

هنر سفالگری در دوره صفویه، بررسی تکنیک و نقش‌مایه‌های هنری

دکتر یعقوب محمدی فر^{۱*}، بهزاد بلمکی^۲

^۱ استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

^۲ کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۲/۴)

چکیده:

با ظهور سلسله 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 سلايق روز و در عین حال توجه به عناصر بومی و ادای دین به آنها، از سوی سفالگران منجر به تولید سفال‌هایی 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 و سفید، 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 دست‌آورد‌های مکاتب هنری این دوران به ویژه مکتب هرات، سعی در بازنمایی هنر سفالگری به کمک نقش‌مایه‌های مینیاتوری داشتند. در این مقاله با بررسی مختصری بر گونه‌های سفالی در دوران صفوی، نگاهی به نقش‌مایه‌های به کار رفته بر روی این سفالینه‌ها می‌اندازیم.

واژه‌های کلیدی:

صفویه، هنر سفالگری، نقش‌مایه، نگارگری.

مقدمه

تقسیم‌بندی تا حدودی سیاسی است، اما وجوه مختلف آن، آنچنان فراگیر است، که می‌توان این تقسیم‌بندی را، در مورد کلیه 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 می‌یابند و بالاخره در دوره انقراض این پختگی و کمال با واردات انبوه تولیدات صنعتی سفال از اروپا، ترکیه و تولیدات انبوه و بی کیفیت دیگر مراکز تولیدی، دچار افول شده و به فراموشی سپرده می‌شود.

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

اگرچه دوران بالندگی سنت‌های 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 فراموش شده‌ای نظیر زرین‌فام، در این دوره، مجدداً احیاء شده و سفال‌های جدیدی پا به عرصه سفال‌سازی می‌گذارند که تا آن زمان تولید نشده‌اند. (Ibid, 134) علاوه بر 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.

در ابتدای حمله مغول به ایران هنرهای ایران تا مدتی به واسطه جنگ‌ها و خونریزی‌های پی‌درپی، رونق خود را از دست داد، ولی بعد از چندین سال سران مغول به فکر ترویج ادبیات و هنر افتاده و عده‌ای 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 به تدریج تحت نفوذ چین قرار گرفت (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 عرصه‌ها نیز به شمار می‌رفت.

با حضور سلسله جدید و قدرتمند صفویه در ایران، در آغاز قرن دهم هجری (۱۷۲۲-۱۵۰۲ م)، بعد از حدود ۹۰۰ سال، اولین سلسله ملی به حکومت رسید. مؤسس این سلسله شاه اسماعیل، تبریز را به پایتختی انتخاب کرد. زمانی تبریز تحت سلطه ترکان عثمانی درآمد و برای مدت کوتاهی به وسیله آنها تصرف شد، به همین دلیل دومین شاه صفوی، شاه تهماسب (۷۶-۱۵۲۴ م)، پایتخت را به سمت جنوب شرق، یعنی قزوین منتقل کرد و دوباره در سال ۱۵۹۸ م، شاه عباس اول (۱۶۲۹-۱۵۸۷ م) پایتخت را به اصفهان انتقال داد. طرح و نقشه پایتخت جدید به دقت ریخته شد و این برنامه ریزی و دقت در معماری مساجد، سازه‌های شهری، کاخ‌ها و تمام زمینه‌های هنرهای تجسمی بروز کرد.

به طور کلی محققان، دوره صفوی را در فراشدهای هنری و صنعتی به سه دوره آغازی، میانی و بالاخره سال‌های انقراض صفویان تقسیم کرده‌اند (کیانی، ۱۳۷۹، ۴۵). اگرچه این

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

اکنون در موزه‌های مطرحی همچون طارق رجب در کویت قرار دارد، در نتیجه حفريات غير علمي است. اگرچه باستان شناسان با مطالعه دقيق 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 محوطه‌های اسلامی است، وجود ندارد و مشکل عدم شناسایی مراکز تولید سفالی نیز، مسأله دیگری است که در گروی همین حفريات است. با این وجود، باید به این نکته نیز اشاره

در بررسی و مطالعه سفال اسلامی مسائل و مشکلات مختلفی مطرح است، که از آن جمله به شناسایی مراکز تولید سفال می‌توان اشاره کرد. همچنین موضوع حفاری‌های غیرعلمی و حفاری‌های قاچاق در سال‌های اخیر مشکل تاریخ‌گذاری و تعیین محل برای اکثر سفال‌های مکشوفه که هم‌اکنون در موزه‌های مختلف قرار دارند را با ابهام روبرو کرده است، چرا که بسیاری از سفال‌های مهم و موثر در شناسایی سبک‌ها و تکنیک‌های سفالگری دوران اسلامی، که

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 سفال های عثمانی ایزنیک و همین طور از اروپا، در سال های میانه، و اواخر قرن هجدهم میلادی، بدل چینی های ارزان قیمتی که به تعداد زیاد به خاور نزدیک و میانه صادر می شد، سبب ایجاد افول در سفال های اواخر اسلامی (زند و قاجار) گردید (Fehérevari, 1973, 135).

به طور کلی، سفال های تولیدی دوره صفوی در نوع ساخت و تکنیک، در هفت دسته، طبقه بندی شده اند، که می توان، به سفالینه سلادون، کوباچی، زرین فام، سفالینه سفید 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 می پردازیم.

۱-۱- سفالینه سلادون

سفال سلادون یکی از انواع سفال هایی است که از شرق دور وارد ایران شد. این سفال ها مانند سفال های 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 خلیج فارس اتفاق افتاده است، به ویژه در سیراف در سواحل بوشهر، چرا که اولین مبادلات و مراسلات از این نواحی آغاز گشت. این نمونه های اولیه قابل مقایسه با ظروف لعاب سبز بود و حتی برخی از نمونه ها، بر خلاف نمونه های چینی سبک و با ظرافت ساخته می شدند (Fehérevari, 2000, 276).

از قرن چهارم هجری، این سفال های ظریف به طور گسترده، در فلات ایران مبادله می شد. قطعاتی از این نوع سفال در استخر و منطقه شیراز یافت گردیده است. تا به حال هشت محوطه باستانی، در دشت شیراز، بیشتر در جنوب و جنوب غرب شهر شیراز ثبت شده، که دارای چنین سفال هایی است (Whitcomb, 1985, 67).

در کرمان دو قلعه بزرگ به نام قلعه اردشیر و قلعه دختر متعلق به دوره ساسانی وجود دارد. که با توجه به اسناد و مدارک، نقش مهمی را در تاریخ شهر و نواحی اطراف کرمان، بازی کردند. سایکس^۱، کنسول انگلیس در این دو محوطه باستانی بررسی هایی را انجام داد و نتایج آن را به همراه تصویر برخی از سفال های جمع آوری شده که شامل سفالینه های سلادون نیز می شد، منتشر کرد (Sykes, 1902, chapters XVI-XVII). همچنین، در بررسی های دامنه دار باستان شناختی نزدیک نگار و بردسیر، در ۴۰ کیلومتری جنوب شرقی رفسنجان، که شامل این دو قلعه نیز می شد، نمونه هایی از سفال های اولیه اسلامی، سفال های قرون میانی، به خصوص سفال های نقاشی زیر لعاب، زرین فام و همینطور سفال های سلادون چینی و تعداد زیادی آبی و سفید کرمان به دست آمد. این قطعات اکنون در مجموعه های باستان شناسی مرکز شرق شناسی شیکاگو و مرکز مطالعات شرق و آفریقای دانشگاه لندن، نگهداری می شود (Fehérevari, 2000, 277).

کرد که در سال های اخیر کاوش هایی به صورت علمی و سیستماتیک صورت گرفته که باید منتظر ارائه منطقی داده ها و تجزیه و تحلیل های بعدی آن از سوی باستان شناسان باشیم. همچنین در ۵۰ سال گذشته با بررسی ها و کاوش هایی که از سوی باستان شناسان خارجی و در سال های اخیر توسط باستان شناسان ایرانی، صورت گرفته، قدم هایی در راه مطالعه باستان شناسی این دوران برداشته شد، اما باید به این نکته نیز توجه کرد، که این قدم ها جوابگوی مطمئنی برای خیل سوالات حوزه باستان شناسی دوران اسلامی، به ویژه سبک های سفالی آن نبوده اند. چرا که این مطالعات همواره در مرتبه دوم اهمیت قرار داشته و در محوطه هایی انجام گرفته، که هدف آن دستیابی به دوران قبل از اسلام بوده و کاوش ها با هدف دستیابی به لایه های زیرین دوران اسلامی، هدایت شده اند. بنابراین آنچنان که باید و شاید ثبت و ضبط دقیقی از لایه های بالایی که همان لایه های اسلامی بوده، صورت نگرفته است.

به هر حال با مجموعه اطلاعات موجود، می توان سفال های نوع متأخر سرزمین های اسلامی را از جهت نوع تکنیک و نقش و تزئین آن، هنری دشوار برای سفالگر و در عین حال پرجذبه برای مصرف کننده ها یا مخاطبین دانست. روی همین اصل و توجه ویژه به مخاطب، سفالگر به ناچار رویکردهای مطابق با سلیقه های زمانه را در کار خود رعایت می کرد و به نوعی سعی در نگهداشتن بازار و در عین حال انعکاس زمینه های هنری و نقش مایه های اعتقادی، که نسبت به آنها ادای دین می کرد، داشت. با این شرایط، در توصیف این سفال باید گفت که در دوران متأخر اسلامی که مصرف کنندگان 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 سنت های ایرانی و سفال های وارداتی بودند. به عنوان مثال در این دوره، سفال های لعابدار، حلقه زنجیری میان چینی خاور دور^۱ و بدل چینی 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 تجارتي جاده چین قابل توجهی است. اما این نفوذ همیشگی و یک جانبه نبود چنان که در چین برخی کلکسیون ها، سفال های لعابدار ساخته شده در کارگاه های ایران را در خود محفوظ می داشتند (Blair & Bloom, 1994, 543). در طی قرن های دهم و یازدهم شهرهای نیشابور و سمرقند که بر روی راه کاروانی خاور دور قرار داشتند، برای تولید سفال که در برخی زمینه ها تحت نفوذ، تانگ^۳ از سلسله های چین، قرار داشت، موقعیت ممتازی به دست آوردند. تزئینات این دسته از سفال ها اغلب به صورت متمرکز و بر روی یک زمینه کرم با رنگ های قهوه ای، زرد و قرمز آجری با حذف رنگ آبی، همراه با تزئینات کتیبه دار انجام می شده 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 مقطعی نیز این سفال به طور انبوهی وارد ایران می شد و یا



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



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

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 جنگ افزارهای نظامی خود را با ظروف سفالی معاوضه می‌کردند (Lewis, 1976, 54).

از این رو برخی معتقدند منطقه ساخت این ظروف جایی در حوالی تبریز بوده است. دیماندر و لین، از جمله محققینی هستند که تبریز را پیشنهاد کرده‌اند (Diamand, 1930, 166) و (Lane, 1939, 35). به‌رحال یک توافق همگانی وجود دارد که "سفال کوباچی" در آغاز قرن هفدهم در شمال غرب ایران ساخته شده است (Fehervari, 1973, 135). البته این موضوع در مورد سایر سفال‌های صفوی نیز صدق می‌کند و به طور کلی به نوعی سفالینه‌های دوره صفوی در آغاز تحت تأثیر منطقه 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 چینی‌رهایی 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

همانطور که گفتیم، یکی از مراکز بزرگ تولید سفال این دوره، کرمان بود. در این مورد در منابع ایرانی آمده است که در طول دوره تیمور، سفالگران چینی به ایران دعوت شدند تا به ایرانیان بعضی از روش‌هایی که آنها در چین به کار می‌بردند، 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 (Fehervari, 1973, 140).

چینی‌های تولیدشده در چین مربوط به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی، هم در چینگ تی^۷ و هم در ناحیه فوکین^۸ به تعداد زیاد به کشورهای دیگر، صادر می‌شده است. تعداد زیادی از این سفال‌ها در ناحیه کرمان در بررسی‌های باستان‌شناسی به وسیله پروفیسور کالدول، در تل ابلیس به دست آمده است (Caldwell, 1967, 59). سفال‌تکرنگ کرمان با مشخصه پس‌زمینه تک‌رنگ، عموماً آبی، سلادون، یا قهوه‌ای، که جزییات ریزی در رنگ‌های دیگر، روی آن کار شده است.

یک گروه از ظروف سلادون، کوزه‌هایی کوچک با بدنه کروی و خپل با شانه‌های برجسته و دهانه باز و گردن باریک است. این نوع ظروف مشهور به اسپیتون^۹ (Fehervari, 2000, 280)، از نوعی خمیره سفید ظریف ساخته شده و بیرون آنها با لعاب غلیظ سبز مایل به زرد، به طور یکدست پوشیده شده و با خطوط سفید، تزیین گردیده و همه بدنه سفال با لعاب شیشه‌ای شفاف پوشیده شده است (تصویر ۲). واتسون در این مورد تأکید می‌کند که هیچ‌کس واقعاً نمی‌تواند، کاربرد قابل قبولی برای این سفال که خیلی هم زیاد، در دوره صفوی ساخته می‌شده، بیابد (Watson, 1985, 210-13).

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، گیلان و فنجان تولید می شد که معمولاً بیشتر آنها در ابعاد کوچک ساخته می شدند (Blair & Bloom, 1994, 224). با استناد 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 (Fehervari, 2000, 289).



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

۱-۶- سفالینه سفید رنگ (گمبرون)

سفال گمبرون، که از نام قدیم بندرعباس گرفته شده، از اواخر قرن هفدهم تا میانه قرن نوزدهم میلادی در منطقه بندرعباس ساخته می شد. این سفال که تشابه فراوانی با سفال های سفید دوره سلجوقی دارد، توسط کمپانی انگلیسی و هلندی هند شرقی، از این بندر توسط کشتی به اروپا صادر می شد (Feherevari, 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. از جمله این مراکز می توان به شیراز، یزد، کرمان و اصفهان اشاره کرد. تاکنون هیچگونه شواهد باستان‌شناختی در تأیید این نظریات وجود ندارد. این سفال شاید ظریف ترین سفالی باشد که در ایران تولید می شد. سفالی سخت و فشرده که شباهت خیلی نزدیکی به چینی دارد. بعضی از محققین از جمله هابسن^۱، معتقدند که شباهت خیلی نزدیک این ظروف، به ظروف چینی، دلیل بر این است که این ظروف واقعاً از چین تأثیر گرفته اند. تا قبل از تولید ظروف چینی که در ناحیه چی ان لونگ^{۱۱} در سال های ۹۵-۱۷۳۶ میلادی، ساخته می شد این گونه ظروف در ایران وجود نداشته است (Hobson, 1932, 75). کیفیت این سفال ها 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).



تصویر ۵- ظرف سفید گمبرون.
ماخذ: (Fehervari, 2000, fig:355)

سفال ها با تأثیر از نقوش مینیاتوری مکتب تبریز، به چشم می خورد. این نوع سفال، از دوره تیموری در ایران متداول شد (تصویر ۳). با این وجود، باید این مسأله را هم در نظر داشت که در نمونه های اولیه، برداشتهایی از سفال های قدیم سلسله چینی مینگ، و در مراحل بعد سفال های آبی و سفید و سفال چند رنگ، در آن مشاهده می شود (Lewis, 1976, 54). بدنه این سفال ها سفید است و با خط های بنفش و سیاه و گاهی منگنز و رنگ های قرمز- قهوه ای، سبز، آبی و زرد و لعاب درخشان پوشیده شده است.

۱-۳- سفال زرین فام

نام اصلی زرین فام "دو آتسه" بوده و محققان متأخر بر اساس ترجمه 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 هارون الرشید خلیفه عباسی، یکی از مراکز تولید سفال شهر سامره نزدیک بغداد بود. وی به کارگاه های کوزمگری 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 هارون الرشید 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 ورق های طلایی که در زیر لعاب قرار داده شده بود باعث میگردید که آن سفال ها شبیه به ظروف زرین می شدند. در کارگاه های کوزمگری در شهر ری نیز ظروف زرین فام ساخته می شد در همین زمان در قاهره نیز کوزمگران دست به ساختن ظروف زرین فام زدند و به این طریق سبکی واحد بین هنر کوزمگری 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 سفال ها 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، پرند و یا ماهی ها همراه با تزیینات گیاهی و چشم اندازها رایج می شود (Fehervari, 2000, 289). رنگ ها این بار کمی متمایل به قرمز و قهوه ای شکلاتی شده و این مسأله در دوران متأخر و حتی دوران قاجاریه شدت بیشتری پیدا می کند اما در کنار آن هنوز رنگ های

مشهد بسیار ظریف و نازک ساخته می‌شدند، و تزیینات آنها بیشتر نقش‌هایی در دو طیف سایه خورده آبی‌رنگ 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 دیده می‌شود. به طور کلی، طرح‌ها در مجموع شامل چهار کاسه گل با یک طرح گل‌سرخ 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 می‌شد و طومارهای برگ‌دار دور تا دور، این نواحی را تزیین می‌کرد (Fehérvári, 1973, 139).



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

اما بر خلاف نمونه‌های تولید مشهد، در آبی و سفید‌هایی که در کرمان تولید می‌شد، گرته برداری از ظروف چینی دیده نمی‌شود. در میان رنگ‌های کاربردی گاهی آبی مایل به خاکستری روشن و مایل به فیروزه‌ای نیز دیده می‌شد. به علاوه در نقش و نگارها اثری از طرح‌های چینی نبود و به نوعی روح ایرانی حاکم بر این ظروف بوده است. 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 شده است (Fehervari, 2000, 287). قطعاتی از این گونه سفال‌ها در بررسی‌های قلعه دختر و قلعه اردشیر کرمان به دست آمده است (Caldwell, 1967, 58-60) (تصویر ۷).

محققان رنگ‌های آبی ظروف آبی و سفید را، از ماده کبالت دانسته‌اند. در دوره مینگ (Ming) کبالت و همچنین شیوه‌های تولید لعاب را ایرانیان و اعراب به چین وارد کردند و به همین دلیل چینی‌سازان چین، کبالت استفاده شده در ظروف آبی و سفید را "آبی محمدی" می‌نامیدند (دانشپورپرور، ۱۳۷۶، ۱۳۴). رنگ‌های حاصل از اکسید کبالت در این دوره اکثراً 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 از تأثیر آن بر روی سفال‌سازی عصر صفوی نمی‌توان چشم‌پوشی کرد.

نوعی سفال که شباهت نزدیکی به سفال گمبرون دارد به نام "سفال نایین" شناخته می‌شود. از مهم‌ترین مشخصات سفال نایین، می‌توان به سختی، بدنه 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 می‌رفته 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 سفال‌های 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 نیمه 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 اولیه 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 کتیبه کوفی، در مراکز صنعتی- هنری نیشابور و شوش ساخته می‌شد. از قرون پنجم و ششم ه.ق نیز نمونه‌های ظروف سفالی با لعاب پاشیده آبی به شکل خطوط آبی بر زمینه لعاب نخودی ساخت ری به جای مانده است. شاید بتوان گفت، توسعه و گسترش ساخت این سفال‌ها در ایران، از دوره 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 (Fehervari, 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 مهم‌ترین 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 بوده است (Lane, 1957, 7). ظروف آبی و سفید

۱-۶- سفال ایزنیک

در این دوران تولیدات سفالی در مشهد به فنون خاصی در ساخت انواع کاشی‌ها انجامید که این کاشی‌ها در بیشتر بناهای مهم این دوران مورد استفاده قرار گرفت. تا آن زمان در عصر سلجوقیان کاشی به صورت معدود در بنا بکار می‌رفت از آن پس روز بروز بر تزیینات و کاربری کاشی در بنا افزوده می‌شد. 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 می‌شد (نادری، ۱۳۵۷، ۵۸). در این میان کاشی هفت رنگ از نوع کاشی جسمی، که در دوران تیموری ساخته می‌شد 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 می‌رفته است.

۲- تکامل مکاتب هنری و شکل‌گیری 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 بسط آن وقتی مشخص می‌شود که درمی‌یابیم هنرمندان ایرانی این هنر را به یک هنر کاربردی بدل کرده و علاوه بر خلق آثار هنری، آن را به عنوان پایه‌ای ترین عنصر تزیینی بر کلیه سطوح تجسمی به کار گرفتند. به تدریج هنر کتابت و نقاشی‌های 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 گونه‌ای که با نقاشی‌های چینی همزمان خود به کلی تفاوت داشت و هنر تزیینی را از صفحات کتاب و ریزه‌کاری‌های ظریف و طلایی به قالی بافی، کاشی‌کاری‌های مساجد و سفالینه‌ها توسعه داده و هنر ایران را در تمام شهرهای تحت سلطه مغول رایج و متداول کردند. در این دوران با وجود رابطه گسترده‌ای که با چین وجود داشت. برای مثال در دوره 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 در نظر گرفتن 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 باپ روز بوده باشد والا هنرمندان دربار زحمت تهیه آن همه نقاشی‌های تقلیدی را که اکنون در استانبول وجود دارد، به خود نمی‌دادند. با در نظر گرفتن همه اینها، نفوذ سبک چینی نیروی خود را از سال ۱۳۹۲ م، 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، ۱۳۵۲، ۲۷-۱۹). این پیشرفت هنری تا دوران تیمور و سلاطین ایلخانی ادامه داشت و به

این سفال بیشتر در غرب و توسط صنعتگران ترک ساخته می‌شده است. بدنه این نوع سفال از گل سفید است و شهرت آن به خاطر استفاده وسیع از لعاب‌های 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 طرح‌های گیاهی و برگ تولید می‌شد (تصویر ۸) و حتی کاشی‌هایی به وسیله ترکان عثمانی به این سبک در سازه‌ها به کار گرفته می‌شد (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 دمشق، 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 نتیجه تحولاتی است که از اواخر دوره سلجوقی اتفاق افتاد. در این روش تزیین خمیره سفال نیز تغییر می‌کند و از خمیر شیشه یا خاک چینی استفاده می‌شود. به عقیده 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 سفال‌های صفویه یکی از گونه‌های سفالی این دوران را سفال‌های رنگارنگ دانسته‌اند (کیانی، ۱۳۷۹، ۴۵). با این وجود نمونه‌های بسیار کمی از ظروف سفالین رنگارنگ معرفی شده‌اند و در اغلب کتب و مقالات علمی به کاشیهای هفت رنگ این دوران اشاره شده است. متأسفانه سفالینه‌های کرمان و مشهد از استناد معتبر تاریخی به کلی بی بهره مانده‌اند 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 برگ‌ها و رنگ پردازی هفت رنگ از جمله معدود شواهد ساخت این سفال است (راجرز، ۱۳۷۴، ۲۶۶).

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

همزمان با این پیشرفت‌های هنری در دوره تیموری، مراکز نیز برای ساخت سفال در تخت سلیمان، سلطانیه، ساوه، تبریز و رامین 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 می‌گیرد. به لحاظ عمومیت کاربرد رنگ‌ها، از این پس هنرمندان و سفالگران، بیشتر رنگ‌های تیره مانند آبی و سبز تیره در تزیینات 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 خلاقیت‌های 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 قرار گرفت. به گونه‌ای که تا قبل از رضا عباسی، محیط نقاشی ایران اصولاً تحت نفوذ فکری هنری و شیوه کار این مکتب و به خصوص بهزاد، قرار داشت (ضیاء پور، 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 شیوه‌های معمولی رهایی داد و کارها را به جهتی سوق داد که پس از انقلاب صفویه، به صورت شیوه متداول فرهنگی درآمد. از مهم ترین خصیصه‌های او، این بود که جنبه‌های مردمی و انسانی را وارد سبک‌اش کرد و به این ترتیب، به پیکره‌ها و افراد، حرکات واقعی داد (کنبای، ۱۳۷۹، ۷۵). رعایت کمپوزسیون، انتخاب موضوعات، توجه به جزئیات، ترسیم شاخه‌های پرشکوفه، چارچوب‌ها و شبکه‌های خوش‌نقش، پنجره و دیوار، نقش‌های روشن و نمایان قالی‌ها و فرش‌ها، جزئیات تصاویر پرشکوه و هیأت پروقار درباریان در کنار زندگی ساده مردم کوچک و بازار، توجه خاص به امور روزمره، لطافت بسیار در طبیعت و حذف کردن فرم سنتی ابر و همینطور توجه ویژه به متون ادبی از خصوصیات کارهای او به شمار می‌رود (آریان، ۱۳۶۲، ۵۹-۵۸) (Arnold, 1930, 10).

در این زمان همچنین به کارگیری رنگ‌های سرد و مایه‌های آبی و سبز، سورمه‌ای، سبز زیتونی، سبزیسته‌ای، قهوه‌ای، فیروزه‌ای، طلا و شنگرف (ضیاء پور، ۱۳۷۷، ۳۰۸) و رنگ‌های قهوه‌ای،

روشن، اکر زرد، قرمز روشن، و قرمز ورمیلیون، به صورت پس زمینه، و رنگ‌هایی 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 شده‌است 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 می‌کند.

با شکوفایی مکاتب تبریز و اصفهان، دامنه این تأثیرات، به عنوان قدرت خلاقه و محرک بر کلیه جنبه‌های تجسمی بیش از پیش آشکار گشت. برای مثال می‌توان از ویژگی‌های هنر پارچه‌صفوی و همکاری نقاشان و نساجان در کانون هنری اصفهان میتوان نام برد. به طوری که بسیاری از طراحان پارچه از هنرمندان نقاش معروف این زمان بودند (نکاء، ۱۳۴۱، ۷). بافندگان فرش، نقش‌مایه‌های خود را در میانه 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 صحرائی احاطه شده به وسیله حیوانات، یا از شیرین در حال استحمام پوشیده می‌شد. همچنین فرش‌های درباری قرن دهم از باشکوه‌ترین نمونه‌هایی است که طراحی‌ها و نقوش استفاده شده در آنها، آشکارا از مینیاتورهای نسخ خطی قرن نهم گرفته شده‌است (برند، ۱۳۸۱، ۶۹-۶۸).

هنرمندان سفالگر نیز با الهام از نقوش شاهکارهای مینیاتور ایران، نقش گل‌های 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 سفال‌هایی با ریخت بشقاب، کوزه، قح، پیاله، قلیان و دیگر ظروف به کار بردند. همچنین با انتقال پایتخت به اصفهان، در سال ۱۰۰۶ هجری توسط شاه عباس، تصویر و نقش درویش و شاهزادگان بر روی سفالینه‌ها معمول گشت و اشراف را در لباس‌های فاخر و با عمامه بزرگ و پرگل تصویر کردند، در ظروف معروف به کوباجی و کاشی‌های بناها چندین تصویر وجود دارد که اشخاص با عمامه نقش شده‌اند (کامبخش فرد، 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 عرضه می‌دارد. 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 دسته‌هایی از سفال برخورد می‌کنیم که تکنیک جلا و برق فلزی رو به انحطاط را برگزیده‌اند. موضوعات کلی بر این سفالینه‌ها عبارتند از، باغ-زندگی درباری، میهمانی‌ها، صحنه‌های شکار و غیره که تمامی از شیوه مینیاتور الهام گرفته‌است. نظیر همین صحنه‌ها در کنار نقاشی‌های دیواری قصرها بر روی سطح کاشی‌های لعابدار نیز دیده می‌شود. در حالی که مساجد با کاشی‌های نقش گل و درخت مزین می‌شدند (ورجاوند، ۱۳۵۰، ۳۱-۳۰).



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



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

در این دوران دامنه تأثیرات سفال های چینی با اوج گرفتن سبک و اسلوب ایرانیان دستخوش تغییرات زیادی شد. نوعی بشقاب پایه دار بزرگ با درونمایه آبی مایل به سیاه و حاشیه مدوری منقوش به علایم منطقه البروج در دورازده دایره مجزا در موزه اسلامی برلین وجود دارد که از شیوه 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 و شکل برج جدی با بزغاله در حال جست و خیز درست از نوع نگارگری های ایرانی است که "ماهوان"^{۱۳} در یانورد چینی به سال ۸۲۷ در جزیره 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.

نتیجه

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 دستاوردهای 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 سواى 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.

نقش مایه های مورد استفاده در دوره صفوی بخصوص در دوران اوج مکاتب مینیاتور، که مظاهر آن با ظهور نقش مایه هایی نظیر، فرم های گوناگون گل های تزیینی، درختان پرشکوفه، نقوش واقع گرای حیوانی در حالات مختلف، و فیگورهای مختلف انسانی، که همگی از موضوعات الهام گرفته از مینیاتور بودند، خود را نشان می دهد، بیانگر نوعی فاصله هنری این نقوش با نقوش دوره های قبل است. در نتیجه با در نظر گرفتن فرازهای مینیاتور ایران در این دوره و نقش ارزنده مکاتب هرات، تبریز و اصفهان، در متحول کردن سنت ها، و ابداع و ابتکارات فراوان، که در مورد آن بحث شد، به یک پدیده نوظهور، یعنی همسانی فرازهای نقش مایه های سفالی و نقش مایه های نگارگری ایرانی می رسیم.

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 منزله جدایی کامل سفالینه های صفوی از تأثیرات چینی نیست. تقسیم بندی زیر که در مورد نقش مایه های سفال آبی و سفید صفوی صورت گرفته، تا حدودی این وابستگی را تعریف می کند،

نقش مایه هایی با الهام از موضوعات چینی

نقش مایه های ترکیبی از موضوعات ایرانی و چینی

نقش مایه های کاملاً ایرانی با بهره گیری از مکتب های رایج هنری مانند مکتب اصفهان.

بنابراین می توان گفت اگرچه در آغاز نقش مایه هایی با تقلید از نقش مایه های چینی به کار گرفته می شد، که این مسأله به دلیل تقلید صرف و ساخت اولیه سفال، شامل تکنیک ساخت و لاجرم به کارگیری تزیینات است، اما در دوره های بعد این نقش مایه ها به نحوی با ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی در آمیخت و کم کم راهی جداگانه را در پیش گرفت. 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

پی نوشت ها:

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 فرش‌ها)، ترجمه مهناز شایسته‌فر، هنرهای تجسمی، شماره ۱۵، صص ۷۰-۶۶.
بهنام، عیسی (۱۳۴۲)، هنر سال سازی در کشورهای مسلمان، هنر و مردم، دوره ۲، ش ۱۶، صص ۵-۲.
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 جزیره هرمز و نقش این جزیره در بازرگانی ایران و چین، یادنامه‌گردهمایی باستان‌شناسی شوش، میراث‌فرهنگی، تهران.
نکاء، یحیی (۱۳۴۱)، غیاث نقش‌بند، هنر و مردم، شماره یک، آبان ۴۱، صص ۷-۱۲.
..... (۱۳۴۲)، موجبات ترقی و توسعه هنر در ایران، هنر و مردم، شماره ۱۴، دوره ۲، آذر ۴۲، صص ۹-۲.
رابینسن، ب.و. (۱۳۷۶)، هنر نگارگری ایران (۱۲۱۲-۱۸۹۶/۷۵۱-۱۳۵۰)، ترجمه یعقوب آژند، مولی، تهران.
راجرز، م. (۱۳۷۴)، سفالگری، مجموعه مقاله هنرهای ایران، تألیف ردلیو، فریه، ترجمه پرویز مرزبان، وزان، تهران، صص ۲۷۱-۲۵۵.
روح‌فر، زهره (۱۳۸۱)، تجزیه لعاب سفیدوآبی براساس آزمایش پیکسی، مجله باستان‌شناسی و تاریخ، شماره ۲۲، نشر دانشگاهی، صص ۵۰-۴۸.
..... (۱۳۷۸)، نقاشی مکتب اصفهان بر سفالینه‌های سفید و آبی، مجله موزه‌ها، شماره ۲، میراث‌فرهنگی کشور، صص ۱۲-۹.
ضیاءپور، جلیل (۱۳۷۷)، مختصر تاریخ هنر، ایران و جهان ۲، به کوشش محمد حسن اثباتی، اسلامی، تهران.
کامبخش فرد، سیف‌الله (۱۳۷۹)، سفال و سفالگری در ایران (از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر)، ققنوس، تهران.
کریمی، علی (۱۳۴۲)، مینیاتور ایرانی، هنر و مردم، دوره ۱۵، ش ۷، اردیبهشت ۴۲، صص ۱۰-۳.
کنبای، شیلا (۱۳۷۹)، نگارگری ایرانی، مجموعه آثار هنر اسلامی ۲، ترجمه مهناز شایسته‌فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۹)، پیشینه سفال و سفالگری در ایران، نسیم دانش، تهران.
کیانی، محمد یوسف، کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، هنر سفالگری دوره اسلامی، وزارت ارشاد، تهران.
نادری، بقراط (۱۳۵۷)، مختصری راجع به کاشی، پخت و انواع کاشی مشهد، هنر و مردم، ش ۱۸۸، دوره ۱۶، صص ۶۵-۵۸.
ورجاوند، پرویز (۱۳۵۰)، سیری در هنر ایران و دیگر سرزمینهای اسلامی، از قرن سوم تا یازدهم هجری، هنر و مردم، شماره ۱۱۲ و ۱۱۳، دوره ۱، صص ۲۸-۵.
همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۵۲)، سیری در مینیاتور ایران، تاثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین، (متن سخنرانی در گالری سولیوان)، هنر و مردم، شماره ۱۴۰ و ۱۴۱، دوره ۱۲، صص ۲۷-۱۹.

Arnold, Sir Thomas. (1928), *Painting in Islam*, London.

..... (1930), *Bihzad and his painting in the Zafar nama Manuscript*, London.

Bloch, E. (1929), *Muselman Painting*, London.

Blair, Sheila. Bloom, Jonathan (1994), *The 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.

Fehérevári, Géza (1973), *Pottery of the Safavid and Qajar Periods in Iran, (Islamic pottery, a Comprehensive 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 nightingales*, Excavation at Qasr-I Abu Nasr, Old shiraz, the Metropolitan Museum of Art, New York.