صفحات ۹۳-۱۰۲
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۵ • پاییز ۱۳۸۷

هنر سفالگری در دورهٔ صفویه، بررسی تکنیک و نقشمایه‌های هنری

دکتر یعقوب محمدی فر*[۱]، بهزاد بلمکی[۲]
[۱] استادیار گروه باستان شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.
[۲] کارشناس ارشد باستان شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۳/۴)

چکیده:

با ظهور سلسلهٔ صفویه، تحولی چشمگیر در تمامی عرصه‌های هنری و صنعتی، از جمله سفال‌های صفوی پدید آمد. برنامه‌ریزی‌های کلان شاه‌عباس، در این برهه به نوعی به ایجاد یک رنسانس در امر ساخت سفال انجامید. بکارگیری سلایق روز و در عین حال توجه به عناصر بومی و ادای دین به آنها، از سوی سفالگران منجر به تولید سفال هایی با مشخصات ترکیبی شد. سفال‌های این دوره شامل سفال‌های کوباچی، آبی و سفید، گمبرون، زرین‌فام، سلادون و همچنین سفال‌های وارداتی است که به نحوی در ساخت سفال‌های داخلی تأثیرگذار بود. از جمله، سفال‌های چینی، که منجر به تولید سفال‌های آبی وسفید، سلادون و سفال‌های ایزنیک گردید، در حجم گسترده‌ای به بازار ایران صادر می‌شد و بالاخره سفال‌های بدل چینی اروپایی، که به نوعی سفال اواخر صفوی در ایران را به دوران افول نزدیک کرد. اما سفالگران ایرانی با دستمایه قرار دادن دست آوردهای مکاتب هنری این دوران به ویژه مکتب هرات، سعی در بازنمایی هنر سفالگری به کمک نقش مایه های مینیاتوری داشتند. در این مقاله با بررسی مختصری بر گونه‌های سفالی در دوران صفوی، نگاهی به نقش‌مایه‌های به‌کار رفته بر روی این سفالینه‌ها می‌اندازیم.

واژه های کلیدی:

صفویه، هنر سفالگری، نقش مایه، نگارگری.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۸۱۱-۴۲۲۰۹۴۰، نمابر: ۰۸۱۱-۴۲۲۷۸۵۲، **E-mail:** mohamadifar@basu.ac.ir.

مقدمه

در ابتدای حمله مغول به ایران هنرهای ایران تا مدتی به واسطه جنگ ها و خونریزی‌های پی‌درپی، رونق خود را از دست داد، ولی بعد از چندین سال سران مغول به فکر ترویج ادبیات و هنر افتاده و عده ای از هنرمندان و صنعتگران چین را از راه مغولستان به ایران آوردند. در این میان دست آوردهای هنری ایران رنگ و بوی این نفوذ را به خود گرفت و بسیاری از هنرها و در راس آنها هنرهای تجسمی، به خصوص تصویرنگاری در ایران به‌تدریج تحت نفوذ چین قرارگرفت (بینیون،۱۳۶۷، ۵۵-۱۵۴)، (Blochet,1929,284)، (Arnold,1928,16). با این تفاسیر، به جهت تأثیر زیربنایی هنر نقاشی، به عنوان عنصری کلیدی در جهت خلاقیت و ابداعات هنری و همینطور به کارگیری عملی آن بر کلیه سطوح تجسمی، تأثیرپذیری از این عامل از سوی هنرمندان ایرانی، به منزله تأثیرپذیری در سایر عرصه ها نیز به شمار می رفت.

با حضور سلسلهٔ جدید و قدرتمند صفویه در ایران، در آغاز قرن دهم هجری(۱۷۲۲-۱۵۰۲م)، بعد از حدود ۹۰۰سال، اولین سلسلهٔ ملی به حکومت رسید. مؤسس این سلسله شاه اسماعیل، تبریز را به پایتختی انتخاب کرد. زمانی تبریز تحت سلطهٔ ترکان عثمانی درآمد و برای مدت کوتاهی به وسیلهٔ آنها تصرف شد، به همین دلیل دومین شاه صفوی، شاه تهماسپ (۷۶-۱۵۲۴م)، پایتخت را به سمت جنوب‌شرق، یعنی قزوین منتقل‌کرد و دوباره در سال ۱۵۹۸م، شاه عباس اول(۱۶۲۹-۱۵۸۷م) پایتخت را به اصفهان انتقال داد. طرح و نقشهٔ پایتخت جدید به دقت ریخته‌شد و این برنامه ریزی و دقت در معماری مساجد، سازه‌های شهری، کاخ ها و تمام زمینه‌های هنرهای تجسمی بروزکرد.

به طور کلی محققان، دوره صفوی را در فراشدهای هنری و صنعتی به سه دورهٔ آغازی، میانی و بالاخره سال‌های انقراض صفویان تقسیم‌کرده‌اند(کیانی،۱۳۷۹، ۴۵). اگرچه این تقسیم‌بندی تا حدودی سیاسی است، اما وجوه مختلف آن، آنچنان فراگیر است، که می‌توان این تقسیم‌بندی را، در مورد کلیهٔ وجوه هنری و صنعتی، از جمله سفالگری به‌کار برد و فرایند تطوری ساخت و تکنیک سفال را در دوران صفوی، به همین نحو تقسیم بندی کرد. دوره آغازین آن همراه با شکوفایی و خلق ابداعات و ابتکارات و احیاء هنری است، در دوره میانی که همزمان با دوره شاه عباس صفوی است، این ابداعات و ابتکارات، به مرز پختگی و بالندگی رسیده و قوام می یابند و بالاخره در دوره انقراض این پختگی و کمال با واردات انبوه تولیدات صنعتی سفال از اروپا، ترکیه و تولیدات انبوه و بی‌کیفیت دیگر مراکز تولیدی، دچار افول شده و به فراموشی سپرده می‌شود.

بخشی از دوران طلایی همراه با امنیت همه جانبه، در دوران صفوی را می توان دوران شاه عباس دانست. برنامه‌ریزی‌های کلان شاه‌عباس و همین‌طور رسمی‌شدن مذهب شیعه، در واقع به ایجاد یک رنسانس واقعی در زمینهٔ تولید سفال در ایران کمک شایانی کرد (Fehérevari,1973,134) و مراکز جدید سفالگری در این دوره در شهرهای نظیر مشهد، اصفهان، یزد، کرمان و تبریز شکل‌گرفت (کیانی،۱۳۷۹، ۱۱۰-۱۰۹).

اگرچه دوران بالندگی سنت های سفالگری در دوران میانی قرار گرفته است، با این حال از زاویه‌ای دیگر، می‌توان دوران شکوفایی و رشد صنعت سفال را دوران نخستین دانست، چرا که سفال‌های فراموش‌شده‌ای نظیر زرین‌فام، در این دوره، مجدداً احیاء شده و سفال‌های جدیدی پا به عرصهٔ سفال سازی می‌گذارند که تا آن زمان تولید نشده‌اند .(Ibid,134) علاوه‌بر این تداوم بخشی به سنت‌های دیرینه و ابداعات جدید، تحول دیگری است که در این دوره متأثر از سفال‌سازی چین، عثمانی و اروپایی شکل گرفت و به نوعی با ذوق سفالگران ایرانی در آمیخت و به تولید سفال‌های ماندگاری انجامید.

۱- اهمیت سفال، باستانشناسی، نقش صادرات و واردات و طبقه‌بندی آن در دوران صفویه

در بررسی و مطالعه سفال اسلامی مسائل و مشکلات مختلفی مطرح است، که از آن جمله به شناسایی مراکز تولید سفال می توان اشاره کرد. همچنین موضوع حفاری های غیرعلمی و حفاری های قاچاق در سال های اخیر مشکل تاریخ گذاری و تعیین محل برای اکثر سفال های مکشوفه که هم اکنون در موزه های مختلف قرار دارند را با ابهام روبرو کرده است. چرا که بسیاری از سفال های مهم و موثر در شناسایی سبک ها و تکنیک های سفالگری دوران اسلامی، که اکنون در موزه های مطرحی همچون طارق رجب در کویت قرار دارد، در نتیجه حفریات غیر علمی است. اگرچه باستان شناسان با مطالعه دقیق آنها سعی در خوانش سبک های اسلامی دارند، اما اطلاع از محل کشف و بسیاری از اطلاعات جامع و کاربردی که نتیجه کاوش‌های باستان شناسی محوطه های اسلامی است، وجود ندارد و مشکل عدم شناسایی مراکز تولید سفالی نیز، مسألهٔ دیگری است که در گروی همین حفریات است. با این وجود، باید به این نکته نیز اشاره

کرد که در سال های اخیر کاوش‌هایی به صورت علمی و سیستماتیک صورت گرفته که باید منتظر ارائه منطقی داده‌ها و تجزیه و تحلیل های بعدی آن از سوی باستان شناسان باشیم. همچنین در ۵۰ سال گذشته با بررسی‌ها و کاوش‌هایی که از سوی باستان‌شناسان خارجی و در سال های اخیر توسط باستان‌شناسان ایرانی، صورت گرفته، قدم هایی در راه مطالعهٔ باستان‌شناسی این دوران برداشته شد، اما باید به این نکته نیز توجه کرد، که این قدم‌ها جوابگوی مطمئنی برای خیل سوالات حوزه باستان‌شناسی دوران اسلامی، به ویژه سبک‌های سفالی آن نبوده‌اند. چرا که این مطالعات همواره در مرتبه دوم اهمیت قرارداشته و در محوطه‌هایی انجام گرفته، که هدف آن دستیابی به دوران قبل از اسلام بوده و کاوش‌ها با هدف دستیابی به لایه‌های زیرین دوران اسلامی، هدایت شده‌اند. بنابراین آنچنان که باید و شاید ثبت و ضبط دقیقی از لایه های بالایی که همان لایه‌های اسلامی بوده، صورت نگرفته است.

به هرحال با مجموعهٔ اطلاعات موجود، می‌توان سفال‌های نوع متأخر سرزمین‌های اسلامی را از جهت نوع تکنیک و نقش و تزیین آن، هنری دشوار برای سفالگر و در عین حال پرجذبه برای مصرف‌کننده‌ها یا مخاطبین دانست. روی همین اصل و توجه ویژه به مخاطب، سفالگر به‌ناچار رویکردهای مطابق با سلیقه‌های زمانه را در کار خود رعایت می‌کرد و به نوعی سعی در نگهداشتن بازار و در عین حال انعکاس زمینه‌های هنری و نقش‌مایه‌های اعتقادی، که نسبت به آنها ادای دین می‌کرد، داشت. با این شرایط، در توصیف این سفال باید گفت که در دروان متأخر اسلامی که مصرف‌کنندگان با انبوه سفال های وارداتی از سوی خاور دور و اروپا مواجه و نسبت به آنها گرایش پیدا کرده بودند، سفالگران سعی در ایجاد ارتباط بین سنت‌های ایرانی و سفال های وارداتی بودند. به عنوان مثال در این دوره، سفال های لعابدار، حلقه زنجیری میان چینی خاور دور[۱] و بدل‌چینی اروپا[۲] بودند.

نفوذ هنر سفال سازی چین و خاور دور بر روی هنر سرامیک اسلامی به خصوص در دوران متأخر به دلیل وجود عوامل اقتصادی و سیاسی و بخصوص راه تجارتی جاده چین قابل توجیه است. اما این نفوذ همیشگی و یک جانبه نبود چنان‌که در چین برخی کلکسیون ها، سفال های لعابدار ساخته شده در کارگاه‌های ایران را در خود محفوظ می‌داشتند (Blair&Bloom,1994,543). در طی قرن‌های دهم و یازدهم شهرهای نیشابور و سمرقند که بر روی راه کاروانی خاور دور قرارداشتند، برای تولید سفال که در برخی زمینه‌ها تحت نفوذ، تانگ[۳] از سلسله های چین، قرار داشت، موقعیت ممتازی به‌دست آوردند. تزیینات این دسته از سفال‌ها اغلب به‌صورت متمرکز و برروی یک زمینه کرم با رنگ های قهوه‌ای، زرد و قرمز آجری با حذف رنگ آبی، همراه با تزیینات کتیبه‌دار انجام می‌شده است.

در قرن دهم هجری شاهان صفوی به نوعی بدل چینی[۴]، که به طور مستقیم تحت تأثیر آثار مینگ[۵]، ایجاد شده بود، علاقه داشتند و در مقاطعی نیز این سفال به طور انبوهی وارد ایران می شد و یا سفالگران ایرانی به تقلید از این سفال ها به تولید سفال هایی مشابه این بدل چینی ها می پرداختند. به غیر از چین، تأثیرات خارجی دیگری نظیر، آناتولی، با سفال‌های عثمانی ایزنیک و همین‌طور از اروپا، در سال های میانه، و اواخر قرن هجدهم میلادی، بدل‌چینی‌های ارزان‌قیمتی که به تعداد زیاد به خاور نزدیک و میانه صادر می‌شد، سبب ایجاد افول در سفال های اواخر اسلامی(زند و قاجار) گردید (Fehérevari,1973,135).

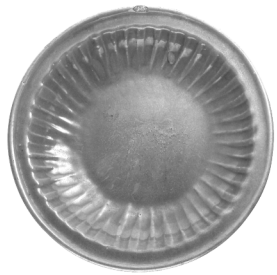
به‌طورکلی، سفال‌های تولیدی دورهٔ صفوی در نوع ساخت و تکنیک، در هفت دسته، طبقه‌بندی شده‌اند، که می‌توان، به سفالینه‌سلادون، کوباچی، زرین‌فام، سفالینه‌سفید رنگ (گمبرون)، سفال آبی و سفید متأخر، ایزنیک و سفال رنگارنگ مشهد (کیانی،۱۳۷۹، ۴۵) و (Fehérevari,1973,135) اشاره کرد که در ادامه به بررسی آنها می‌پردازیم.

۱-۱- سفالینه سلادون

سفال سلادون یکی از انواع سفال‌هایی است که از شرق دور وارد ایران شد. این سفال‌ها مانند سفال‌های آبی و سفید به تقلید از ظروف چینی در ایران ساخته شده و از دوره ایلخانی و اوایل تیموری در ایران رواج یافت. شاید این موضوع ابتدا در سواحل خلیج‌فارس اتفاق افتاده است، به ویژه در سیراف در سواحل بوشهر، چرا که اولین مبادلات و مراسلات از این نواحی آغاز گشت. این نمونه‌های اولیه قابل مقایسه با ظروف لعاب سبز بود و حتی برخی از نمونه‌ها، بر خلاف نمونه‌های چینی سبک و با ظرافت ساخته می شدند (Fehérevari,2000,276).

از قرن چهارم هجری، این سفال‌های ظریف به طور گسترده، در فلات ایران مبادله می‌شد. قطعاتی از این نوع سفال در استخر و منطقهٔ شیراز یافت گردیده‌است. تا به حال هشت محوطه باستانی، در دشت شیراز، بیشتر در جنوب و جنوب‌غرب شهر شیراز ثبت شده، که دارای چنین سفال‌هایی است (Whitcomb,1985,67).

در کرمان دو قلعه بزرگ به نام قلعهٔ اردشیر و قلعهٔ دختر متعلق به دورهٔ ساسانی وجود دارد. که با توجه به اسناد و مدارک، نقش مهمی را در تاریخ شهر و نواحی اطراف کرمان، بازی کردند. سایکس[۶]، کنسول انگلیس در این دو محوطهٔ باستانی بررسی‌هایی را انجام داد و نتایج آن را به همراه تصویر برخی از سفال‌های جمع‌آوری شده که شامل سفالینه‌های سلادون نیز می شد، منتشر کرد(Sykes,1902,chaptersXVI-XVII). همچنین، در بررسی‌های دامنه‌دار باستان‌شناختی نزدیک نگار و بردسیر، در ۴۰ کیلومتری جنوب شرقی رفسنجان، که شامل این دو قلعه نیز می‌شد، نمونه‌هایی از سفال‌های اولیهٔ اسلامی، سفال‌های قرون میانی، به خصوص سفال‌های نقاشی زیر لعاب، زرین‌فام و همینطور سفال‌های سلادون چینی و تعداد زیادی آبی و سفید کرمان به‌دست آمد. این قطعات اکنون در مجموعه‌های باستان‌شناسی مرکز شرق‌شناسی شیکاگو و مرکز مطالعات شرق و آفریقای دانشگاه لندن، نگهداری می‌شود (Fehérevari,2000,277).



تصویر ۱- ظرف سلادون برداشتی از روی ظروف چینی.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:336)

تصویر ۲- ظرف اسپیتون.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:340)

همانطور که گفتیم، یکی از مراکز بزرگ تولید سفال این دوره، کرمان بود. در این مورد در منابع ایرانی آمده است که در طول دورهٔ تیمور، سفالگران چینی به ایران دعوت شدند تا به ایرانیان بعضی از روش‌هایی که آنها در چین به کار می‌برند، را آموزش دهند. این سنت‌ها در کرمان رشد پیدا کرد و سفالگران چینی مستقر در کرمان در کنار همکاران ایرانی، به تولید این سفال‌ها پرداختند .(Ibid,276) سفال‌های لعابداری که سفالگران کرمانی تولید می‌کردند، تقلیدی از سفال‌های سلادون چینی لعاب سبز، بود. سفال‌هایی نیز، با تزیینات نقش‌کنده شبیه سفال‌های چینی سونگ (Sung)، از دیگر تولیدات آنها بود. این سفال‌های ایرانی بسیار شبیه نمونه‌های چینی‌هایی بودند که اگر تاجران هلندی نمی‌توانستند آن را از چین بیاورند، ممکن بود از ایرانی‌ها خریداری کنند. لازم به ذکر است که این سفال‌ها، از قرن چهاردهم میلادی در کرمان تولید می‌شده است (Fehérevari,1973,140).

چینی‌های تولید شده در چین مربوط به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی، هم در چینگ تی[۷] و هم در ناحیهٔ فوکین[۸] به تعداد زیاد به کشورهای دیگر، صادر می‌شده است. تعداد زیادی از این سفال‌ها در ناحیهٔ کرمان در بررسی‌های باستان‌شناسی به وسیلهٔ پروفسور کالدول، در تل ابلیس به دست آمده‌است (Caldwell,1967,59). سفال تکرنگ کرمان با مشخصهٔ پس‌زمینهٔ تک رنگ، عموماً آبی، سلادون، یا قهوه‌ای، که جزییات ریزی در رنگ‌های دیگر، روی آن کار شده‌است.

یک گروه از ظروف سلادون، کوزه‌هایی کوچک با بدنهٔ کروی و خپل با شانه های برجسته و دهانهٔ باز و گردن باریک است. این نوع ظروف مشهور به اسپیتون[۹] (Fehérevari,2000,280)، از نوعی خمیرهٔ سفید ظریف ساخته شده و بیرون آنها با لعاب غلیظ سبز مایل به زرد، به طور یکدست پوشیده‌شده و با خطوط سفید، تزیین گردیده و همهٔ بدنهٔ سفال با لعاب شیشه‌ای شفاف پوشیده شده‌است(تصویر۲). واتسون در این مورد تأکید می‌کند که هیچ‌کس واقعاً نمی‌تواند، کاربرد قابل قبولی برای این سفال که خیلی هم زیاد، در دورهٔ صفوی ساخته می شده، بیابد (Watson, 1985, 210-13).

۱-۲- سفالینه کوباچی

کوباچی(Kubachi)، نام محلی است، در داغستان قفقاز، که احتمالاً محل ساخت این نوع ظروف نبوده و به تعبیر برخی از باستان‌شناسان آنان صنایع فلزی و یا جنگ‌افزارهای نظامی خود را با ظروف سفالی معاوضه می‌کردند (Lewis,1976,54).

از این رو برخی معتقدند منطقهٔ ساخت این ظروف جایی در حوالی تبریز بوده است. دیماند و لین، از جملهٔ محققینی هستند که تبریز را پیشنهاد کرده‌اند (Diamand,1930,166) و (Lane,1939,35) . به‌هرحال یک توافق همگانی وجود دارد که "سفال کوباچی" در آغاز قرن هفدهم در شمال غرب ایران ساخته‌شده است (Fehérevari.g,1973,135). البته این موضوع در مورد سایر سفال‌های صفوی نیز صدق می‌کند و به طور کلی به نوعی سفالینه‌های دورهٔ صفوی در آغاز تحت تأثیر منطقهٔ شمال غرب ایران بوده است.

تصویر ۳- طرح روی ظروف کوباچه.
ماخذ: (Fehervari,2000)

با در نظر گرفتن این موضوع که محل اصلی ظروف کوباچی تبریز بوده و همچنین پیوند هنری این سفال با مکتب تبریز، به همسانی شکوفایی نقوش سفالی آن با مکتب تبریز برمی‌خوریم. از این منظر ظروف "کوباچی" شاید کمترین تأثیر را از طرح‌های چینی گرفته و به طرز شگفت‌انگیزی همزمان با پیشرفت هنری تبریز از تأثیرپذیری نقوش چینی رهایی یافته است. بعضی از نقوش به‌کار رفته در این ظروف شامل توجه در ریزه‌کاری‌های روزمره و نقوش پرندگان و حیوانات شناخته شده با کالبدشناسی مشخص و همچنین پیکره‌های انسانی و نقش‌مایه‌های گیاهی، در این گونه

سفال ها با تأثیر از نقوش مینیاتوری مکتب تبریز، به چشم می‌خورد. این نوع سفال، از دورهٔ تیموری در ایران متداول شد (تصویر ۳). با این وجود، باید این مسأله را هم در نظر داشت که در نمونه‌های اولیه، برداشت‌هایی از سفال‌های قدیم سلسلهٔ چینی مینگ، و در مراحل بعد سفال‌های آبی و سفید و سفال چند رنگ، در آن مشاهده می‌شود (Lewis,1976,54). بدنهٔ این سفال ها سفید است و با خط های بنفش و سیاه و گاهی منگنز و رنگ‌های قرمز- قهوه‌ای، سبز، آبی و زرد و لعاب درخشان پوشیده شده‌است.

۱-۳- سفال زرین فام

نام اصلی زرین فام "دو آتشه" بوده و محققان متأخر بر اساس ترجمهٔ عبارت""Luster ware آنها را زرین فام نامیده اند. سفالگران ایرانی در حدود قرن هفتم و هشتم هجری، این نوع رو رنگی ها را "لیقه" می نامیدند. این ظروف که ساخت آنها از قرن سوم هجری در سفالگری و شیشه سازی متداول شده از لحاظ تاریخی به سه دوره تقسیم شده است، زرین فام اولیه از قرن سوم تا چهارم، زرین فام میانه از قرن پنجم تا نهم و زرین فام متأخر از قرن دهم تا دوازدهم هجری (کیانی و کریمی،۱۳۶۴، ۴۴).

در زمان هارون‌الرشید خلیفه عباسی، یکی از مراکز تولید سفال شهر سامره نزدیک بغداد بود. وی به کارگاه های کوزه‌گری دستور داد تا سفال هایی ساخته شود که شباهت به ظروف طلا داشته باشد. در دین اسلام به کار بردن ظروف طلا ممنوع بود ولی به جهت علاقه هارون‌الرشید به تجمل، از کشور چین متخصصانی به سامره آمدند و حتی خاک چینی (سلادون) را به بغداد آوردند و بالاخره موفق شدند ظروف زرین فام را به وجود آورند. این ظروف شفافیت و برق طلا را داشت و ورقهای طلایی که در زیر لعاب قرار داده شده بود باعث میگردید که آن سفال ها شبیه به ظروف زرین می شدند. در کارگاه‌های کوزه‌گری در شهر ری نیز ظروف زرین فام ساخته می‌شد در همین زمان در قاهره نیز کوزه‌گران دست به ساختن ظروف زرین فام زدند و به این طریق سبکی واحد بین هنر کوزه‌گری در کوزه های شرقی به وجود آمد (بهنام،۱۳۴۲، ۳).

سنت ساخت سفال زرین فام که در اواخر سده هشتم هجری به کلی از بین رفته بود، همگام با رنسانس هنری و فرهنگی ایران در دوران صفویه، حیاتی مجدد، اما کوتاه یافت و این بار در مقایسه با نمونه های اولیه بسیار چشمگیر و متفاوت ظاهر شد و ظروف زرین فام متأخر با قوامی بیشتر از دوران های قبلی شکل گرفت. این سفال‌ها نسبت به نمونه های اولیه بسیار ظریف، نازک و با بدنه ای کاملاً سفید ساخته شد و گاهی آنقدر نازک شده که تقریباً نیم شفاف به نظر می رسید. نقش مایه های انسانی در این دوره تقریباً منسوخ و بجای آن نقش مایه هایی از جانوران، پرنده ها و یا ماهی ها همراه با تزیینات گیاهی و چشم اندازها رایج می‌شود (Fehe'rvari.2000,289). رنگ ها این بار کمی متمایل به قرمز و قهوه‌ای شکلاتی شده و این مسأله در دوران متأخر و حتی دوران قاجاریه شدت بیشتری پیدا می کند اما در کنار آن هنوز رنگ های زرد مایل به سبز و قرمز مسی نیز وجود داشته است (تصویر ۴). این سفال ها در اشکال متنوعی همچون بطری، کوزه، ابریق، خمره، پایه قلیان، کاسه، بشقاب، گیلاس و فنجان تولید می شد که معمولاً بیشتر آنها در ابعاد کوچک ساخته می شدند (Blair&Bloom, 1994,224). با استنناد به سفرنامه ها، به نظر می رسد شهرهای مختلفی از جمله کرمان، شیراز و کاشان در سفرنامه های مختلف به عنوان مراکز تولید این سفال بوده اند، اما تا کنون شواهد و یادداشت های باستان‌شناختی در تأیید این مراکز وجود ندارد (Fehe'rvari,2000,289).

تصویر ۴- بشقاب زرین فام صفوی.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:351)

۱-٤- سفالینه سفید رنگ (گمبرون)

سفال گمبرون، که از نام قدیم بندرعباس گرفته شده، از اواخر قرن هفدهم تا میانهٔ قرن نوزدهم میلادی در منطقهٔ بندرعباس ساخته می‌شد. این سفال که تشابه فراوانی با سفال‌های سفید دوره سلجوقی دارد، توسط کمپانی انگلیسی و هلندی هند شرقی، از این بندر توسط کشتی به اروپا صادر می‌شد (Fehérevari,1973,138). با این حال باید گفت که مکان واقعی این سفال هنوز شناخته شده نیست و نظریات متعددی درباره مراکز تولید این سفال که تاریخ مشخصی هم ندارند، وجود دارد. ازجمله این مراکز می‌توان به شیراز، یزد، کرمان و اصفهان اشاره کرد. تاکنون هیچگونه شواهد باستان‌شناختی در تأیید این نظریات وجود ندارد. این سفال شاید ظریف‌ترین سفالی باشد که در ایران تولید می‌شد. سفالی سخت و فشرده که شباهت خیلی نزدیکی به چینی دارد. بعضی از محققین از جمله هابسن[۱۰]، معتقدند که شباهت خیلی نزدیک این ظروف، به ظروف چینی، دلیل بر این است که این ظروف واقعاً از چین تأثیر گرفته‌اند. تا قبل از تولید ظروف چینی که در ناحیهٔ چی ان لونگ[۱۱] در سال‌های ۹۵-۱۷۳۶ میلادی، ساخته می‌شد این گونه ظروف در ایران وجود نداشته است (Hobson,1932,75). کیفیت این سفال‌ها ظریف و دارای نقش کنده و گاهی آبی کبالت با تزیینات نقش سیاه زیر لعاب شفاف یا رنگی و یا تزیینات مشبک است (Ibid,292)(تصویر ۵).

تصویر۵- ظرف سفید گمبرون.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:355)

نوعی سفال که شباهت نزدیکی به سفال گمبرون دارد به نام "سفال نایین" شناخته می‌شود. از مهم‌ترین مشخصات سفال نایین، می توان به سختی، بدنهٔ فشرده و گاهی بی‌نهایت سفید نازک و ظریف و با همان تزیینات اشاره نمود. تنها اختلاف آنها در نقاشی زیر لعاب مشکی و آبی، زیر لعاب شیشه‌ای شفاف است که اغلب بکار می رفته است. رابطه نزدیکی که بین این دو سفال وجود دارد، بعضی محققین را برآن داشته که در خصوص محل تولید سفال گمبرون "نایین" را پیشنهاد کنند (Ibid, 293).

۱-۵ -سفالینه آبی و سفید

از سفال های دیگر این دوره نوع آبی و سفید متأخر است، ساخت این سفال برای نخستین بار همزمان با ورود ظروف چینی آبی و سفید، به دنیای اسلام، در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم میلادی است. به نظر بسیاری از محققین این سفال، از دوره ایلخانی در ایران رواج پیدا می‌کند، ولی برخی دیگر قدمت ساخت این نوع سفال را قرون اولیهٔ اسلام (قرون سوم و چهارم ه.ق) می‌دانند که نوعی از آن معروف به نقاشی زیر لعاب کبالت و متشکل از لعاب نخودی و نقوش لاجوردی است. این‌گونه ظروف با نقش‌مایه گل‌های چندپر، برگ نخل و گاه کتیبهٔ کوفی، در مراکز صنعتی- هنری نیشابور و شوش ساخته می‌شد. از قرون پنجم و ششم ه.ق نیز نمونه‌های ظروف سفالی با لعاب پاشیدهٔ آبی به شکل خطوط آبی بر زمینهٔ لعاب نخودی ساخت ری به‌جای مانده‌است. شاید بتوان گفت، توسعه و گسترش ساخت این سفال‌ها در ایران، از دورهٔ ایلخانی و به طور مداوم، در دوره‌های تیموری و صفوی، به تأثیر از نقش‌مایه‌های چینی در مشهد، اصفهان، کاشان و کرمان آغاز شد (روح‌فر، ۱۳۸۱، ۴۸) و در نهایت همزمان با ورود اروپاییان، سفال آبی و سفید در سه شهر مشهد، کرمان و یزد فراگیر شد(Fehérevari,1973,139). در این میان می‌توان به نقش مهم کمپانی هند شرقی به عنوان رابط تجاری اشاره کرد. چرا که همزمان با واردات ظروف چینی به خاورمیانه، و اروپا، اقدام به صادرات کالاهای ایرانی، از جمله سفال، به شرق آفریقا و حتی اروپا می‌کرد (Crow,1979-80,15).

تصویر ۶- ظرف آبی و سفید ساخت مشهد.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:342)

یکی از مهم ترین این مراکز، شهر مشهد است. شاردن در قرن هفدهم میلادی از مشهد به عنوان یکی از مراکز مهم تولید سفال نام می‌برد، که کمپانی هند شرقی، برای این شهر نیز، مانند کرمان اهمیت خاصی قائل بوده‌است (Lane,1957,7). ظروف آبی و سفید مشهد بسیار ظریف و نازک ساخته می‌شدند، و تزیینات آنها بیشتر نقش‌هایی در دو طیف سایه خورده آبی رنگ است. شکل این ظروف، شامل دیس‌های بزرگ، بشقاب‌های کوچک، کاسه‌های گود و یا نیم‌کروی است که تقلیدی صرف از ظروف چینی محسوب می‌شوند. (شکل ۶) حتی در تزیینات نیز، یک نوع گرته برداری از مناظر و پیکره‌های چینی و به طور متناوب نمادهای بودایی دیده‌می‌شود. به طور کلی، طرح‌ها در مجموع شامل چهار کاسهٔ گل با یک طرح گل‌سرخی در وسط است که این طرح ممکن است، برداشتی مستقیم از ظرف‌های چینی باشد. لبه‌های ظروف به دقت به شش ناحیه تقسیم می‌شدند و فضای داخل آنها با نقش‌مایه‌های گیاهی و نمادهای بودایی پر می شد و طومارهای برگ‌دار دور تا دور، این نواحی را تزیین می‌کرد (Fehérevari,1973,139).

تصویر ۷- ظرف آبی و سفید ساخت کرمان.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:349)

اما بر خلاف نمونه های تولید مشهد، در آبی و سفید هایی که در کرمان تولید می‌شد، گرته‌برداری از ظروف چینی دیده نمی‌شود. در میان رنگ‌های کاربردی گاهی آبی مایل به خاکستری روشن و مایل به فیروزه‌ای نیز دیده می شد. به علاوه در نقش‌و نگارها اثری از طرح‌های چینی نبود و به نوعی روح ایرانی حاکم بر این ظروف بوده‌است. الگوهای گیاهی، حیوانی و یا پیکره‌های انسانی، به سبک و سیاق ایرانی نقوش این ظرف را تشکیل میدهد. در یک جمع‌بندی شاید بتوان سفال آبی و سفید کرمان را آبی و سفیدی دانست، که با سفال چند رنگ ترکیب شده‌است (Feher'vari,2000,287). قطعاتی از این گونه سفال‌ها در بررسی‌های قلعه دختر و قلعه اردشیر کرمان به‌دست‌آمده است (Caldwell,1967,58-60)(تصویر ۷).

محققان رنگ‌های آبی ظروف آبی و سفید را، از مادهٔ کبالت دانسته‌اند. در دوره مینگ (Ming) کبالت و همچنین شیوه‌های تولید لعاب را ایرانیان و اعراب به چین وارد کردند و به همین دلیل چینی سازان چین، کبالت استفاده شده در ظروف آبی و سفید را "آبی محمدی" می‌نامیدند (دانشپورپرور، ۱۳۷۶، ۱۳۴). رنگ‌های حاصل از اکسید کبالت در این دوره آکثراً شامل رنگ‌های آبی روشن و درخشان، آبی تیره، آبی مایل به خاکستری و گاه مایل به سیاه است. اما در اینجا باید به سفال ایزنیک نیز اشاره‌ای کوتاه داشت چرا که اگرچه در ایران تولید نمی‌شد، اما ازتأثیر آن بر روی سفال‌سازی عصر صفوی نمی‌توان چشم‌پوشی کرد.

۱-۶- سفال ایزنیک

این سفال بیشتر در غرب و توسط صنعتگران ترک ساخته می شده است. بدنهٔ این نوع سفال از گل سفید است و شهرت آن به خاطر استفاده وسیع از لعاب های رنگی است (Blair,&,Bloom,1994,222). محققان مراکز ساخت این سفال را متعدد و در حدود ۳۰۰ کارگاه ذکر کرده اند. این سفال به اشکال بشقاب، دیس، گلدان، و کوزه با طرح های گیاهی و برگ تولید می شد (تصویر ۸) و حتی کاشی هایی به وسیلهٔ ترکان عثمانی به این سبک در سازه ها به کارگرفته می شد (Lewis,1976,103).

سفال ایزنیک در حجم گسترده‌ای به کشورهای مختلف صادر می‌شد و گاهی حجم صادرات به حدی بود که خاستگاه این سفال، اشتباه گرفته می‌شد. به عنوان مثال گاهی این سفال را سفال دمشقی، می‌نامیدند که این ممکن است به دلیل همان صادرات گسترده‌ای باشد که به سوریه انجام می‌گرفت. سفال ایزنیک در قرن هفدهم شروع به افول کرد، اما سفالگران آن را کنار نگذاشتند و تا قرن هجدهم به تولید آن ادامه دادند.

تصویر ۸- ظرف ایزنیک.
ماخذ: (Fehervari,2000,fig:349)

۱-۷- سفال رنگارنگ مشهد

ساخت سفال رنگارنگ مشهد به قرون ششم و هفتم باز می‌گردد دستیابی به این تکنیک نتیجهٔ تحولاتی است که از اواخر دورهٔ سلجوقی اتفاق افتاد. در این روش تزیین خمیرهٔ سفال نیز تغییر می‌کند و از خمیر شیشه یا خاک چینی استفاده می شود. به عقیدهٔ محققان نقاشانی که عهده دار تصویر سازی نسخ خطی بودند، مسئولیت نقاشی و تزیین ظروف سفالی را بر عهده داشتند(توحیدی،۱۳۷۹، ۲۷۹). در طبقه بندی سفال های صفویه یکی از گونه های سفالی این دوران را سفال های رنگارنگ دانسته‌اند (کیانی، ۱۳۷۹، ۴۵). با این وجود نمونه های بسیار کمی از ظروف سفالین رنگارنگ معرفی شده اند و در اغلب کتب و مقالات علمی به کاشیهای هفت رنگ این دوران اشاره شده است. متأسفانه سفالینه های کرمان ومشهد از استناد معتبر تاریخی به کلی بی بهره مانده اند و همین قدر معلوم گردیده که مشهد مقام عمده تری داشته است (راجرز،۱۳۷۴، ۲۶۷). دو قطعه سفالینه یکی منقوش به طاووسی نقش پرداخته در میان شاخ و برگ ها و رنگ پردازی هفت رنگ از جملهٔ معدود شواهد ساخت این سفال است(راجرز،۱۳۷۴، ۲۶۶).

در این دوران تولیدات سفالی در مشهد به فنون خاصی در ساخت انواع کاشی ها انجامید که این کاشی ها در بیشتر بناهای مهم این دوران مورد استفاده قرار گرفت. تا آن زمان در عصر سلجوقیان کاشی به صورت معدود در بنا بکار می رفت از آن پس روز بروز بر تزیینات و کاربری کاشی در بنا افزوده می شد. این نوع کاشی در این زمان کاشی به دو شکل گلی و جسمی تولید می‌شد. کاشی گلی جهت تهیه کاشی هفت رنگ و زیر رنگی و کاشی جسمی جهت ساختن کاشی نره و کاشی معرق استفاده می شد (نادری،۱۳۵۷، ۵۸). در این میان کاشی هفت رنگ از نوع کاشی جسمی، که در دوران تیموری ساخته می شد و به نام کاشی قازتغاری معروف بوده است (همان، ۶۴) در دوران صفویه نیز ادامه پیدا کرد. این کاشی را اگر در مقابل آفتاب نگاه دارند هفت رنگ در آن مشاهده میشود و بیشتر از این نوع کاشی در قسمت ازاره‌ها و اسپرها بخاطر زیبایی بیشتر به کار می رفته است.

۲- تکامل مکاتب هنری و شکل گیری مبنایی برای خلق نقش‌مایه‌های سفالی

هنر نقاشی به علت تأثیر عمیق و پایه‌ای بر کلیه آثار تجسمی اهمیت خاصی از جهت مطالعات تطور هنرهای اسلامی دارد و دامنه بسیط آن وقتی مشخص می شود که درمی یابیم هنرمندان ایرانی این هنر را به یک هنر کاربردی بدل کرده و علاوه بر خلق آثار هنری، آن را به عنوان پایه ای ترین عنصر تزیینی بر کلیه سطوح تجسمی به کارگرفتند. به تدریج هنر کتابت و نقاشی های ظریف به سبک چین، با رویه هنرمندان ایرانی در آمیخت، ولی هنرمندان ایران نیز با ابتکار خود، رنگ و اصالتی ایرانی به تصاویر دادند به گونه ای که با نقاشی‌های چینی همزمان خود به کلی تفاوت داشت و هنرتزیینی را از صفحات کتاب و ریزه‌کاری های ظریف و طلایی به قالی بافی، کاشی‌کاری های مساجد و سفالینه ها توسعه داده و هنر ایران را در تمام شهرهای تحت سلطهٔ مغول رایج و متداول کردند. در این دوران با وجود رابطه گسترده‌ای که با چین وجود داشت. برای مثال در دورهٔ شاهرخ تیموری، روابط با چین به قدری نزدیک و پابرجا بوده که در هیچ دوره‌ای سابقه نداشته، زیرا تاریخ آن دوره شاهد تبادل سفیران فراوان بین چین و ایران است. با درنظرگرفتن تأثیر مستقیم سبک چینی، جالب است که سبک نقاشی ایران تا پیش از حملات تیمور به قدری خوب جا افتاده بود که توانست در برابر سبک متداول چینی آن زمان ایستادگی کند. با این حال سبک چینی بایستی باب روز بوده‌باشد والا هنرمندان دربار زحمت تهیهٔ آن همه نقاشی های تقلیدی را که اکنون در استانبول وجود دارد، به خود نمی‌دادند. با در نظرگرفتن همهٔ اینها، نفوذ سبک چینی نیروی خود را از سال ۱۳۹۲م، از دست داد و بالاخره، در قرن چهاردهم هنرمند ایرانی، عناصر موافق با مقاصد خود را از سبک چینی گرفت (بینیون،۱۳۶۷، ۱۵۷) و (همایونفرخ،۱۳۵۳، ۲۷-۱۹). این پیشرفت هنری تا دوران تیمور و سلاطین ایلخانی ادامه داشت و به

قدری مورد توجه بود که یکی از شاهزادگان تیموری، به نام بایسنقرمیرزا که خود هنرمند و خطاط بود سرپرستی امور هنری را در شهر هرات به عهده گرفت.

همزمان با این پیشرفت‌های هنری در دورهٔ تیموری، مراکزی نیز برای ساخت سفال در تخت‌سلیمان، سلطانیه، ساوه، تبریز و ورامین شکل می‌گیرد که از خصوصیات بارز تولیدات این مراکز ظروف سفالی با نقش زیر لعاب و نقش برجسته است و آغاز نفوذ تصویرگری همانند نگارگری و نقاشی بر روی سفالینه‌ها نیز از همین دوران شکل می گیرد. به لحاظ عمومیت کاربرد رنگ ها، از این پس هنرمندان و سفالگران، بیشتر رنگ های تیره مانند آبی و سبز تیره درتزیینات به کار گرفتند.

با اوج‌گیری مکاتب مینیاتور، در سایه امنیت سیاسی- اجتماعی که شاهان صفوی ایجاد کردند، و ظهور مکتب هرات، فصل جدیدی در زمینه هنرهای تجسمی گشوده شد و مکتب هرات نقش گسترده‌ای را در زمان خود و بعد از خود در زمینه خلاقیت های موضوعی و به کارگیری طبیعی تر موضوعات انسانی گیاهی و حیوانی بازی کرد. این مکتب به سرکردگی کمال الدین بهزاد، تقلید از کارهای نقاشی چین را متروک ساخت، و مبتکر و مسبب یک دگرگونی مهم و شگرف در سبک نقاشی ایران گردید و در بیست سال آخر سده دهم هجری، روح دیگری به هنر نقاشی ایران داد. این سبک به علت قدرت خلاقه‌اش سرمشق هنرمندان بعدی قرارگرفت. به گونه‌ای که تا قبل از رضا عباسی، محیط نقاشی ایران اصولاً تحت نفوذ فکری هنری و شیوهٔ کار این مکتب و به خصوص بهزاد، قرار داشت (ضیاءپور،۱۳۷۷، ۳۰۸). مکتب هرات، به علت سابقه ممتد و آزادی عملی که بعد از مکتب نقاشی بغداد برای هنرمندان ایران به وجود آمد، به سرعت مورد توجه و تشویق سران قوم قرار گرفت و به حدی پیشرفت نمود که آثار بعد از آن نتوانست از لحاظ ظرافت کاری و قوه تفکر به پایه آثار آن برسد (کریمی،۱۳۴۲، ۳۷-۳۶).

کمال الدین بهزاد در اینجا به عنوان فردی انقلابی مکتب هرات را از شیوه های معمولی رهایی داد و کارها را به جهتی سوق داد که پس از انقلاب صفویه، به‌صورت شیوهٔ متداول فرهنگی درآمد. از مهم ترین خصیصه های او، این بودکه جنبه های مردمی و انسانی را وارد سبک‌اش کرد و به این ترتیب، به پیکره ها و افراد، حرکات واقعی داد (کنبای،۱۳۷۹، ۷۵). رعایت کمپوزسیون، انتخاب موضوعات، توجه به جزییات، ترسیم شاخه‌های پرشکوفه، چارچوب ها و شبکه‌های خوش‌نقش، پنجره و دیوار، نقش‌های روشن و نمایان قالی‌ها و فرش‌ها، جزییات تصاویر پرشکوه و هیأت پروقار درباریان در کنار زندگی سادهٔ مردم کوچه و بازار، توجه خاص به امور روزمره، لطافت بسیار در طبیعت و حذف‌کردن فرم سنتی ابر و همینطور توجه ویژه به متون ادبی از خصوصیات کارهای او به شمار می رود (آریان،۱۳۶۲، ۵۹-۵۸) (Arnold,1930,10).

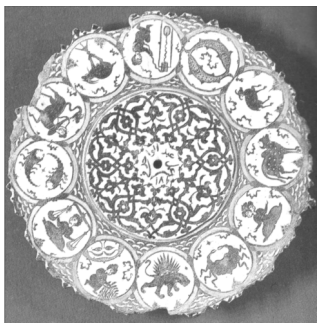
در این زمان همچنین به کارگیری رنگ‌های سرد و مایه‌های آبی و سبز، سورمه‌ای، سبز زیتونی، سبزپسته‌ای، قهوه‌ای، فیروزه‌ای، طلا و شنگرف (ضیاءپور،۱۳۷۷، ۳۰۸) و رنگ‌های قهوه‌ای، روشن، اکر زرد، قرمز روشن، و قرمز ورمیلیون، به صورت پس زمینه، و رنگ هایی مانند رنگ گل کاسنی، سرخ، آبی روشن، سبز یشمی و زرد در برخی تابلوها، رنگهایی است که نسبت به دیگر رنگها بیشتر از آنها بهره گرفته شده است و از خصوصیات کارهای بهزاد و معاصرانش است (رابینسن،۱۳۷۶، ۴۹)، که علاوه بر سفال، بر کلیه هنرهای تجسمی به صورت نقش‌مایه‌های ترکیبی کاربرد پیدا می کند.

با شکوفایی مکاتب تبریز و اصفهان، دامنهٔ این تأثیرات، به عنوان قدرت خلاقه و محرک بر کلیهٔ جنبه های تجسمی بیش از پیش آشکار گشت. برای مثال می‌توان از ویژگی‌های هنر پارچه صفوی و همکاری نقاشان و نساجان در کانون هنری اصفهان میتوان نام برد. به‌طوری که بسیاری از طراحان پارچه از هنرمندان نقاش معروف این زمان بودند(ذکاء، ۱۳۴۱، ۷). بافندگان فرش، نقش‌مایه‌های خود را در میانهٔ قرن دهم و اوایل قرن یازدهم از تصاویر کتب خطی الهام می‌گرفتند. در این دوران پارچه‌های ابریشمی با تصاویری از میهمانی‌های شکار و همچون مجنون در صحرایی احاطه‌شده به وسیلهٔ حیوانات، یا از شیرین در حال استحمام پوشیده می‌شد. همچنین فرش‌های درباری قرن دهم از باشکوه‌ترین نمونه‌هایی است که طراحی‌ها و نقوش استفاده‌شده در آنها، آشکارا از مینیاتورهای نسخ خطی قرن نهم گرفته‌شده‌است (برند،۱۳۸۱، ۶۹-۶۸).

هنرمندان سفالگر نیز با الهام از نقوش شاهکارهای مینیاتور ایران، نقش گل های تزیینی، نقوش انسانی با طرح‌های جدید و سیمای مشخص، پرندگان در شکل طبیعی، حیوانات واقعی، نقوش گیاهی، درختان پرشکوفه، عناصر متون ادبی را، بر روی سفال هایی با ریخت بشقاب، کوزه، قدح، پیاله، قلیان و دیگر ظروف به‌کار بردند. همچنین با انتقال پایتخت به اصفهان، در سال ۱۰۰۶ هجری توسط شاه عباس، تصویر و نقش دراویش و شاهزادگان بر روی سفالینه‌ها معمول گشت و اشراف را در لباس‌های فاخر و با عمامهٔ بزرگ و پرگل تصویر کردند، در ظروف معروف به کوباچی و کاشی‌های بناها چندین تصویر وجود دارد که اشخاص با عمامه نقش‌شده‌اند (کامبخش‌فرد،۱۳۷۹، ۴۷۴).

با چشم پوشی از دوران انقراض صفویان و پیامدهای آن، هنر سفالگری دوره صفویه، گوناگونی وسیعی را از نظر شکل، تکنیک و تزیین عرضه‌می‌دارد. حکمرانان و شاهان صفوی به نوعی بدل چینی، که به طور مستقیم تحت تأثیر آثار مینگ[۱۲]، ایجاد شده بود، علاقه داشتند. اما در همین زمان نیز با دسته هائی از سفال برخورد می کنیم که تکنیک جلا وبرق فلزی رو به انحطاط را برگزیده اند. موضوعات کلی بر این سفالینه ها عبارتند از، باغ- زندگی درباری، میهمانی ها، صحنه های شکار و غیره که تمامی از شیوه مینیاتور الهام گرفته است. نظیر همین صحنه ها در کنار نقاشی‌های دیواری قصرها بر روی سطح کاشی‌های لعابدار نیز دیده می‌شود. در حالی‌که مساجد با کاشی های نقش گل و درخت مزین می‌شدند (ورجاوند،۱۳۵۰، ۳۱-۳۰).

در این دوران دامنهٔ تأثیرات سفال های چینی با اوج گرفتن سبک و اسلوب ایرانیان دستخوش تغییرات زیادی شد. نوعی بشقاب پایه دار بزرگ با درونمایهٔ آبی مایل به سیاه و حاشیهٔ مدوری منقوش به علایم منطقه البروج در دورازده دایرهٔ مجزا در موزهٔ اسلامی برلین وجود دارد که از شیوهٔ پرداخت آن پیداست که در شمال ایران و ساخته شده است و احتمال می رود از انواع سفال کوباچه باشد. این سفال دارای طرحی کاملاً ایرانی است وشکل برج جدی با بزغالهٔ در حال جست وخیز درست از نوع نگارگری های ایرانی است که "ماهوآن[۱۳]" دریانورد چینی به سال ۸۳۷ در جزیرهٔ هرمز دیده و ویژگیهای هنری آن را ستایش کرده است (راجرز، ۱۳۷۴، ۲۶۶) (تصویر ۹). بشقاب دیگری که از آذربایجان به دست آمده دارای نقش صورت فلکی برج ماهی یا نقش سر به دم دوماهی، یادآور کنده‌کاری های استادان ایرانی بر سنگ یشم است.



تصویر ۹- ظرف منسوب به کوباچه در موزهٔ برلین.
ماخذ: (راجرز، ۱۳۷۴)

تصویر ۱۰- بشقاب به دست آمده از آذربایجان.
ماخذ: (راجرز، ۱۳۷۴، ۲۶۷)

نتیجه

با مطالعه سیر تحولی این نقش مایه های سفال هاب دوران صفویه، در می یابیم که هنرمندان سفالگر، با دستمایه قرار دادن و تأثیر گرفتن از جنبش های هنری مینیاتور در ایران، به تدریج سعی در بازکردن جای جدیدی برای خود بودند، به طوری که برخی سفال هایی سنتی که ساخت آنها به فراموشی سپرده شده بود، نظیر زرین فام نیز با کیفیت و ساختی به کلی متفاوت از سفال های وارداتی ساخته شد. البته طرح این تأثیرات به منزلهٔ جدایی کامل سفالینه‌های صفوی از تاثیرات چینی نیست. تقسیم‌بندی زیر که در مورد نقش‌مایه‌های سفال آبی و سفید صفوی صورت‌گرفته، تا حدودی این وابستگی را تعریف می‌کند،

نقش‌مایه‌هایی با الهام از موضوعات چینی

نقش مایه‌های ترکیبی از موضوعات ایرانی و چینی

نقش‌مایه‌های کاملاً ایرانی با بهره‌گیری از مکتب‌های رایج هنری مانند مکتب اصفهان.

بنابراین می‌توان گفت اگرچه در آغاز نقش‌مایه‌هایی با تقلید از نقش‌مایه‌های چینی به کارگرفته می‌شد، که این مسأله به دلیل تقلید صرف و ساخت اولیه سفال، شامل تکنیک‌ساخت و لاجرم به کارگیری تزیینات است، اما در دوره‌های بعد این نقش‌مایه‌ها به نحوی با ذوق و سلیقهٔ هنرمندان ایرانی در آمیخت و کم‌کم راهی جداگانه را در پیش‌گرفت. به طوری که حتی بر روی تأثیر گذاری سفال های چینی در دنیای اسلام موثر بود.

از طرفی با در نظر گرفتن شرایط تولید سفال های متأخر، به خصوص دوران صفوی و تأثیر روند مبادلات بازرگانی در عرصه سفال سازی، در این برهه زمانی ما با نوعی شرایط ایجاد تعادل در بازار، از سوی سفالگران ایرانی مواجه هستیم. در شرایطی که بازرگانان خارجی و تولیدکننده هایشان، با تولید نوعی سفال ارزان قیمت سعی در بدست گرفتن بازار داشتند، بازرگانان ایرانی نیز به فکر عرضه تجاری دستآوردهای خود بودند. اما از سویی وجود ریشه های عمیق، سنت های هنری و مذهبی در بین سفالگران ایرانی که تا آن زمان تنها به جنبه های هنری سوای جنبه های تجاری، فکر می کردند، آنها را بر آن داشت تا به ایجاد نوعی هماهنگی، در بین سفالینه های وارداتی و بومی بیندیشند و در نهایت با بکارگیری همزمان تکنیک های سفالی چینی، اروپایی و ایرانی راه جدیدی در این عرصه گشودند. هرچند که این روند بسیار کوتاه مدت بود و در اندک زمانی بعد از انقراض سلسله صفوی، سفالسازی با تنزل کیفیتی چشمگیری مواجه می شود.

نقش‌مایه‌های مورد استفاده در دورهٔ صفوی بخصوص در دوران اوج مکاتب مینیاتور، که مظاهر آن با ظهور نقش مایه هایی نظیر، فرم های گوناگون گلهای تزیینی، درختان پرشکوفه، نقوش واقع‌گرای حیوانی در حالات مختلف، و فیگورهای مختلف انسانی، که همگی از موضوعات الهام گرفته از مینیاتور بودند، خود را نشان می‌دهد، بیانگر نوعی فاصلهٔ هنری این نقوش با نقوش دوره‌های قبل است. در نتیجه با در نظرگرفتن فرازهای مینیاتور ایران در این دوره و نقش ارزندهٔ مکاتب هرات، تبریز و اصفهان، درمتحول کردن سنت‌ها، و ابداع و ابتکارات فراوان، که در مورد آن بحث شد، به یک پدیده نوظهور، یعنی همسانی فرازهای نقش‌مایه‌های سفالی و نقش‌مایه‌های نگارگری ایرانی می رسیم.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Porcelaine.
۲ Faience.
۳ Tang.
۴ Semi Porcelaine.

۵ Ming.
۶ Sykes.
۷ Ching-te.
۸ Fukien.
۹ Spitton.
۱۰ Hobson.
۱۱ ch'-ien-lung.
۱۲ Ming.
۱۳ Ma Huan.

فهرست منابع:

آریان، قمر (۱۳۶۲)، کمال‌الدین بهزاد، انتشارات هنر و فرهنگ، تهران.
برند، برند (۱۳۸۱)، بخشی از کتاب هنر اسلامی (منسوجات و فرش ها)، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، هنرهای تجسمی، شماره۱۵، صص ۷۰-۶۶.
بهنام، عیسی (۱۳۴۲)، هنرسال سازی در کشورهای مسلمان، هنر و مردم، دوره ۲، ش ۱۶، صص۵-۲.
بینیون، ل. ویلکینسون، ج.و.س.گری، ب. (۱۳۶۷)، سیر تاریخی نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، امیرکبیر، تهران.
توحیدی، فائق (۱۳۷۹)، فن و هنر سفالگری، سمت، تهران.
دانشپور پرور، فخری (۱۳۷۶)، یافته‌های ظروف چینی جزیرهٔ هرمز و نقش این جزیره در بازرگانی ایران و چین، یادنامهٔ گردهمایی باستان‌شناسی شوش، میراث فرهنگی، تهران.
ذکاء، یحیی (۱۳۴۱)، غیاث نقشبند، هنرومردم، شماره یک، آبان ۴۱، صص۷-۱۲.
..... (۱۳۴۲)، موجبات ترقی و توسعهٔ هنردرایران، هنرومردم، شماره۱۴، دوره ۲، آذر ۴۲ ،صص۹-۲.
رابینسن، ب.و. (۱۳۷۶)، هنر نگارگری ایران (۱۳۱۳-۱۸۹۶/۷۵۱-۱۳۵۰)، ترجمهٔ یعقوب آژند، مولی، تهران.
راجرز، م. (۱۳۷۴)، سفالگری، مجموعه مقالهٔ هنرهای ایران، تألیف ر.دبلیو. فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، وزان، تهران، صص ۲۷۱-۲۵۵.
روح‌فر، زهره (۱۳۸۱)، تجزیهٔ لعاب سفیدوآبی براساس آزمایش پیکسی، مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ، شماره۳۲، نشردانشگاهی، صص ۵۰-۴۸.
..... (۱۳۷۸)، نقاشی مکتب اصفهان بر سفالینه‌های سفید و آبی، مجلهٔ موزه‌ها، شماره۲۱، میراث فرهنگی کشور، صص۱۲-۹.
ضیاءپور، جلیل (۱۳۷۷)، مختصر تاریخ هنر، ایران و جهان۲، به کوشش محمد حسن اثباتی، اسلامی، تهران.
کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۷۹)، سفال و سفالگری در ایران (ازابتدای نوسنگی تا دوران معاصر)، ققنوس، تهران.
کریمی، علی(۱۳۴۲)، مینیاتور ایرانی، هنرو مردم، دوره۱، ش۷، اردیبهشت۴۲، صص۱۰-۳.
کنبای، شیلا (۱۳۷۹)، نگارگری ایرانی، مجموعه آثار هنر اسلامی ۲، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۹)، پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران، نسیم دانش، تهران.
کیانی، محمد یوسف، کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، هنر سفالگری دورهٔ اسلامی، وزارت ارشاد، تهران.
نادری، بقراط. (۱۳۵۷)، مختصری راجع به کاشی، پخت و انوع کاشی مشهد، هنر و مردم، ش ۱۸۸، دوره ۱۶، صص۶۵-۵۸.
ورجاوند، پرویز (۱۳۵۰)، سیری در هنرایران و دیگر سرزمینهای اسلامی، ازقرن سوم تا یازدهم هجری، هنرومردم، شماره ۱۱۲و ۱۱۳، دوره۱، صص۲۸-۵.
همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۵۳)، سیری در مینیاتورایران، تاثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین، (متن سخنرانی در گالری سولیوان)، هنرومردم، شماره۱۴۰و۱۴۱، دوره۱۲، صص۲۷-۱۹.

Arnold, Sir Thomas.(1928), *Painting in Islam*, London.
..... (1930), *Bihzad and his painting in the Zafar nama Manuscript,* London.
Blochet, E. (1929), *Musalman Painting*, London.
Blair, Sheila. Bloom, Jonathan (1994), T*he Art and Architecture of Islam 1250-1800,* New Haven and London, Yale University Press, London.
Caldwell, Joseph, R. (1967), *investigations at Tell-I Iblis,* Springfield, Illinois.
Crowe, Y. (1979-80), Aspect of Persian Blue and White and China in the Seventeenth Century, *Transactions of the Oriental Ceramic Society,* pp15-30.
Diamand, M. S. (1930), *A handbook of Muhammadan Art,* New York.
Fehérevari, Géza (1973), *Pottery of the Safavid and Qajar Periods in Iran, (Islamic pottery ,a Comperehensive Study Based on the Barlow collection*, faber & faber, london.
..... (2000), *Ceramic of Islamic World,* I.B.Tauris, london. New york.
Golombek, L. Mason, R. B. Bailey, g. (1996), *Tamerlane s Tableware,* Mazda publisher in association with Royal Ontario Museum, Toronto.
Hobson, R.L. (1932), *Guide to the Islamic pottery of the Near East*, British musuem, london.
Lane, Arthur (1939), *The so-called "Kubachi" wares from persia,* the burlington magazine, vol. LXXV, pp 34-6.
..... (1957), *Later Islamic Pottery,* reper 1971, London.
Lewis. B. (1976), *The World of Islam*, thames and hudson ltd, london.
Sykes, Sir Percy. M (1902), *The thousand miles in persia or eight years in iran*, chapters XVI-XVII, london.
Watson, Oliver (1985), *persian luster ware*, London.
Whitcomb, Donald (1985), *Before the rose and nightingles*, Excavation at Qasr-I Abu Nasr, Old shiraz, the Metropolitan Museum of Art, New York.