حالتی است که چون در خط موجود شود کاتب از تماشای آن مجذوب گردد و از خودی فارغ شود» (باباشاه اصفهانی، ۱۳۱۲: ۲۵-۲۳). برخی صفا و شأن را جزء قواعد خوشنویسی وارد دانسته‌اند و برخی این دو را تنها محصول و نتیجه‌ی نهایی اثر هنری می‌دانند که از کثرت نگاشتن و ممارست در تمرین حاصل می‌شود (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۷: ۲۹۱-۲۹۴).
۴. به عقیده شیلابلر، قواعد ابوحیان توحیدی تقلیدی از قواعد ابن مقله است (Blair, 2007: 158).
۵. معصوم‌زاده، در پایان نامه دکتری خود با عنوان زبان بصری رویه‌نگاری ظروف گلابه‌ای سامانی در پرتو اصول گرافولوژی، دو مولفه «تدقیق» و «تحقیق» را با مجموعه قواعد حسن وضع ابن مقله برابر دانسته و این مطلب را در مقاله‌ای مستخرج از همین رساله با نام زبان بصری نوشتار سامانیان (قرن چهارم ق) در پرتو اصول خط‌شناسی نیز تکرار کرده است (ن. ک. معصوم‌زاده جوزدانی، ۱۳۹۴: ۷۱؛ معصوم‌زاده جوزدانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۹). اما این دو واژه، به عنوان هفت چیزی که یک نویسنده نیاز دارد، چنین تعریف شده‌اند: تحقیق، اصل اول خط و به معنای شکل دادن مشخص به تمامی حروف است. تدقیق یعنی تعیین حد فاصل دنباله حروف با آزاد گذاشتن دست و نیز به کار بردن لبه قلم و چرخاندن آن (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۳۹). بر همین اساس شایسته است که تحقیق و تدقیق را ذیل حسن تشکیل خواند.
۶. در رساله‌ی دکتری مکی‌نژاد (۱۳۸۹) به اشتباه ذکر شده که «معمولاً نظام متنی (کلامی) در کرسی اسفل واقع می‌شود و نقوش هندسی در کرسی اوسط و نقوش گیاهی در کرسی اعلی واقع می‌شوند» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۹۲ و ۱۹۷).
۷. کوفی یک ششم دور و باقی سطح است.
۸. Engobe یا گلابه، مخلوط دو غاب گل رس و لعاب است (تمدن و سرپولکی، ۱۳۸۵: ۵۵-۵۴).
۹. رنگ‌هایی چون قهوه‌ای مخملی تیره، بنفش بادمجانی، سرخ شنگرفی، زعفرانی، سبز، خاکستری، سبز، زرد، آبی روشن و سفید مایل به خاکستری (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۲۲).
۱۰. لازم به ذکر است نزد پژوهشگران حوزه‌های مختلف، اقسام کوفی تزئینی اسامی و تعاریف متفاوت و گاه متضاد دارند.

کتابنامه

- ابراهیم، همسه عدنان (۲۰۱۹م). **للاسلام فنا**، عمان: دار غیداء.
- ابن مسکویه، ابوعلی (۱۳۶۵). **تجارب الامم**، برگردان علینقی منزوی، تهران: توس.
- ابن مقله (۱۹۹۱). **رساله فی الخط و القلم در: خطاطا و ادبیا و انسانا**، تصحیح هلال ناجی، بغداد: دار الشوون الثقافیه العامه.
- آتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۶). **تاریخ هنر ایران: هنر سامانی و غزنوی**، برگردان یعقوب آژند، تهران: مولی.
- آملی، محمد بن محمود (۱۳۰۹ق). **نفائس الفنون فی عرایس العیون**، نسخه خطی از کتابخانه آزاد مولانا دانشگاه مسلمان علی‌گر، شماره دسترسی: ۳۳۲۲.
- باباشاه اصفهانی (۱۳۱۲). **آداب المشق**، نسخه خطی از کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، شماره ثبت ۱۵-۱۹۰.
- بخاری، محمد (۱۳۷۲). **فوائد الخطوط در: کتاب آرایه در تمدن اسلامی**، تصحیح نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۷). **سسیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز: جلد چهارم سفالگری، خوشنویسی و کتیبه‌نگاری**، زیر نظر سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- تمدن، ملیحه، سرپولکی، حسین (۱۳۸۵). **سفال گلابه‌ای: بررسی کاربرد گلابه یا پوشش گلی در تاریخ سفالگری ایران**، گلستان هنر، ۳، ۵۴-۷۰.
- توحیدی، ابوحیان (۱۳۷۹). **رسال‌های در آداب کتابت**، نامه بهارستان، ۱، ۱-۱۲.
- جباری، صداقت، معصوم‌زاده، فرناز (۱۳۸۸). **الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی (قرون سوم تا پنجم هجری قمری)**، هنرهای تجسمی، ۴۰، ۸۰-۷۱.
- جباری، صداقت، معصوم‌زاده، فرناز (۱۳۸۹). **تنوع خط کوفی در کتیبه‌های سامانی (قرن سوم تا پنجم هجری)**، هنرهای تجسمی، ۴۲، ۳۳-۴۴.
- رحیمی آریایی، افروز، ولی بیگ، نیما، محمود آبادی، سید اصغر (۱۳۹۷). **گونه‌شناسی شکلی کتیبه‌های کوفی در مساجد و مناره‌های شیوه رازی**

- و آذری در استان اصفهان، تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری، ۲۲، ۳۸-۷.
- زمانی، عباس (۱۳۵۲). *خط کوفی تزئینی در آثار تاریخی اسلامی*، هنر و مردم، ۱۲۸، ۳۳-۱۵.
- زین‌الدین، ناجی (۲۰۰۹م). *مصور الخط العربی*، دوحه: دارالمعرفه.
- سبزواری، فتح‌الله (بی‌تا). *رسال‌های در بیان اصول وقواعد خط فارسی*، نسخه خطی از کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ثبت: ۷۶۵۱.
- سراج شیرازی، یعقوب بن حسن (۱۳۷۶). *تحفه المحبین*، برگردان محمدتقی دانش‌پژوه، کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، تهران: نقطه.
- شریف صفوی، زین‌العابدین (۱۳۲۲ق). *رساله احیاء الخط*، تهران: مطبعه السید مرتضی الطهرانی.
- شهیدانی، شهاب (۱۳۹۷). *ملاحظات چند در دانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول وقواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها*، پژوهش‌های معماری اسلامی، ۱، ۱۰۹-۸۷.
- صیرفی، عبدالله (بی‌تا). *آداب الخط*، نسخه خطی از کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ثبت: ۸۵۶۱۱.
- فضائی، حبیب‌الله (۱۳۶۶). *تعلیم خط*، تهران: سروش.
- فضائی، حبیب‌الله (۱۳۹۹). *اطلس خط*، تهران: سروش.
- فکرت، محمد آصف (۱۳۷۷). *خط کوفی*، تهران: کیان کتاب.
- فلوری، ساموئل (۱۳۸۷). *کتیبه‌های کوفی تزئینی بر سفالینه‌ها در: سیرری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، برگردان هوشنگ رهنما، تهران: علمی و فرهنگی.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸). *فرهنگ واژگان واصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، تهران: روزنه.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۶۴). *کتیبه‌های سفال نیشابور*، تهران: موزه رضا عباسی.
- کلانتر، علی اصغر (۱۳۹۹). *ضرب آهنگ کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور تا سده ۵۶ق*، جلوه هنر، ۲۹، ۹۶-۸۶.
- لسترنج، گی (۱۳۶۷). *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، برگردان محمود عرفان، تهران: عملی و فرهنگی.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب آرابی در تمدن اسلامی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مشهدی، سلطان‌علی (۱۳۹۹ق). *صراط‌السطور*، نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ثبت: ۷۷۹۸۲.
- معصوم‌زاده جوزدانی، فرناز (۱۳۹۴). *زبان بصری رویه‌نگاری ظروف گلابه‌ای سامانی در پرتو اصول گرافولوژی*، پایان‌نامه مقطع دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، تهران.
- معصوم‌زاده جوزدانی، فرناز، پورمند، حسنعلی، خزایی، محمد (۱۳۹۴). *زبان بصری نوشتار سامانیان در پرتو اصول خط‌شناسی*، نگره، ۳۶، ۳۸-۵۹.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۹). *ساختار و قابلیت‌های خط کوفی در کتیبه‌نگاری معماری ایران (سلجوقی تا صفوی)*، پایان‌نامه مقطع دکتری، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، تهران.
- مکی‌نژاد، مهدی، آیت‌اللهی، حبیب‌الله، هراتی، محمد مهدی (۱۳۸۸). *تناسب و ترکیب در کتیبه محراب مسجد جامع تبریز*، هنرهای تجسمی، ۴۰، ۸۸-۸۱.
- منشی قمی، قاضی میر احمد (۱۳۵۲). *گلستان هنر*، احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابخانه منوچهری.
- هروی، جواد (۱۳۸۲). *تاریخ سامانیان: عصر طلایی ایران پس از اسلام*، تهران: امیر کبیر.
- هروی، میرعلی (قرن ۱۱ق). *آداب الخط*، نسخه خطی از کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ثبت: ۸۷۹۰۳.
- یعقوبی، احمدابن ابی یعقوب بن واضح (۲۵۳۶ش). *البلدان*، محمدابراهیم آیتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- Blair, S. (2007). *Islamic calligraphy*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bulliet, R.W. (1994). *Pottery styles and social status in medieval Khurasan, in: Archaeology, annales and ethnohistory*, Cambridge: Cambridge university press.
- Ferehvari, G. (2000). *Ceramics of the Islamic world in the TareqRajab museum*, London and New York: I.B Tauris.
- Flury, S. (1912). *Die Ornamente der Hakimund Ashar-Moschee*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung.
- Grohman, A. (1957). *The Origin and Early Development of Floriated Kūfic*. *Ars Orientalis*, Vol. 2, pp. 183-213.
- Grube, E. (1994). Cobalt and luster; *The Naser D. Khalili collection of Islamic art*, New York: the Nour foundation.
- Ilyasova, S.R., Ilyasova, J.Y., Imamberdiev, R.A., Iskhakova, E.A. (1991). *There is no good in wealth; glazed ceramics of the Tashkent oasis of the XI-XII centuries*, Moscow: Mardjani Foundation.
- Mousazi Jazayeri, S.M.V., et. al. (2015). *Kufic Inscriptions of the Historic Grand Mosque of Shoushtar*, New York: Blautopf.
- Pancaroğlu, O. (2007). *Perpetual Glory (medieval Islamic from the Harvey B. Plotnick collection)*, Chicago: The art institute of Chicago.
- Volov, L. (1966). *Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery*. *Ars Orientalis*, Vol. 6, pp 33-107.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic lands, Kuwait national museum the AlSabah collection*, New York: Thames & Hudson.
- Wilkinson, C. K. (1973). *Nishapur; Pottery of the early Islamic period*, New York: The metropolitan museum of art.

منبع تصاویر

- رضی، مهرداد، (بی تا)، عکس از کتیبه برج پیر علمدار دامغان، (تصویر دیجیتالی)، تاریخ دسترسی: ۱۴۰۱/۰۷/۱۱.

URLs:

- URL1: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449330>. Access date: 1401.08.01/ 21:42.
- URL2: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85328/dish-unknown>. Access date: 1401.07.30/ 10:30.
- URL3: <http://www.christies.com/LotFinder/search/LOTDETAIL>. Access date: 1400.11.11/ 15:00.
- URL4: <http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asitem/search/8346-fd7c>. Access date: 1401.08.01/ 11:00
- URL5: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1967-1_1. Access date: 1401.08.01/ 10:00.
- URL6: <https://art.nelson-atkins.org/objects/27205/platter-with-kufic-inscription>. Access date: 1401.07.29/ 08:30.
- URL7: <https://www.davidmus.dk/collections/islamic/dynasties/samanids/art/22-1974>. Access date: 1401.02.11/ 10:30.
- URL8: <https://www.davidmus.dk/collections/islamic/dynasties/samanids/art/55-1974>. Access date: 1400.02.11/ 10:30.
- URL9: <https://www.khalilicollections.org/collections/pot850>. Access date: 1400.12.03/ 9:30.
- URL10: <https://www.metmuseum.org/art/collections/B478>. Access date: 1401.8.02/ 17:00.
- URL11: https://orientmuseum.ru/collections/middle_east/index.ph/9556. Access date: 1399.12.20/ 10:00.
- URL12: https://orientmuseum.ru/collections/middle_east/bowl45. Access date: 1399.12.21/ 10:00.
- URL13: <https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/bowl-akm728>. Access date: 1400.01.30/ 14:00.
- URL14: <https://collections.vam.ac.uk/item/O118148/dish>. Access date: 1401.07.05/ 09:30.
- URL15: <https://www.bonhams.com/auctions/lot/18/>. Access date: 1401.06.11/ 11:30.
- URL16: <https://collections.vam.ac.uk/item>. Access date: 1401.09. 20/ 14:00.
- URL17: <https://www.mardjani.ru/en/taxonomy/term/20/items/245>. Access date: 1401.07. 07/ 12:00.
- URL18: <https://www.academy.uz/mainimage/7853>. Access date: 1401.03.27/ 15:30.
- URL19: <https://www.mardjani.ru/en/node/966>. Access date: 1401.07.14/ 11:00.
- URL20: <https://sites.lsa.umich.edu/khamseen/2020/samanid-epigraphic-dish>. Access date: 1401.07.15/ 10:00.

Analysis of the Rule of Good Layout (Ḥosn-e waż') in the Decorative Kufic Inscriptions Using the Stencil Technique on the Inner Border of Slip-Painted Potteries of the Samanid Era

Abstract:

What distinguishes the inscriptions on the inner border of slip-painted potteries from other decorative Kufic inscriptions is the concave shape of the surface. Because by reducing the diameter of the plates, the horizontal baselines and consequently the base of the writing elements are rounded and parallel to the vertical baselines are affected by the perspective to the centripetal point of the dish. Therefore, among the principles of calligraphy, the rule of good layout (Ḥosn-e waż') is overshadowed. Accordingly, the main purpose of this paper is a structural criticism and formal analysis of the decorative Kufic inscriptions of Samanid slip-painted potteries based on the principles and rules of calligraphy and the principles of the epigraphy based on the rule of good layout, through the composition (Tarkīb) and baseline (Korsī). In order to know the technical values, the visual qualities, and the aesthetic aspects the current article also seeks to answer these two questions; "What are the structure and features of the decorative Kufic scripts of slip-painted potteries according to the rule of good layout?" and "What effect have these features had on the visual quality and aesthetic aspects of the inscriptions?" So, the present study analyzed 17 slip-painted potteries from the Samanid era (9th and 10th century AD/ 3rd and 4th century AH) with the Kufic inscriptions with a descriptive-analytical approach and through library studies. In general, Kufic elements are imprinted on these potteries in three central, radial and peripheral positions. Among these, only the inscriptions on the inner border of the potteries that were written using the stencil technique were selected (applying a thick layer of color and removing waste by using a sharp tool).

In this article, first, the twelve principles of calligraphy were briefly defined such as qowwa (boldness), za'f (faintness), saṭḥ (straightness), dawr (roundness), ṣo'ūd (heightening), nozūl (lowering), nesba or tamāsob (proportion), tarkīb (composition), korsī (baseline), oṣūl (elements), ṣafā (refinement) and šān (dignity). Then, based on the priority and its limitations in inscriptions, it was concluded that the best criterion for measuring inscriptions is the rule of good layout. According to the opinions of Ibn Muqla and Abū Ḥayyān Tawhīdī, good layout is under two general rules of composition (Tarkīb-e kollī: Tansīl or Tansīq and Tarkīb-e joz'ī: Ta'līf or Tafriq) and baselines (Tasteir or Tawfiq) and they indicate.

In the studied inscriptions, all single letters (Mufradat) are subordinate to vertical and circular horizontal baselines. The tall letters (Alifat, Afrashtes) are placed in the range of middle to upper baselines and belong to the dominant radial and perspec-

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 14 May 2023

Accept Date: 8 November 2023

Marzieh Jafarpour

Master of Arts of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Email: m_jafarpour74@yahoo.com

Farhad Khosravi Bizhaem

PhD, Assistant Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art university of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author).

Email: f.khosravi@au.ac.ir.

DOI:

10.22051/jtpva.2023.43781.1508



tive axes. Elongations (Maddat) are also located due to the concave of the horizontal baselines and the intersection of the vertical baselines. Round letters (Davayer) are in line with vertical and horizontal baselines.

Two types of connections link the writing system and the decorative system. The first type of connection, Dāng (the width of the pen) does not change much and in terms of substance, it follows the structure of the script. This creates various types of knotted Kufic, interlaced (Muaqqad) and intertwined (Mushabbak). The second type is a connection in which the width of the pen has a noticeable change, and it brings out the nail-shaped (Muzahhar) foliated (Muvarraq) and floriated (Muzahhar) Kufic. The decorations of the tall letters are nail-shaped, foliated and floriated, but the interference of written and geometrical elements also leads to knotted forms, which are usually done between the middle and upper baseline - the middle third. Semi-tall letters (Nim-afraštēs) are often nail-shaped and foliated and do not exceed the subsidiary middle baseline. Elongations are sometimes closed with floriated 's rising spiral decorations, which creates a balance between positive and negative space. Sometimes, contrary to the elongated nature of the elongations, the decorative system is connected to the main body of script with the last ascent with the vertical baseline and goes up to the uppermost baseline. The circular letters have foliated and floriated decorations that go all the way to the upper baseline. But inverted circular letters only end with foliated decorations and usually the elongations before them have decorative additions. Circular letters sometimes retain the inherent aspect of their form when facing decorations; That means if the decoration is removed, the readability of the letters will not be reduced. Sometimes the legibility of circular letters depends more on the decorative system and if the decorations are removed, they lose their essence. The third group of circular letters is also written simply and almost regularly, and additional decorations are added with a little distance from the main body of the letters. These joints usually go beyond the first baseline and settle between the subsidiary horizontal and uppermost horizontal baselines.

Composition in decorative Kufic -unlike the six scripts- does not adhere to certain rules and restrictions; It means that the letters can be elongated anywhere in the word or sentence, join the decorative elements or become a decorative system. For this reason, the Epigraphists took advantage of this characteristic of Kufic in the composition and used symmetry, balance, equipoise, repeat and rhythm. Symmetry -does not mean the exact matching of the letters on both sides of the axis, but their formal similarity- in the two main vertical (Alifat) and horizontal (Maddat) movements on the axis of symmetry of the vertical baselines (tangent to the diameter of the imaginary circle in the dishes) have appeared. The tall letters are written parallel to the vertical baselines, and in the symmetry of each one, usually another tall letter, a circular letter or an elongated letter is placed; which has reached the uppermost baseline due to the plant decorative system. Also, according to the criterion of the vertical baseline, the elongations are symmetrical on the middle baseline. Foliated and floriated additional decorations play a significant role in the symmetry of the composition; Because it compensates for the length difference of the letters and parallels the elongation of the Maddat in the middle baseline, it gives coherence to the decorative system on the uppermost baseline.

Repetition, as one of the factors affecting symmetry, can be seen in the writing and decorative system of these inscriptions. The tall letters (especially alif (ا), lām (ل) or twisted lām-alif (لا)) are stretched evenly and symmetrically, usually from the middle of the middle baseline to the uppermost baseline. The base of the elongations such as the belt around the dishes is swept and in parallel with those separated decorative elements, are placed in the first and second baselines. In addition, the floriated decorations have reached an upper baseline with the uptrend of letters, and its stems have been repeated. Semi-tall letters and circular letters have been written at certain distances on the middle baseline, leading to a rhythmic repetition and symmetry generally. The proper placement of these elements is the result of the predetermined elongation of Maddat and maintaining the distance between the letters. Symmetry and repetition have created a kind of continuity, unity and harmony in the inscription, it has led to the equality of positive and negative spaces (blackness and whiteness or sawād o bayāz) and has caused balance and equipoise. Due to the systematic and regular positioning of the written and decorative system on the horizontal baselines, by moving to upper baselines, decorations move more freely and thus reduce the visual weight. The combination of geometrical and writing system is done either in elongations or in the tall letters which have a base on a middle baseline. The knotted decorations, which are visually heavier, are also based on the middle baselines. In this way, it can be concluded that baselines have played a prominent role in the equipoise of visual elements.

Keywords: Epigraphy, Decorative Kufic, Good layout, Baselines, Composition, Slip-painted Pottery.

References:

- Amoli, M. (1891). *Nafais-al-Funun fi Arais al'Uyun*. Manuscript from Maulana Azad Library Aligarh Muslim University. No: 3322.
- Baba Shah Isfahani. (1933). *Adab al-mashq (=Manual of penmanship)*. Manuscript from National Library and Archive of

Iran. No: 19015.

- Blair, S. (2007). *Islamic Calligraphy*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Bukhari, M. (1993). *Fawaed al-Khotut In: The Art of bibliography in Islamic civilization*. (Edited by N. Mayil Hirawi). Mashhad: Printing and Publishing Department of Astan Quds Razavi.
- Bulliet, R.W. (1994) *Pottery Styles and Social Status in medieval Khurasan*, in: *Archaeology, Annales and Ethnohistory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ettinghausen, R. (1997). *Iranian Art History; Samanid and Ghaznavid Art*. (Translated by Y. Azhand). Tehran: Mola.
- Faza'eli, H. (1977). *Ta'lim-e khatt (=Persian Calligraphy: A Manual of Instruction)*. Tehran: Soroush Press (National Iranian Radio and Television).
- Faza'eli, H. (2020). *Atlas-e Khatt*. Tehran: Soroush Press (National Iranian Radio and Television).
- Ferehvari, G. (2000). *Ceramics of the Islamic world in the TareqRajab museum*. London and New York: I.B Tauris.
- Fikrat, M. A. (1998). *Kufic Script*. Tehran: Kian Ketab.
- Flury, S. (1912). *Die Ornamente der Hakimund Ashar-Moschee*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung.
- Flury, S. (2008). *Ornamental Kufic Inscription on Pottery In: A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. (Translated by H. Rahnama). Tehran: Elmi-Farhangi.
- Gelichkhani, H. R. (2009). *A Dictionary of Calligraphy and Related Arts*. Tehran: Rozaneh.
- Gelichkhani, H. R. (2013). *An introduction to Persian Calligraphy*. Tehran: Farhang-e Moaser.
- Ghouchani, A. (1986). *Inscriptions on Nishapur Pottery*. Tehran: Reza Abbasi Museum.
- Grohman, A. (1957). *The Origin and Early Development of Floriated Kūfic*. *Ars Orientalis*. 2. 183-213.
- Grube, E. (1994). *Cobalt and luster; The Naser D. Khalili Collection of Islamic Aart*. New York: The Nour Foundation.
- Heravi, J. (2003). *Tarika-i Samanian: Asr-e Talai-e Iran bad az Islam (=Samanid History)*. Tehran: AmirKabir.
- Heravi, M. A. (11th AH). *Adab al-Khatt (=Methods of Calligraphy)*. Manuscript from the Library of Islamic parliament, No: 87903.
- Ibn Miskaway, A. A. (1986). *Tajārib al-umam*. (Translated by A. Monzavi). Tehran: Tous.
- Ibn Muqla. (1991). *Risala fil-Khatt wal-Qalam in: Ibn Muqla Khattatan wa-Adiban wa-Insanan*. (Edited by H. Naji). Baghdad: Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya al-'Amma.
- Ibrahim, H. A. (2019). *Lil' Islam fanna*. Oman: Dar Gayda.
- Ilyasova, S.R., Ilyasova, J.Y., Imamberdiev, RA., Iskhakova, EA. (1991). *There is No Good in wealth; Glazed Ceramics of the Tashkent Oasis of the XI-XII Centuries*. Moscow: Mardjani Foundation.
- Jabbari, S., Masoumzadeh, F. (2010). *The composition of the inscriptions on Samanid Slipware from the 3rd to the 5th Hijri Century (9th to 11th A.D.)*. *Honarhaye-tajassomi (Hoanryaye-ziba)*. Winter. 40. 71-80.
- Jabbari, S., Masoumzadeh, F. (2011). *The Diversity of Kufic Script on Samanid Slipware (From the 9th to the 11th A. D.)*. *Honarhaye-Tajassomi (Hoanryaye-Ziba)*. Summer. 42. 33-44.
- Kalantar, A.A. (2021). *A Study on the Rhythm of the Inscriptions on Potteries in Nishapur until the 6th Century AH*. *Glory of Art (Jelve-y honar)*. Winter. 29. 86-96.
- Le Strange, G. (1988). *The Lands of the Eastern Caliphate*. (Translated by M. Erfan). Tehran: Elmi-Farhangi.
- Makinejad, M. (2010). *The Structure and Abilities of Kufic Calligraphy in Iran Architecture (from Saljuqi to Safavid)*. Doctoral Dissertation. Faculty of Art in Shahed University. Tehran, Iran.
- Makinejad, M., Ayatollahi, H, & Harati, M. M. (2010). *Proportion and Combination in the Mihrab Inscription of Tabriz Jame Mosque*. *Honarhaye-Tajassomi (Hoanryaye-ziba)*. Winter. 40. 81-88.
- Mashhadi, S. A. (1881). *Serat al-Sotur*. Manuscript from the Library of Islamic Parliamen. No. 77982.
- Masoumzadeh Jouzdani, F. (2016). *Visual language of Samanid Slipware Decoration in Terms of the Principles of Graphology*. Doctoral Dissertation. Faculty of Arts and Architecture in Tarbiat Modares university. Tehran, Iran.
- Masoumzadeh Jouzdani, F., Pourmand, H., & Khazaei, M. (2015). *Visual Language of Samanid Writing (10th century A. D.) in Light of Graphology Principles*. *Negareh Journal*. January. 36. 38-59.
- Mayil Hirawi, N. (1993). *The Art of Bibliography in Islamic Civilization*. Mashhad: Printing and Publishing Department of Astan Quds Razavi.
- Monshi Ghomi, G.A. (1973). *Golestan-e Honar*. (Edited by A. Soheili Khansari). Tehran: Manuchehri.
- Mousazi Jazayery, S. M.V, et al. (2015). *Kufic Inscriptions of the Historic Grand Mosque of Shoushtar*. New York: Blautopf.
- Pancaroglu, O. (2007). *Perpetual Glory (Medieval Islamic from the Harvey B. Plotnick Collection)*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- Pope, A. U. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present (The Fourth Volume Pottery, Calligraphy and Inscriptions)*. (S. Parham). Tehran: Elmi-Farhangi.
- Rahimi Ariaei, A., Valibeig, N. & Mahmoodabadi, A. (2019). *The morphology of Kufic Inscriptions in Mosques and Minarets in Isfahan: The Cases of Razi and Azari Styles*. *Historical Perspective & Historiography*. Autumn and winter. 22. 7-38.
- Sabzevari, F. (N.D.). *Risāle dar bayan-e osul va qawaed-e khatt-e Farsi*. Manuscript from the Library of Islamic Parliament, No. 7651.
- Seyrafi, A. (N.D.). *Adab al-Khatt (=Methods of Calligraphy)*. Manuscript from the Library of Islamic Parliament. No. 85611.
- Shahidani, S. (2018). *Some Considerations on Inscription and the Necessity of Applying the Principles and Rules of Calligraphy in the Analysis of Inscriptions*. *JRIA*. Spring. 1. 87-109.
- Sharif Safavi, Z. (1904). *Risāli ihyā` al-khatt*. Tehran: Seyed Mortaza Tehrani.

- Siraj Shirazi, Y. (1997). *Tuhfat Al-Muhibbin* (=The bounty of the lovers). (Translated by M.T. Danesh Pajouh, K. R'anā-Huseyni, I. Afshar). Tehran: Noghteh.
- Tamaddon, M, Sarpoolaki, H. (2006). *Ceramic Engobe: A Review of Earthenware Coating in Iranian Pottery History*. Golestan-e Honar. Spring. 3. 54-70.
- Tawhīdī, A.H. (2000). *Risāle-i Dar Adabe Ketabat*. Nāme-ye Bahārestān. 1. 5-21.
- Volov, L. (1966). *Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery*. *Ars Orientalis*. 6. 33-107.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic Lands, Kuwait National Museum the AISabah Collection*. New York: Thames & Hudson.
- Wilkinson, C. K. (1973). *Nishapur; Pottery of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Yaqubi, A. (1977). *Al-Boldan*. (Translated by M.I Ayati). Tehran: Bungāh-i Tarjamah va Nashr-i Kitāb.
- Zamani, A. (1974). *Decorative Kufic Script in Islamic Historical Monuments*. *Honar va Mardom*. 12. 15-33.
- Zayn al-Dīn, N. (2009). *Muṣawwar al-khaṭṭ al-'Arabī*. Doha: Dar al-Ma'arifah.

URL:

- Razi, M. (N.D.). The Inscription of tomb tower of Pir-e Alamdar at Damghan [Digital photo], Access date: 11/07/1401.
- URL1: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449330>. Access date: 1401.08.01/ 21:42.
- URL2: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85328/dish-unknown>. Access date: 1401.07.30/ 10:30.
- URL3: <http://www.christies.com/LotFinder/search/LOTDETAIL>. Access date: 1400.11.11/ 15:00.
- URL4: <http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asitem/search/8346-fd7c>. Access date: 1401.08.01/ 11:00.
- URL5: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1967-1_1. Access date: 1401.08.01/ 10:00.
- URL6: <https://art.nelson-atkins.org/objects/27205/platter-with-kufic-inscription>. Access date: 1401.07.29/ 08:30.
- URL7: <https://www.davidmus.dk/collections/islamic/dynasties/samanids/art/22-1974>. Access date: 1401.02.11/ 10:30.
- URL8: <https://www.davidmus.dk/collections/islamic/dynasties/samanids/art/55-1974>. Access date: 1400.02.11/ 10:30.
- URL9: <https://www.khalilicollections.org/collections/pot850>. Access date: 1400.12.03/ 9:30.
- URL10: <https://www.metmuseum.org/art/collections/B478>. Access date: 1401.8.02/ 17:00.
- URL11: https://orientmuseum.ru/collections/middle_east/index.ph/9556. Access date: 1399.12.20/ 10:00.
- URL12: https://orientmuseum.ru/collections/middle_east/bowl45. Access date: 1399.12.21/ 10:00.
- URL13: <https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/bowl-akm728>. Access date: 1400.01.30/ 14:00.
- URL14: <https://collections.vam.ac.uk/item/O118148/dish>. Access date: 1401.07.05/ 09:30.
- URL15: <https://www.bonhams.com/auctions/lot/18/>. Access date: 1401.06.11/ 11:30.
- URL16: <https://collections.vam.ac.uk/item>. Access date: 1401.09. 20/ 14:00.
- URL17: <https://www.mardjani.ru/en/taxonomy/term/20/items/245>. Access date: 1401.07. 07/ 12:00.
- URL18: <https://www.academy.uz/mainimage/7853>. Access date: 1401.03.27/ 15:30.
- URL19: <https://www.mardjani.ru/en/node/966>. Access date: 1401.07.14/ 11:00.
- URL20: <https://sites.lsa.umich.edu/khamseen/2020/samanid-epigraphic-dish>. Access date: 1401.07.15/ 10:00.