تاثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی*

فیروز مهجور**

عضوهیأت علمی گروه باستان شناسی ـ دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه‌تهران

چکیده

در روزگار صفویه بویژه از دورهٔ شاه عباس که عصر شکوفایی آن حکومت می‌باشد، به علت گسترش روابط فنی، هنری و تجاری ایران با چین و قرار گرفتن ایران در مسیر جاده ابریشم، هنر ایران از هنر چین تأثیر پذیرفت. مظاهر این تأثیر پذیری را می‌توان در آثار سفالین بویژه چینی‌های آبی و سفید و سلادن ها، کاشیکاریها، نگارگریها، بافته‌ها و قالیها و نیز هنر کتاب آرایی و تجلید بخصوص تشعیرهای آن دوره به روشنی ملاحظه کرد. البته این تأثیرپذیری‌ها نه تنها جنبه تقلیدی صرف نداشته است، بلکه در موارد بسیاری توأم با برخی ابتکارات هنرمندان ایرانی بوده و ضمن تلفیق با طرح‌ها و نقش‌های ایرانی، با سلیقه ایرانی تطابق یافته و ارائه شده است.

افزون بر آن، فرهنگ و هنر ایران نیز بر فرهنگ و هنر چین تأثیراتی برجای نهاده است. ضمناً برخی از تأثیرپذیری‌های هنر ایران از هنر چین، آگاهانه و در جهت نیل به اهداف مشخص بویژه در زمینه‌های تجاری و اقتصادی بوده است، به طوری که بعضی از سفالگران و چینی سازان ایرانی هشیارانه و برای جلب بازار و مشتریان بیشتر به هنگام ساخت و پرداخت سفالینه‌ها، بر پشت آنها نقش‌هایی مشابه حروف چینی رسم می کردند.

واژه‌های کلیدی: ***هنر، سفال، سفالینه آبی و سفید، چینی، سلادون، صفویه، چین***

---

* این مقاله، برگرفته از طرح تحقیقاتی اینجانب تحت عنوان «تبادلات متقابل فرهنگی و هنری ایران و چین (با تأکیدبرسفالگری ونقاشی)»می‌باشد، که باپشتیبانی معاونت محترم پژوهشی دانشگاه‌تهران تصویب واجرا شده‌است.

** Email: fmahjor@chamran.ut.ac.ir

مقدمه

روابط دو کشور باستانی ایران و چین از پیشینه‌ای بسیار طولانی برخوردار بوده و به ادوار قبل از اسلام می‌رسد. در دوره صفویه، بخصوص از زمان شاه‌عباس اول به‌بعد، شاهدگسترش این روابط و تأثیرات متقابل هریک از دوکشور بر یکدیگر، بویژه در زمینه‌های فنی، هنری و تجاری هستیم.

در این رابطه، سفالگری و چینی‌سازی جایگاهی ویژه دارد و یکی از مهمترین موضوعاتی است که باعث ارتباط و حتی رقابت دو کشور در سطح بین‌المللی در ادوار تاریخی بویژه دوره صفویه شده است. لذا در این مقاله، نفوذ فن و هنر سفال سازی چین بر ایران در روزگار صفویه بررسی شده است.

عوامل تأثیرگذار هنر چین بر سفالگری ایران

شاید بتوان گفت بیشترین و مهمترین تأثیر هنری چین بر ایران، در زمینهٔ سفالگری و چینی‌سازی بروز و ظهور نموده است، چنان که «ریچارد فرای» معتقد است تأثیر هنر چینی در ایران، قبل از نقاشی، در سفالگری بوده است (فرای، ۱۹۹،۱۳٦۳).این تأثیرات براثر عوامل زیر بوده است:

۱ـ صدور مواد اولیهٔ چینی به ایران: صدور نوعی خاک و خمیر چینی به ایران به قرنها قبل از دورهٔ صفویه و لااقل به دورهٔ سلجوقی می رسد که با دورهٔ سونگ (Sung) (۹٦۰- ۱۲۷۹م.) در چین هم زمان است.

۲ـ صدور ظروف چینی و سفالین ساخت چین به ایران: آثار سفالین و چینی‌های ساخت کشور چین در جهان و ایران اعتبار و مشتریهای فراوانی داشته است و از جملهٔ مهمترین محصولات صادراتی آن کشور به ایران و آسیای میانه (راجرز، ۱۳۷٤، ۲۵۵) و دیگر کشورهای اسلامی و اروپایی محسوب می شده است. در کاوشهای باستان‌شناسی در مناطق مختلف ایران از جمله نیشابور، ری، شوش، جرجان و سواحل خلیج فارس و دریای عمان مانند سیراف، جزیرهٔ هرمز و گمبرون سابق یا بندرعباس نیز سفالهای وارداتی ساخت چین به دست آمده است (کریمی و کیانی، ۱۳٦٤، ۲۱، دانشپور، ۱۳۷۳،

٤٧). لازم به توضیح است که اگر چه «بسیاری از ظروف چینی ساخت چین که در دورهٔ صفویه به ایران وارد شده و سفالگران ایرانی با آشنایی به نقوش و تزیینات ساخت چین، بعضی از طرحهای تزییناتی را از چین اقتباس کرده اند، اما نمی‌توان اصل تکنیک آبی و سفید ایران را از چین دانست» (کریمی و کیانی، ١٣٦٤، ٦٣).

۳ـ رقابت ایران و چین در تولید و صدور چینی و سفال: آنگونه که از متون تاریخی می‌توان دریافت دو کشور باستانی ایران و چین در برخی زمینه‌ها بویژه سفال سازی و صدور چینی و سفالینه به دیگر کشورها، با یکدیگر به رقابت پرداخته‌اند، چنانکه دکتر بهرامی در این زمینه می‌نویسد: «به طور کلی مناسبات سفال سازی ایران با چین بیشتر جنبهٔ رقابت را داشته و هدف اصلی آن پیروزی در بازار جهانی بوده و به همین مناسبت، گذشته از تقلید ظروف چینی سبزرنگ مشهور به سلادن یا آنچه که با کائلن تهیه می‌گردیده، درصدد ساخت پیکر حیوانات نشسته و انسان حتی شبیه[تمثال] حضرت مریم (ع) و مسیح (ع) جهت [جلب توجه] پیروان دین عیسوی برآمده و به کشورهای دوردست می‌فرستادند...» (بهرامی، ۱۳۲۷، ۵).

به طوری که اشاره شد، ظروف آبی رنگ چینی در ایران نیز خریدار داشته و به همین دلیل ساخت آنها در قرون نهم و دهم هجری در تبریز و کاشان و اصفهان مورد تقلید قرار گرفته‌است و استادان زبردستی دراین راه، هنرنمایی نموده‌اند که نام بعضی از آنها در تاریخ ذکر شده و امضای چند نفر نیز بر روی ظروف خوانده شده و موفقیت کاملی نصیب ایشان گردیده است. چنان که شاردن گفته در بازارهای اروپا، چینی‌های ساخت ایران، به نام محصول چین به فروش می رسیده است (بهرامی، ۱۳۲۷، ۷).

لازم به تاکید است که براساس سفالینه‌ها و چینی‌های تاریخی موجود و نتایج تحقیقات پژوهشگران، می‌توان دریافت که سفالگران و چینی سازان ایرانی به تقلید صرف از نمونه‌های مشابه چینی نپرداخته و اکتفا نکرده‌اند، بلکه خود، ابداعات و ابتکاراتی به خرج داده و این آثار را مطابق ذوق و سلیقه خود ساخته و پرداخته‌اند، چنان که «راجرز» می‌نویسد:

«در اواخر سدهٔ دهم، سفالینه‌های ساخت کرمان و مشهد وارد صحنه می‌گردند. بدنه از خمیر گِل نرم و قابل اعتمادی به وجود می‌آید که ایجاد اشیای بزرگ و سنگین را تضمین می‌کند، و تزیینات آن چیزی برتر از تقلیدگری احترام‌آمیز، نسبت به نمونه‌های چینی است (راجرز، ۱۳۷٤، ۲٦٦-۲٦۷).

به نظر راجرز، بهبودی ناگهانی در کیفیت سفالینه‌های آن زمان، نه فقط، حاصل پیشرفت کاملاً تدریجی تقلید گریهای ایرانی از سفالینهٔ «آبی و سفید» چینی بوده، بلکه معلول نظارت دربار شاه عباس اول بر تمامی فعالیتهای هنری پس از انتخاب اصفهان به پایتختی بوده است.

او در ادامه، ضمن آنکه معتقد است: «یکی از کامیابیهای هنری ایرانیان، سفالگری به اوج کمال رسیده در سدهٔ یازدهم است»، می‌نویسد: «سفالگری ایران هیچگاه به صورت «کلی فروشیِ» بسته بندی یافته ای از چینی های چین بهره گیری نکرده است. اصولاً این نکته شایان کمال توجه است که اگر احیایی، هر چقدر به ندرت، در سراسر هنر ایران ظهور یافته باشد، به هیچ رو حاصل از پذیرش تمامی ویژگیها و جلوه‌گریهای یک منبع احیا بخش نبوده است؛ و به بیان روشنتر، هنر ایران هیچ گونه استیلای هنری بیگانه را همچون تنها عامل احیابخش به تن نگرفته است؛ بلکه پیشینهٔ هنر و هوشمندی خویش را به پیش آورده و با پاره عناصر مکتسب در آمیخته و امکان «احیای هنری» را به فعلیت رسانده است» (راجرز، ۱۳۷٤، ۲٦۸).

٤ـ حضور و فعالیت سفالگران چینی در ایران: با توجه به اعتبار و رواج سفالینه‌های چینی در ایران و در خارج از ایران و تلاش دولت صفویه، بویژه شاه عباس برای صدور این محصول به اروپا، ظروف چینی مورد توجه و استقبال خاص شاهان صفوی قرار داشته است و آنان «به همان رسم دربار تیموری برای خود موزه‌هایی مخصوص ظروف چین تشکیل داده بودند که در اردبیل، کاملترین مجموعهٔ آنها باقی مانده‌است»(بهرامی، ۱۳۲۷، ۱۰۲). این مجموعه را که مشتمل بر بیش از هزار پارچه بود و احتمالاً طی مدت دو قرن و نیم به ایران رسیده بود، شاه عباس اول به مقبرهٔ جد

بزرگ خاندان صفویه، شیخ صفی، اهدا و در واقع وقف نمود (سیوری، ۱۳۷۲، ۱٤۱، روح‌فر، ۱۳۷۸، ۱۲و Crowe, 2002,17). توجه شاهان صفوی و در رأس آنها شاه‌عباس‌اول به چینی‌ها و سفالینه‌های ساخت چین، بویژه برای صدور آنها به اروپا به اندازه ای بود که از هر راه ممکن، سعی در انتقال تمامی فنون و شیوه‌های تولید آنها به سفال‌سازان داخلی نمودند؛ و چون بهترین شیوهٔ انتقال و فراگیری، آموزش مستقیم و بی‌واسطه است، لذا شاه عباس اول «سیصد کوزه گر چینی را همراه خانواده شان، به ایران آورد و در ایران سکنی داد. به نظر می‌آید که آنان به طور عمده در اصفهان سکنی گزیدند ... اولئا ریوس نقل می کند که در آن دوره در اردبیل دو بازرگان چینی، مغازه فروش چینی داشتند و بسیاری از کوزه گران ایرانی در تقلید از کارهای آنان می‌کوشیدند، اما چندان موفقیتی به دست نیاوردند تا اینکه عباس اول، استادان چینی یادشده را به ایران آورد و تحت سرپرستی آنان، ظروف آبی و سفید ایران که بسیار شبیه اصل بودند، در رقابت با ظروف اصل چین به مقبولیت تقریباً مشابهی دست یافتند» (سیوری، ۱۳۷۲، ۱٤۱-۱٤۲).

بنابراین سفالگران ایرانی، مستقیماً تحت نفوذ هنر سفالگری و سفال سازان چینی قرار گرفتند، به طوری که «مولانا حاجی محمد نقاش و دیگران در تبریز درصدد تهیهٔ چینی‌های سفید رنگ با نقش آبی برآمدند» (بهرامی، ۱۳۲۷، ۱۰۲).

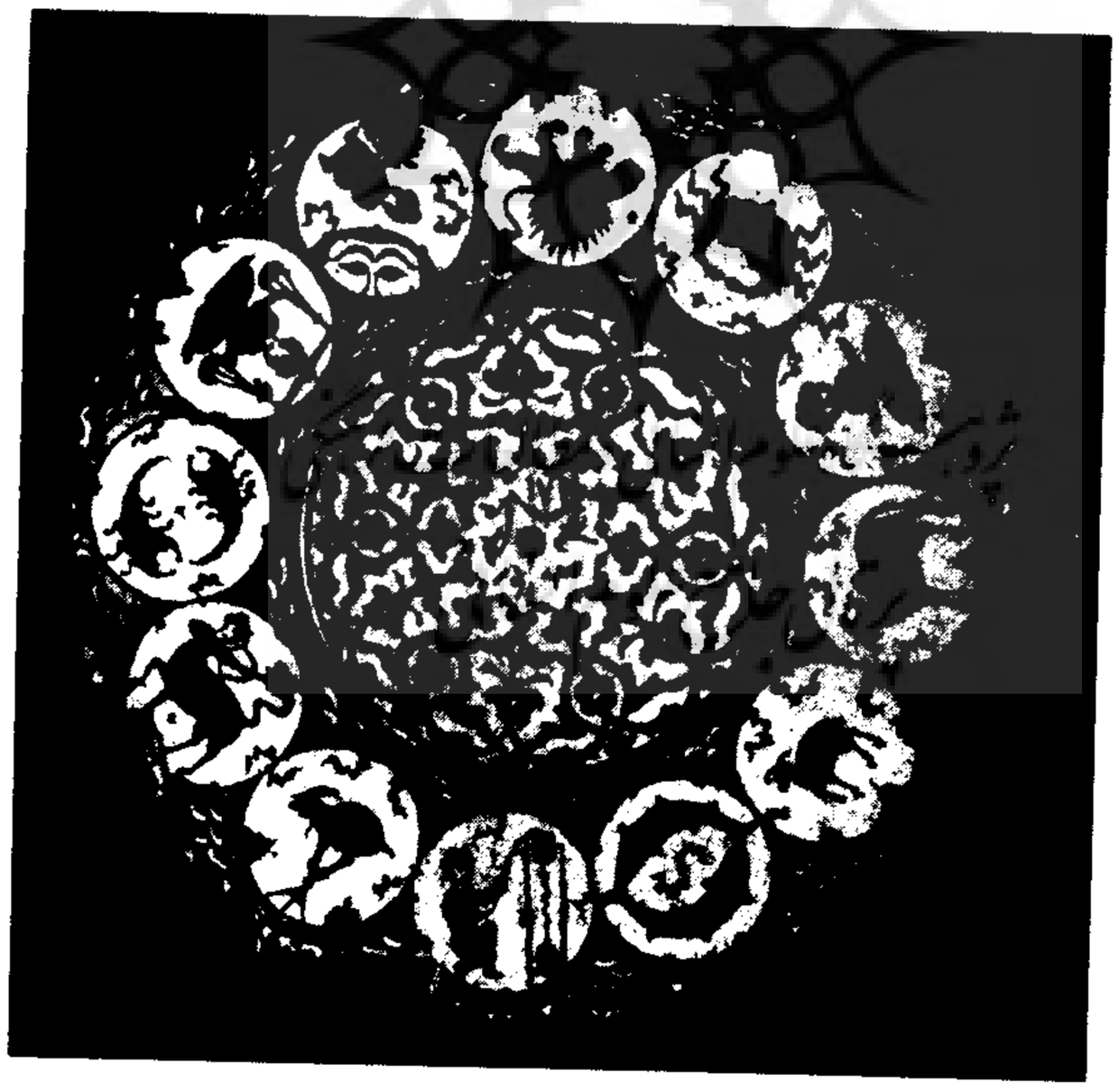
در اینجا به چند نوع سفالینهٔ دورهٔ صفویه که متأثر از سفالگری چینی است، اشاره می شود.

سفالینه آبی و سفید

اگر چه تولید سفالینهٔ آبی و سفید در ایران به قرنها قبل از صفویه می رسد، اما اوج شکوفایی آن در دورهٔ صفویه است. این سفال که در شهرهای مهم و مراکز مختلف سفالگری عصر صفوی مانند کرمان، بویژه منطقهٔ غبیرا، مشهد، یزد و اصفهان تولید می‌شده، به طور کلی به دو دسته قابل تقسیم است (کریمی و کیانی،۱۳٦٤، ٦٥، دیماند،

۱۳٦۵ ۱۹۸):

۱ـ سفالهایی که با شیوهٔ تزیینی خالص ایرانی و با بکارگیری تزئینات رایج در عصر صفوی ساخته و پرداخته شده است. یکی از نمونه‌های بسیار خوب این گروه، بشقاب بزرگی است موجود در موزهٔ اسلامی برلین، که براساس کتیبهٔ وسط آن، در سال ۹۷۱ توسط عبدالواحد ساخته شده‌است (تصویر ۱). این بشقاب، در لبه، منقش به علایم منطقه البروج در دوازده دایرهٔ جدا از هم و در وسط، مزین به شاخ و برگهای تزیینی است. به هر صورت، طراحی این ظرف، «کلاً و کاملاً ایرانی است، و شکل برج جدی یا بزغالهٔ در حال جست و خیز، درست از نوع نگارگریهای ایران است که «ماهوآن» دریانورد چینی به سال ۸۳۷ در جزیرهٔ هرمز دیده و ستایش از ویژگیهای آنها را به قلم آورده بود» (راجرز، ۱۳۷٤، ۲٦٦).



تصویر ۱ـ کف بشقاب بزرگ آبی و سفید با نقوش آبی مایل به سیاه کوبالت بر زمینهٔ سفید، مشتمل بر دوازده علامت منطقه البروج، و امضای عبدالواحد و تاریخ ۹۷۱درمرکز. متعلق به‌شمال‌ایران.محل نگهداری: برلین شرقی، موزهٔ اسلامی (راجرز، ۱۳۷٤، ۲٦٦).

لازم به تأکید است که «بعضی از سفال‌های قرن دهم هـ ، شانزدهم م، که با نقش

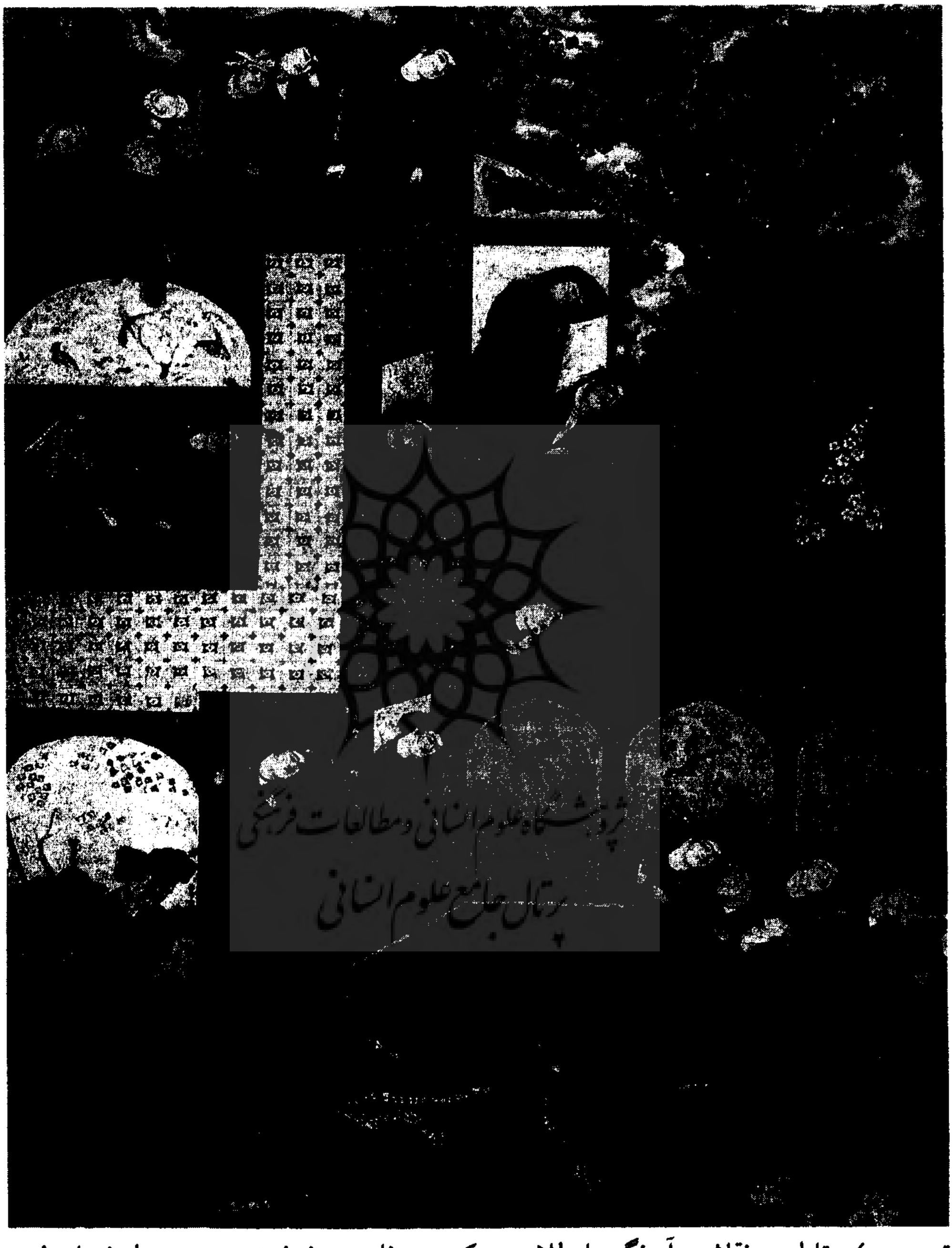
انسان یا حیوان تزیین شده‌اند، متأثر از ویژگی‌های هنری صفوی بوده و دارای سبک صفوی‌اند، چنان که در یکی از کاسه‌های سفالین رنگارنگ متعلق به نیمه قرن دهم هـ ، شانزدهم م. تصویر مردی دیده می‌شود که زانو زده و دستار صفوی برسر دارد و به نوازندگی رباب مشغول است؛ در حالی که زنی نیز در حال رقص و نواختن قاشقک است» (تصویر۲) (Canby, 1999, 61).

تصویر ۲ـ کاسهٔ چند رنگ آبی، فیروزه‌ای، ارغوانی و اخرایی زیرلعاب شفاف بی‌رنگ، بانقش مردی زانوزده و دارای دستار صفوی در حال نواختن رباب و زنی که به رقص مشغول است. شمال غرب ایران، نیمهٔ قرن۱۰هـ، ۱۶ م. قطر ۳۱/۷ سانتی‌متر. محل نگهداری: لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (Canby, 1999, 61).

۲ـ سفالهایی که تحت تأثیر و نفوذ هنر و نقوش چینی، تولید و تزیین شده و یا تلفیقی از طرحها و نقشمایه‌های ایرانی و چینی است (تصویر ۳). یک نمونهٔ خوب از سفالهای آبی و سفید متعلق به دوره صفوی با نقوش ترکیبی ایران و چین که در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود، «قسمتی از یک ظرف سفالی است. یعنی کف یک قاب یا قدح که بعداً دور آن مرمت شده و آن را به صورت یک قاب درآورده‌اند» (روح‌فر، ۱۳۷۸، ۱۳). «این سفال، به لحاظ نقش، دو جنبهٔ هنری دارد که یکی نقش انسانی است

که تنگ و قدح در دست دارد و به شیوهٔ نقاشی اصفهان و مکتب رضا عباسی، یعنی سبک هنری رایج آن زمان به نقش درآمده» (همان، ۱۰) و مشابه آن را در بسیاری از تصویرنگاری های آن دوره، از جمله تابلوی «سرنوشت پیرمرد متلون» از هفت اورنگ جامی، مورخ به سال ۱۰۵۷ هـ ، با امضای «معین مصور» و رقم جعلی «رضا عباسی» می‌توان دید (تصویر ٤). جنبه دیگر به کارگیری خطی است که حروفش شبیه حروف خط چینی است، درون دو نوار، در اطراف نقش اصلی یعنی در دو طرف کادری که نقش انسان در آن به تصویر درآمده است. البته «این حروف، صرفاً تقلید از خط چینی است و مفهوم خاصی را بیان نمی‌دارد» (همان، ۱۳) (تصاویر ٥ و ٦).

تصویر ۳ـ قوری سفالین (چینی) آبی و سفید، با لولهٔ بلند و سراژدها شکل. نقوش متأثر از چین. متعلق به عصر صفوی (شاه عباس و شاه صفی، ۹۹٦- ۱۰۵۲ هـ ، ۱۵۸۷-۱٦٤۲م.) محل نگهداری: لندن، موزه ویکتوریا و آلبرت (۸٦، ۲۹ Crowe, 2002,).


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ٤ـ تابلوی نقاشی آبرنگ با طلا و مرکب به نام «سرنوشت پیرمرد متلون» ازهفت اورنگ جامی، با امضای «معین مصور» و رقم جعلی «رضاعباسی»، روی کاغذ، ۱۶/۶×۲۵ سانتی‌متر، اصفهان، تاریخ ۱۰۵۷ هـ ، [۸ـ۱٦٤۷ م.]، محل نگهداری: لندن، موزهٔ بریتانیا (Canby,1999, 135).

تصویر ۵ـ سفالینهٔ آبی و سفید، با نقش انسانی به سبک مکتب اصفهان و شبه حروف چینی. متعلق به قرن ۱۰و۱۱ هـ، محل‌نگهداری:تهران، موزهٔ ملی‌ایران (روح‌فر،۱۳۷۸، ۲۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ٦ـ قسمتی از تصویر ۵، سفالینهٔ آبی و سفید. قرن۱۰ و۱۱هـ ، موزهٔ ملی ایران (روح‌فر،۱۳۷۸، ۲۱).

دراینجا بیان چند نکته ضروری به نظر می‌رسد:

۱ـ اگرچه سفالینه‌های آبی وسفید منسوب به کرمان از خمیر نرم و با طرحهایی چون گل و گیاه به شیوهٔ ظروف آبی و سفید چین ساخته شده است ولی طرحهای اصلی و تزیینات کلی و زمینه ها به سبک ایرانی آرایش گردیده است.

۲ـ تزیینات ظروف آبی و سفید مشهد، شباهت فراوانی به ظروف چینی دارد و از گل سخت و رنگ آبی تیره ساخته شده است. ظروف زیادی متعلق به کارگاههای سفال‌سازی مشهد موجود است که با موتیفهای چینی در وسط و نقوش و سمبل‌های بودایی در دور تزیین گردیده است. گروهی از این ظروف نیز دارای نقوش نیم برجسته در زمینهٔ آبی یا سفید می‌باشند» (کریمی و کیانی، ۱۳٦٤، ٦٥).

۳ـ بسیاری از بشقابهای بزرگ چینی ساخت زمان صفوی یا به اصطلاح آن زمان، صحن و نیم صحن، دارای لبهٔ پهن می‌باشند که معمولاً به هشت خانه تقسیم و در میان هر یک، شاخ و برگ تزیینی به سبک چینی کار شده است و در ترنج میان ظرف، تصویر مرغان یا خانه‌های مقدس چینی بر کنار کوه و آب ترسیم گردیده است (بهرامی، ۱۳۲۷، ۱۰۳) (تصاویر ۷ و ۸).

تصویر ۷ـ سفالینه آبی و سفید به صورت قاب بزرگ با لبهٔ پهن، مشهور به صحن: با نقوش مرکزی متأثر از تصویر چینی بویژه خانه و پگودا و ابرهای چینی و تقسیم حاشیه به هشت خانهٔ منقوش. متعلق به عصر صفوی (شاه عباس وشاه‌صفی، ۹۹٦-۱۰۵۲هـ، ۱۵۸۷- ۱٦٤۲م.)، محل نگهداری: لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (Crowe, 2002, 27،62).

تصویر ۸ـ بشقاب سفالین آبی و سفید با لبهٔ پهن، مشتمل بر نقش بودا، خانه وابرهای چینی در دایرهٔ مرکزی و تقسیم لبه به دوازده خانه که نقوش به طور متناوب (یک درمیان) تکرار شده است. متعلق به عصر شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵هـ ، ۱٦٦٦- ۱٦۹٤م.)، محل نگهداری: لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (39،188 .(Crowe, 2002,

سفالینهٔ سلادن

در دورهٔ صفویه، در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم، نوعی سفالینه به نام سلادن، به مقدار فراوان و عموماً از طریق دریا و از مدخل سواحل جنوبی از چین به ایران وارد شد. در ایران نیز به تقلید از این آثار، سفالینه‌هایی در برخی از کارگاههای مهم سفالگری ساخته شده است و نمونه‌هایی از آنها در حفاریهای کرمان، سیراف و جزیرهٔ کیش به دست آمده است (توحیدی، ۱۳۷۹، ۲۸۷). در بندرعباس، اصفهان و سلطانیه نیز نمونه‌هایی از سلادن یافت شده و احتمالاً این شهرها نیز از مراکز تولید این نوع سفال بوده‌اند (کریمی و کیانی، ۱۳٦٤، ٦٦). در جزیره هرمز در خلیج فارس نیز تعداد زیادی از تکه ها و اجزای سفالهای آبی و سفید و سلادن یافت شده است که به نیمه قرن دهم هجری، شانزدهم میلادی و بعد از آن تعلق دارد (Crowe, 2002, 20).

در توضیح سلادن، باید گفت سفالینه ای است که از نوعی خاک چینی با بدنهٔ سخت ساخته و عمدتاً با لعابی به رنگ زیتونی یا سبز تیره و روشن و گاهی به رنگ کرم یا قهوه ای پرداخته شده است. این نوع سفالها، تزیین نقاشی ندارد و آرایهٔ آنها

شامل نقوش برجسته و قالبزده در زیر لعاب است (توحیدی، ۱۳۷۹، ۲۸۷، کریمی وکیانی، ۱۳٦٤، ٦٥). «نوشته‌ها نیز در روی لبهٔ ظرف، گاهی قسمتی از تزیین این سفالینه را تشکیل می‌دهد» (کریمی و کیانی، ۱۳٦٤، ٦٥)، چنانکه برخی سلادنهای جزیرهٔ کیش، دارای امضای سازنده به نام عبدالله می‌باشند (توحیدی، ۱۳۷۹، ۲۸۷).

مولفان کتاب «هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران»، سفالینهٔ سلادن را نیز همانند سفالهای آبی و سفید دورهٔ صفویه به دو گروه به شرح زِیر تقسیم کرده اند:

۱ـ ظروفی که تحت تأثیر ظروف چین ساخته شده و در آنها طرحها و نقشمایه های رایج چینی مانند اژدها، عنقا، ماهی، ابرهای پیچیده و گل لوتوس به کار رفته است. از نظر شکل نیز این گروه از سلادنها تا اندازه ای شبیه ظروف ساخت چین می‌باشند.

۲ـ ظروفی که با ابتکار سفالگران ایرانی و با نقوش و تزیینات رایج در عهد صفوی ساخته و پرداخته شده است. رنگ این گروه از سلادنها تیره و شکل آنها، عموماً کاسه و بشقاب است (کریمی و کیانی، ۱۳٦٤، ٦٥).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

سفالینه کوباچه

نوعی سفال دورهٔ صفوی است که چون تعداد زیادی از آنها در کوباچه که قصبه‌ای در نواحی کوهستانی داغستان در قفقاز است به دست آمده، به این نام خوانده شده است. این ظروف که در اواخر قرن دهم و قرن یازدهم هجری ساخته شده و همگی دارای تاریخی قبل از قرن دوازدهم هجری است، با وجودی که در کوباچه پیدا شده، ولی نمی توان آنها را ساخت آن محل دانست و احتمالاً در شمال غرب ایران، آذربایجان و بویژه تبریز که از مراکز مهم هنری و صنعتی آن روزگار بوده، تولید شده است (دیماند، ۱۳٦٥، ۲۰۱-۲۰۲، توحیدی، ۱۳۷۹، ۲۸٤- ۲۸٥). به نظر می‌رسد «صفویان این سفالها را با چاقو و دشنه‌های مرغوبی که در کوباچه ساخته می‌شد، مبادله می‌کردند» (سیوری، ۱۳۷۲، ۱٤۳). سفالینه‌های کوباچه بدنه سفید دارد و با رنگهای

سیاه، قرمز، قهوه‌ای، سبز و آبی، نقاشی و سپس با لعاب شفاف شیشه‌ای پوشیده شده است. گل و برگهای این نوع سفالینه به صورت طوماری و اسلیمی است.

لازم به ذکر است که تأثیر نقشمایه‌های تزیینی چین در برخی از ظروف کوباچه از روی نقاشیهای حاشیهٔ ظروف، به خوبی مشخص است؛ چرا که در ظروف سفالی این دوره که تحت تأثیر منطقهٔ شمال غرب و سایر مراکز دورهٔ صفویه ساخته شده است، برگهای طوماری اسلیمی، جای خود را به فلسها و پولکهای موجی و طرح ابرهای چینی می‌دهد و این تأثیر بر روی ظرفی در مجموعهٔ بارلو در موزهٔ اشمولین دیده می‌شود. (توحیدی، ۱۳۷۹، ۲۸۵).

نتیجه

با وجودی که روابط سفالگری ایران و چین از سابقه تاریخی گسترده‌ای برخوردار بوده است، در دوره صفویه نیز این ارتباطات بر اثر عواملی از جمله رقابت و تجارت در سطح بین‌المللی توسعه بیشتری می‌یابد. بر این اساس، در سفالگری و چینی سازی ایران برخی از ویژگی‌ها و نمادهای چینی به عاریت گرفته می‌شود. اما این تأثیرپذیری صد در صد و یک جانبه نیست، بلکه هنرمندان و سفالگران ایرانی، آگاهانه و هشیارانه ضمن پذیرش برخی از شاخصه‌های هنری چین، آنها را با ویژگی‌های فرهنگی و هنری خویش درمی‌آمیزند و از استیلای هنری بیگانه ممانعت می‌نمایند. به همین دلیل و همچنین با توجه به پیشینه طولانی روابط دو کشور بویژه در زمینه‌های هنری و صنعتی، نفوذ و تأثیر هنری چین بر ایران در دوره صفویه به صورت غیر منتظره و نامأنوس جلوه گر نمی‌شود.

فهرست منابع:

۱ـ بهرامی؛ مهدی، صنایع ایران، ظروف سفالین، تهران، دانشگاه تهران ، ۱۳۲۷.

۲ـ توحیدی؛ فائق، فن و هنر سفالگری، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۷۹.

۳ـ دانشپور پرور؛ فخری، «تأثیر متقابل هنر ایران و چین»، میراث فرهنگی، ش ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۷۳.

٤ـ دیماند؛ س.م.، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدالله فریار، تهران، علمی و فرهنگی،۱۳٦٥.

٥ـ راجرز؛ ام.، «سفالگری»، هنرهای ایران، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷٤.

٦ـ روح‌فر؛ زهره، «نقاشی مکتب اصفهان بر سفالینه‌های سفید و آبی»، موزه ها، ش ۲۱، بهار و تابستان ۱۳۷۸.

۷ـ سیوری؛ راجر، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، مرکز، ۱۳۷۲.

۸ـ فرای، ریچارد.ن.، عصر زرین فرهنگ ایران، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش، ۱۳٦۳.

۹ـ کریمی؛ فاطمه و کیانی؛ محمد یوسف، هنر سفالگری دورهٔ اسلامی‌ایران، مرکز باستان‌شناسی ایران، ۱۳٦٤.

10- Canby, Sheila R.; The Golden Age of Persian Art (1501-1722), London, 1999.

11- Crowe, Yolande; Persia and China: Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum (1501- 1738), London, 2002.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ENDNOTES:

1-Michael Roaf; Cultural Atlas of Mesopotamia, Equinox, Oxford, 1990.

2-Annie Caubet and Patrick Pouyssegur; The Origin of Civilization, The Ancient Near East, Editions Pierre Terrail, Paris 1997.

3-Pierre Amiet; Elam, Archée Editeurs, Auvers-sur-Oise, 1966, Fig.16.

4- Namio Egami; Telul eth Thalathat, The Excavations of Tell II 1956-1957, The Tokyo University Iraq-Iran Expedition, Report 1, The Yamakawa Publishing Co, Tokyo, 1959.

5-Dominique Collon; Ancient Near Eastern Art. University of California Press, Berkeley 1995.

6-Pierre Amiet, Elam; Archée Editeurs,Auvers-sur-Oise,1966, Fig.106.

7-Pinhas Delougaz; Pottery from the Diyala Region, The Oriental Institute Publications Vol. LXIII, The University of Chicago Press, Chicago 1952.

8-Mark B. Garrison; "An Early Dynastic III Seal in the Kelsey Museum of Archaeology: The Relationship of Style and Iconography in Early Dynastic III Glyptic" Journal of Near Eastern Studies Vol. 48, No. 1, 1989.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

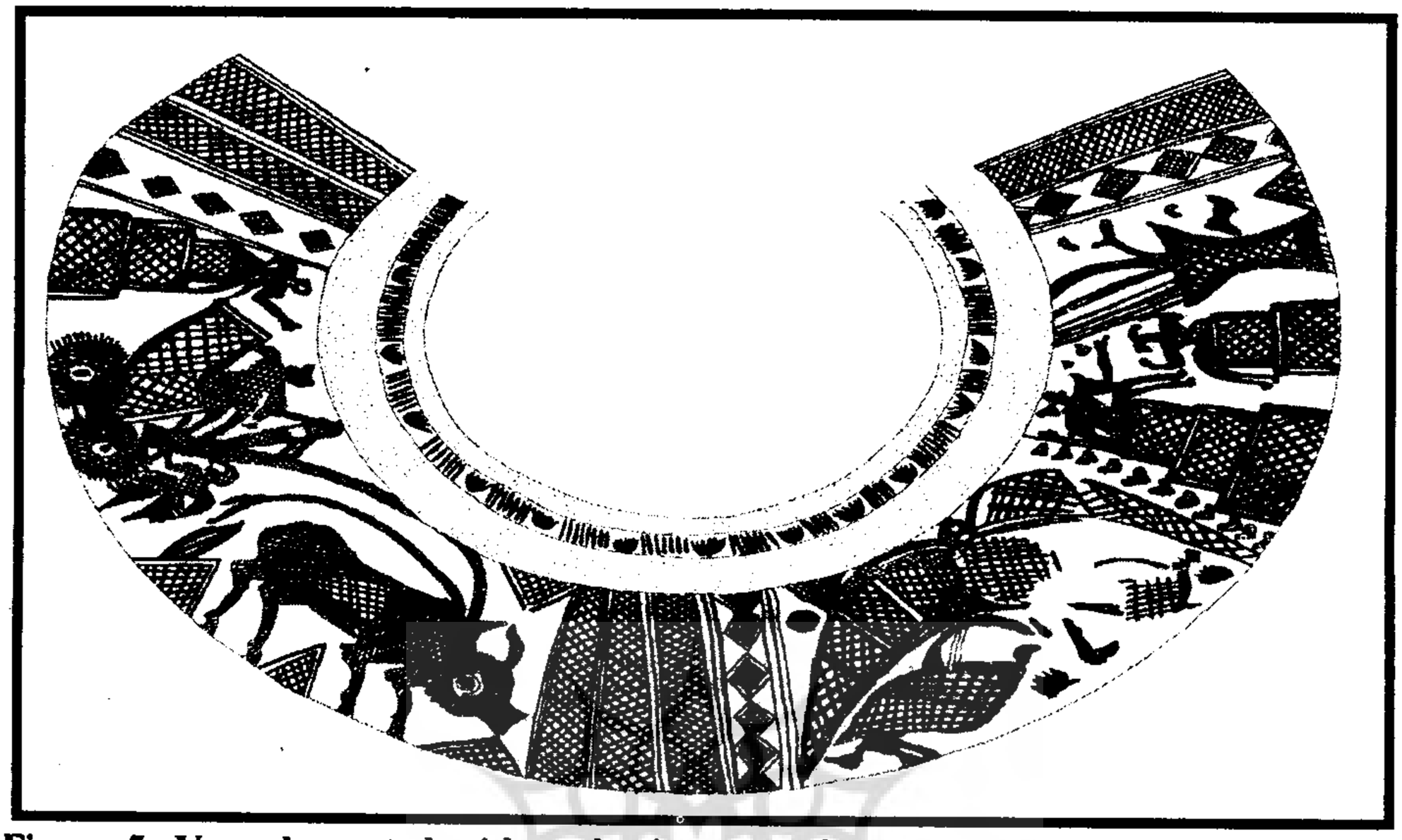


Figure 5- Vase decorated with a chariot scene from Susa, Sumero Elamite period, first half of the 3rd Millennium BC, stored at the Teheran Museum. After, Pierre Amiet, Elam, Archee Editeurs, Auvers-sur-Oise, 1966, P. 146, Fig. 106 A.

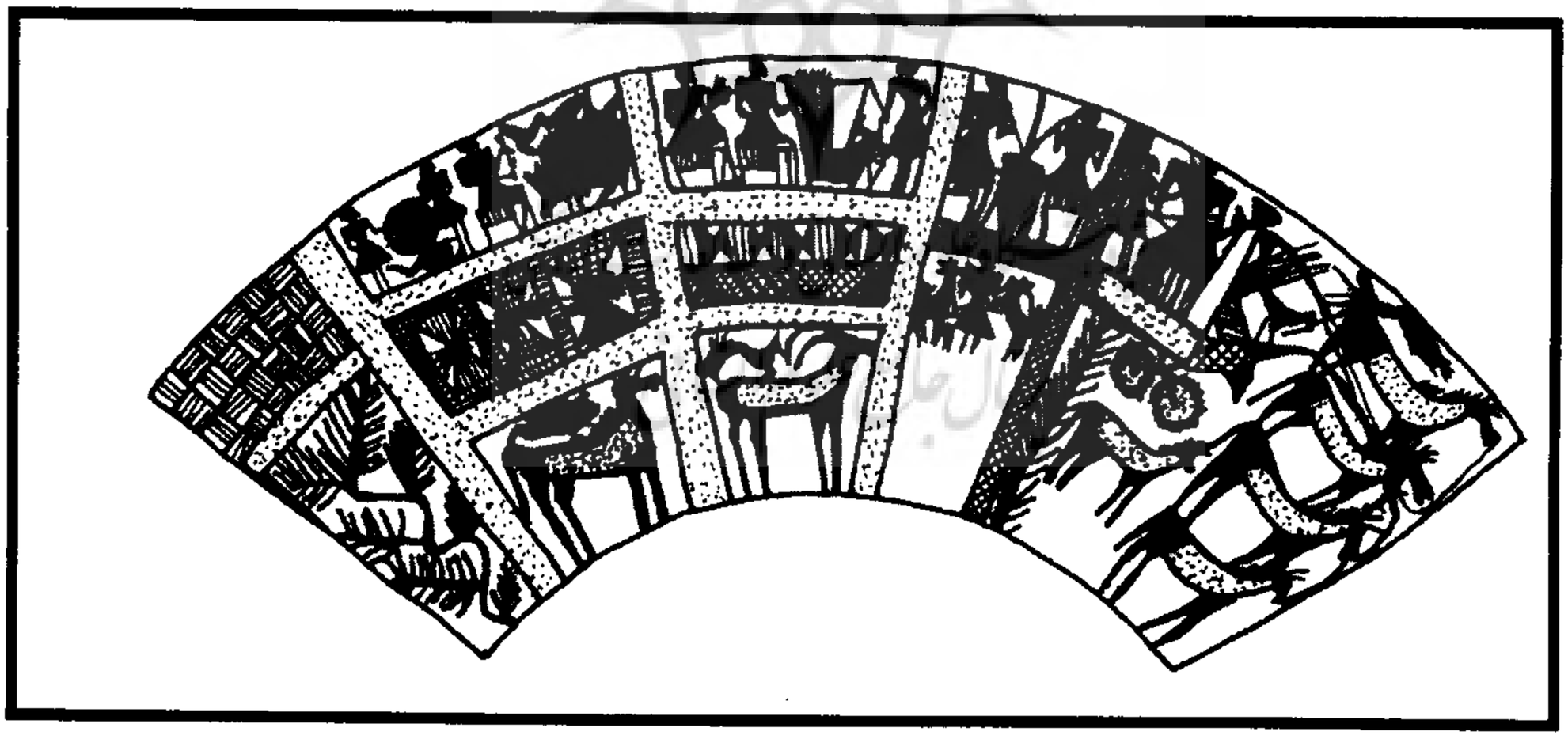


Figure 6- Jar decorated with five successive scenes, from the Diyala region, ED I, ca. 2900-2800 BC after pinhas Delougaz, Pottery from the Diyala Region, The Oriental Institute Publications Vol. LXIII, The University of Chicago Press, Chicago 1952, Pl. 138.

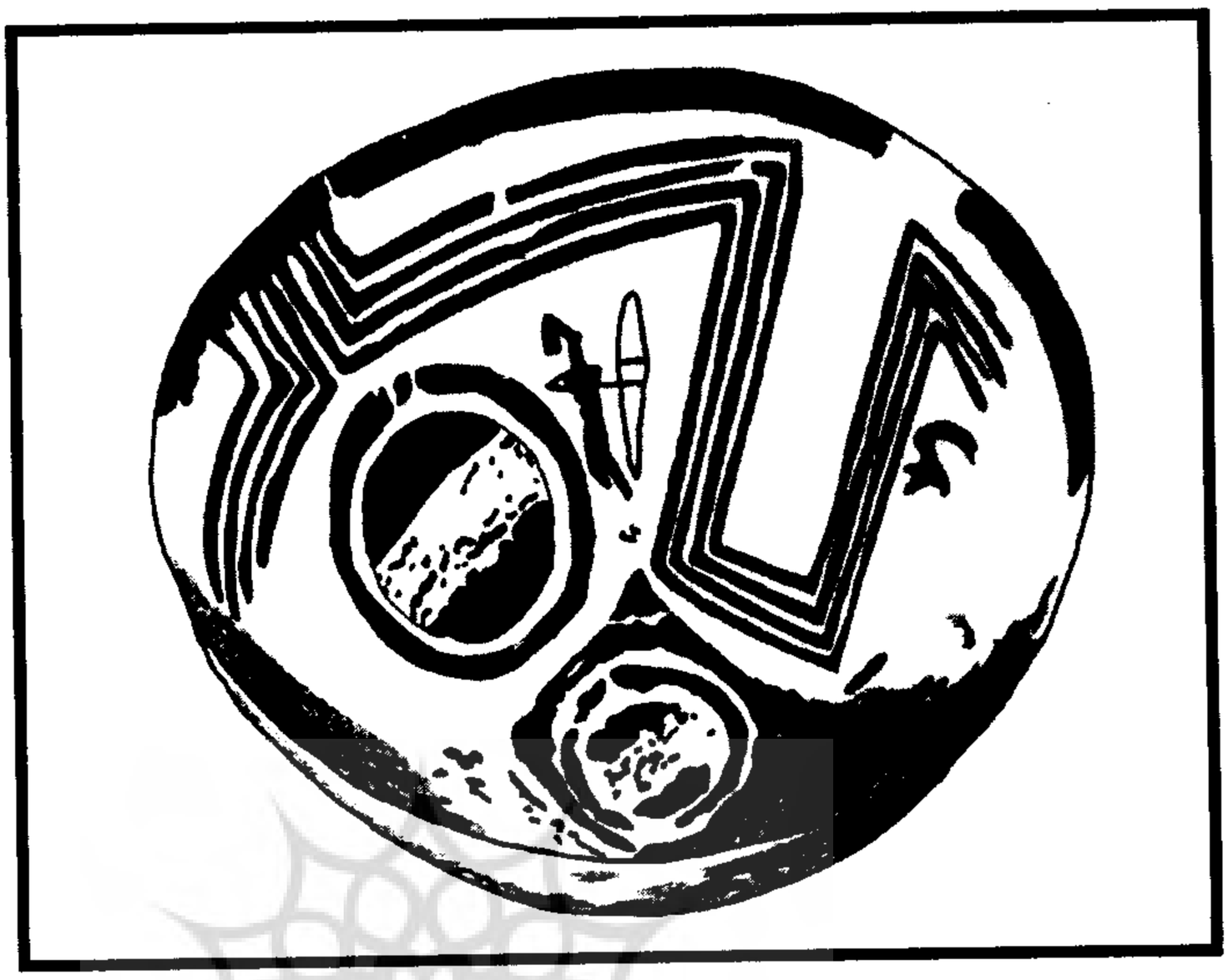


Figure 3- Bowl decorated with a hunting scene from Susa I, ca. 3500 BC, after Pierre Amiet, Elam Archee Editeurs, Auvers-sur-Oise, 1966, P.44, Fig. 16.

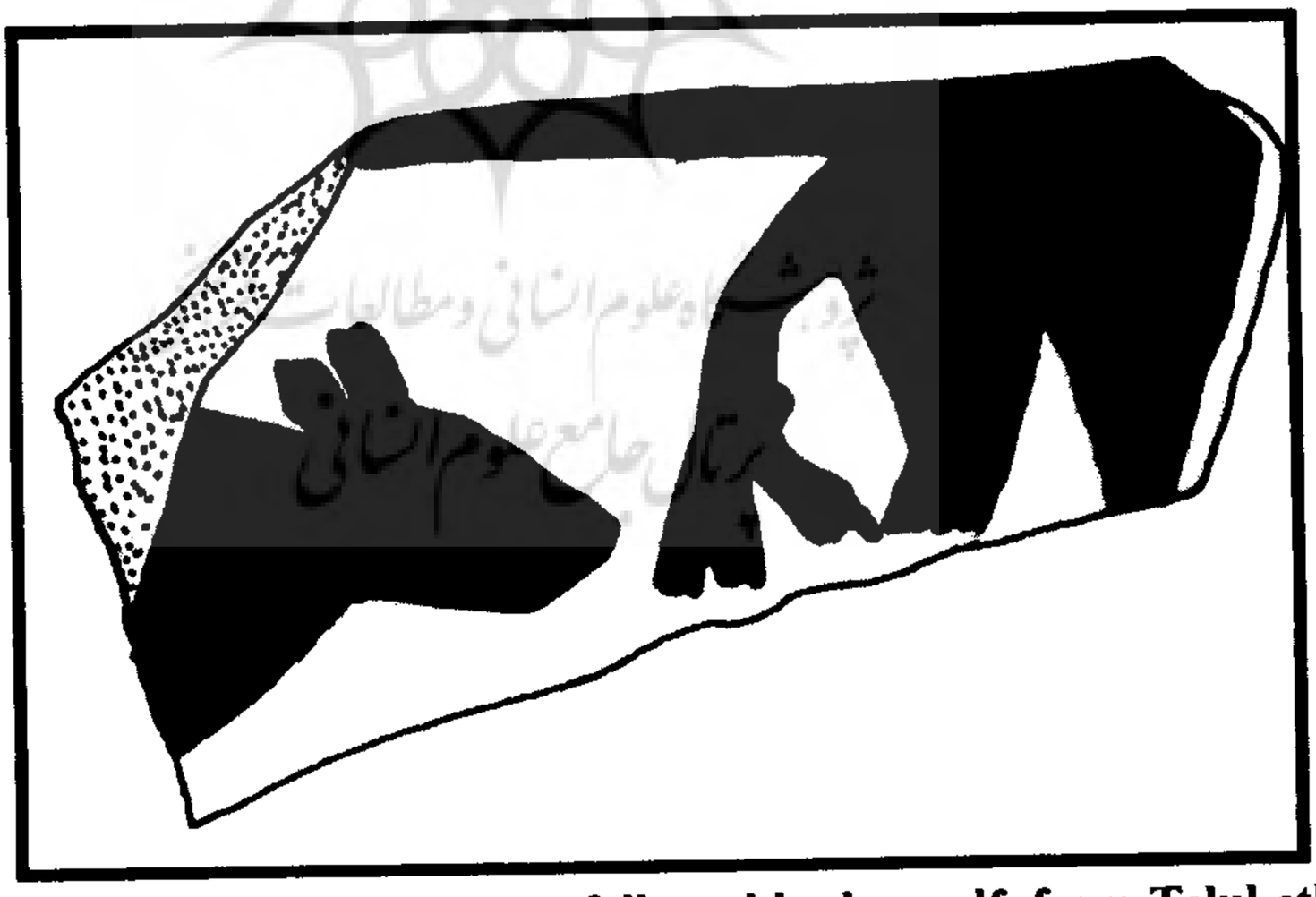


Figure 4- Vase decorated with a cow followed by her calf, from Telul eth Thalathat, Iraq, Ubaid I. After Namio Egami, Telul eth Thalathat, The Excavations of Tell II, 1956-1957, The Tokyo University Iraq-Iran Expedition, Report 1, The Yamakawa Publishing Co, Tokyo, 1959, P1. 6.

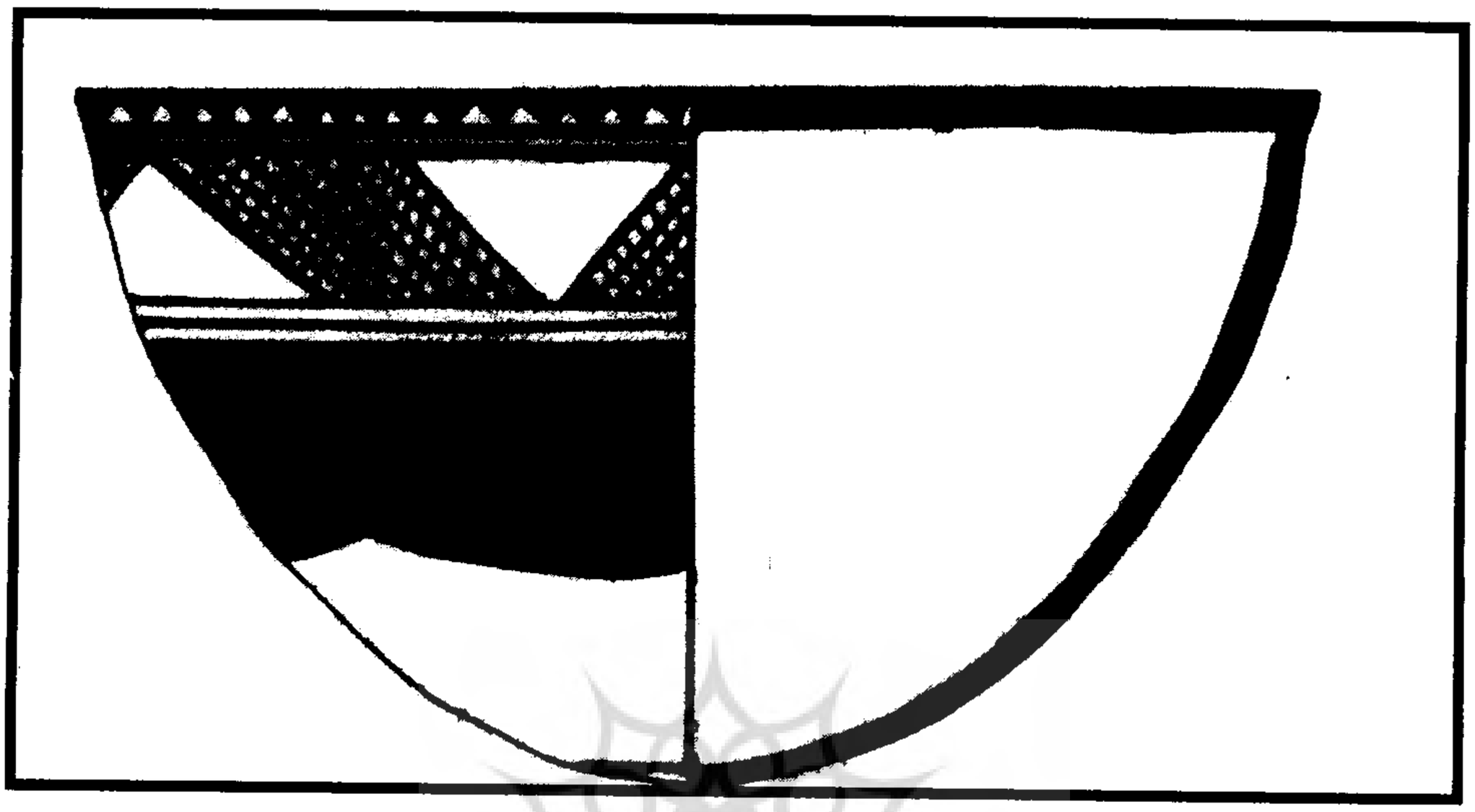


Figure 1- Prehistoric painted bowl from Telul eth Thalathat, Iraq, Ubaid period, ca. 4500-4000 BC, after Namio Egami, Telul eth Thalathat, The Excavations of Tell II 1956-1957, The Tokyo University Iraq-Iran Expedition, Report 1, The Yamakawa Publishing Co, Tokyo, 1959, Fig. 12.1.

Figure 2- Prehistoric beaker decorated with animal line, from Susa I, ca. 4000 BC, stored at the Louvre, after Edith Porada, The Art of Ancient Iran, Crown Publishers, New York 1965, P. 28, Fig. 8.

CAPTIONS:

Figure 1. Prehistoric painted bowl from Telul eth Thalathat, Iraq, Ubaid period, ca. 4500-4000 BC, after Namio Egami, Telul eth Thalathat, The Excavations of Tell II 1956-1957, The Tokyo University Iraq-Iran Expedition, Report 1, The Yamakawa Publishing Co, Tokyo, 1959, Fig. 12:1..

Figure 2. Prehistoric beaker decorated with animal lines, from Susa I, ca. 4000 BC, stored at the Louvre, after Edith Porada, The Art of Ancient Iran, Crown Publishers, New York 1965, P. 28, Fig. 8.

Figure 3. Bowl decorated with a hunting scene from Susa I, ca. 3500 BC, after Pierre Amiet, Elam, Archée Editeurs, Auvers-sur-Oise, 1966, P.44, Fig. 16.

Figure 4. Vase decorated with a cow followed by her calf, from Telul eth Thalathat, Iraq, Ubaid I. After Namio Egami, Telul eth Thalathat, The Excavations of Tell II, 1956-1957, The Tokyo University Iraq-Iran Expedition, Report 1, The Yamakawa Publishing Co, Tokyo, 1959, Pl. 6.

Figure 5. Vase decorated with a chariot scene from Susa, Sumero Elamite period, first half of the 3rd Millennium BC, stored at the Teheran Museum. After, Pierre Amiet, Elam, Archée Editeurs, Auvers-sur-Oise, 1966, P.146, Fig. 106 A.

Figure 6. Jar decorated with five successive scenes, from the Diyala region, ED I, ca. 2900-2800 BC after Pinhas Delougaz, Pottery from the Diyala Region, The Oriental Institute Publications Vol. LXIII, The University of Chicago Press, Chicago 1952, Pl. 138.

In sum, reading a visual composition requires several analytical processes:

1. Identify the symbols: status symbols such as headdresses and lack thereof, gestures, garments.

2 Evaluate the spatial and social relationships interconnecting the figures.

3. Reconstruct the sequence of events leading to and following the scene.

The analytical processes required to "reading" the Scarlet ware images were akin to those for reading a text. Like the images of a composition, the order, position, context of the cuneiform glyphs and their relation to one another was significant. The cuneiform signs that composed a text drew their meaning from their configuration and in particular from their conjunction with the tablet and with other signs. For example, glyphs such as the wedge changed meaning according to:

- Size: a small wedge = 1 and a large wedge = 60
- Location on the tablet: a wedge on the upper part of the tablet = 60 a wedge on the lower part of the tablet = 1
- Relation with other signs. a wedge alone = a measure of grain A wedge + a unit of merchandize = "1" Furthermore, the sign for bread according to the context may express:
- Bread
- Food ration
- Eat
- The sound "ninda".

In conclusion, I propose that art benefited from the analytical processes developed by and for literacy. In particular, like on a tablet, the context, location, size, position of the images on a vase became semantic. Writing also brought meaning to lines. They no longer separated but bound together the actors of a scene. Therefore, when some of the principles of writing were applied to art, images could tell complex stories. The invention of writing had a major cognitive impact on Iranian and Mesopotamian art of the early third millennium BC.

* I thank Lauren Phillips for library research.

people sipping beer from a jar, and lastly a chariot scene.

Here the equipage consists of an individual and his attendant standing on a carriage drawn by a team of four equids. Vegetation, birds, a colt and a fish may suggest the landscape.

The composition of the vessels described above differed widely from the prehistoric Ubaid and Susa I potteries. First, their composition involves several different figures rather than repeating the same design. Second, the individuals interact rather than simply being repeated in a parallel fashion. Lastly, and perhaps most significantly, the lines became semantic. Whereas in Ubaid and Susa I lines were esthetic dividers, those on the

Scarlet ware were understood as ground lines indicating that all the figures standing above a line shared the same space at the same time and participated in the same event. (Garrison, 1989, 9) Accordingly, all the figures in the composition were linked together and each figure was to be interpreted in relation with the others. For example, on the Susa III vase, the story unfolds when analyzing the relative size, position, placement, orientation, gesturing and location of the participants located on the ground line as follows:

- Size denotes hierarchy. The master is far taller than the attendant. The figure on the tower is smallest.
- Position illustrates dominance. The hero is seated while the attendant is standing.
- Placement determines importance: The hero occupies the center of the composition.
- Space shows importance. The chariot occupies three quarters of the ground line, the tower one quarter and the attendant is squeezed in between the carriage and the ox.
- The orientation of the figures suggests the relationship. The waving figure turns his/her head towards the hero who does not look back. The attendant has eye contact with his master.
- Gesturing illustrates action: The figure on the tower waves to the hero while the attendant checks the chariot.
- The location suggests the next development: The individual in the tower and the attendant will soon welcome/be left behind by the traveler.

This does not mean that the paintings were meaningless. We may assumer that the ibexes, the largest feature of the tumbler composition, were symbols and so were possibly some of the Ubaid geometric motifs. If so, the Mesopotamian and Elamite potteries evoked ideas - perhaps profound ideas - without telling a story.

2. Art After Writing: Narration

Painted potteries disappeared during the proto-literate period 3500-2900BC, when plain or grey burnished wares prevailed. (Collon, 1995, 45) Paintings on pottery reemerged in the early dynastic period ca. 2900 BC. At that time, the so-called "scarlet ware," popular in the Diyala region and Susa III innovated complex narrative scenes.

In Susa, a vase illustrates a departure scene involving three figures. (Amiet, 1966, 135,136) To the left a bare-headed person clad in a wide robe, and therefore probably a woman, is seated at the top of a three tiered tower. Her right hand rests on her hip while with the left she emphatically waves good bye to an individual seated in a four wheeled chariot. The charioteer has his head shown in profile but the eye and the rest of the body is depicted frontally including the torso with massive arms and long legs superimposed in a twisted position. The man's garments are not indicated except for a flat cap. A bare headed and clean shaven attendant bustles about the chariot, which is depicted in great detail. The design includes a two-part box with a high front provided with an opening for the reins, a curved draft pole, solid wheels rotating around a hub and with a copious set of copper nails around the leather tires. The carriage is drawn by one ox with a big round eye and long horns whose coat is pictured by various checker patterns. It is not clear if an oval motif at the back is part of a tail, no longer visible. The four triangles featured on and above the ground line may suggest that the equipage is bound for a mountainous region.

Contemporaneous Mesopotamian scarlet vessels depict even more complex narrative scenes. (Delougaz, 1952, 70-72, 1.138) The paintings on a jar from Khafaje are organized into five likely related scenes depicting respectively drummers part of a percussion ensemble associated with a scorpion and a mammal (?); a musical scene with a person listening to a lyre player and a singer; a banquet involving two

In the next register the emphasis shifts to horizontal lines created by the elongated bodies of five running dogs. The animals, stylized to the utmost, have pointed heads, long thin bodies, stretched out legs and curly tails.

Below, concentric circles representing the exaggerated sweeping horns of two ibexes dominate the design. The caprids are bracketed between broken lines and framed by rectangles. Their heads, fore- and hind parts are reduced to three triangles, half the size of the horns, with a few strokes added to represent ears, beards and bushy tails.

Narrative compositions exist but are exceedingly uncommon in Susa I and Ubaid pottery painting. Among rare examples, a hunting scene is depicted inside a Susa bowl. (Amiet, 1966, 44) The hunter, sporting an impressive hairdo or headdress, aims his bow towards an ibex located on the other side of a set of four sweeping broken lines (fig. 3). The Ubaid level of Telul eth Thalathat produced a singular sherd showing a calf following a cow. (Eqami, 1956, 6) (fig.4) These unique prehistoric narrative scenes share two major characteristics. First the interaction is simple and second, it involves a minimum number of participants such as hunter and hunted, or cow and calf.

In sum, the characteristic features of prehistoric pottery paintings are two fold. First the motifs are repetitious. The same geometric or animal design is repeated as many times as necessary to cover the entire circumference of the vase. Second, the function of lines is merely esthetic. They divide the surface of the vessels delineating the decorated bands. On the Susa tumbler each register is tightly separated from the next by a single or a set of thick and thin horizontal lines. As a result, there is no interface between the various animals. Each species is segregated from the next: the birds seem unaware of the dogs that, in turn, seem oblivious of the ibexes. The lack of interaction is underlined by the fact that each type of animal is facing in a different direction in a "boustrophedon" composition and the five dogs are not in line with the ibexes. Furthermore, the birds standing on the same line are not interacting either. The many long necked birds are evenly spaced and do not perform any particular action except for simply standing in parallel lines. The same lack of interaction is true for the dogs of the second register and the ibexes in the third. In other words the role of lines as dividers discouraged narrative compositions.

INTERFACE BETWEEN WRITING AND ART

Dr. Denise Schmandt-Besserat
Professor of Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin

Abstract:

In this paper I investigate the impact of writing on styles of pottery painting in the ancient Near East. I analyze geometric and animal line compositions typical of the Ubaid and Susa I period - preceding the invention of writing (in the late fourth millennium BC). I compare them tonarrative scenes on Mesopotamian and Elamite scarlet ware of the early

Dynastic period - after the invention of writing. I propose that, by borrowing strategies of writing, art increased its capacity to communicate information, namely pottery paintings went beyond mere symbolic evocation to become narrative.

1. Art before writing: Evocation

Painting on pottery was a major form of art in the ancient Near East. About 4500-3800BC, in the Ubaid period that preceded the invention of writing, the bulk of Mesopotamian vessels was decorated with geometric motifs. (Roaf, 1990, P.38) The potter covered a desired space on the body of the vessel by repeating various patterns such as zig zag lines, herringbone and inverted triangles in parallel bands delineated by lines. (fig. 1)

The potters of contemporaneous Susa I, Elam, ca. 4000-3800 BC, preferred animal designs. (Caubet, 1997, 40-41) A typical Susa tumbler is divided into three registers filled respectively with water birds, dogs and ibexes (fig. 2). The upper register features long necked birds reduced to 5 strokes of various lengths and thicknesses to depict the creature's head, elongated neck, body and legs. The birds are repeated perhaps 60 times around the tumbler. Of course the specific number is not important. The goal was to cover the surface immediately beneath the lip with a continuous pattern of vertical lines.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی