فصلنامه علمی تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام، سال سیزدهم، شمارهٔ سی‌ودو، پاییز ۱۴۰۱، صفحات ۱-۳۳
مقاله پژوهشی (DOI): 10.22034/JIIPH.2022.41627.2111 شناسهٔ دیجیتال

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴

«کاسهٔ فغفوری در بارگاه ایلخان و شاه»
تأثیر واردات ظروف چینی آبی و سفید بر تکوین صنایع ظروف بدل‌چینی در ایران عهد مغول تا صفوی

علی بحرانی‌پور[۱]

چکیده

برقراری امپراتوری مغول در دشت‌های اوراسیا و ناامنی‌های بعد از آن، راه‌های دریایی اقیانوس هند را توسعه بخشید؛ زیرا هم دریا امن‌تر بود و هم پیمودن راه آن سریع‌تر و ارزان‌تر و مقرون‌به‌صرفه‌تر و به‌خصوص برای کاسهٔ شکنندهٔ چینی مطمئن‌تر بود؛ زیرا نیازی به بارگیری‌های مکرر در هر منزل و در هر کاروان‌سرا نداشت. بنادر ولایت فوجیان هم تولیدکنندهٔ سرامیک چینی بودند و هم صادرکنندهٔ ظروف تولیدشدهٔ خود و دیگر کوره‌های سفال‌پزی در عهد مغولان (یوان) و به‌خصوص در روزگار سلسله مینگ تولید نوعی ظرف آبی و سفید بسیار ظریف و درعین‌حال محکم با نقوش خیره‌کننده و شگفت «ختائی» به‌خصوص در کوره‌های منطقهٔ لونگ‌چوان عمومیت و به‌تدریج شهرتی جهانی یافت. رونق مجدد روابط دیپلماتیک میان دربارهای تیموری و صفوی با خاندان مینگ و تبلیغات تجاری ناشی از آن از قبیل ارسال ظروف چینیِ «فغفوری» یعنی امپراتورانه (و ظریف‌ترین نوع با عالی‌ترین کیفیت) به‌عنوان هدایای دیپلماتیک به دربار ایران، سلیقهٔ دربار را به‌عنوان مهم‌ترین حامی و سفارش‌دهندهٔ آثار هنری تحت‌تأثیر قرار داد چنان‌که دربار و به‌تبع آن اشرافیت ایرانی را به‌عنوان مشتری دائم و پرتقاضای این ظروف مبدل کرد. مقاله حاضر در حوزهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای تاریخ هنر و باستان‌شناسی در پی آن است که سیر تکوین سفال‌های آبی و

۱. دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران bahranipour@hotmail.com

سفید بدل چینیِ ایرانی را تحت‌تأثیر واردات سرامیک‌های مشابه چینی مطالعه و تحلیل کند و انتشار نقش‌مایه‌های ایرانی و چینی در قالب این ظروف را از طریق ترانزیت، به هنرهای تزیینی اروپایی مورد بررسی قرار دهد. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که بهای گران این ظروف و راه دراز وارداتش و نیز کاسد کردن بازار سفالگران داخلی، آنان را به کشف رمز و راز تولید این ظروف شگفت کشاند؛ امری که به تقلید و شبیه‌سازی و حتی کسب موفقیت‌هایی در تولید نوعی ظرف مشابه اما با نقوش و فرهنگ بومی منجر شد که به ظروف بدل چینی شهرت یافتند.

واژه‌های کلیدی: ترانزیت و تجارت دریایی، ظروف بدل چینی، سرامیک آبی و سفید، سلسلهٔ یوان، سلسلهٔ مینگ، جاده ادویه.

"Faghfori" bowl in the court of Ilkhan and Shah: The Impact of Trade and Transit of Blue and White Porcelain on the Development of Badal-Chini Utensil Industries in Mongol to Safavid Iran

Ali Bahranipour[1]

Abstract

The establishment of the Mongol Empire on the plains of Eurasia and the subsequent insecurities expanded the sea routes of the Indian Ocean. Because the sea routes was both safer and faster, cheaper, more cost-effective, and especially safer for the fragile porcelain bowls. Because there was no need for repeated loads in every house and in every caravanserai. The ports of Fujian Province were both producers of Chinese ceramics and exporters of their own pottery and other pottery kilns during the Mongol (Yuan) era, especially during the Ming Dynasty, producing a very delicate and strong blue and white vessel with The stunning "Khatai" designs became especially famous in the kilns of Long Chuan region. The resurgence of diplomatic relations between the Timurid and Safavid courts with the Ming dynasty and the resulting commercial propaganda, such as sending imperial (and finest, of the finest quality) "Faghfuri" porcelain as diplomatic gifts to the Iranian court, appealed to the court. As the most important sponsor and customer of works of art, he influenced the court and consequently the Iranian aristocracy as a regular and in-demand customer of these dishes. The present article In the field of interdisciplinary studies of art history and archeology seeks to study and analyze the evolution of blue and white Iranian porcelain pottery under the influence of imports of similar Chinese ceramics. And to study the spread of Iranian and Chinese motifs in the form of these vessels through transit to European decorative arts. The findings of the research indicate that the high price of these vessels and the long way to import them, as well as the stagnation of the domestic pottery market, led them to discover the secret of the production of these vessels. This led to imitation and even success in producing a similar dish but with native motifs and culture that became known as porcelain dishes.

Keywords: Transit and Maritime Trade, Porcelain Exchange, Blue and White Ceramics, Yuan Dynasty, Ming Dynasty, Spices Road.

1. Associate Professor of Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran bahranipour@hotmail.com

مقدمه

برای برآوردن هدف مقاله حاضر که بررسی بین‌رشته‌ای باستان‌شناختی و تاریخ هنری تأثیر واردات ظروف چینی آبی و سفید بر تکوین صنایع ظروف بدل‌چینی در ایران عهد مغول تا صفوی، این مسئله طرح می‌شود که واردات ظروف چینی آبی و سفید بر تکوین صنایع ظروف بدل‌چینی در ایران عهد مغول تا صفوی چه تأثیری داشته است؟ فرضیه حاکی از آن است که بهای گران این ظروف و راه دراز وارداتش و نیز کاسد کردن بازار سفالگران داخلی سفالگران را به کشف رمز و راز تولید این ظروف شگفت کشاند. امری که به تقلید و شبیه‌سازی و حتی موفقیت‌هایی در تولید نوعی ظرف مشابه، اما با نقوش و فرهنگ بومی منجر شد که به ظروف بدل چینی شهرت یافتند.

پیشینه تحقیق قابل‌توجه است: گذشته از کاتالوگ‌های عمومی سرامیک‌های چینی که متخصصینی چون Xiaolong Xu و Lili Fang نگاشته‌اند، نوشین‌دخت نفیسی کتابچه‌ای با عنوان *حضور طبیعت در مجموعه چینی‌های آبی و سفید آستانه شیخ صفی‌الدین اردبیلی*، و دانشپور پرور مقاله‌ای در باب چینی‌های یافته‌شده در حفاری‌های قلعه پرتغالیان جزیره هرمز نگاشته‌اند. مقاله حاضر نگاهی جامع‌تر به تاریخ اقتصادی سرامیک‌های مذکور افکنده است.

سابقه تولید و تجارت سرامیک چینی و مصالح تولید آن

تولید سفالینه در چین از پیش از تاریخ در نواحی متنوعی صورت می‌گرفت. این سابقه و حجم فراوان تولید باعث پیدایش سبک‌های محلی و تداوم آن‌ها در تاریخ تولید ظروف سفالین در چین بود.

نقشه کوره‌ها و مراکز تاریخی سفالگری در چین (Xiaolong, 2010: 9)

در عهد سامانی تا سلجوقی نیز واردات سفالینه از چین تانگ و سونگ توسعه یافت و به تولید نوعی سفال بدل چینی رنگین با زمینه سفید در بسیاری شهرهای ایران از نیشابور تا کاشان و ساوه و ری منجر شد. در این ظروف (چه چینی و چه ایرانی) نیز گاه لاجورد به کار می‌رفت.

سعدی ضمن حکایتی در توصیف وسعت دامنهٔ تجارت و تنوع کالاهای تجاری جهان در جزیرهٔ کیش در قالب آرزوهای بازرگان آزمندِ کیش می‌نویسند: «گوگرد پارسی خواهم بردن به چین که شنیدم قیمتی عظیم دارد و کاسه چینی به روم آرم و دیبای رومی به هند و فولاد هندی به حلب و آبگینه حلبی به یمن و برد یمانی به پارس و زان پس ترک تجارت کنم و به دُکّانی بنشینم...» (سعدی، ۱۳۸۴).

کاربرد لاجورد در کاشیگری و سفال‌سازی چین نیز سابقه طولانی دارد؛ و تا عهد مغولان دوام داشته است؛ مثلاً در ازارهٔ بیرونی بنای اصلی در معبد آسمان Tien Gong در پکن مربوط به عهد قوبلای قاآن، کاشی‌های مربع تک‌رنگ لاجوردینی است که به‌نوعی به آسمانی بودن و مقدس بودن این رنگ و این بنا اشاره دارند. ظاهراً در فرهنگ عمومی چین این نوع رنگ لاجوردی را آبی محمدی می‌گفتند که شاید اشاره به واردات آن از جهان اسلام (به‌خصوص از بدخشان) بود.

کاربرد و مصرف ظروف متنوع و متعدد به‌خصوص در خانه‌های اشراف چین در شهرهایی چون پکن و هانگچئو از ضروریات تجملِ اعیان به شمار می‌رفت. چنان‌که در خانه‌های اشراف غذا بر میزهای کوتاه‌قدی در ظروف آبی و سفید (porcelain) تناول می‌شد. تنوع و تعداد انواع غذای و ظروف موجود بر سر سفره، مهم‌تر از مقدار غذای موجود بود (Gernet, 1962: 138) و بسیاری فروشندگان حتی دوره‌گردها به فروش آن‌ها در حجم خرد مشغول بودند (Camenzind. 1956: 423). ظاهراً به تقلید از سفال‌های آبی و سفید، سفال‌های سیاه‌وسفیدی با نقوش ترکیبی شرقی و غربی در چین تولید می‌شد که در بازارهای آسیای شرقی بازار خود را داشت (Aichi: 2011).

سهم ظروف آبی و سفید چینی در تولید، تجارت و هدایای دیپلماتیک میان ایران و چین

مغولان پیشه‌وران را «اوران»[1] و استادان بزرگ هنرمند را «گرون کوبگون»[2] می‌نامیدند. آنان پیشه‌وران چینی[3] را در ایران برای «کارخانه‌های» درباری ایلخانان استخدام می‌کردند؛

1. Uran
2. gerun köbegün
3. kuan-chiang

که معادل پیشه‌وران درباری موسوم به کوان چیانگ در سلسله مغولی یوان در چین بوده است. این کارخانه‌ها که تحت نظارت بازرسان دولتی بود، در هرات، نیشابور، طوس و اصفهان و فردوس و مهم‌ترین آن‌ها در بغداد قرار داشتند. ظاهراً تعداد «کارگاه»ها به ۳۰۰۰ دستگاه در مملکت می‌رسیده که به رشته‌های گوناگون خاصه پارچه‌بافی مشغول بوده‌اند. ظاهراً در سمرقند اندکی پس از حمله مغول نیز پیشه‌وران چینی در کنار بومیان مشغول به کار بوده‌اند. حفاری‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهد که در محله‌های پیشه‌وران ازجمله سرامیک‌سازان از چین، تبت، خوارزم، بلغاریای ولگا، اویغورستان و جنوب سیبری به مغولستان مهاجرت داده شده بودند. چنان‌که شهر سغدی‌سازِ بای بالیغ (یعنی شهر ثروتمند) را در کنار رود سلنگا با کمک این پیشه‌وران دوباره رونق دادند (Allsen, 2002: 33,35).

دلایل متنوعی چون حمله مغول به شمال چین و مهاجرت سفالگران سونگ شمالی به جنوب چین و انتقال فن تزئین زیرلعابی و نقوش خراشیده به آنجا، در کنار دلایل فنی چون توسعه واردات کبالت از آسیای غربی و یافته شدن معادن باکیفیتی از خاک کائولن و نیز سیاست سلسله‌های یوان و مینگ و تا اندازه‌ای چینگ در جهت توسعه صادرات ظروف چینی آبی و سفیدِ تجملی در شکل‌ها و اندازه‌های متنوع به‌خصوص ظروف تجمّلی بزرگ (به ارتفاع ۷۰ سانتی‌متر و به قطر بیش از ۴۰ سانتی‌متر یافته‌شده در آسیای غربی) طبق سلیقهٔ مشتریانشان در جهان اسلام، موجب توسعهٔ تولید، تجارت و تنوع این ظروف شد. همچنین موجب تولید ظروفی شد که طرح‌ها و نقش‌مایه‌های آن مطابق با فرهنگ و نیاز و تقاضای هریک از بازارهای مقصدش صادر می‌شد که عبارت بودند از: شرق و جنوب شرقی آسیا به‌خصوص در ژاپن، تایلند و فیلیپین، آسیای میانه، آفریقای شرقی، آفریقای شمالی (فسطاط و سودان)، افریقای غربی و آسیای غربی و هند. ازاین‌رو مجموعه‌های پرتعدادی از این سفالینه‌های عظیم و باشکوه در کشفیات باستان‌شناختی در اماکن باستانی در کشورهای مذکور یافته شده‌اند و نیز موزه‌هایی چون توپقاپی‌سرای ترکیه (با ۱۳۵۰۸ قطعه)، سوریه، لبنان، ایتالیا، مصر، کنیا، تانزانیا، فرایر گالری واشنگتن و ایران (موزه‌های آذربایجان در تبریز و مجموعه شیخ صفی‌الدین در اردبیل نگهداری می‌شوند (Lili, 2010: 77-90).

در ربیع‌الاول سال ۸۲۰ هجری «ایلچیان پادشاه ختای دایمینگ خان (یونگلو) رسیدند. کلانتران ایشان بی باجین، جات باجین، یتق باجین قریب سیصد سوار تحف و بیلاکات که

پادشاه ختای فرستاده بود، از شانقار (شاهین) و اطلس و کمخا و ترغو و آلات چینی (ظروف چینی) و ساز پنج نی و غیره رسانیدند.» (حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۶۶۵). از این مطلب اهمیت سیاسی ظروف فغفوری در مبادله هدایای دیپلماتیک را نشان می‌دهد. سفیران شاهرخی که در پاسخ این سفارت رفته بودند در سال ۸۲۵ هجری به هرات بازآمدند. در میان ایشان خواجه غیاث‌الدین نقاش بود که مأموریت او آموختن نقاشی چینی، باغ‌سازی و سایر هنرهای چینی چون مجسمه‌سازی و نمایش چینی بوده است که سفرنامه او مشحون از اوصاف چنین هنرها در مسیر سفر او است (سمرقندی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۳۲۷–۳۵۰).

در مجلس پذیرایی دانگ داجی (مرزبان امپراتور یونگلو) در حدفاصل قامل تا سکجو، از سفیران سلطان شاهرخ تیموری در سال ۸۲۵ هجری «خم‌ها و خمره‌های چینی و صراحی‌های خرد و بزرگ از چینی و نقره و زر در پهلوی گور که (طبل مقدس بزرگ)» قرار داشت، (حافظ ابرو، ۱۳۸۰، ج۴: ۸۲۵–۸۲۳) که به احتمال همان سرامیک‌های باکیفیت امپراتورانه (فغفوری) بوده‌اند.

در اصل ظروف «چینگ بای»[1] که به نام آبی و سفید ترجمه شده است، هرچند تکنیک تولیدشان به روزگار سلسله تانگ در ولایت گونگ در ایالت هاینان در جنوب چین بازمی‌گردد، اما تولید آن‌ها از عهد یوان در ایالات جه جیانگ، جیانشوی، یوسی و جیانگشان عمومیت یافت؛ اما هیچ‌یک از کوره‌های این ایالات ازنظر کیفیت و زیبایی و حجم تولید به حد کوره‌های ایالت جیندِجِن در شهر چین‌خُوا (چین–هُوا) نرسید که کوره‌های امپراتور به تولید ظروف عالی (در ایران موسوم به «فغفوری» یعنی درباری و تولید «کارخانه»های سلطنتی) و کوره‌های عمومی به تولید ظروف با تزئینات کمتر و کیفیت معمولی‌تر در عهد مینگ و چینگ نیز به کار خود ادامه دادند. پروسلین‌های آبی و سفید منطقهٔ جیندجن طرح‌های پیچان حلزونی را و نیز شیوه ساخت بدنهٔ ابریق را از سلادن‌های لونگ‌گوان سلسلهٔ مینگ تقلید کرده بودند (Mori, Tokdume, Nagahisa and Yokoyama, 2012: 77). محمدزمان نقاش یکی از مراکز تولید سرامیک چینی را این‌چنین معرفی کرده است: «سر سفره و در خانه‌های ایشان بیشتر ظروف گلین استعمال می‌شود؛ و بهترینِ آن

1. Qingbai

ظروف در ولایت «کیام سی/ کیاصین» مِن توابع چین پیدا می‌شود و آنجا می‌سازند» (ریچی، ۱۳۸۷: ۱۴).

مجموعه سرامیک‌های وقفی شاه‌عباس به مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی که در عمارت چینی‌خانه نگه‌داری می‌شدند شامل ۱۱۶۲ قطعه بود که امپراتور وان-لی (۱۵۷۲-۱۵۶۷. م) آن‌ها را به شاه‌عباس و مجموعه مشابهی را به جهانگیر سلطان گورکانی هند هدیه کرده بود (نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۵).

تحلیل نقوش سرامیک‌های آبی و سفید چینی بر اساس فرهنگ تائو

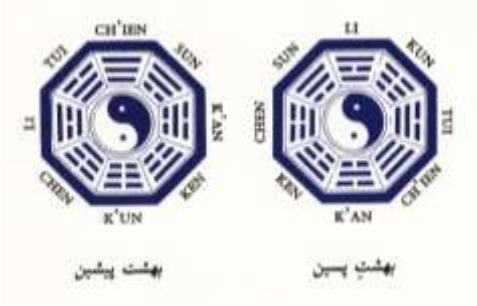
به‌طورکلی مضمون اصلی نقوش سرامیک‌های آبی و سفید چینی که در قرون ۱۰-۸ه.ق/۱۶-۱۴. م به اوج رسیدند، نشان دادن وحدت انسان و طبیعت است (همان، ۱۲-۱۱). نقش‌مایه‌های اصلی در این ظروف به چند گروه تقسیم می‌شوند که گاه از همگی این گروه نقوش در کنار هم هویدا شده‌اند: عناصر طبیعی چون امواج آب (از عناصر اصلی آفرینش و آب حیات)، حلقه‌های ابر (نماد اژدها و نعمت)، گردنبند ابر (شکل ساده‌شدهٔ قارچ است که نماد فناناپذیری است)، صخره‌ها (استقامت و اعتماد در دوستی و موفقیت)، مروارید (نماد ماه، زنان زیبا و پاک‌دامن) گیاهان و گل‌های بسیار متنوع است که به شیوه‌های طبیعت‌گرایانه یا ساده‌شده (استیلیزه) تصویر می‌شدند که غالباً شامل موارد ذیل می‌شدند: درخت مو و خوشه‌های انگور (برگرفته از نقوش ظروف فلزی ساسانی صادراتی به چین)، قارچ مقدس (گیاه جاودانه)، برگ الهه مار و شکار (از هشت نماد طالع خوب در عهد سلسله مینگ)، گل شقایق پُرپَر (بهار، ثروت، پاک‌دامنی، زیبایی زنانه و محبت)، گل محمدی (پاییز، دوستی پابرجا، پیوند زندگی، آسودگی و بازنشستگی)، سبد گل (نگهبان مقدس و جاودانهٔ گل‌ها)، درخت هلو (ازدواج، جوانی و جاودانگی)، سرو (درخت سخنگوی کوهستانی)، درخت بید (نماد بودا و فروتنی)، درخت آلو (نماد زندگی)، بامبو یا خیزران (استقامت، طول عمر و جاودانگی)، درخت ترنج (نماد دست چروکیدهٔ بودا)، درخت و میوهٔ خرمالو (نماد لذّت)

گاه جانوران واقعی نیز ترسیم می‌شدند که عبارت بودند از: درنا (افشار، ۱۳۷۲: ۴۴۱) (سمبل خوشبختی، عمر دراز و حامل روح مردگان به آسمان)، ماهی (وفور ثروت)، شیر-سگ (نگهبان بودائی)، غاز اردک یا مرغابی (سعادت در زناشویی و وفاداری و نور)، خفاش

(جاودانگی)، گاو نر (بهار و کشاورزی) پروانه (لذت و خوشی)، گربه (حامی ابریشم) صدف حلزونی (نماد بودائی و نیز سفر خوش دریایی)، جیرجیرک (سمبل تابستان و نماد شجاعت)، آهو (یابندهٔ قارچ مقدس و زندگی جاوید)، خرگوش (عمر طولانی) و اسب (سرعت و پشتکار). جانوران اسطوره‌ای نیز از موضوعات این نقش‌مایه‌ها بودند: از قبیل سیمرغ (ملکه، حاکم بر جنوب و صلح و سعادت) و اژدهای آسمانی (نگهبان کاخ خدایان)، روحانی (موکل باران)، زمینی (نماد آب‌های جاری)، اژدهای گنج‌ها و شاه اژدها یا اژدهاهای درباری یعنی اژدهای پنج چنگالهٔ امپراتور (پسر آسمان و رابط زمین و آسمان)، چهار چنگالهٔ شاهزادگان درجه یکم، سه چنگاله امرای عالی‌رتبه (افشار، ۱۳۷۲: ۴۴۱).

نشانه‌های تصویر و خط چینی نیز در نقوش سرامیک‌های چینی به کار می‌رفت که غالبشان عبارت بودند از: دایرهٔ دو نیروی متداخل *یانگ* (مثبت، روشنی، گرما، مرد، تکاپو، اژدها) و *یین* (منفی، تاریکی، سرما، سکون، زمین، آرامش و زن) این دونیروی متضاد تکمیل‌کننده یکدیگر و برقرارکننده تعادل و هماهنگی در حیات به شمار می‌رفتند. این دو نیرو در وجود امپراتور به وحدت می‌رسیدند. هشت نشان بودائی (بر تخت کفش بودا)، هشت نشان تائوئی (شامل شمشیر نماد جنگجویان، بادبزنِ *چونگ لی چان* نماد راهبان و آرایشگران، کدوی قلیانیِ *لی نه کوای* نماد بیماری، قاشقک نماد هنرپیشگان، سبد گل لان تسای هو نماد گل‌فروشان، نی بامبو نماد پیری، نیلوفر نماد خزانه‌داران)؛ هشت گوهر (نماد طالع خوب)، چلیپا و پیچک (نماد صاعقه یعنی نیروی الهی)، پاگودا (نوعی معبد بودائی) و هشت علامتِ سه خطی (عناصر هشت‌گانه خلقت جهان). (نفیسی، ۱۳۸۴: ۳۳–۲۸).

در باب علامت هشت سه خطی (هشت‌ضلعی یان و یین) باید گفت که نوعی جهان‌بینی چینی به نام یی–کینگ Yi-King یا «منطق دگرگونی‌ها» به وحدت و کثرت در عالم اعتقاد دارد و در بررسی نمادهای کثرت در جهان به هشت عنصر باور دارد که عبارت‌اند از آسمان، زمین، تندر، آفتاب، باد، آب، آتش و کوه.. در این اندیشه اعداد شش و نه اهمیت ویژه‌ای دارند (Sung, 1934.99: 67).



به اعتقادی این علامت را امپراتور فوسی از سلسله شانگ (نخستین سلسله امپراتوری چین) در کتاب یی–چینگ و به تقلید از نقش‌های لاک لاک‌پشت هشت سه خطه اصلی را فرمول‌بندی کرد که گروهی از آن‌ها نماد نیروهایی یین و گروهی مظهر یانگ بودند (هوانگ، ۱۳۸۴: ۸–۷ و ۱۰).

در اندیشه فوق حتی رنگ‌ها به یانگ (مذکر از قبیل زرد، نارنجی، سرخ، سایه‌های روشن) و یین (مؤنث از قبیل سبز، آبی و سایه‌های نیلی) تقسیم می‌شدند (همان: ۱۵).

در میان نمادهای فوق در عهد مینگ که با احیای تائوئیسم همراه بود، نماد هشت سه خطی و اصول یان و یین اهمیتی محوری یافت. قرن‌ها پیش از آن لائوتسه این دو نیرو را اساس هماهنگی هستی معرفی کرد (لائوتزو، ۱۳۸۹: ۵۱) طبق اندیشهٔ تائوییِ یی کینگ (منطق تغییرات)، «هماهنگیِ متعادل» از اهداف خلقت جهان به شمار می‌رفت (Sung, 1934: 142).

این اعتقاد به جنسیت برای همه پدیده‌ها حتی برای سفالینه‌ها نیز وجود داشت. حتی در رمانی چون «سفری به غرب» که در عهد مینگ نوشته شد، سفالینه‌ای خاص را دارای هر دو جنسیت نرینه و مادینه قائل بودند. طبق این داستان، این کوزهٔ مُثُلی که دو فوت و چهار اینچ ارتفاع داشت، هشت سه خطهٔ یان و یینگ و هفت گوهر بودائی را در خود جای داده بود (Cheng'en, 2008/3: 151, 155).

تأثیر وطن‌پرستی و باستان‌گرایی کنفوسیوسی سلسله مینگ در سیر دگرگونی و تکامل در نقش‌مایه‌های ظروف آبی و سفید چینی

در قرن ۸ه.ق/۱۴. م قاب‌ها و ظروف بزرگی به قطر بیش از ۴۰ تا ۶۰ سانتیمتر پدیدار شدند که جانوران اسطوره‌ای، امواج آب، منظره‌های زیرآبی از ماهیان درشت و گیاهان، منظره‌هایی از صخره‌های ساده‌شده (استیلیزه) و باغ‌های میوه و خیزران و به‌خصوص اژدهای سفید در میان ابرهای سفید و امواج هم‌مرکز دریا که گرداگردش را حلقه گردنبند ابری فراگرفته است که معمولاً به شکل افقی اجرا می‌شد و به نظر نگارنده از این نظر تحت تأثیر طومارهای نقاشی چینی بوده است. گل شقایق پُرپَر نیز غالباً در تزئین حاشیه‌ها یا قاب‌بندی در کنار پیچک‌ها ظاهر می‌شد. (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۶). مضمون اصلی که در ظروف عهد یوان ترسیم می‌شد، داستان‌های اسطوره‌ای و تاریخی از قبیل «دیدارهای سه‌گانه از کلبهٔ مسقّف» و «بانو جاو در حال ترک مرز (کشور)» بود که با نقوشی کلیشه‌های اجرا می‌شد که توسط ادارات هنری دولت مغولان چین (سلسله یوان) اجرا می‌شد (Lili, 2010: 90).

در قرن ۹ه.ق/۱۵. م ترکیب‌بندی و روش تزئین ظروف آبی و سفید دگرگونی اساسی یافت و به تعبیر هنر شناسان به‌نوعی کلاسیسیسم (باستان‌گرایی) کشیده شد. دلیل این امر آن بود که از قرن ۹ه.ق/۱۵. م که مغولان چین (سلسله یوان و مشاوران ایرانی و مسلمان و اویغور و تبتیِ ایشان) سقوط کرد و سلسله مینگ با موجی از ملی‌گرایی چینی و حتی خارجی ستیزی آغاز شد، به نظر می‌رسد که از آن پس مظاهر فرهنگ بومی ازجمله آئین کنفوسیوس در برابر آئین‌های خارجی چون بودائی‌گری احیا و تقویت شد. از مظاهر هنری این امور تغییر در نقوش ظروف آبی و سفید از نقش‌مایه‌های بودائی چون تصویرگری از معابد بودائی یا دیگر نمادهای کتیبه‌ای تا رمزنگارانه بودائی‌گری به سمت طبیعت‌گرائی تائویی یا حکمت کنفوسیوسی بود؛ بنابراین به‌طور خلاصه باید گفت که در عهد سلسله مینگ به‌تدریج با تغییر هیئت‌حاکمه با جهان‌بینی جدیدی (تائوئیسم و کنفوسیوسی‌گری به‌جای شمنیسم مغولان)، نوعی زیبایی‌شناسی متناسب با آن رخ نمود. سرامیک‌سازی نیز به سمت الهام‌گیری از مضامین نمایش‌های چینی تحول یافت. این مضامین فضای فکری

طبقه روشنفکران و دیوان‌سالاران چینی روزگار حکومت مینگ را نشان می‌داد که متفاوت با مضامین عوام‌پسندانهٔ دوره قبل (سلسله یوان) بود. برای چنین هدفی ظروف سفید تک‌رنگ عهد یوان ابزاری کافی نبودند، بنابراین متروک شدند و ظروف سبک چینخوای داخلی (و نه صادراتی با نقوش موردعلاقهٔ ملل دیگر) رواج بیشتری یافتند، این امر موجب تأسیس کوره‌های سلطنتی مینگ در جیندجن و تفوق سریع این کوره‌ها بر سایر کوره‌ها و ایجاد سبکی شد که رهبری هنری و مضمونیِ دیگر کوره‌ها را بر عهده گرفت. تکنیک‌های جدیدی رنگ‌آمیزی سرامیک برای بیان موضوعات متنوع مندرج در نمایش‌های چینی ابداع شد. چنان‌که به‌جای دو رنگ سفید و آبی تیره، طیف‌بندی متنوعی از لاجوردی با رقیق کردن رنگ آبی ابداع شد و در زمان امپراتور کانگسی[1] در سلسله بعدی (چینگ) به اوج رسید که حاصل آن تولید سرامیک پنج رنگی (شامل پنج طیف از لاجوردی) بود. این ابداع از تجارب نقاشان سبک آب و مرکب چینی بود که در نقاشی بر سرامیک‌های آبی و سفید در اواسط سلسله مینگ به کار گرفته شد (Lili, 2010: 91, 92).

یکی از ترکیب‌بندی‌های مشهور گیاهی در هنرهای تصویری چین ازجمله در طرح‌های اصلی و مرکزیِ ظروف، به «سه رفیق زمستانی» شهرت دارد که شامل یک درخت آلو، یک شاخه درخت کاج و یک بوته خیزران است که معمولاً کنار صخره‌ای در باغی چینی و غالباً در ظروف کوچک و سبک اجرا می‌شد. این ترکیب‌بندی تعبیری از گفته‌ای از کنفوسیوس است که بهترین دوستان را مردان درستکار و صادق و دانا معرفی کرده بود (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۹– ۱۸). به نظر می‌رسد که با توجه به این مضمون ظروف مذکور غالباً در پذیرایی از مهمانان استفاده می‌شدند.

1. Kangxi

نقش معروف به «سه رفیق زمستانی» شامل درخت آلو، درخت کاج و خیزران، بشقابی از سلسله مینگ قرن ۹ه.ق/۱۵. م (نفیسی، ۱۳۸۴:۴۳)

تصاویر موجودات فناناپذیر افسانه‌های تائوئی و همچنین شخصیت‌هایی که میان صخره‌های کوهستانی یا ابرها قدم می‌زدند، ترسیم شدند (Lili, 2010: 91 -92).

در تزئین لبه ظروف، طرح‌های امواج آب و امواج تندر و پیچک‌های به‌هم‌پیوسته جایگزین تزئینات لوزی‌شکل شد. طومارهای لوتوس ریزنقش و نیز قارچ لینگ چی باب شد. نقش‌مایه‌های گیاهی منفرد مثل میوه انار، گل‌های کاملیا (بابونه؟) و داوودی نیز پدیدار شدند؛ که برخلاف گذشته نه جزئی از کل تصویری از طبیعت که از قرن ۹ه.ق/۱۵. م به‌طور مستقل به‌عنوان طبیعت بی‌جان نمایان گشتند.

در اواسط قرن ۹ه.ق با کاسته شدن شدت موج ملی‌گرایی، نقوش بودائی نیز به سرامیک‌سازی برگشتند که از آن جمله است: تصویر درناهای در حال پرواز در میان ابرها به دور یک چلیپای بودائی. این تصاویر در نسخه‌های خطی کتب معجزات و ادعیه چندزبانه بودائی عهد مینگ نیز به چشم می‌خورند.

یکی دیگر از موضوعات پرکاربرد در قرون ۱۰–۸ه.ق/۱۶–۱۴ه.ق تصویر آهوان در بوستان‌های طبیعی با پرچین بود که غالباً قارچ مقدس (لینگ چی) را در دهان گرفته‌اند.

در همان زمان تکامل هنر باغ‌سازی چینی موسوم به «کوه و آب»[1] (Shan Shuei)، منظره‌هایی را پدید آورد که منبع الهام سرامیک‌سازان چینی نیز شد. البته این مستلزم توجه به پرسپکتیو نیز بود؛ بنابراین سرامیک‌ساز چینی با طیف‌بندی رنگ کبالت (به شیوه نقاشی تک‌رنگ با تکنیک آب مرکبِ چینی) و بیرون زدن نقوش از گوشهٔ کادرها و قاب‌ها کوشید آن را حل کند (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۹– ۱۸). همین مسئله بر سر راه نگارگری ایرانی بود و به طرز مشابهی حل شد.

در قرن ۱۰ه.ق/۱۶م. سبکی صادراتی موسوم به *کراک*[2] در سرامیک‌های آبی و سفید پدیدار گشت. در موزه دریانوردی آمستردام نمونه‌هایی از این ظروف باقی است که نقش کشتی و زندگی دریانوردی را به تصویر کشیده‌اند. این نقوش در اروپا به‌خصوص در هلند موردعلاقهٔ دربار و اشرافیت قرن ۱۷. م بود حتی بومی‌سازی شد.[3]

تجارت دریایی دشوارتر از تجارت زمینی بود، ازاین‌رو سود حاصل از آن را بیشتر مجاز می‌دانستند. در اواخر عهد آل اینجو مؤلفی به نام شجاع در اندرزنامه خود در این باب چنین نوشته است: «شرط دیگر آنکه در سفر خشکی چون ده نیم حاصل گردد، به ده دوازده سفر دریا راضی مشو» (شجاع، ۱۳۷۴: ۳۴). حافظ در این باب چنین سروده است: «چه آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود غلط کردم که این طوفان به صد گوهر نمی‌ارزد» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۴: ۱۰۳). بنابراین قاعدتاً ظروف وارداتی از راه‌های دریایی هم به سبب نفاست و هم به سبب سود و کرایه گران‌تر از سایر ظروف تلقی می‌شدند و بازارهای مقصد آن‌ها بایستی برای بنادر و شهرهای مرفه و طبقه ثروتمندان بوده باشد.

از قرن ۱۰ هجری/۱۶م. فرستادن کالاهای تولیدی ایرانی و ترانزیتی از مسیر جاده ابریشم به عثمانی به نفع اقتصاد دشمن بود؛ بنابراین راه‌های دریایی خلیج‌فارس و دریای

1. 山水

۲. برگرفته از نام نوعی کشتی بادبانی پرتغالی حامل این‌گونه سرامیک‌ها بود که در دماغه مالاکا به دست کشتی‌های هلندی افتاده و به‌عنوان غنیمت مصادره شد. امروزه چنان‌که نگارنده مشاهده کرده است، نمونه‌هایی از آن در موزه‌های سراسر دنیا از شانگهای تا آمستردام پراکنده است که اتصال و آمیختن هنر شرق و غرب را به تصویر می‌کشد.

۳. جالب است که تا امروزه برخی سوغات‌های هلندی از قبیل پیکرهٔ آسیاب‌های بادی هلندی را با تکنیک سرامیک آبی و سفید اجـرا می‌کنند.

سیاه تقویت شده بودند. ازاین‌رو اولین کشتی انگلیسی به ریاست ادوارد کاناک برای تجارت در نزدیکی جزیره هرمز لنگر افکند (دلاواله، ۱۳۹۱: ۹۵ و ۲۲۶). استودارت سفیر انگلیسی به دربار شاه‌عباس اول، از لنگر انداختن دوازده کشتی فلمینگ (هلندی) و انگلیسی در بندر گمبرون سخن گفته بود که به نام‌های ادمیرال جوناس، کاپیتان سوانلی، ویس ادمیرال هارته، کاپیتان ایونس، کشتی ادمیرال کریستوفن، کشتی ایگل به فرماندهی پیتر کولند، کشتی هوپ–ول و کشتی اکسپدیشن نام داشتند. (Stoadart, 1935: 218) این کشتی‌ها علاوه بر ابریشم به‌احتمال ظروف چینی وارداتی را به اروپا ترانزیت می‌کردند.

ظرف‌های تولیدشده بر اساس طرح‌های ذیل آن‌ها در کارخانهٔ بیل (Bijl) شهر دلفت Delft در هلند ۱۷۶۵م (عکس نگارنده از موزه تاریخ دریانوردی هلند، آمستردام، ۱۱ژوئن ۲۰۱۳).

گل‌های پنبه و میخک پُرپَر (یا گل صدتومانی، بعدها معروف به شاه‌عباسی) بر سلادنی از کورهٔ جینگدجن Jingdezhen از سلسله یوان (عکس از نگارنده، موزه شانگهای، ۲۰۱۴/۱/۱۱).

برخی از ظروف بدل چینی ایرانی دارای نقوش ختایی و اسلیمی‌های مشابه طرح‌های چینی داشت که نمونه بومی‌شدهٔ آن گل شاه‌عباسی است که در قالب مصنوعاتی چون کاشی، ظروف و قالی‌های ایرانی به اروپا رفت و بر نقش‌مایه‌های هنرهای تزیینی آنان در سبک‌های هنری منریسم و باروک و روکوکو در اروپا تأثیر نهاد؛ و از طریق اسپانیا و ایتالیا به سراسر اروپا راه یافت و کاشی‌های معروف ایتالیایی ماژولیکا را شکل بخشید (یساولی ثانی، ۱۳۹۲: ۳۵ و ۳۶ و ۳۹).

سبک دیگری که در قرن ۱۰ه.ق/۱۶. م در چین عمومیت یافت ترکیب‌بندی سه رفیق زمستانی بود که حروف اندیشه نگارهای چینی نیز در کنار این تصاویر سه‌گانه ظاهر شد تا رمزگشایی آن‌ها را برای خواننده ساده‌تر کند؛ مثلاً تنه درخت آلو به شکل کلمه Hsi (شادی)، خیزران به شکل واژهٔ چینی Fu (خوشبختی) و درخت کاج به شکل کلمهٔ Shou (عمر جاویدان) حالت داده شدند (نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۴–۲۵).

تأثیر واردات سرامیک چینی بر ظهور نقوش ایرانی بر سفالینه‌های آبی و سفید بدل‌چینی

ازنظر فنی تولید سرامیک‌های آبی و سفید وابسته به ماده کبالتی بود که غالباً از آسیای غربی (ایران و عراق) به چین صادر می‌شد (مجیدزاده، ۱۳۶۶). فناوری چگونگی استفاده و ذوب این لعاب را نیز به چینیان آموختند. بااین‌حال نقوش غالباً فضا و فرهنگ چین را به تصویر می‌کشد. در اواخر سلسله مغولی یوان در چین تزئین سرامیک‌های محدود یا متوقف شد. علت این امر را شاید محدودیت یا توقف صادرات و گرانی کبالت مرغوبی دانست. این امر حتی بر نوع مصرف و صرفه‌جویی در مصرف کبالت در چین و بر چگونگی طرح‌ها و نقش‌های چینی روزگار سلسله بعد (مینگ) نهاد. (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۲-۱۱).

مصرف کبالتِ لاجورد در تولید ظرفی موسوم به جون Jun از سلسلهٔ سونگ شمالی، موزه ملی چین (Lili, 2010: 73)

ترسیم سرامیک‌های مشهور آبی و سفید چینی در نگارگری قرن ۸ و ۹ ه.ق و تقلید مکرر سفالگران ایرانی از آن‌ها نشان از محبوبیت و تقاضای بازار ایران برای این‌گونه ظروف

دارد؛ اما ظروف آبی و سفید تیموری که به تقلید از آن‌ها ساخته می‌شدند، «گل آن‌ها خشن و سنگین و لعاب آن ضخیم و طراحی آن‌ها ناپخته بود». نمونه‌ای از آن‌ها بشقابی به تاریخ ۸۷۸ه.ق از مشهد است که در وسط آن سه گل داوودی با پیچک‌های رهاشده و نوار مدوری در حاشیه از کتیبه اشعار فارسی است. لبه آن نیز با الگوی خام موج و صخرهٔ چینی تزئین شده است. این نوع ظروف بعدها مورد تقلید ظروف ازنیق ترکیه قرار گرفت (بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۱۵۴).

به‌تدریج نقوشی در تذهیب و هنرهای وابسته به آن (فرش تا کاشی‌کاری) نقشی موسوم به ختائی پدید آمد: ختائی طرح ساقه گل است و نموداری است از شاخهٔ درخت یا بوته با گل و برگ و غنچه. چنان‌که اسلیمی نمادی بود از طرح درختی که تجرید یافته است. ختائی که عین طبیعت نیست، طرحی پیچان (حلزونی) است که باید گل‌ها و غنچه‌ها و برگ‌ها را در بربگیرد و میان آن‌ها وحدت ایجاد کند. درواقع خطوط مستقیم در هنر پخته ایرانی کمتر دیده می‌شوند. چند نکته اساسی در ترسیم ختائی وجود داشت:

۱. طرح ختائی معمولاً به سبک تند و کند است؛ یعنی قسمت‌هایی از طرح ساقه ضخیم‌تر و قسمت‌هایی نازک‌تر است. چنان‌که در طبیعت هم ساختار گل چنین است.
۲. معمولاً طرح ختائی برای جلوه دادن به یک گل اصلی است و این گل باید در قسمتی از ختائی قرار بگیرد که نقطه کانونی توجه و اساس طرح باشد و تمام توجه بیننده را به خود بخواند.
۳. برگ‌ها و گل‌ها و غنچه‌های دیگری که برای پر کردن ساقه به کار می‌روند، همه باید با گل اصلی متناسب باشند و یا به‌اصطلاح باید از همان مایه باشند.

طرح‌های اسلیمی و ختائی وسائلی هستند برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزا اثر هنری، میان گل‌ها و برگ‌ها و غنچه‌ها که بیش از هر نقش دیگری مورد علاقه است (اقدسیه، ۱۳۷۲: ۸۴). به نظر نگارنده، این امری است که جهان‌بینی تائویی چینی و هم عرفان اسلامی در آن تشابه و اتفاق‌نظر دارند.

مصرف و کاربرد سفالینه‌های آبی و سفید در دربار و جامعه ایرانی عهد مغول تا صفوی

کاربرد ظروف چینی آبی و سفید در ضیافت‌های درباری شیراز عهد دوره سلطان ابراهیم تیموری، *شاهنامه* مکتب شیراز حدود سال ۱۴۴۴ م/۸۴۸ه.ق موزه هنر کلیولند (برگرفته از: گری، ۱۳۸۳: ۲۰۰).

چنان‌که از نقوش برمی‌آید، این ظروف آبی و سفید چینی از نوعی بودند که تصویر چرای آهوان در بوستان را نشان می‌دهند. البته کوزه اول از سمت راست روی میز تصویر اژدهای آبی‌رنگی را نشان می‌دهد. موارد فوق نشان می‌دهد که این ظروف همان فغفوری‌های وارداتی در عهد تیموری بودند. البته فرم کلی ساخت آن‌ها شبیه به فرم ساغرهای ایرانی است.

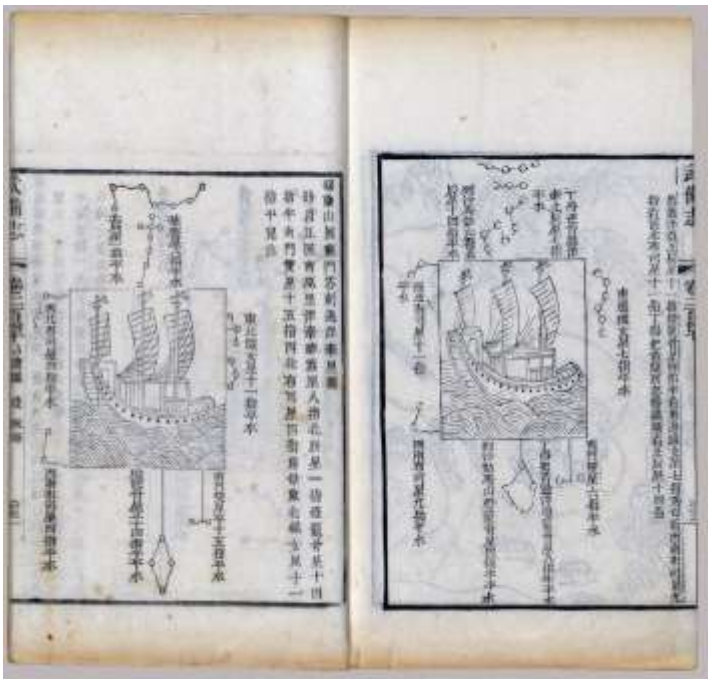
کاربرد ظروف مختلف در گلگشت. ترکیب نقوش ختائی و اسلیمی و گل‌های شاه‌عباسی نشان از بومی شدن سفال‌های چینی و کاربرد وسیع سفال «بدل چینی» در میان طبقات متوسط (اعم از فضلا و شاعران) دارد. تابلو گلگشت منسوب به محمدی بیگ نقاش، مصور به سال ۱۵۹۰. م/۹۹۹ه.ق در روزگار شاه‌عباس اول صفوی، موزه هنرهای زیبای بوستون (برگرفته از گری، ۱۳۸۳: ۲۲۴).

با توجه به عمومیت یافتن تولید سرامیک‌های آبی و سفید در عهد مینگ، به نظر می‌رسد که صادرات لاجورد از خراسان (مجید زاده، ۱۳۶۶) و در عوض واردات ظروف آبی و سفید عمومیت یافته باشد. این نوعی صادرات مواد خام و واردات محصولات مصنوع بود که اقتصاد ایران چندان آن را تحمل نکرد و خود به بومی‌سازی و تولید بومی سفالینهٔ بدل چینی و شبه فغفوری پرداخت.

چنگ هو[1] فرمانده نیروی دریایی و مشهورترین جهانگرد دریایی چین، به فرمان امپراتور یونگلو ناوگانی موسوم به ناوگان خزانه سفرهای خود در اقیانوس هند را از بندر نانکن از راه مالاکا تا خلیج‌فارس و افریقای شرقی در حدفاصل سال‌های ۱۴۳۳–۱۴۰۹. م انجام داده بود. او گزارش‌های جالبی از دیده‌ها و شنیده‌های خود در باب جزیره هرمز و بنادر ظفار و عدن ارائه داده است. اشاراتی مختصر اما جالب در باب کالاهای وارداتی در بازارهای نواحی مذکور دارد؛ مثلاً در باب بازار هرمز می‌نویسد: «در این کشور انواع کالاهای تجاری از هر کشور خارجی موجود است» (ما هوان، ۱۳۹۳: ۲۵۴–۲۶۶ و ۲۶۳). در ۱۸ دسامبر ۱۴۱۲ امپراتور یونگلو فرمان اعزام چهارمین مأموریت بزرگ‌ترین ناوگان شامل ۶۳ کشتی ۲۸۵۶۰ خدمه را از نانجینگ به غرب اقیانوس هند صادر کرد. یکی از اهداف اصلی مأموریت اکتشاف خلیج‌فارس بود. هرمز برای چینیان به‌عنوان جزیره‌ای ثروتمند شناخته‌شده بود که به تاجران خارجی مروارید سُفته، طلا، نقره، مس، آهن، نمک، شنگرف و جواهرات عرضه می‌کرد (Levsthes, 1994: 137-138) و به‌احتمال‌قوی، در ازایِ آن ابریشم و ظروف چینی و سایر کالاها وارد می‌کرد.

1. Zhongwai-Cheng ho

مؤلفی به نام فِی سشین[1] از دیگر منابع چینی عهد مینگ به نام Hsing-ch'a sheng-lan بررسی کلی راه‌یابی دریایی با ستاره‌ها (تألیف به تاریخ ۱۴۱۶م. /۸۱۹ه.ق) را نگاشته و در آن واردات هرمز را چینی‌آلات آبی و سفید، طلا و نقره، پرند و پرنیان، پچک، بنزوئین، چوب صندل و فلفل یاد کرده است (کاوتس و پتاک، ۱۳۸۳: ۶۸ و ۶).



بخشی از نقشه راه‌یابی با ستاره‌ها از فی سشین ر.ک: قسمت تصویر نسخه خطی نقشه در پیوست‌های کتاب ذیل:

马欢,中外 交通 史籍 叢刊,北京（Ma Huan, 2012, 64-65）

گاسپار داکروز نیز به غرق شدن یکی «ناوگانِ بسیار بزرگِ چینی‌آلات» که در آب‌های کم‌عمق نزدیک سراندیپ (سیلان) اشاره کرده است. (کاوتس و پتاک، ۱۳۸۳: ۸۳) واردات سفالینه‌های چینی بعد از هرمز بر عهده بندرعباس گذاشته شد (Schweizer,1972: 26).

1. Fei Xin

تعدادی کشتی‌های چینی و حتی اسلامی در اعماق شرق و غرب اقیانوس هند غرق شده است که باستان شناسان دریایی در آن‌ها مقادیر معتنابهی از سلادن و سرامیک یافته‌اند. نگارنده چنین مجموعه‌هایی را در موزه‌های ملی سئول (handbook of National Museum of Korea, 2014: 174.)، شانگهای، اوکیناوا (Okinawa prefectural museum, 2014: 68) و آمستردام بازدید کرده است که بارهای ظروف چینی را به بنادر شرق و غرب اقیانوس هند ترابری می‌کرده‌اند.

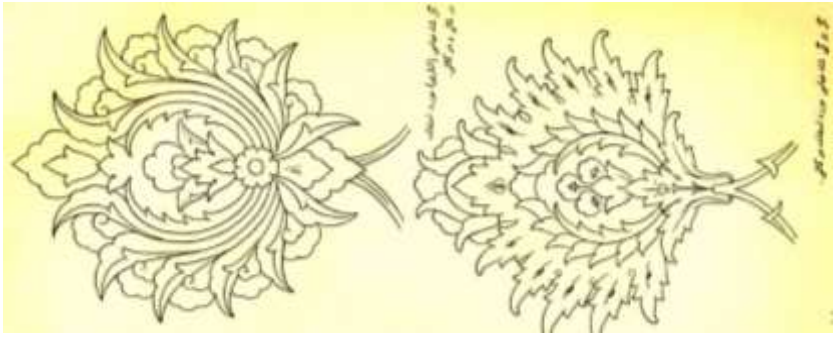
بررسی‌های سطحی و کاوش در ترانشه‌های موجود در قلعه پرتغالی جزیره هرمز توسط دومین هیئت کاوش باستان‌شناسی میراث فرهنگی کشور به سرپرستی فاطمه کریمی در سال ۱۳۷۳-۱۳۷۲به کشف انبوهی سلادن‌های چینی منجر شد که غالباً به قرون ۱۶-۱۴م./۱۰-۸ه.ق تعلق داشت. برخی از این سفالینه‌ها دارای نوشته‌هایی در کف پایهٔ ظرف بود که یا شامل علامت و نام امپراتوری و سلسله او بود که نشان می‌داد این ظروف از نوع فغفوری بودند. یا نوشته‌هایی دعایی شامل آرزوهای طول عمر و خوشبختی دولت و ثروت و تندرستی و ایمنی بود (که به نظر نگارنده تأثیر علم فنگ‌شویی بر سفالگری چینی را نشان می‌داد.) گاه نیز تک‌کلمه‌ای روی ظرف یا در کف قسمت اصلی آمده بود. درنهایت برخی ظروف تک‌کلمه‌ای به‌عنوان مارک کارخانه یا کوره تولیدکننده آن‌ها قرار داشت (دانشپور پرور، ۱۳۷۶: ۱۳۵). مثلاً بر یک تکه چنین نوشته بود: (ساخت در زمان امپراتور مینگ چنگ خوا)[1] (۱۴۷۸-۱۴۶۵م) در برخی دیگر تصویر اژدهای چهارچنگاله[2] در قاب مدوّر بر بدنه کاسه، تصویر سیمرغ[3]، بر یکی دیگر گل میخک پُرپرَ و نقش تندر، در دیگری نقش یکی از فناناپذیران بر روی پلی در منظره‌ای در نیزار در میان خیزران‌ها در آن‌سوی سایه‌بانی دیده می‌شود. در یکی دیگر در کنار نقش قویی به خط چینی نوشته بود که «همیشه ثروتمند و با مقام عالی باشید»، در طرحی دیگر چهار آهو را در حال استراحت در باغی نشان می‌دهد. حتی قطعه‌ای از سفال‌های بدل چینی ایرانی با نقش ختائی و گل‌های شاه‌عباسی کوچک به دست آمد (دانشپور پرور، ۱۳۷۶: ۱۵۰-۱۴۱).

1. 大明 成话 捏捏之da ming Cheng-Hua nien zhi
2. 龙
3. 驸马, 凤凰Fu-ma

گل نیلوفر پُرپَر چینی شبیه به گل موسوم به شاه‌عباسی است. با نظری به گل‌های شاه‌عباسی، توجه شدید به طرح‌های تجرید یافتهٔ انار و گل آن به‌خوبی احساس می‌شود. اگر این توجه دنباله تقدیس گل انار در ایران زردشتی عهد باستان هم نباشد، لااقل نقش دل‌ربا و ایره‌وارِ گل انار و خود آن و پیچ‌وخم خطوط منکسر تاج آن و سر برکشیدن شعله‌وار آخرین آثار گلبرگ‌های آن، آن‌قدر جالب بوده است که به این‌همه طرح‌های گوناگون بیرزد.

گل اناری که غالباً به «گل شاه‌عباسی» و ندرتاً به گل «شیخ صفی» موسوم‌اند؛ که شاید دلیل نام‌گذاری اخیر به‌منظور جاودان ساختن نام شیخ صفی توسط نوادگان تاجدارش باشد (همان: ۸۸). گل شاه‌عباسی انواعی چون برگی و اناری دارد که از این میان گل شاه‌عباسی برگی به نیلوفر پربرگ چینی شبیه است. به نظر می‌رسد که روابط فرهنگی میان مینگ و صفویه موجب شد که اقتباس‌هایی از هنرهای دو ملت در این زمینه رخ داده باشد. به این

معنی که گل نیلوفر پُرپَر چینی مورد تقلید ایرانیان و گل شاه‌عباسی اناری مورد تقلید چینیان قرار گرفته باشد.



کاربرد ختائی و گل‌های شاه‌عباسی در کنار نیلوفرهای پُرپَر چینی بر سرامیکی از عهد سلسله مینگ (Curators' section, Chinese ceramics, 52)

سفالینه‌های صفوی به تقلید از سرامیک آبی و سفید چینی
برکه سفلین، بندر لنگه

ظروف آبی و سفید سلسله مینگ قرن ۱۰ ه.ق /۱۶. م با نقش گوزن اسطوره‌ای در حال خوردن قارچ لینگ چی

فهرست ظروف کوره‌های چینی در محوطه برکه سفلین، بندرلنگه (بررسی میدانی تنگه هرمز، نگارنده و استادان ژاپنی یوکائیچی و موری، آذر و آبان ۱۳۹۳)

اسکله باستانی بندر برکه سفلین، بندرلنگه

۳. نتیجه

تأثیرگذاری هنری چین بر ایران، از دوره سامانی سابقه داشت؛ اما در آن دوره عمدتاً، تأثیر هنرِ سلسله تانگ در چین بر نقوش سفال‌های نیشابور مشهود بود. عصر طلایی سفالگری چینی، دورهٔ حکومت سلسله مینگ بود. سلادن‌ها از طریق روابط خارجی سلسله مغولی یوآن با ایلخانان ایران بر سفالگری ایرانی اثر مستقیم گذاشت و نقش‌مایه‌های نقاشی چینی به‌طور مستقیم در سفالگری ایران وارد شد. در اوایل عصر تیموریان به دلیل رفت‌وآمد هیئت‌های سیاسی و رونق نسبی جاده ابریشم و رونق روزافزون جاده ادویه (به‌خصوص سفرهای چنگ هو)، موج جدیدی از آثار و سنت‌های تصویری چینی وارد ایران شد؛ اما از دوره جانشینان شاهرخ با کاهش روابط با چین، این اثرگذاری موقتاً کاهش یافت.

چنان‌که بسیاری از محققین نوشته‌اند، سفالگری ایرانی در دوره‌های سامانی–سلجوقی، ایلخانان، تیموریان و صفویه تحت تأثیر چین قرار گرفت. در هر سه مورد ازلحاظ تکنیک، سفالگری ایرانی را تکانی داد و سرعتش را در راه کمال افزایش داد؛ اما در فاصله زمان سلطان شاهرخ تا زمان شاه‌عباس که موج سوم تأثیر چین شروع شد، سفالگری ایرانی دوران بومی‌سازی نقوش چینی را پیمود؛ بنابراین ازلحاظ تکنیک (فرم)، بومی کردن منظره‌پردازی و تصویر اژدها و سیمرغ و از حیث محتوا و مضمون ورود اندیشه‌های عرفانی (همتای تعالیمِ ذنِ چینی) در سفال‌های ایرانی، از دستاوردهای هنری مکتب اصفهان است که بومی‌سازی تأثیر چین را نشان می‌دهد. چنان‌که هم اژدها و هم تأثیر تعالیم ذن، بومی شد: اژدهای چینی به اژدهای *شاهنامه* بدل شد و تعالیم ذن و مراقبه تائویی به عرفان اسلامی در نقوش ایرانی مبدل گردید. به نظر نگارنده، پیدایش این تغییرات به سبب سابقه و رونق مناسبات ایران و چین در دورهٔ سلطان شاهرخ بود که آن را در تاریخ سفالگری ایرانی می‌توان «دورهٔ گذار و بومی‌سازی» نامید. در نتیجهٔ چنین مناسباتی، با ورود الگوهای جدیدی از نقاشی چینی به کارگاه‌های سفالگری ایران و همچنین به دلیل کاهش روابط ایران و چین پس از روزگار سلطان شاهرخ، فرصتی تاریخی و زمینه‌ای جهت بومی‌سازی و تکمیل نقش‌مایه‌های چینی در سفالگری تیموری مکتب هرات پیدا شد. با فراهم آمدن زمینه‌ای تاریخی چون روابط تیموریان و بعدها شاه‌عباس صفوی با مینگ‌ها بود که مکتب ملی سفالگری اصفهان را به اوج شکوفایی و برقراری هماهنگی کامل با اندیشه و فرهنگ ایرانی رسانید.

منابع

کتاب‌ها

- افشار، ایرج (۱۳۷۲)، ***خطای‌نامه***، تهران، اسناد فرهنگی آسیا.
- اقدسیه، هادی (۱۳۷۲)، ***ارنست کونل و شهریار مالکی، اسلیمی، ختائی و گل‌های شاه‌عباسی***، چاپ دوم، تهران، یساولی.
- بحرانی‌پور، علی و یاسوهیرو یوکائیچی و تاتسویا موری (آذر و آبان ۱۳۹۳)، ***پیمایش، بررسی و تحقیق میدانی تنگه هرمز***.
- بلر، شیلا و جاناتان بلوم (۱۳۸۱)، ***هنر و معماری اسلامی ۲ (۱۲۵۰-۱۸۰۰)***، ترجمه یعقوب آژند، تهران، سمت.
- حافظ ابرو، عبدالله‌بن لطف‌الله (۱۳۸۰)؛ ***زبده‌التواریخ***، تصحیح سید کمال حاج‌سیدجوادی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۴)، ***دیوان حافظ***، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار، چاپ نهم.
- دانشپور پرور، فخری (۱۳۷۶)، ***یادنامه گردهمائی باستان‌شناسی شوش***، تهران، سازمان میراث فرهنگی.
- دلاواله، پیترو (۱۳۹۱)، ***سفرنامه پیترو دلاواله***، ترجمه شجاع‌الدین شفا، چاپ ششم، تهران، خوارزمی.
- ریچی، ماتیو (۱۳۸۷)، ***چین‌نامه***، ترجمه از لاتین محمد زمان، تصحیح لو جین، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق (۱۳۸۳)، ***مطلع سعدین و مجمع بحرین***، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شجاع (۱۳۷۴)، ***انیس‌الناس***، به کوشش ایرج افشار، تهران، شرکت انتشارت علمی و فرهنگی.
- کاوتس، رالف و رودریش پتاک (۱۳۸۳)، ***هرمز در منابع دوره‌های یوان و مینگ***، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- گری، بازیل (۱۳۸۳)، ***نقاشی ایرانی***، ترجمه عربعلی شروه، تهران، دنیای نو.
- لائوتزو (۱۳۸۹)، ***دائو دِ جینگ***، ترجمه به انگلیسی استفن میچل، ترجمه به فارسی لادن جهانسوز، تهران، بهجت.

- ماهوان (۱۳۹۳)، ***سفرنامه ماهوان: بررسی کلی سواحل اقیانوس***، ترجمه سعید کریم‌پور، تهران، ققنوس.
- نفیسی، نوشین‌دخت (۱۳۸۴)، ***حضور طبیعت در مجموعه چینی‌های آبی و سفید آستانه شیخ صفی‌الدین اردبیلی***، تهران، فرهنگستان هنر.
- هوانگ، سونیا (۱۳۸۴)، ***فنگ‌شویی: رازهای همسازی***، ترجمه فؤاد نظیری، تهران، نشر ثالث،
- یساولی ثانی. جواد (۱۳۹۲)، ***سوابق تاریخی نقوش: تأثیر هنرهای اسلامی در تحول هنر اروپا***، چاپ پنجم، تهران، انتشارات یساولی.

مقاله‌ها

- مجیدزاده، یوسف، «سنگ لاجورد و جاده بزرگ خراسان»، ***باستان‌شناسی و تاریخ***، ش ۲، ۱۳۶۶.

منابع انگلیسی

- Allsen. Thomas T. (2002), ***commodity and exchange in the Mongol empire***, Cambridge: Cambridge University Press.
- Camenzind. Josef Maria(1956). ***Ein stubehocker fart nach Asien***, Baden: Verlag Herder Freiburg.
- Cheng'en. Wu (2008), ***Journey to the west***, tr. W.J.F. Jenner, Beijing: Foreign Language Press.
- Curators' section (2004), ***Chinese ceramics: Neolithic age to Ming and Qing dynasties: from collection of the Aichi prefectural ceramic museum***, Seto: Aichi prefectural ceramic museum,
- Gernet. Jacques, (1962) ***Daily life China on the eve of the Mongol invasion 1250-1276***, tr. H.M. Wirth, London: George Allen and Unwin,
- ***handbook of National Museum of Korea*** (2014), tr. Ko Ilhong, Park Mayoungsook, Seoul: National Museum of Korea
- Hermann. G. (1968), "Lapis lazuli the early phase of its trade" *Iraq*,no. 30.
- Levsthes. Louise, (1994), ***When China ruled the seas: the treasur fleet on the dragon throne 1405-1433,***Oxford: Oxford University Press,

- Lili. Fang, (2010), ***Chinese ceramics: a history of elegance***. Tr. William W. Wang, Beijing: China international press.
- Mori. Tatsuya, Daisuke Tokdume, Tomoko Nagahisa and Shino Yokoyama, (2012), ***Longguan ware: Chinese celadon beloved of the Japanese***, Okinawa: Asahi world Co.
- ***Pleasure of Black and White ceramics from private collections***, (2011), the Chinese ceramic society of Aichi, Aichi.
- Schweizer. Gunter (1972), "Bandar 'Abbās und Hormuz: schicksaal und Zaukunft einer iranischen Hafenstadt am Persischen Golf" ***Beihefte zum tubinger atlas des vorderen Orients***, Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert.
- ***Social exhibition 2014 underwater cultural heritage of history in the Ocean***. (2014), Okinawa: Okinawa prefectural museum and art museum.
- Stoadart. Robert, (1935), ***the journal of Robert Stoadart***, ed: E Denison Ross, London.
- Sung. Z.D**.** (1934)***, the symbols of Yi-King or the symbols of the Chinese logic of changes***, Taipei: the Prophet press.
- Xiaolong. Xu, (2010), ***Porcelain of ancient China***, tr. Shao Da, Beijing: China international press.
- 马欢, (2012), **中外 交通 史籍 叢刊**, 北京： Zhbc。(Ma Huan, 2012, ***Zhongwai jiotong shiji congkan***, Beijing: Zhbc)