

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 309-325
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.37189.2295

A Critique on the Book **“*In Search of Persian Pottery*”**

Leila Ghaffari*

Davoud Ranjbaran**

Abstract

Mitsukuni Yoshida, a former professor and director of Kyoto University, is one of the Japanese researchers in the field of Persian Pottery studies who has traveled to various historical and archeological sites in Iran and also Hormoz Island in the 1960s. He has written his findings on the history and techniques of creating Persian Pottery in the form of a book entitled “*In the Search of Persian Pottery*”. In this article, by reviewing the present book as a worthwhile source in the field of Persian Pottery History, the author's perception of the evolution of this ancient art and the type of his encounter with the category of stylistics Persian Pottery has been reviewed. On this basis, Yoshida's view was not only to describe his observations of Persian Pottery, but also to study the stylistics and works of Persian Pottery in terms of recognizing their cultural and linguistic origins. Considering his membership in the Japan Anthropological Institute, his treatment of the anthropological aspects of the art of Pottery in this work is not far off. Also, the role of cultural commonalities

* PhD Student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Art University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), l.ghaffari@student.art.ac.ir

** Associate Professor and Faculty Member of Art University of Tehran, Tehran, Iran, Davodranjbaran@gmail.com

Date received: 13/07/2021, Date of acceptance: 09/10/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

۳۱۰ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال ۲۱، شماره ۸ آبان ۱۴۰۰

of the Oriental countries in shaping his attitude towards Pottery and Persian Pottery as an Oriental researcher is important.

Keywords: Persian Pottery, Pottery, Persian Art History, Islamic Art, Persian Art.



سفالینه‌های ایرانی به روایت میتسوکنی یوشیدا

نقدی بر کتاب *In search of Persian pottery*

(در جستجوی سفال ایران)

لیلا غفاری*

داوود رنجبران**

چکیده

میتسوکنی یوشیدا، استاد و مدیر اسبق دانشگاه کیوتو، از محققان ژاپنی در حوزه مطالعات سفال‌گری ایران است که در دهه‌ی شصت میلادی به مناطق مختلف تاریخی، سایت‌های باستان‌شناسی ایران و جزیره‌ی هرمز سفر کرده است. او ماحصل یافته‌های خود درباره‌ی تاریخچه و تکنیک‌های خلق سفالینه‌های ایرانی را در قالب کتابی با عنوان *در جستجوی سفال ایران* به نگارش درآورده است. در این نوشتار با مرور کتاب حاضر به‌عنوان منبعی درخور مطالعه در زمینه‌ی تاریخ سفال و سفالگری ایران، نحوه‌ی تلقی مولف در باب روند تحولات این هنر کهن و نیز نوع مواجهه‌ی او با مقوله‌ی سبک‌شناسی سفالینه‌های ایرانی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. بر این مبنا، منظور نظر یوشیدا نه فقط شرح مشاهدات خود از سفالینه‌های ایران، بلکه سبک‌شناسی و نیز مطالعه‌ی آثار سفالگری ایرانی به لحاظ شناخت خاستگاه فرهنگی و زبانی آن‌ها بوده است. همچنین با در نظر داشتن عضویت او در انستیتوی انسان‌شناسی ژاپن، پرداختنش به وجوه انسان‌شناسانه‌ی هنر سفال‌گری در این

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
(نویسنده مسئول)، l.ghaffari@student.art.ac.ir

** دانشیار و عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، Davodranjbaran@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

اثر چندان دور از انتظار نیست. چنان‌که نقش مشترکات فرهنگی کشورهای مشرق‌زمین در شکل‌گیری نگرش او به سفال و سفالگری ایران در مقام یک پژوهش‌گر شرقی حائز اهمیت است.

کلیدواژه‌ها: سفال ایران، سفالگری، تاریخ هنر ایران، هنر اسلامی هنر ایران.

۱. مقدمه

ارتباطات اقتصادی و فرهنگی که از دیرباز میان دو کشور ایران و ژاپن برقرار بوده‌اند، طی دو قرن اخیر با حضور سفیران، سیاحان و باستان‌شناسان ژاپنی در ایران تشدید شده و موجبات راهیابی آثار هنری ایران از جمله سفالینه‌ها را به موزه‌های به‌نام آن کشور فراهم نموده‌اند. هم‌چنان‌که در نوع خود برانگیزاننده‌ی پژوهش‌گران ژاپنی در امر شناخت تمدن، فرهنگ و هنر ایرانی نیز قلمداد می‌شوند. میتسوکونی یوشیدا (Mitsukuni Yoshida) (۱۹۲۱-۱۹۹۱ م.) استاد و مدیر سابق دانشگاه کیوتو و عضو انستیتوی مطالعات انسان‌شناسی ژاپن، در زمره‌ی پژوهش‌گران این کشور است که در مطالعات خود بر مقوله‌ی سفال و سفالگری ایران تمرکز خاص داشته‌اند. او برای اولین بار در سال ۱۹۵۶ م. سفری پژوهشی به خاورمیانه داشت و به‌واسطه‌ی عضویت در پروژه‌ی تحقیقاتی و باستان‌شناسی دانشگاه کیوتو (۱۹۵۹-۱۹۶۴) چندین مرتبه به ایران، افغانستان، هند و پاکستان مسافرت کرد. هم‌چنین او با بهره‌گیری از مشاهدات خود از سایت‌های باستانی واقع در نقاط مختلف ایران، یادداشت‌هایی ارزشمند در باب سفالینه‌های ایرانی، تاریخچه و سبک‌شناسی آن‌ها از خود بر جای گذارد.

کتاب حاضر ماحصل پژوهش‌های باستان‌شناسانه‌ی اوست که بیش از پنجاه سال پیش انتشار یافته و در نوع خود از جمله منابع ذی‌قیمت در این حوزه از مطالعات تاریخ هنر ایران است. از سوی دیگر، این اثر حاوی تصاویری کمتر دیده شده از سفالینه‌های ایرانی است که در مجموعه‌ها و موزه‌های ژاپن قرار دارند و مترجم کتاب، آن‌ها را به متن اصلی افزوده است.

در این نوشتار برآنیم تا با مرور کتاب در جستجوی سفال ایران، نحوه‌ی نگرش یوشیدا را به هنر سفالگری و آثار سفالینه‌ی ایرانی از دیرباز تا دوران معاصر مورد نقد و بررسی قرار دهیم. لذا در ادامه، ابتدا به شرح مشخصات اثر به‌لحاظ فرمی پرداخته و سپس

روش‌شناسی مولف در انجام پژوهش و نگارش کتاب را بیان می‌نماییم. نگاهی اجمالی به سیر تحولات سفال ایران از دیرباز تا دوران معاصر مشتمل بر عناوین سفالینه‌های ایرانی در پیشاتاریخ، و سفالینه‌های ایرانی پس از اسلام بخش بعدی این نوشتار خواهد بود. در نهایت نیز اشاره‌ای مختصر به سفرنامه‌ی هرمز یوشیدا و شرح نتایج و پیشنهادات آورده شده است.

۲. مشخصات کتاب

کتاب حاضر با نام اصلی *Perushia no Yakimono*، نوشته‌ی میتسوکنی یوشیدا ابتدا در سال ۱۹۶۶ م. به زبان ژاپنی توسط تانکوشا (Tankosha) منتشر گردیده و سپس در سال ۱۹۷۲ م. دکتر جان م. شیلدز (John M. Shields) آن را تحت عنوان *In search of Persian pottery* در نیویورک به زبان انگلیسی برگردانده است. کتاب در جستجوی *سفال ایران*، ترجمه‌ی کیانوش معتقدی از متن انگلیسی مذکور بوده که در پاییز سال ۱۳۹۹ در شمارگان ۵۰۰ نسخه توسط انتشارات خط و طرح با حمایت موزه سرامیک فرزانه انتشار یافته است. ویراستار اثر، علیرضا بهارلو و طراح جلد آن حسین فیلی‌زاده است. تعداد صفحات کتاب ۱۷۴ است که با جلد شومیز و در قطعی رقعی با قیمت ۸۸۰۰۰۰ ریال به خوانندگان عرضه می‌شود.

در جستجوی *سفال ایران* با پیشگفتاری به قلم لیلا فرزانه و حسین معمارپور، حامیان انتشار این کتاب از موزه سرامیک فرزانه آغاز شده و سپس، مترجم به معرفی مولف اثر، یوشیدا پرداخته است. مقدمه‌ی مترجم نیز مشتمل بر تاریخچه‌ی سفال و سفالگری در ایران است که سیر تحولات این هنر کهن را از دیرباز تا عصر ناصری به‌طور اجمالی بیان نموده است. سپس یوشیدا در سه فصل اصلی کتاب، ماحصل پژوهش‌ها و مطالعات خود را در باب تاریخ سفال ایران آورده است که عبارتند از: سفالینه‌های پیش از تاریخ، تأثیرات دین اسلام، و سفر به هرمز. در پایان نیز آلبوم تصاویر با کیفیت مطلوب و رنگی قرار دارد که علاوه بر تصاویر متن اصلی کتاب، حاوی عکس‌های سفالینه‌های ایرانی است؛ آثاری کم‌یاب که در موزه‌های معتبر ایران و ژاپن نگهداری می‌شوند و برگرفته از تحقیقات میدانی و پژوهش‌های کتابخانه‌ای صورت گرفته توسط مترجم این اثر هستند.

۳. روشن‌شناسی

یوشیدا در این کتاب بر آن است تا با تفکیک سیر تحولات سبک‌شناسانه‌ی سفالینه‌های ایران به دو دوره‌ی پیش از اسلام و پس از آن به بررسی آثار بر جای مانده از ادوار مختلف تاریخ هنر ایران بپردازد. بر این اساس، او ظهور اسلام را به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در روند این تحولات معرفی نموده است. مولف در بستر این دو بازه‌ی زمانی، که هر یک فصول اصلی کتاب را تشکیل می‌دهند، به ارائه‌ی سفالینه‌های یافت شده در مناطق باستانی ایران پرداخته است. اگرچه به لحاظ سیر تاریخی، یوشیدا قائل به نظمی کرونولوژیک بوده است، اما در توزیع جغرافیایی مشاهده می‌کنیم که بیشتر با رویکردی اثر-محور به توصیف آثار با پراکندگی جغرافیایی زیاد پرداخته است.^۱

او همچنین در شرح ویژگی‌های سفالینه‌های ایرانی، آن‌ها را ذیل هفت گروه دسته‌بندی کرده است که در اینجا به اختصار به عناوینشان اشاره می‌کنیم: اول، انواع لعاب سفید ترکیب شده با قلع؛ دوم، آثاری با کاربرد نقوش آبی کبالت بر روی زمینه سفید؛ سوم، نقاشی رولعابی. لعاب (لاستر یا فلزفام) با استفاده از رنگ‌های مسی بر روی لایه نازک لعاب (گلیز) سفید حاصل می‌شود؛ چهارم، آثاری با کاربرد لعاب قلیایی سبز تیره؛ پنجم، لعاب‌های کرم‌رنگ، قهوه‌ای و قرمز که با فلزاتی به جز مس تهیه شده‌اند؛ ششم، سفالینه‌هایی که با قالب ساخته شده‌اند؛ و نهایتاً هفتم، سفالینه‌هایی سه‌رنگ یا چندرنگ که در شرق ایران و به‌طور خاص در نیشابور رونق داشته‌اند. (یوشیدا، ۱۳۹۹: ۶۲-۶۳)

چنان‌که مشهود است دسته‌بندی یوشیدا، مبتنی بر عناصر و ترکیبات شیمیایی تشکیل‌دهنده‌ی سفالینه‌های ایرانی است. به‌علاوه او در شرح آثار هر منطقه‌ی جغرافیایی، به ویژگی‌ها و عناصر شیمیایی سفالینه‌ها و لعاب‌هایشان نیز اشاره کرده است. اکنون با در نظر داشتن این رویکرد، در بخش بعدی به مرور اجمالی روند تحولات سفالینه‌های ایرانی از دوران باستان تا معاصر می‌پردازیم:

۴. سیر تحولات سفال ایران از دیرباز تا دوران معاصر

کتاب با ارائه‌ی تاریخچه‌ی سفال و سفالگری ایرانی به قلم مترجم آغاز شده است. با توجه به شواهد و قرائن، خاستگاه این هنر کهن در ایران به ده هزار سال قبل می‌رسد. نقوش روی سفالینه‌ها نیز در طی این سالیان طولانی، منصفه ظهور هنر اقوام مختلف، عقاید، باورها و

آیین‌های آن‌ها بوده است. بدنه‌ی سفال‌ها در دوران باستان از گل رس تشکیل یافته و ایرانیان به‌واسطه‌ی گرایش به تزئین، به ترسیم نقوش هندسی، حیوانات، پرندگان و انسان‌ها بر روی سفالینه‌ها می‌پرداختند. همچنین ظروفی سفالی با فرم بدنه به شکل الهگان بوده‌اند که با جنبه‌های آئینی برای قرار گرفتن در مقابر ساخته می‌شدند. آجرنوشته‌های زیگورات چغازنبیل با اثر مهر استامپی و کتیبه‌های میخی در سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد خلق شده، که سرآغاز آفرینش سفال‌های تاریخ‌دار در ایران محسوب می‌گردند. (همان: ۱۱-۱۳)

سفال ایران در عصر هخامنشی با استفاده از لعاب در ظروف و تزئینات معماری، گسترش بیشتری یافته و در دوران اشکانیان در آئین‌های تدفین به‌صورت تابوت‌های سفالین دارای نقوش برجسته به‌کار می‌رفت. همچنین در این عصر، سفال‌های گوردخمه‌ای در ابعاد عظیم برای دفن مردگان استفاده می‌شدند. اما اساتید سفالگری ایران در عهد ساسانیان، توجه خود را معطوف به ارتقای شیوه‌های ساخت بدنه و لعاب ظروف نمودند. چنان‌که در این زمان علاوه بر استفاده از مهر برای خلق نقوش بر روی سفالینه‌ها، از قالب نیز برای تولید ظروف بهره می‌بردند.

بعدتر در عصر سلجوقی در زمینه‌ی کاربرد انواع لعاب‌ها و تکنیک‌های جدید، پیشرفت‌های گسترده‌تری صورت گرفت. سفالینه‌های مینایی و زرین‌فام نیز پس از حمله مغول به اوج شکوفایی خود رسیدند. همچنان‌که با نمونه‌هایی دیگر مانند محراب‌های سفالی^۴، لوح مزار مساجد و مقابر که با تکنیک زرین‌فام تهیه می‌شدند، روبرو می‌شویم. با شروع عصر تیموری، تحولاتی بنیادین در عرصه‌ی معماری صورت گرفت. همچنان‌که شاهد ظهور نوآوری‌هایی در زمینه‌ی کاشی‌کاری، تزئینات لعاب‌دار و خلق کتیبه‌ها هستیم.

اما دوره‌ی شاه عباس صفوی را می‌توان از آخرین ادوار اوج این هنر ایرانی محسوب نمود. چنان‌که با الگوبرداری از چینی‌های وارداتی آبی-سفید^۵ از چین در شهرهای چون کرمان و اصفهان، شیوه‌ی تازه‌ای از سفال‌سازی ایرانی پا به عرصه‌ی وجود نهاد که جنس بدنه‌ی آثار و نقوش التقاطی روی آن‌ها قابل توجه بودند. "کوباچه" نام ظروف و کاشی‌هایی است با سبک نقاشی فیگوراتیو برگرفته از مکتب اصفهان و نیز رنگ‌آمیزی جدید، که در مناطق مرکزی، شمال و شمال‌غربی ایران تولید می‌شدند.

پس از صفویان در دوران افشاریه و زندیه، رویداد خاصی در زمینه‌ی سفالگری ایران رخ نداد و طراحی و خلق کاشی‌های هفت‌رنگ با رنگ‌آمیزی و مضامین بصری جدید توسط هنرمندان شیرازی در عصر زندیه، اصلی‌ترین دستاورد آن دوران بود. اما در دوره قاجار تولید ظروف سفالی و کاشی در ایران بیش‌ازپیش توسعه یافت. شاید از دلایل این رشد قابل توجه، علاوه بر تامین نیازهای داخلی کشور، سفارش خریداران خارجی و توجه خاص غربیان به این حوزه از هنر ایران باشد. چنان‌که اطلاع داریم که از جمله هنرمندان به‌نام در زمینه‌ی کاشی‌کاری در اواخر دوره‌ی قاجار، استاد علی‌محمد اصفهانی است که به سفارش مرداک اسمیت، آثار باارزشی را خلق کرده و همچنین رساله‌ای در باب فنون کاشی و کاشی‌کاری به‌نگارش درآورده که در سال ۱۸۸۸ م. مقارن با ۱۳۰۵ ه.ق در ادینبورو به طبع رسیده است. (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۰۵ و ۱۰۷)

اکنون همچون یوشیدا در کتاب حاضر، ظهور اسلام را به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در سیر تحولات سفال و سفالگری ایران در نظر گرفته و سفالینه‌های ایرانی را در دو بازه‌ی زمانی پیشاتاریخ و پس از اسلام به‌طور مجزا بررسی می‌نماییم:

۱.۴ سفالینه‌های ایرانی در پیشاتاریخ

بسیاری از صاحب‌نظران تاریخ هنر ایران معتقدند که سفالگری در شمار صور حائز اهمیت هنر ایران باستان است و نقوش پیچیده، فنون تزئینی و سبک‌های مختلف آن در قیاس با دیگر مناطق خاور نزدیک در عهد باستان قابل تامل هستند. چنان‌که به لحاظ کروئولوژیک می‌توان ادوار شکل‌گیری سفالگری ایران باستان را این‌گونه برشمرد: پیش از ۳۰۰۰ ق.م. شامل دوره‌ی نوسنگی و دوره‌ی مس؛ از ۳۰۰۰ تا ۱۰۰۰ ق.م.؛ و در نهایت از ۱۰۰۰ ق.م. تا ۶۵۱ م. (گیرشمن و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۵۳-۱۵۸) که با سقوط سلسله‌ی ساسانیان و ظهور اسلام خاتمه می‌یابد.

یوشیدا در کتاب حاضر معتقد است که در ایران، زمان گذشته و حال یکی است. ایران باستان از دل آبادی‌ها سربرآورده و سفالینه‌های بدون لعاب به‌عنوان اولین نمود هنر سفال‌گری ایرانی، شمه‌ای از گذشته‌ی پیشاتاریخی تمدن ایران‌زمین محسوب می‌شوند. جوهر جهان و نظام فکری مردمان اعصار قدیم، از انسان مدرن متمایز هستند و بر همین اساس، طرح‌ها و نقوش روی سفالینه‌های آن‌ها از منظر مولف تزئین نیستند؛

بلکه به‌عنوان زبان، نماز و نیایش، و نارضایتی و شکوه‌های آن‌ها تلقی می‌گردند. حتی یوشیدا در این زمینه پا را فراتر نهاده و مدعی است که برخی از این نقوش ماورایی هستند. چراکه خالقان آن‌ها در پی رسیدن به قدرتی آسمانی به‌واسطه‌ی نیایش و تضرع بوده و لذا کاربرد برخی از این سفالینه‌ها برای زندگی روزمره نیست و در آیین‌ها و مراسم عبادی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. (یوشیدا، همان: ۲۲)

اما برخی از متفکران حوزه هنر اسلامی هم‌چون ریچارد اتینگهاوزن (Richard Ettinghausen) (۱۹۰۶-۱۹۷۹) و اولگ گرابار (Oleg Grabar) (۱۹۲۹-۲۰۱۱) نیز ابراز نموده‌اند که در دوران بعدتر یعنی عصر اسلامی، سفالگری ایران عمدتاً در خدمت دو گروه قرار داشته است: حامیان درباری که سفالینه‌های مختص آن‌ها، دارای کتیبه‌های حاوی القاب رسمی بودند و موقعیت این افراد را صرفاً از کیفیت عالی کتیبه‌ها و نیز شمایل‌نگاری فعالیت‌های شاهانه‌ی نقوش می‌توان تشخیص داد. دسته‌ی دوم، طبقات فرودست جامعه بودند که خود نیازهای عمومی‌شان را برآورده می‌کردند و برخی خصوصیات حیوانی و با روح بودن نقوش حیوانات حاکی از صاحبان اصلی این سفالینه‌ها داشت؛ روستاییانی که مستقیماً با طبیعت و حیواناتش در ارتباط بودند. (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۶: ۵۱۲)

حال اگر به روند متنی کتاب بازگردیم می‌بینیم که یوشیدا این فصل را با عبور از جغرافیای شمال ایران و بحر خزر آغاز نموده است. اگرچه در ادامه به تشریح مسیر حرکت خود به سایر نقاط ایران پرداخته و با رویکردی اثر-محور در امتداد روند کرونولوژیک آثار باستانی، به مناطق پراکنده‌ی جغرافیایی پرداخته است. او همچنین در این میان به کشفیات دیگر باستان‌شناسان همچون رومن گیرشمن (Roman Ghirshman) (۱۸۹۵-۱۹۷۹) فرانسوی طی سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ اشاره کرده است.

نکته قابل تامل در منطق نگارشی یوشیدا در این فصل از کتاب، استفاده از قیاس‌های به‌جا در رابطه با سایت‌های باستانی، آثار و نیز ابزار سفالگری همچون کوره‌ها است. چنان‌که تپه سیلک در کاشان را با ویرانه‌های تاریخی در ژاپن مقایسه نموده و اظهار می‌دارد که چنین اماکن باستانی در کشور او کمیاب است؛ یافته‌ها در آن‌ها محدود بوده و عملیات حفاری در نهایت دقت انجام می‌گیرد. این یافته‌ها نیز بر خلاف ایران که تمام شهرها را

حفاری می‌نمایند، در ژاپن اغلب از قبرهای تک‌افتاده حاصل می‌شوند. (یوشیدا، همان: ۲۷-۲۸)

او همچنین به نشانه‌شناسی عناصر موجود در نقوش همچون بزها، گاوها و نیز پرندگان پرداخته است. چنان‌که نقش پرندگان با بال‌های به شکل دندانه‌های شانه را در تصویر ۱۷ کتاب، نشان از عصری تازه دانسته است؛ به‌علاوه یوشیدا از مجسم شدن اهورا مزدا، خدای نور و بزرگ‌ترین رب‌النوع آیین زرتشتی، با بال‌های فرشته سخن می‌گوید. یا گاو را نماد زمستان دانسته و به گاوی درگیر نبردی سخت با شیر، نماد بهار، در تخت‌جشمید اشاره می‌کند. (همان: ۳۴)

یوشیدا با بی‌پایان قلمداد کردن ویرانه‌های پیشاتاریخی در ایران، از انجام حفاری‌های هر سایت باستانی توسط یک کشور سخن گفته است. چنان‌که حفاری‌های شوش را هیاتی فرانسوی، "نخت سلیمان" را آلمانی‌ها و حسنلو را در زمان مولف، آمریکایی‌ها انجام می‌دادند. عجیب اینکه یوشیدا از عبارت "دست‌درازی‌های مداوم" اهالی به سایت‌های باستانی در ایران به قول او "فقیر و بی‌بنیه" استفاده نموده و این کار را شغل نیمه‌وقت ایرانیان در زمستان که کشاورزی نمی‌کرده‌اند، دانسته است. درحالی‌که شواهد و قراین حاکی از آن است که مجموعه‌داران و دلالان غربی در لباس مستشاران و دیپلمات‌ها^۱ به تاراج این آثار می‌پرداخته‌اند. چنان‌که در مکتوباتی خود آن‌ها از جمله نامه مرداک اسمیت به موزه کنزینگتون (Kensington) لندن در رابطه با خریداری مجموعه ارزشمند ژول ریشار (Jules Richard) (۱۸۱۶-۱۸۹۱)، به غارت آثار ارزشمند هنری در اصفهان توسط مجموعه‌داران اروپایی و نمایندگان ایرانی‌شان اشاره شده است. (Helfgott, 1990: 174) این در حالی است که اسمیت بعدتر در سال ۱۸۷۵ م. به آگاه شدن روحانیون نسبت به ناپدیدشدن کاشی‌های مساجد قدیمی و به‌دنبال آن سخت‌گیری‌های حکومت در این رابطه نیز اشاره کرده است. (کاوسی، ۱۳۹۸: ۲۱)

در اواخر این فصل یوشیدا، یافته‌های هیات باستان‌شناسی کیوتو را در افغانستان و پاکستان ذکر می‌کند. چراکه مد نظر او در این کتاب، جغرافیای فرهنگی ایران باستان و نه جغرافیای سیاسی دوران معاصر آن بوده است. همچنین به نحوه‌ی آماده کردن گل سفال‌گری، ساخت کوزه‌ی آبخوری، و ابزار و لوازم مورد استفاده اشاره نموده است.

روش‌های به‌کار برده شده در جنوب شرق آسیا از جمله هند و شرح درباره‌ی چرخ سستی سفال‌گری در شهر مولتان پاکستان، مطالب پایان‌بخش این فصل هستند.

۲.۴ سفالینه‌های ایرانی پس از اسلام

در جهان‌بینی اسلامی از منظر یوشیدا، هیچ واسطه‌ای وجود نداشته و تنها خداوند و انسان هستند. او از این حیث اسلام را کیش و آیین عقلانی و خردگرا می‌نامد. هم‌چنین از آن‌جاکه اسلام خود را از امور مادی منفصل نمی‌کرد، پس به هر جا که می‌رفت صبغه آداب و سنن آنجا را به خود می‌گرفت. لذا شاهد آنیم که سفال ایران به‌عنوان یکی از شاخه‌های هنر اسلامی، سبک و سیاقی کاملاً ایرانی در خود پرورش داده است. در واقع پس از ظهور اسلام هیچ تغییر یکباره‌ای پدید نیامد و تأثیرات ساسانیان همچنان پابرجا بود. مضاف بر اینکه به‌دلیل دارالخلافه بودن سوریه، تأثیرات فرهنگی روم و بیزانس را نیز باید در نظر آورد.

از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هنر اسلامی که به نوعی در سفالگری ایرانی نیز دیده می‌شود، استفاده از نوشته به‌عنوان نقش و تزئین است. نوشته‌هایی که اغلب آیات قرآن و احادیث، و یا همچون نیایش‌های سفالینه‌های پیشاتاریخ در وصف صفات پروردگار هستند. چنان‌که مانند این عبارات در ظروف چینی از جمله نقوش فال نیک بر روی چینی‌های سلسله مینگ (۱۳۶۸-۱۶۶۱ م.) و چینگ (۱۶۶۲-۱۹۱۱ م.) وجود داشته‌اند. (یوشیدا، همان: ۶۷)

در تصویر ۳۹ کتاب، نقوش پرندگانی سیاه بر زمینه‌ای سفید ترسیم شده‌اند؛ گویی این پرندگان در برکه یا آبگیری هستند. نقش پرنده در آب که از موضوعات محبوب در سفالینه‌های پیشاتاریخ بوده، نماد روح کسانی است که در برکه‌های بهشتی شنا می‌کنند. لذا به گفته‌ی مولف این موضوع اشاره به اصل تناسخ داشته است. در ادامه نیز یوشیدا به نقوشی پرمماند با دایره‌های کوچک مرکزی اشاره می‌کند که در کاسه‌ای متعلق به سمرقند مربوط به قرن یازدهم میلادی رسم شده و ظاهراً نماد اعتقاد به چشم‌زخم بوده‌اند. چنان‌که مشابه این نقوش را در تکه‌هایی که او از بامیان افغانستان یافته، مشاهده کرده است. (همان: ۶۸-۶۹) می‌توان این‌گونه برداشت نمود که یوشیدا در سبک‌شناسی سفالینه‌های

ایرانی، علاوه بر معیارهای علمی مشتمل بر عناصر و ترکیبات شیمیایی تشکیل‌دهنده سفال و لعاب، به مولفه‌های فرهنگی و سنن و رسوم نیز توجه کافی مبذول داشته است.

گفته می‌شود که شکوه‌مندترین نوع سفالینه، ظروف مینایی هستند که در آن‌ها "میناهای" چند رنگ و طلا روی نوعی از لعاب سفید همراه با آبی تیره و فیروزه‌ای منقوش می‌شدند. (اتینگهاوزن و گرابار، همان: ۵۱۴) یوشیدا نیز در این فصل، نقطه اوج سفال اسلامی را ظروف مینایی^۷ معرفی نموده است؛ اگرچه عمر این تکنیک کوتاه بوده و حدود ۱۰۰ سال از میانه قرن دوازدهم تا میانه قرن سیزدهم میلادی را دربر می‌گرفته است. مولف "مینایی" را به معنی نقاشی کردن با مینا یا رنگ لعابی آورده است. البته متذکر می‌شود که در زبان ایران باستان این واژه مترادف با "شیشه" است. چراکه همان کاربست تکنیک‌های شیشه‌های منقوش در سفالگری بوده است. یوشیدا در نهایت، ظروف مینایی را مولود تکنیک رولعابی نقاشی مینیاتور خاص ایران می‌داند.

روند رشد و شکوفایی هنر سفال ایران با حمله مغول و ویرانی مراکز سفالگری چون نیشابور، ری، ساوه و کاشان از این پس رو به افول نهاده و سفالینه‌های چینی، پیش چشم ایرانیان جلوه‌گر شدند. تا جایی که در عصر صفوی، شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸ ق.) تلاش نمود تا به احیا آموزه‌های سفالگران چینی در میان ایرانیان بپردازد. در عصر قاجار نیز نقش‌پردازی گل‌وگیاه به سبک چینی، به صورت نقش گل و پرند به کمی تغییر و به‌کارگیری تلفیق رنگ‌های قرمز و سبز ادامه یافت؛ در حالی که از لحاظ نقوش می‌توان آن‌ها را انعکاس تأثیرات غرب دانست.

یوشیدا در این فصل، توجه خود را به کاشی نیز معطوف نموده و بر این باور است کاشی بخش مهمی از سفال ایران را تشکیل می‌دهد. او به اهمیت نقش مسجد در جهان‌بینی اسلامی به عنوان قلب حیات این آئین^۸ اشاره کرده و در ادامه به مقایسه مساجد هرات و اصفهان به لحاظ کیفیت کاشی‌کاری پرداخته است. از منظر مولف به سبب جاری بودن زندگی در مسجد، تکنیک‌های کاشی‌کاری آن مربوط به زمان گذشته نبوده و مرمت آن‌ها همواره ادامه دارد.

تبریز از جمله شهرهایی است که یوشیدا در این فصل ذیل زیرعنوانی جداگانه به آن پرداخته است. چراکه این شهر در عصر ایلخانان پایتخت بوده و سفالگری در آنجا به اوج شکوفایی خود رسیده است. مسجد کبود و کاشی‌کاری‌های دیوارهای آن نیز بسیار

موردتوجه مولف قرار گرفته و تکنیک‌های مشابهی در تزئین کاشی‌های آن با تکه‌سفالینه‌هایی که او از بلخ جمع‌آوری نموده، وجود داشته است. به‌علاوه تکه‌سفال‌های سمرقند نیز چنین بوده و به زعم یوشیدا، این امر حکایت از گستره‌ی فراگیر سفال ایران دارد.

از دیگر مواردی که مولف در این فصل مد نظر قرار داده، شرح توأم با جزئیات شیوه سفال‌گری در افغانستان است. چنان‌که در باب چرخ، کوره‌ها، ابعاد و مشخصات آن‌ها، زمان و نحوه‌ی تهیه‌ی گل، و ترکیبات شیمیایی لعاب‌ها توضیحاتی ارائه می‌دهد. یوشیدا در موارد مقتضی به مقایسه‌ی ابزار، مواد و تکنیک‌های مورد استفاده در غرب آسیا و کشور خودش، ژاپن پرداخته است. همچنان‌که به تحولات فرهنگی افغانستان از جمله تغییرات پوشش و مشارکت زنان در اجتماع نیز حساس بوده است.

۵. سفرنامه‌ی هرمز

یوشیدا این بخش را با جمله‌ای از جان میلتون (John Milton) (۱۶۰۸-۱۶۷۴ م.) (شاعر انگلیسی در اثرش با نام بهشت گمشده آغاز نموده است که اگر جهان حلقه باشد، هرمز الماسش خواهد بود. (یوشیدا، همان: ۱۳۵) می‌توان گفت که تنها در این فصل مولف مطالب خود را در قالب سفرنامه ارائه نموده است. چنان‌که در ابتدا به شرح تاریخچه هرمز پرداخته که از قرن دهم میلادی شروع می‌شود. هم‌چنین دو بار سفر مارکوپولو (Marco Polo) (۱۲۵۴-۱۳۲۴ م.) در سال‌های ۱۲۷۲ و ۱۲۹۳ م. به هرمز و اشاره‌اش به تجارت اسب که در آن زمان مرسوم بوده را ذکر کرده است.

آرل استاین انگلیسی، فردی است که پنجاه سال پیش از یوشیدا به هرمز سفر کرده و در رابطه با قطعات چینی‌آلات چینی فراوانی که در آنجا دیده، مطالبی نوشته است. در این بخش می‌بینیم که مولف از مطالب او بهره گرفته و به نوعی یافته‌های او را دنبال کرده است. اما بارزترین موضوعی که یوشیدا در اینجا علاوه بر شرح سفر به هرمز دنبال نموده، توجه به تأثیرات چین بر سفالینه‌های ایرانی است. او از محبوبیت رنگ آبی مجلل بر سفید خالص چینی سخن می‌گوید که در کشورهای اروپایی و نیز اسلامی محبوبیت بسیار داشته است. احتمالاً این محبوبیت ماحصل تلاش‌های عامدانه‌ی چینیان در دستیابی به بازار کشورهای اسلامی بوده است. چنان‌که در این راستا از تزئینات به خط عربی

استفاده می‌نمودند. البته نقش پادشاهی قدرتمند و هوشمند چون شاه عباس کبیر را در این زمینه نباید نادیده گرفت. به باور مولف شاه صفوی با هوشیاری و ذکاوت تمام از علاقه‌مندی اروپاییان به چینی‌آلات کشور چین بهره برده و با آوردن سفالگران چینی سعی در کاربرد شیوه‌های آن‌ها در تهیه سفال‌هایی باب میل غربیان داشته است.

در نهایت یوشیدا با کمی اغراق بیان می‌کند که ایران به سبب نزدیکی به شرق نزدیک و وجود جاده‌ی ابریشم که موجبات تبادلات فرهنگی و اقتصادی کشورها را در آن زمان فراهم آورده بود، به عنوان کشوری صاحب فرهنگ و تمدنی غنی در ارتباطی دوسویه با شرق آسیا و به طور خاص کشور چین قرار گرفته و به کسب فرهنگی مشترک نائل شده است. به زعم او می‌توان ثمرات این ارتباط و تبادل فرهنگی را در سفالینه‌های ایرانی مشاهده نمود.

۶. نتیجه‌گیری

آنچه در این کتاب مد نظر یوشیدا بوده، نه فقط شرح مشاهدات خود از سفالینه‌های ایران، بلکه سبک‌شناسی و نیز بررسی آثار سفالگری ایرانی به لحاظ شناخت خاستگاه فرهنگی و زبانی آن‌ها است. چنان‌که در رابطه با واژه‌ی کهن "کوزه" اشاره کرده، که ظرفی از جنس سفال بدون لعاب است که به دلیل مدام عرق کردن، آب را در گرمای بیابان‌ها خنک نگه می‌دارد. همین امر به زعم مولف حاکی از ارتباط تنگاتنگ انسان و هنر سفالگری است. لذا یوشیدا چنان‌که در کارنامه‌ی خود عضویت در انستیتوی انسان‌شناسی ژاپن را داشته است، در این اثر نیز به وجوه انسان‌شناسانه هنر سفال‌گری توجه نموده است. یا در جایی دیگر که از قوری‌های چای‌خوری افغانی‌ها سخن می‌گوید، در واقع از مبحث هنر سفال‌گری به رسوم و فرهنگ زندگی روزمره‌ی مردمان غرب آسیا ورود می‌کند.

یوشیدا از ابزار مقایسه نیز به نحوی مطلوب بهره جسته است. چنان‌که از منظر هنری چون خوش‌نویسی، که خود از مولفه‌های حائز اهمیت در سفالینه‌های ایرانی است، زیبایی هنرهای پیشاتاریخی را با هنر اسلامی مورد قیاس قرار داده و زیبایی را در ایران پیشاتاریخ و ساسانی، زیبایی خطوط راست‌گوشه بیان کرده است. حال آنکه در دوران اسلامی، زیبایی را در خطوط منحنی و انعطاف‌پذیر ابراز نموده است. او اسلام را دینی واحد و جهانی یکتا و فقط خدا یاد کرده که تاثیراتش نه فقط به چین بلکه تا سواحل مدیترانه را نیز

درنوردیده است. همچنان‌که یوشیدا، سفالینه‌های ایرانی را مولود شکل‌گیری فرهنگی مشترک به‌واسطه‌ی تعاملات دوسویه‌ی ایران و کشورهای شرق آسیا و به‌طور خاص چین دانسته است.

کتاب در جستجوی سفال ایران، به لحاظ برخورداری از تصاویر سفالینه‌های ایرانی نگره‌داری شده در مجموعه‌ها و موزه‌های معتبر ژاپن که کمتر توسط عموم دیده شده‌اند، دارای جذابیت بصری ویژه‌ای است. مضاف بر اینکه کیفیت تصاویر در آلبوم انتهایی به دلیل چاپ رنگی مناسب بوده و چنان‌که ذکر شد تصاویری مرتبط با مباحث مطرح، توسط مترجم به متن اصلی اضافه شده‌اند که این امر خود موجب اغنای بیشتر کتاب شده است. اگرچه متن کتاب به‌لحاظ پراکندگی و تعدد آثار، همچنین عدم قرارگرفتن سفالینه‌ها در دسته‌بندی مشخص ممکن است موجب سردرگمی خواننده‌ی غیرمتخصص در حوزه هنر سفال‌گری ایران شود. همچنین برخی اشتباهات تاریخی نیز در مقدمه مترجم به چشم می‌خورند که انتظار می‌رود در چاپ‌های آینده برطرف شوند؛ از جمله در اشاره به شکل‌گیری خط عیلامی، آن را معادل "فارسی باستان" در پرانتز قرار داده، و تاریخ آن را سده سیزدهم پیش از میلاد ذکر کرده است.

پیشنهاد می‌شود در نسخ بعدی، اطلاعات تصاویر موجود در متن به‌جای فهرست‌وار آمدن در انتهای هر فصل، در زیر هر تصویر به تفکیک آورده شوند. در این صورت قابلیت دسترسی به جزئیات تصاویر برای خواننده سریع‌تر فراهم شده و به درک بصری عمیق‌تر او منجر خواهد شد. نهایتاً با توجه به اهمیت این کتاب در حوزه سبک‌شناسی سفال ایران و نیز برخورداری آن از نگاه شرقی مولف به هنر کهن سفال‌گری ایرانی، مطالعه و مرور آن به پژوهش‌گران، علاقمندان و به‌ویژه آغازگران مسیر پژوهش هنر و به‌طور خاص عرصه‌ی سفالگری ایرانی توصیه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در نگاه اول، شاید به‌نظر رسد که اتخاذ چنین رهیافتی توسط مولف به‌منظور بررسی، از لحاظ جغرافیایی پراکنده بوده و کلیت و جامعیت لازم را دارا نباشد. این در حالی است که به‌باور متفکران حوزه‌ی پژوهش‌های هنر اسلامی، رویکرد در-زمانی (diachronic) به‌طور رایج در این

- عرصه مورد استفاده قرار گرفته و طبقه‌بندی وسیع این هنر، در برابر تمرکز بر منطقه‌ای معین در دوره‌ای خاص، رنگ می‌بازد. (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۹)
۲. لازم به ذکر است که در متن ترجمه شده کتاب به فارسی، "لایه نازک‌رنگ" معادل گلیز (Glaze) در نظر گرفته شده، که در این نوشتار به "لایه نازک لعاب" تغییر یافته است؛ چراکه گلیز معادل "لعاب" است.
۳. در ادامه، عبارت "آثاری با کاربرد سبز تیره و لعابکاری قلیایی" از متن ترجمه‌ی فارسی کتاب به "آثاری با کاربرد لعاب قلیایی سبز تیره" (Dark green alkali glaze) تغییر داده شده است.
۴. محراب‌ها نیز همچون ظروف سفالی و کاشی‌ها توسط خالقانشان امضا و تاریخ‌دار می‌شدند. چنان‌که از همین قطعات باقی‌مانده می‌توان خانواده‌ی محراب‌سازها را تا چندین نسل پی‌گیری نمود. (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۶: ۵۱۶)
۵. در این ظروف، شیوه تزئین نوعی نقاشی زیر لعاب بود که ابتدا بدنه سفالی را با لایه‌ای از لعاب سفید می‌پوشاندند و سپس روی آن را با نقوش آبی، لاجوردی و سیاه نقاشی می‌کردند. از رنگ آبی برای سطوح و از رنگ سیاه برای دورگیری و پرداختن به جزئیات استفاده می‌شد. در نهایت نیز لعابی شفاف و شیشه‌ای روی آن را می‌پوشاند. (قاسمی و شیرازی، ۱۳۹۱: ۶۹)
۶. اطلاع داریم که دیپلمات اسکاتلندی مرداک اسمیت، به گواهی اسناد و مدارک مکاتبه‌ای که با موزه کزینگتون و شخص الن کول (Alan Cole) داشته است، اقدام به خریداری مجموعه چشم‌گیری از آثار هنر ایران از سال ۱۸۷۳. به مدت دوازده سال برای این موزه نموده و بیش‌تر اقلام خریداری شده را از طریق مسیر خط تلگراف با کاروان‌ها از تهران به بوشهر و سپس از کانال سوئز با کشتی به لندن می‌فرستاده است. (Vernoit, 2000:11)
۷. "مینایی" نوعی سفالینه‌ی بسیار ظریف با تصاویر و نقوش روی لعاب و زیرلعاب است که "هفت رنگ" نیز نامیده می‌شود. رنگ‌های به‌کار برده شده برای نقاشی این ظروف مشتمل بر آبی لاجوردی، سبز فیروزه‌ای، قرمز، قهوه‌ای یا سیاه، زرد و سفید بوده که گاهی از تمام رنگ‌ها و زمانی نیز از بیش‌تر رنگ‌های مذکور برای تزئین استفاده می‌شده است. (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۵)
۸. لازم به ذکر است که تعبیر مسجد به‌عنوان "قلب شهر اسلامی" در نوشتارهای اولگ گرابار، متفکر شهیر هنر اسلامی نیز آمده است. چنان‌که او مسجد یا مسجد جامع را به‌عنوان بزرگ‌ترین و نمایان‌ترین بنا در شهرهای اسلامی و قلب شهر معرفی نموده است. (گرابار، ۱۳۹۰)

کتاب‌نامه

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابار، اولگ (۱۳۹۶)، *هنر و معماری اسلامی (۱)*، ترجمه‌ی یعقوب آرژند، ج ۱، چ ۱۲، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- بلر، شیلا؛ بلوم، جانانان (۱۳۸۷)، "سراب هنر اسلامی: تاملاتی در مطالعه‌ی حوزه‌ای سیال"، ترجمه فرزانه طاهری، *نشریه باستان‌شناسی و تاریخ*، ش ۴۵.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*، چ ۷، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- قاسمی، زهرا؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۱)، "بررسی تأثیرات شیوه‌های ساخت و تزئین ظروف سفالی و سرامیکی صفوی برای نمونه‌های ساخته شده در دوره‌ی قاجار"، فصلنامه نگره، ش ۲۴.
- کاوسی، ولی‌اله (۱۳۹۸)، "سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوت‌هی استشراف، استعمار و مجموعه‌داری"، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، د ۲۴، ش ۴.
- گرابار، اولگ (۱۳۹۰)، *شهر در جهان اسلام*، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند، چ ۱، تهران: بصیرت.
- گیرشمن، رمان؛ یانگ، کایلر؛ بیوار؛ آمیه، پی‌یر و استروناخ (۱۳۹۶)، *ایران باستان؛ پیشاتاریخ، عیلامیان، هخامنشیان، سلوکیان، پارتیان، ساسانیان*، ترجمه و تدوین یعقوب آرژند، چ ۵، تهران: مولی.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷)، "کاشی‌کاران گمنام دوره‌ی قاجاریه (۱): استاد علی‌محمد اصفهانی"، *گلستان هنر*، ش ۱۳.
- یوشیدا، میتسوکنی (۱۳۹۹)، *در جستجوی سفال ایران*، ترجمه‌ی کیانوش معتقدی، چ ۱، تهران: خط و طرح.

Helfgott, Leonard (1990), "Carpet Collecting in Iran, 1873-1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry", *Muqarnas*, No.7, pp. 171-181.

Vernoit, Stephen. (2000), "Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-c. 1950", *Discovering Islamic Art; Scholars, Collectors and Collections*, Edited by Stephen Vernoit, I.B. Tauris Publishers, London, New York