فصلنامهٔ تاریخ روابط خارجی
سال هفدهم و هجدهم، شماره۶۸ و ۶۹ ، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۲۰۸- ۱۷۳

بررسی جایگاه سفالینه‌های آبی و سفید چین در هنر ایران

مرضیه علی‌پور[۱]

چکیده

نگارگری به دلیل تأثیر بنیادین بر آثار تجسمی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و گستره وسیعش هنگامی آشکار می‌شود که هنرمندان آن را به هنر کاربردی تبدیل کنند و در آفرینش سایر آثار هنری به عنوان عنصر تزیینی از آن بهره ببرند. از آنجایی که سفالینه‌های ایران ارتباط بسیار نزدیکی با زندگی مردم داشته و به دلیل تنوع شکل در تمام زمینه‌های مختلف کاربرد نامحدودی داشته‌اند، از لحاظ زیبایی‌شناختی نیز حائز اهمیت هستند. با گسترش روابط ایران و چین و ورود سفالینه‌های آبی و سفید چینی، تحولات اساسی در شیوه‌های تزیینی آثار سفالی به وجود آمد. البته هنرمندان خلاق صفوی ضمن تلفیق نقش‌مایه‌های چینی با طرح‌ها و نقوش ایرانی، آثاری مطابق با سلیقه ایرانی ارائه دادند. از آنجایی که نگارگران، زندگی روزمره و واقعیات دوران معاصر خود را نشان می‌دهند، میزان و نوع مصرف این ظروف نیز ناخودآگاه در نگاره‌های آنها بروز می‌یابد. لذا این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس منابع کتابخانه‌ای به میزان تأثیرگذاری سفالینه‌های آبی و سفید چینی بر آثار سفالی و نگارگری ایران می‌پردازد.

واژگان کلیدی:
ایران، چین، هنر ایرانی، سفالینه‌های چینی

تاریخ دریافت مقاله: ۹/ ۹/ ۱۳۹۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۲/ ۱۲/ ۱۳۹۵

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی- تحلیلی هنر اسلامی marziealipoor@yahoo.com

مقدمه

هنر به عنوان مقوله‌ای منبعث از نیازهـای مـادی و معنـوی آدمـی، جـزء لاینفـک زندگی بشر محسوب می‌گردد. در همـین راسـتا صـنعت نیـز ماننـد هنـر از مهـم‌تـرین دستاوردهای خلاقانه زندگی بشر از دیرباز تـاکنون بـوده اسـت و ایـن دو موجـب خلـق زیباترین آثار هنری گردیده‌اند. زیرا فعالیت هنری بشـر امـری جـدا از زنـدگی فـردی و اجتماعی، نیازهای جسمی و روحی او نبوده و نیست و در ادامه تولید مناسـب و کارآمـد ابزار، آدمی به تزیین و آرایش آنها می‌پـردازد. بـدین ترتیـب جایگـاه هنـر در سـاخت هـر وسیله‌ای از دو بُعد قابل بررسی می‌شود: یکی به لحاظ ساخت آن به بهترین و کارآمـدترین شکل تا نیازهای مادی زندگی فرد را فراهم نماید و دوم از لحاظ نحوه تـزیین بـرای تـأمین نیازهای زیبایی شناسانه او؛ بر این اساس، جنبه کـاربردی و تزیینـی آثـار هنـری بایسـتی فراهم شود. بُعد تزیینی اشیاء کاربردی، از سبک و شیوه نگاره‌های هر دوره تبعیت می‌کنـد و باید در ادوار مختلف تغییر نماید که متضمن آگاهی و تعامل میان حوزه‌های متنـوع هنـر و هنرمندان است. این امر در عصر صفوی در زمینه تـأثیر نگـارگری بـر هنرهـای صـناعی دیگر و متقابلا حضور آنها در نگاره‌ها کاملاً مشهود است.

در اوایل صفوی، در کتابخانه سلطنتی به کارهایی چون کتابـداری، کتـاب آرایـی و نگارگری می‌پرداختند. همچنین در کارگاه‌های هنری، شماری از هنرمندان هر صنف نیز گرد آمده بودند و تحت نظر استادان به امور مختلفی مانند طراحـی قـالی، آثـار فلـزی و سفالی می‌پرداختند و مدیریت این مجموعه بر عهده یکی از هنرمندان مشهور بود. اما بـا تشکیل بیوتات سلطنتی شاه عباس، تشکیلات کتابخانه و نقاشخانه از هـم جـدا شـدند و ریاست کتابخانه بر عهده یکی از علماء و دانشمندان قرار گرفت و ریاست نقاشـخانه نیـز بر عهده یکی از نگارگران نامدار نهاده شد. بنابراین از قرن یـازدهم هجـری نقاشـخانه بـا سایر کارگاه هایی که با هنر سروکار داشتند، از قبیـل کارگـاه‌هـای فـرش، منسـوجات و صنایع سفالی در ارتباط بود و فصل مشترکی بین نقـوش مـرتبط بـا هنرهـای صـناعی-

معماری مشهود است. بر این اساس تشکیلات نقاشخانه علاوه بر کتاب آرایی، به طراحی تولیدات هنری همچون معماری، قالی بافی و سایر هنرهای صناعی نظارت داشت و اصول واحدی از طراحی بر تمام کارگاه‌های هنری حاکم بود و عناصر طراحی به نوعی در وحدت زیبایی‌شناسانه مشترکی به سر می‌بردند. نقوش موجود در نگاره‌ها در سایر آثار هنری نیز مشاهده می‌شود، البته حضور و نمود شیوه‌های رایج در نگارگری این دوره در میان سایر هنرها به طور یکسان مشهود نیست، زیرا گاهی شیوه‌ای در یک حوزه هنری جلوه بیشتری داشت و در حوزه‌های دیگر از استقبال کمتری برخوردار بود. در بررسی هنرهای صناعی دوره صفویه دو گرایش عمده در طرح‌ها مشهود است؛ یکی مفهوم صرفاً تزیینی طرح‌ها و دیگری جنبه تصویری آنهاست. گرایش اول به هنرمند این رشته هنری که به سنت‌های گذشته حرفه او بازمی‌گردد، بستگی دارد و ناشی از نحوه فراگیری او از منبع غنی طرح‌های گذشته آن حرفه است. گرایش دوم، بیشتر از تصاویر نسخ خطی یا نگاره‌ها پیروی می‌کنند؛ به این ترتیب جایگاه نگارگری در میان سایر هنرها برجسته می‌شود.

در این پژوهش با بررسی سفال‌های آبی و سفید عصر صفوی، به چگونگی روند تأثیر هنر نگارگری بر سفالینه‌های این دوره پرداخته می‌شود. زیرا در طول حکومت صفوی، تغییرات اساسی در هنر نگارگری مشاهده می‌شود و به عنوان جریانی تأثیرگذار بر سایر حوزه‌های هنری زمان خود نیز نمود و تجلی می‌یابد. صرف نظر از بررسی پیشرفت‌های تکنیکی (چه از لحاظ شیوه ساخت و چه تزیین)، سفالینه‌ها به صورت چشمگیری موجب رشد کمّی آنها در دوره صفوی شده است، هدف این تحقیق مطالعه عوامل بصری سفالینه‌ها شامل نقوش و انواع تکنیک‌های اجرای آنها بر روی سفال‌ها در طول حکومت صفویه است و این نکته بررسی می‌شود که طی این دوره چگونه ارزش‌های زیبایی‌شناسانه با توجه به تغییرات ایجاد شده در مکاتب نگارگری دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شد. در طراحی سفالینه ها، همواره عواملی مانند خلاقیت، شیوه نگارگری و توجه به تقاضای جامعه دخیل هستند. در واقع این تقاضا بر اساس شرایط فرهنگی- هنری حاکم بر هر جامعه‌ای شکل می‌گیرد و از آنجا که نگارگری به عنوان

اساس طراحی آثار هنری مطرح است و از خلاقیت و نوآوری هنرمندان نشأت گرفته و در آثار تجسمی تبلور می‌یابد، تعیین کننده این شرایط است.

پیشینه تحقیق

پایان نامه فاطمه اکبری با عنوان: "پیشینه نقوش بر روی سفالینه‌های ایران (به ویژه نقوش انسانی در ادوار اسلامی)" از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۷۵ش. به بررسی نقوش و وضعیت هنر سفالگری از آغاز پیدایش آن تا دوره قاجار با تأکید بر مفاهیم نقوش انسانی سفالینه‌های عصر اسلامی پرداخته است. زیرا سفال یکی از برجسته‌ترین مظاهر هنر دینی است که از سمبل‌های ملی محسوب می‌شود. پایان نامه "تخیل گرایی در نقوش هنرهای کاربردی (سفال دوره اسلامی)" دارای دو بخش نظری و عملی است که راهنمایی بخش نظری بر عهده دکتر نوشین نفیسی و بخش عملی با موضوع "نقش تخیل در فضای تجسمی" بر عهده دکتر مهدی حسینی بود که توسط لیلا شاهوردی در سال۱۳۸۲ش. برای دریافت درجه کارشناسی ارشد رشته نقاشی از دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر تنظیم شده است. در این پروهش تأثیر تخیلات بصری هنرمند نگارگر را بر روی آثار سفالین قرون اولیه اسلام نشان می‌دهد، زیرا آنها بهترین سند تصویری فرهنگ ایران در آن دوران هستند و همچنین تابع فضایی هستند که به سبب شکل و فرم قالب متفاوتند. مقاله "بررسی نقوش جانوری سفالینه‌های کهن شهر گرگان (جرجان) در دوران اسلامی" که در سال۱۳۹۱ش. توسط محمد مرتضایی و ندا صداقتی زاده تنظیم شد، به تحقیق در باره نقوش جانوری آثار سفالی گرگان و تبیین تغییرات طراحی این دسته از نقوش در حد فاصل قرون اولیه اسلامی تا پایان قرن هفتم هجری پرداخته و حاکی از آن است که سنت‌های هنری ایران باستان با مضامین اسلامی پیوند خورده است.

تحقیق حاضر به بررسی انعکاس تحولات موجود در نگارگری دوران صفویه بر سفالینه‌ها پرداخته است و ضمن مطالعه پیوند میان ساختار و عناصر تصویر با نقوش روی سفال ها، به قیاس نقوش تعدادی از آثار سفالی و تأثیر متقابل آنها می‌پردازد.

کاربرد نقوش و تکنیک‌های اجرای آن بر آثار سفالی

نقاشی به علت تأثیر عمیق و بنیادین که بر آثار تجسمی دارد، در مطالعات هنرهای ایرانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و گستره بسیط آن زمانی مشخص می‌شود که هنرمندان ایرانی آن را به یک هنر کاربردی بدل کرده‌اند. زیرا آنها علاوه بر خلق آثار هنری، نقاشی را به عنوان پایه‌ای‌ترین عنصر تزیینی در کلیه سطوح تجسمی به کار گرفته‌اند. از آن جمله آثار تجسمی می‌توان به سفال‌ها اشاره نمود که به عنوان تجلی گاه فعالیت ذهن، خلاقیت و ابداع هنری انسان‌های گذشته و هنری همگانی در خور تحسین شده است. ویل دورانت آغاز هنر نقاشی را از هنگام نقش اندازی بر روی سفال[۱] می داند: «هنگامی که کوزه گر بر روی ظروف ساخته خود نقوش رنگین ترسیم می‌کرد، در واقع هنر نقاشی را به وجود آورد. چه، در نزد ملل نخستین، هنر نقاشی هنر خاصی به شمار نمی‌رفت، بلکه از متعلقات کوزه‌گری و مجسمه‌سازی به شمار می‌رفت» (شریف زاده، ۱۳۷۵ :۲۷).

بهترین سفالینه ها، هم کاربرد عملی دارند و هم از لحاظ زیبایی‌شناختی چشم نوازند. این دو ویژگی لزوماً با یکدیگر در تناقض نیستند و برای دستیابی به نمونه‌هایی که این دو را به نحو رضایت‌بخشی با هم تلفیق و نمایان کرده باشند، ایران نقش مهم را از هزاره چهارم پیش از میلاد ایفاء نموده است و بهترین سفالینه‌های موجود، نتیجه تلاش استادان سفالگر، نگارگر، کنده‌کار و لعاب‌کار با یکدیگر بوده است. پرفسور واندنبرگ[۲] تأکید می‌نماید: «هیچ تمدن کهنی ، مانند تمدن ایران، شیوه‌های محلی و

---

۱. سفال: گل پخته شده که در صورت داشتن لعاب سرامیک نامیده می‌شود. ریشه لغت سرامیک به زبان یونانی، کراموس (گل پخته) است که بعدها به سرامیک تغییر یافته است.

2. (Professeur L Vanen-Berrgh)

مکتبی سفالگری را این گونه با طرح‌های تزیینی پربار و غنی درهم نیامیخته است.» (رفیعی،۱۳۷۷ :۳۲) زیرا نقاشی بر روی سفال یکی از فعالیت‌های اصلی و هنری مردم ایران بوده است و مطالعه سفالینه‌های منقوش پیش از تاریخ در ایران می‌تواند سیر تحول نگارگری را مشخص نماید.

سفالگر ایرانی طیف وسیعی از موضوعات رایج در تمام هنرهای ایرانی (اعم از طرح‌های الهام بخش واقعی و تخیلی) را در اختیار داشته است. ژان لوئی اوئو[1] شوش را نخستین کانون سفال منقوش می‌داند و تاریخ آن را به هزاره پنجم پیش از میلاد نسبت داده است. (همان: ۳۲) قدمت ساخت ظروف با تزیینات چند رنگ در ایران به هزاره چهارم بازمی گردد. سفال‌هایی چند رنگ با تزیینات هندسی و نقوش حیوانات از آن دوره به دست آمده است و اغلب تزیینات این ظروف با رنگ سیاه و چند ته رنگ قرمز روی خمیر مایل به زرد مشهود است (مانند کوزه‌ای از کرمانشاه و مربوط به هزاره سوم و چهارم پیش از میلاد که دارای نقوش چند رنگ از پرندگان و ستاره است)، اما به خاطر اینکه کاربرد این روش برای ایجاد تزیینات دشوار و نتایج آن نامطمئن بوده، به تدریج در هزاره پیش از میلاد بکارگیری آن محدود شده است (رفیعی،۱۳۷۷ :۳۵). احتمالا به همین دلیل ایران از این هزاره در مرزهای غربی خود سفالینه‌های لعابدار را تولید می‌کرد که بازمانده‌های عمده این گونه سفال‌ها به صورت ریتون (ساغرهای شراب به شکل سر حیوان) وجود دارد و گروهی از اشیای سفالین لعابدار نیز از هنر آشوری متأثر شده‌اند.

همچنین ایرانی‌ها در استفاده از آجرهای لعابدار در کاخ‌های شوش و تخت جمشید از شیوه بابلی‌ها بهره برده‌اند. از زمان پارت‌ها ظروف لعابدار سفید مایل به خاکستری کشف شده‌اند، اما سفالینه‌های رنگارنگ از آنها باقی نمانده است و از دوره ساسانیان نیز جز سفالینه‌های آبی مایل به سبز که در شوش ساخته شده‌اند، وجود ندارد. در اصل این سفال‌ها در عراق تحت تسلط ساسانیان ساخته شده است، وگرنه در ایران سفالینه‌ها بدون لعاب، اما اغلب جلایافته ساخته می‌شدند (ویلکینسون،۱۳۷۹ :۱۳۳). بر اساس تحقیقات

1. (Jean –Louis Howt)

گیرشمن نمونه هایی از ظروف سفالین با تزییناتی به رنگ‌های کمیاب آبی تیره، روی زمینه مایل به آبی، از زمان پارت‌ها و ساسانیان از شوش به دست آمده است و اثبات می‌کند که ایران مبدأ اصلی ابداع روش تزیینات آبی بر روی زمینه سفید بوده است و در واقع عصر عباسیان را می‌توان دوره تجدید حیات این روش فنی دانست که چینی‌ها در این تجدید حیات سهم داشته‌اند، اما مبدع واقعی آن خود ایرانیان بوده‌اند.

بشقاب نقره، دوره ساسانی

نگاره بهرام و آزاده قرن ۸ هجری

بعد از ورود اسلام به ایران تا مدتی از تزیینات رنگارنگ و دارای نقوش متنوع (به ویژه نقوش پیکره ای) استفاده نمی‌شد و ایرانیان به تولید ظروف ساده می‌پرداختند و شیوه‌های جدید در هنر سفالینه‌سازی از قرن اول و دوم هجری ظاهر شد و در قرن سوم

هجری و در زمان خلافت عباسیان تغییرات عمده‌ای در آنها آشکار شد. زیرا در این زمان سفالینه‌های لعابدار چینی که به سرزمین عراق صادر می‌شدند، به ایران نیز راه یافتند و بر نحوه ساخت ظروف سفالین هر دو کشور (ایران و عراق) تأثیر گذاشتند. (رفیعی،۱۳۷۷: ۵۷) چنانچه، این گونه ظروف در قرن سوم هجری در ایران تولید می‌شده است و با ورود ظروف آبی و سفید چینی طی قرون سوم تا پنجم هجری اختلاف چندانی در سبک، نقوش و ساخت این نوع تزیین در ایران پدیدار نشده است. از قرن چهارم هجری تولید سفالینه‌های شفاف در ایران رونق یافته اند و به تدریج طی این قرن، سفالینه‌های لعابدار با نقوش پیکره‌ای (پیکره‌های انسانی، سوارکاران، پرندگان و حیوانات) نیز به تولید انبوه دست یافته‌اند. (ویلکینسون، ۱۳۷۹ : ۱۳۵)

کاسه لعابدار قرن ۵ هجری

با ترویج این نقوش بر آثار سفالی، هنرمندان از موضوعات روایی جهت تزیین آثارشان در دوران مختلف به شیوه‌های گوناگون بهره برده‌اند، زیرا برخی از آنها در بطن خود نکات حکیمانه‌ای نهفته دارند که با گذشت زمان گرد کهنگی بر آنها نمی‌نشیند و هر بار تکرارشان به روش‌های مختلف به زیبایی آنها می‌افزاید. مانند داستان بهرام گور و آزاده که دستمایه نقوش بسیاری از آثار هنری از این قرن به بعد شده است. هر چند قدمت آثاری با این موضوع به دوره ساسانی بازمی‌گردد. (مانند بشقاب نقره‌ای با نقش

بهرام گور و آزاده)، اما نکته قابل تأمل تکرار و رعایت نقش مایه‌های واحد با پیروی از سبک نگارگری هر دوره بر آثار هنری است.

یک شیوه دیگر برای اجرای نگاره‌ها بر روی ظروف، روش قالب‌زنی است. علی رغم اینکه سفالینه‌های قالب‌دار در قرون دوم و سوم هجری در شوش و سایر نقاط کشف شده‌اند، اما در قرن ششم هجری در گرگان و نیشابور شیوه قالب زنی در فن سفالگری به رقابت با فلزکاران پرداخت و به این وسیله، جلوه تزیین با گوژکاری را به وجود آورد. همچنین در قرن ششم هجری (اواخر عصر سلجوقی) سفالینه‌های مینایی که در آن نگاره‌هایی با لعاب‌های ملایم پخت بر روی ظروف طراحی شده است، ساخته می‌شد. اغلب این نقوش بر روی زمینه سفید نقاشی شده اند و بقیه به رنگ آبی کبود کار شده‌اند. در این روش تنوع رنگ نیز بسیار زیاد است و گاه فام زرین هم به آن افزوده شده است. در زمان ایلخانیان هنر سفالگری بار دیگر- نه به میزان گذشته- اما به طرز قابل ملاحظه‌ای رونق یافت (همان: ۱۴۷).

بشقاب مینایی و نقش برجسته قرن ۶ یا اوایل قرن ۷ هجری

کاشی لعابدار قرن۷ هجری

از سایر روش‌های تزیینی که در این قرن بسیار متداول بوده است، روش نقاشی زیر لعاب شیشه است که شامل تزیینات مختلف زیرلعاب شیشه رنگین یا بدون رنگ است. به عقیده شیلا بلر، این روش سطح عالی در اختیار هنرمند سفالگر قرار می‌داد تا

آزادانه بر آن به نقاشی بپردازد. (بلوم،۱۳۹۱: ۳۵۲) برای تزیین نقوش زیرلعاب شیشه معمولا از رنگ‌های آبی لاجوردی یا فیروزه ای، سبز و عنابی (جداگانه یا توأماً) استفاده می‌شد.

نکته قابل تأمل این است که نقاشی زیرلعابی گاهی با برجسته‌کاری (و یا بدون آن) به کار می‌رفت و طرح‌های این نوع ظروف بسیار ظریف بودند. در قرن هفتم هجری ظریف‌ترین سفالینه‌های لعابدار در کاشان ساخته می‌شدند [و کنده‌کاری روی مدل اصلی صورت می‌گرفته، نه بر روی ظرف] به نظر کنبی، در قرن هفتم هجری با هجوم مغولان و واردات گسترده سفالینه‌های چینی به ایران، مصنوعات چینی معیار زیبایی شدند و فنون محلی تولید سفالینه‌های خمیرسنگی مزین به نقوش زیرلعابی با این قریحه چینی‌مآبانه تازه هماهنگی یافت و در دوره ایلخانیان (در بخش غربی ایران) و در دوره تیموریان (در خراسان و ماوراء النهر و معاصران شان از ترکمانان در بخش غربی ایران) این چینی آلات وارداتی عمدتاً الهام بخش سفال‌سازی محلی بوده‌اند. پس از فتوحات مغولان و اهمیت فزاینده مصورسازی کتاب، سفالینه‌ها نسبت به دوره‌های پیشین از اهمیت کمتری برخوردار شدند. (همان: ۳۶۴) در قرن هشتم هجری سبک جدیدی با رنگ گزینی محدود نیز به وجود آمد که ویژگی آن را می‌توان در نوعی اسلوب رنگ‌گذاری ضخیم مشاهده نمود که با مهارت به کار می‌رفت. سبک لاجوردین، شیوه دیگری است که زمینه لاجوردی درخشان با نقوش ظریف سفید رنگ و رگه‌های طلا تزیین شده‌اند. حدود اواخر قرن هشتم هجری تولید ظروف چندرنگ دوباره احیاء شد و تا دوران صفوی متداول بود و در قرن نهم هجری از بهترین سفال‌های چندرنگ می‌توان کوباچه‌ها را نام برد. همزمان با اوج گیری مکتب نگارگری دوره تیموری، مراکزی برای ساخت سفال شکل گرفت که از خصوصیات بارز تولیدات آنها ظروف سفالی با نقش زیرلعاب و نقش برجسته است و آغاز نفوذ تصویرگری همانند نگارگری و نقاشی روی سفالینه‌ها و کاشی‌کاری نیز از همین دوران شکل می‌گیرد. در این دوره برخی از سفالینه‌های کوباچه اولیه نیز تحت تأثیر ظروف چینی عصر تیموری واقع شدند.

در قرن یازدهم هجری در ایران عصر صفوی انبوهی از ابداعات هنری (تغییر سبک‌ها) رخ داد و برای اجرای نگاره‌ها بر روی ظروف سفالی از شیوه‌های متعددی استفاده شده است. در این زمینه می‌توان به نقاشی رنگارنگ زیرلعابی کاربردی در کوباچه‌های اولیه و متأخر، روش قالب زنی نقوش (که به صورت نقش برجسته بر روی ظروف ظاهر شده است)، نقاشی آبی و سفید زیرلعابی و نقاشی زرین فام رولعابی (دامنه رنگ سایه‌های زرین فام از مسی پررنگ تا سرخ لعل فام متغیر بود) اشاره نمود. در شیوه نقاشی زیرلعابی آبی و سفید که مجدداً آشکار شد، در برخی از آنها برای مشخص‌تر کردن نقوش از رنگ سیاه استفاده شده است. علی رغم اینکه به نظر گروهی، کاربرد تزیینات آبی بر روی زمینه سفید ظروف در دوران صفویه، به خاطر نقوش گل نیلوفر (لوتوس) و سیمرغ به تقلید از ظروف چینی بوده است، اما با اطمینان نمی‌توان مبدأ آن را شرق دور دانست. در انواع دیگر سفالینه‌های لعابدار، رنگ بندی‌های جدیدی به کار رفت و شیوه کنده‌کاری با لعاب شفاف عصر سلجوقی نیز دوباره احیاء شد.

به این ترتیب می‌توان اظهار داشت که سفال با اشکال و تزیینات غنی خود، گویاتر از دیگر دستافریده‌های آدمی، مفاهیم هنری، سلیقه و جهان بینی هر دوره را بیان می‌کند و بنا بر اظهار دکتر کنتو، نقوش ظروف سفالی دوره کهن را باید نخستین کتاب جهان دانست.

صنعت سفالگری ایران در دوره صفویه

بر اساس مطالعات فرآورده‌های هنری و صنعتی، عصر صفویه را می‌توان به سه دوره آغازین، میانی و سال‌های انقراض دولت صفوی مرتبط دانست. دوره ابتدایی همراه با شکوفایی، خلق ابداعات و احیاء هنری است و دوره میانی که همزمان با حکومت شاه عباس اول است، این ابداعات و ابتکارات به مرز پختگی و بالندگی رسیده اند و شکوفایی آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود. از جمله زیباترین هنرهای صناعی که از لحاظ شکل، تکنیک و تزیین دارای تنوع وسیعی بود و به رشد و توسعه بی بدیل دست یافت، هنر سفالگری است که سیاحان و جهانگردان در سفرنامه‌ها و یادداشت‌های خود به

اقصی نقاط ایران در این دوره با مشاهده تولید و ساخت ظروف سفالین بدان اشاره نموده‌اند. به نظر فریه، رسمیت مذهب شیعه و برنامه‌ریزی کلان شاه عباس در واقع به ایجاد این رنسانس واقعی در زمینه سفال کمک شایانی کرده بود. (Feh,1973 : 134)

وجود ریشه‌های عمیق سنت‌های هنری و مذهبی در بین سفالگران ایرانی که تا آن زمان صرفاً به جنبه‌های هنری سوای جنبه‌های تجاری می‌پرداختند، آنها را بر آن داشت تا با نظر به انواع سفال‌های وارداتی از کشورهای اروپایی، خاور دور و عثمانی سعی در ایجاد ارتباط بین سنت‌های ایرانی و سفال‌های وارداتی کنند و با توجه به سلایق مصرف‌کنندگان این ظروف در زمینه کنترل بازار و در عین حال انعکاس زمینه‌های هنری و نقش مایه‌های اعتقادی که نسبت به آنها ادای دین می‌کردند، تلاش کنند. بنابراین، سفالگران دیگر مانند گذشته به ساخت ظروف ضخیم نمی‌پرداختند، بلکه تولید سفالینه هایی با ظرافت و زیبا بیشتر مورد توجه شان واقع شد و خمیر کاربردی آنها به قدری نازک شد که بیشتر به ساخت اشیاء چینی شباهت داشت. در حالی که رسم نقوش در این دوره ظریف‌تر شدند، روش فنی ساخت سفال نیز تا حدکمال پیشرفت نمود. نکته قابل تأمل این است که نقوش تزیینی روی کاسه، بشقاب، بطری‌های گردن بلند و باریک این دوره هماهنگ با شکل و کاربرد آنها به کار می‌رفت. به عنوان مثال، اشکال بسته‌ای همچون پارچ و مشربه تزییناتی بر رویه‌های بیرونی شان داشتند، اما شکل‌های گشوده‌ای چون بشقاب و دیس دارای آرایه هایی اصلی بر سطح درونی شان جلب توجه می‌نمود و تقسیم‌بندی سنتی سطح دیس به کف تخت، سطح مقعر و لبه نیز رعایت می‌شد. همچنین از محصولات سفالی (سرامیکی) همچون انواع کاشی برای آراستن بناهای با شکوه بهره می‌بردند.

ظروف آبی و سفید دوره صفویه

بر اساس تحقیقات گیرشمن نمونه هایی از ظروف سفالین با تزییناتی به رنگ‌های کمیاب آبی تیره، روی زمینه مایل به آبی، از دوران پارت‌ها و ساسانیان از شوش به دست آمده است و اثبات می‌کند که کشور ایران مبدأ اصلی ابداع روش تزیینات آبی بر

روی زمینه سفید بوده است و در واقع دوران عباسیان را می‌توان دوره تجدید حیات این روش فنی دانست که چینی‌ها در این تجدید حیات سهم به سزایی داشته‌اند، زیرا در این زمان سفالینه‌های لعابدار چینی که به سرزمین عراق صادر می‌شدند، به ایران نیز راه یافتند و بر نحوه ساخت ظروف سفالین هر دو کشور (ایران و عراق) تأثیر گذاشتند؛ اما مبدع واقعی آن خود ایرانیان بوده‌اند. چنانچه این گونه ظروف در قرن سوم هجری در ایران تولید می‌شد که نوعی سفال با نقاشی زیرلعاب کبالت و شامل لعاب نخودی و نقوش لاجوردی بود و با ورود ظروف آبی و سفید چینی طی قرن‌های سوم تا پنجم اختلاف چندانی در سبک، نقوش و ساخت این نوع تزیین در ایران پدید نیامده است. با این حال باید گفت که توسعه و گسترش سفالینه‌های آبی و سفید از دوره ایلخانی آغاز شد و در عصر تیموری نیز سفالگران چینی به ایران دعوت شدند تا به صنعتگران تیموری برخی از شیوه‌های جدید ساخت ظروف چینی را آموزش دهند (به ویژه به سفالگران کرمانی). (ibid:276) بنا بر گفته کلایخو، سفیر اسپانیا در دربار تیمور، بر میزهای دربار انباشته از چینی آلات وارداتی چین و طلا و نقره وجود داشت که از اواخر قرن قرن نهم هجری در نگاره‌های نسخ خطی نیز به تصویر کشیده شده‌اند. بنابراین الغ بیگ والی سمرقند از سوی پدرش چینی‌خانه‌ای را برای نگهداری چینی آلاتش برپا کرد و به دلیل اینکه چینی‌های وارداتی پاسخگوی نیاز درباریان نبود، صنعتگران ایرانی نیز وارد عمل شدند. (بلوم،۱۳۹۱ :۳۶۴) پس شاه عباس اول بنابر علاقه حکام و اشراف صفوی به این نوع ظروف (جمع آوری پورسلین‌های چینی) و به منظور قطع تجارت چینی توسط کمپانی هلند از خاک ایران، جمعی از استادان چینی را به همراه خانواده‌های شان به ایران فراخواند تا به سفالگران ایرانی در صنعت چینی‌سازی آموزش دهند و سفالگران ایرانی ضمن آشنایی با نقوش و تزیینات ظروف ساخت چین، بعضی از طرح‌های تزیینی آنان را اقتباس کردند؛ بر این اساس ایران در تولید آبی و سفیدها به اوج شکوفایی دست یافت. در این میان کمپانی هند شرقی به عنوان رابط تجاری، با واردات ظروف چینی به خاورمیانه و اروپا، کالاهای ایرانی (مانند سفال) را نیز به شرق

آفریقا و اروپا صادر می‌کرد (Feh, 1973: 15). ساخت این ظروف برای چند سال بـه طـور گسترده‌ای ادامه یافت، اما با کاهش تقاضـای بـازار خـارجی، تولیـد آن سـیر نزولـی یافـت (سیوری، ۱۲۹:۱۳۶۷).

ایرانیان در ساخت سفید و آبی هایی با نقوش زیرلعاب معمولاً از دو نوع لعاب شـفاف و نیمه شفاف استفاده می‌کردند (در لعاب‌های شفاف اکسـید سـرب و در نیمـه شـفاف‌هـا اکسید قلع به کار می‌بردند) و رنگ آبی هر دو نوع از کبالت بـود (روح فـر،۱۳۸۱ :۵۱) کـه رنگ آبی این ظروف متمایل به ارغوانی و بسیار مرغوب بوده است. (سیوری، ۱۳۶۷، ۱۲۹) ظروف آبی و سفید به صورت بشقاب و سـینی (در ابعـاد مختلـف)، فنجـان، کاسـه، جـام، گلدان (دهانه باز و دهانه تنگ)، انواع قوری و پارچ، ظروف درب دار و جعبه ها، پایه قلیـان، پیه سوز، شمعدان و ظروفی با فرم حیوانات تولید می‌شدند و به نظـر سـرمدی، در تـزیین شان از نقوشی مانند: کتیبه نگاره هـا، نقـوش گیـاهی، نقـوش جـانوری (جـانوران واقعـی، تخیلی و تلفیقی)، نقوش انسانی (گاهی بیان کننده روایتـی یـا داسـتانی)، عناصـر طبیعـی (ابرها، آب مواج با خطوط شکسته، منحنی و مارپیچ)، نقوش انتزاعـی (خطـوط شـطرنجی، هندسی (مثلث، مربع و دایره)، چلیپا) استفاده می‌کرده‌اند. (سرمدی،۱۳۸۹: ۱۱۶)

از مهم‌ترین مراکز تولید ظروف آبی و سفید عصر صفوی می‌توان به کرمان و مشهد اشـاره نمود، اما سایر مراکز همچون تبریز، یزد، اصفهان و نیشابور نیز به تولید آنها می‌پرداختند.

تبریز: ظروف آبی و سفید تبریز دارای بدنه‌ای از جنس سنگ بـا تزیینـات پیچـک‌هـای نامتمد و نقوش شبیه جوی آب هستند. شیوه تولیـد تبریـز متـأثر از سـفید و آبـی‌هـای نیشابور است، زیرا برخی از سفالگران نیشابور در اواخر قرن نهم و دهم هجری بـه تبریـز مهاجرت کردند و سپس از آنجا به استانبول رفتند و بر ظروف آبـی و سـفید " ایزنیـک" تأثیر گذاشتند. ابراهیم زاده، یکی از اسـتادان معـروف تبریـز در طراحـی ظـروف آبـی و سفید را حاجی محمد نقاش ذکر می‌کند. (وولف، ۱۳۵:۱۳۸۴)

کرمان: آبی و سفیدهای کرمان از بهترین ظروف سفالین است که از خمیر نرم و با طرح‌های گیاهی به شیوه ظروف چینی تزیین می‌شدند، اما آنهایی که دارای طرح‌های اصلی و تزیینات کلی و زمینه هستند به سبک ایرانی (نقوش گیاهی، جانوری، پیکره‌های انسانی به سبک دوره مزبور) تزیین می‌شدند. رافائل دوفانس اظهار می‌نماید که، میان سفالینه‌های کرمان با چینی‌های چین تفاوت مشخصی وجود نداشت، بنابراین تعیین اینکه چه میزان سفالینه‌های آبی و سفید ایران وارد بازار اروپا شده است، امکان پذیر نیست. (صدری،۱۳۸۷: ۵۰۸) احتمالا یکی از دلایل آن می‌تواند علامت سیل مارک و خط دور مشکی باشد که گلمبگ آن را از دیگر ویژگی‌های ظروف کرمان برمی شمارد. همچنین کرمان به دلیل نزدیکی به بندر عباس، موقعیتی بی نظیر برای تقلید از سبک‌های جدید پورسیلین و صدور این ظروف داشت (به ویژه با بیرون راندن پرتغالی‌ها از خلیج فارس تجارت دریایی ساخت این ظروف افزایش یافت.) دو شهر زرند و غبیرا در کرمان از مناطق مهم ساخت این ظروف بودند که سفالگران معروفی همچون سیّد احمد معروف به "آقا" کاسه‌گر کرمانی در اواخر قرن یازدهم هجری در آنجا اقامت داشته‌اند. (گلمبک،۱۳۷۹ :۱۶۵)

مشهد: ظروف مشهد شباهت وافری به ظروف چین دارد، زیرا از گل سخت و رنگ آبی تیره ساخته شده بودند و لین سفال مشهد را دارای بدنه‌ای نازک، محکم و مرغوب‌تر نسبت به ظروف کرمان می‌داند (رفیعی،۱۳۷۷ :۱۶۹) تزیینات این ظروف از موتیف‌های چینی در وسط، نقوش و پیکره‌های چینی و به طور متناوب نمادهای بودایی در حاشیه تقلید شده بودند و گروهی نیز دارای نقوش نیمه برجسته در زمینه آبی و سفید بودند. همچنین آبی و سفیدهای مشهد بسیار ظریف و نازک بودند و تزیینات آنها بیشتر در دو طیف سایه خورده آبی رنگ بود.

نیشابور: جنس ظروف این مرکز از خمیره سنگی است که عالی‌ترین نوع آنها از قرن ششم هجری به بعد پیدا شد. تنوع طرح‌های این گروه شگفت‌انگیز است و شامل نقوش گیاهی (دو

پیچک "دو پیچکه"، بوته گل صدتومانی متأثر از دوره خواندو)، نقوش هندسی (نوارهایی که از کنار هم می‌گذرند و در بعضی نقاط تیره می‌شود) و نقوش جانوری (پرندگان و چهارپایان متأثر از دوره مینگ) هستند. برخی از سفالگران نیشابور در اواخر قرن نهم و دهم هجری به تبریز مهاجرت کردند، بنابراین شیوه ساخت و طراحی سفید و آبی‌های تبریز مشابه نیشابور است.

یزد: در اواخر قرن دهم هجری تولید ظروف آبی و سفید نیمه شفاف در یزد آغاز شد که دارای خمیره‌ای نرم با تزیینات چینی‌های دوره مینگ، اما مرغوب‌تر از آنها بود، زیرا نقوش با دو رنگ آبی و آبی مشکی بر روی آنها نقش می‌شدند. (کامبخش فرد،۱۳۷۹ :۴۷۴) ظروف ساخت یزد از نوع بدل چینی بودند و به روش زیرلعابی تزیین می‌شدند. علت طبقه‌بندی آنها در این گروه استفاده از نقاشی آبی لاجوردی بر زمینه سفید بدنه است که با لایه‌ای از لعاب شفاف و بی رنگ پوشانده می‌شدند.

سفالینه‌های آبی و سفید: برای مطالعه دقیق‌تر جزییات نقوش تزیینی روی آبی و سفیدهای این دوره تعدادی از آنها مورد بررسی واقع شده‌اند تا بازتاب نقوش ایرانی و چینی بر سفالینه‌ها مشخص گردد:

بطری آبی و سفید: این بطری مشابه بطری‌های ایرانی، بدنه‌ای گلابی شکل با گردنی بلند دارد. دور تا دور بدنه بطری با نقش درخت سروی که درخت پرشکوفه دیگری به دور آن پیچیده و گل و بوته‌هایی به رنگ آبی در زمینه سفید تزیین شده و گردن بلند آن نیز با نقوش تزیینی مانند ترنج و سایر نقوش آراسته شده است. دهانه ظرف با نوارهایی باریک و برگ‌های ریز طراحی شده تا ارتباط تصویری میان بدنه و گردن آن حفظ شود. احتمالا نقوش بدنه ظرف از نگاره‌های ایرانی مانند نگاره "ملاقات فردوسی با سه شاعر دربار غزنه" الهام گرفته شده است، زیرا این نقش در اکثر نگاره‌های دارای

منظره طبیعی مکتب تبریز وجود دارد. درخت سرو همیشه سبز است که گردش درخت پرشکوفه‌ای به دور آن نشان از بهار و جوانی دارد. نکته قابل تأمل این است که سفال نگار برای این که نقوش گیاهی در زمینه بطری رها نشده باشند، در پایین ظرف (محل اتصال آن به پایه) ردیفی سنگ را ترسیم کرده تا نقوش گیاهی طبیعی‌تر جلوه نمایند و این اقدام، آشنایی او با نگارگری را آشکار می‌سازد. امکان دارد طراح، نقوش روی ساق ظرف را نیز تحت تأثیر ظروف چینی ترسیم کرده باشد. بر این اساس نقوش این ظرف تلفیقی از نقوش ایرانی و چینی است که با ظرافت در کنار هم تلفیق شده و بر زیبایی بطری افزوده‌اند.

بطری آبی و سفید با نقش منظره ایرانی
نگاره ملاقات فردوسی با سه شاعر دربار غزنه

بشقاب آبی و سفید با نقش قرقاول: طراحی این ظرف بر اساس سه ستاره هشت پر متداخل است که در مرکز ستاره اول دو قرقاول زیبا بر شاخساری در طبیعت نشسته اند که به رنگ سفید در زمینه آبی نمایش داده شده‌اند. لبه این ستاره دالبری شکل با دو نوار سفید و آبی طراحی شده تا وجه تمایزی میان ستاره اول و دوم ایجاد نماید و هنرمند برای جلوه بیشتر طرح اصلی، ستاره دوم را به رنگ سفید و بدون هیچ نقشی

(فقط با لبه صاف آبی) قرار داده است. سپس ستاره سوم، ستاره دومی را از اطراف احاطه نموده و برای زیبایی بیشتر و هماهنگی با ستاره مرکزی به صورت دالبری شکل و با نقوش گل و بوته در میان هر پره اش تزیین شده است. نکته قابل تأمل، دقت هنرمند در اجرای این طرح است که توانسته نوک پره‌های ستاره اول را در امتداد ستاره سوم ترسیم کند که قابل تحسین است. طرح اصلی این سفالینه ظاهراً از نقاشی زیر لاکی روی جلد کتاب "گوی و چوگان عارفی" اقتباس شده است. زیرا نگاره‌های بسیاری با این موضوع بر آثار هنری دوره صفویه طراحی شده اند که نمادی از پرواز روح و جان در فردوس برین دارند و احتمالاً برگرفته از متون عرفانی آن دوره هستند و وجود نقش ستاره هشت پر بر این امر تأکید بیشتری می‌نماید، زیرا این نقش صرفاً یک طرح هندسی نیست، بلکه بازتابی از عرش الهی است که بر دوش هشت فرشته قرار دارد؛ نقشی مقدس که در دوران اسلامی بر بسیاری از آثار هنری به کار رفته است.

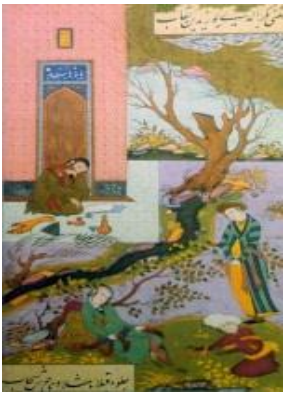
بشقاب آبی و سفید با نقش قرقاول
اوایل قرن ۱۲ هجری

نگاره نقاشی زیر لاکی قرن ۱۰ هجری

کوزه قلیان آبی و سفید: سطح تخت این سفالینه با نقش جوانی بر روی درخت آراسته شده است. در حالی که جوان به صورت نیمه نشسته با دست چپ بر دو بالش زیر دستش تکیه داده است، پرنده‌ای در حال نغمه سرایی روی دست راست وی نشسته است. احتمالاً سفال نگار ایده این طرح را از نگاره "جوانی زیر درخت نشسته" منتسب به رضاعباسی اقتباس کرده است. زیرا نوع درخت، شکل بالش‌های زیردست، حالت نشستن جوان، چهره و پوشش وی در هر دو اثر مشابه یکدیگر است، اما در نگاره چهار نفر وجود دارد که شاید خالق سفال به دلیل کمبود سطح طراحی روی سفال افراد دیگر را حذف نموده و یا اینکه به پیروی از سبک نگارگری مکتب اصفهان تأکید را بر پیکره اصلی بیش از سایر عناصر بصری قرار داده است و با ابتکار عمل و متناسب با زمینه نگاره (قرار گرفتن جوان بر درخت چنار) از نقش پرنده بر روی دست جوان و همچنین در سطوح جانبی کوزه استفاده کرده تا هماهنگی لازم ایجاد شود، زیرا در دو طرف طرح اصلی (خارج از قاب اطراف جوان) پرندگانی در حال پرواز و یا طاووسی ایستاده بر صخره مشاهده می‌شود. رعایت اکثر چهارچوب اصلی نگاره در حین اجرای آن بر روی سفال نشان از دقت عمل وی دارد. چنانچه نقش اصلی نگاره درون ترنج لوزی شکل نقاشی شده، اما به خاطر کوچکی محیط این سفال آن را درون نیم ترنج (و به حالت نقوش محراب گونه) اجراء نموده است. همچنین هنرمند برای نمایش بلندی شاخه درخت از نقوش ابرگونه (برگرفته از ظروف کراک)[1] و پرندگان در حال پرواز در سطوح بالایی بهره برده است و با کاربرد رنگ‌های محدود- طیف رنگی آبی- از عهده اجرای نقش بر روی سفال برآمده است.

1. Krakk

کوزه قلیان آبی و سفید، قرن۱۱ هجری



نگاره "جوانی زیر درخت نشسته" قرن۱۱ هجری

کاسه با نقش مردی کشکول به دست: تمام سطح بیرونی این کاسه با تکرار نقش مردی کشکول به دست تزیین شده است. ظاهراً این مرد، درویشی است که دستار بر سر دارد و اطرافش را هاله‌ای فرا گرفته است و در حالی که کشکولی به دست دارد، در طبیعت نشسته و اطرافش را پوشش گیاهی احاطه کرده است (موضوعی مشابه نگاره‌های ایرانی). احتمال دارد خالق این اثر، با الهام از ظروف چینی آن دوره، نقش این مرد را اجراء کرده باشد، زیرا این طرح بر روی برخی بشقاب‌ها با زمینه گیاهی مشابه

کاسه وجود دارد (البته با اندکی تفاوت). بدین ترتیب که در کاسه آبی و سفید مزبور چهره درویش حذف شده و کشکول در دست دارد، در حالی که در ظروف چینی این فرد چهره‌ای خندان و رو به پایین و جام در دست است که آستین‌های گشاد لباس وی در اطراف جام به خوبی قابل مشاهده است و همچنین به جای دستار، کلاهی بر سر دارد، اما حالت چهره به عقب برگشته، طرز نشستن و نحوه قرار گرفتن پای وی همانند نقش درویش روی کاسه است. حتی نوع پوشش گیاهی به هم پیوسته در پس زمینه و یا بوته‌های اطراف وی کاملا رعایت شده است و طراحی سطحی که درویش در آنجا نشسته نیز از بشقاب چینی تبعیت نموده است. ابتکار عمل سفال‌نگار در ایرانی نمودن طرح متناسب با شرایط حاکم در آن دوران است [که آداب و رسوم تصوف در آن زمان رایج بوده است.] بر این اساس، در مواردی هنرمندان خلاق دوره صفویه در حین اجرای نقش روی ظروف آبی و سفید بنا بر جو حاکم در آن دوره تغییراتی را اعمال می‌کردند.

کاسه با نقش "مردی کشکول به دست"، اصفهان

بشقاب بدل چینی با نقش "مرد جام به دست"

بطری با نقش اژدها: این بطری در هر سه بخش با نقوش تزیینی آراسته شده است و پایه آن با نقوش درهم پیچیده اسلیمی و گیاهی (گل‌های کوچکی که به صورت متناوب تکرار شده اند) در میان دو نوار آبی رنگ آراسته شده است، اما نقش اصلی آن را اژدهای بالدار در حال جست و خیز در نقش پیچک‌های گل دار تشکیل می‌دهد (نقش حیوان افسانه‌ای که جزء نقوش اصلی ظروف چینی است.) این نقش نیز مانند سایر اژدهاهای چینی، حیوانی درنده با ظاهری وحشتناک و سه چنگاله ـ مخصوص امرای عالی مقام و شاهزادگان درجه ۳ به بعد- است (نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۸) که ظاهرا با موهای بلند و دم پیچ خورده اش در میان گل‌های درهم پیچیده در حال پرواز است. سطح بالایی بدنه بطری را با ترنج‌های تزیینی به هم پیوسته و یک حاشیه سفید رنگ با گل های افقی آبی طراحی نموده اند تا هماهنگی لازم با سایر قسمت‌های ظرف ایجاد شود. به همین ترتیب، گردن ظرف را نیز با چند شاخه گل به صورت عمودی تزیین کرده اند تا با شکل این بخش ظرف متناسب باشد. بنابراین این ظرف با الهام از نقوش چینی تزیین شده است و احتمالاً کاربرد فراوان نقش اژدها در ظروف وارداتی از چین به دلیل معنای نمادین این نقش بوده است که در دوران باستان مظهر باران بود، زیرا آن ابرها را گرد هم می‌آورد و مسیرهای آب را زیر نظر داشت (به ویژه کاربرد آن بر روی بطری‌ها) و همچنین نقش اژدهای درباری بر اساس تعداد چنگال هایش معنای ویژه‌ای داشت. به عنوان مثال، اژدهای سه چنگاله در دوره مینگ بسیار به کار می‌رفت و سفالگران ایرانی نیز از این نقش در حین ساخت بدل چینی‌های آبی و سفید تقلید می‌کردند.

بطری با نقش اژدها، قرن ۱۱ هجری

تأثیر متقابل آثار سفالی بر نگاره‌ها

تأثیر حضور سفال‌ها بر روی نگاره‌های دوره صفویه را از دو جنبه می‌توان مطالعه نمود:

۱. بررسی حضور انواع سفالینه‌ها در نگاره‌ها

نگاره‌ها اکثرا انعکاسی از فرهنگ معاصر هنرمندان دوران مختلف هستند، بنابراین یکی از بهترین منابع شناخت شرایط حاکم در هر دوره‌ای و سبک زندگی مردم آن جامعه (نوع پوشش و وسایل کاربردی) مطالعه نگاره‌های مقاطع مختلف هنری است. زیرا نگارگرانی همچون بهزاد علاوه بر ترسیم نگاره‌های سفارشی برای حاکمان، صحنه‌هایی از زندگی مردم عادی را نیز به تصویر می‌کشند و به این طریق آگاهی از نحوه زندگی طبقات مختلف مردم میسر می‌گردد. نگارگران مکاتب مختلف پیش از بهزاد بیشتر به کتاب‌آرایی و نگاره‌های سفارشی می‌پرداختند و از ترسیم جزییات زندگی روزمره (حتی زندگی بزرگان) خودداری می‌کردند و در اکثر نگاره‌ها اسباب تشریفاتی مانند جام، گلدان و وسایل پذیرایی شاهان ترسیم می‌شدند و از آنجایی که اکثر آنها از جنس طلا و نقره بودند و بنابر کاربرد این دو رنگ در رنگ‌آمیزی شاد و روشن نگاره‌های ایرانی از جلوه این وسایل در

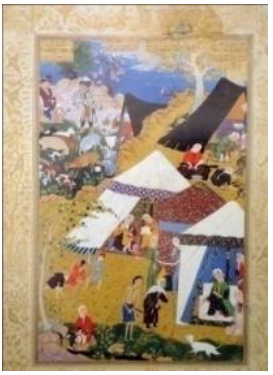
نگاره‌ها کاسته شده و بر نمود استفاده از چینی آلات در این مجالس افزود شده است (اما این ظروف نیز به ندرت در میان درباریان کاربرد داشته‌اند.)

احتمالاً ورود گسترده چینی‌های آبی و سفید به ایران از دوره تیموریان آغاز شده و به سبب این که جزو ظروف گران قیمت و اشرافی بوده است، بیشتر شاهان و اشراف زادگان از آنها استفاده می‌کردند و خریدشان از عهده مردم عادی خارج بود و آنها معمولاً از سفال‌های متنوع ایرانی استفاده می‌کردند. بنابراین اگر هنرمندی نیز به ترسیم زندگی عامه مردم می‌پرداخت، ظهور سفال‌های ساده و یکرنگ در آثارش مشهودتر است. بررسی نگاره‌های مکتب تبریز دوره صفویه نشان دهنده ویژگی‌های شیوه نگارگری این دوره است، زیرا ترویج طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی شیوه بهزاد توسط شاگردان وی موجب دگرگونی در شخصیت‌پردازی‌ها و روح بخشی به آنها و ایجاد هماهنگی با فضای پیرامون در محیطی واقعی‌تر شد. بدین ترتیب با ترکیب بندی‌های پیچیده تر، رنگ بندی و طراحی نیز پیشرفته‌تر شدند و صحنه‌های روزمره زندگی در مضامین و موضوعات پر رونق نگاره‌ها مشهودتر گردید. بر این اساس، در نگاره‌های دوره صفویه توجه و ترسیم اسباب زندگی اقشار مختلف مردم اعم از چادرنشین‌ها تا درباریان مرسوم شد و هنرمندان آنچه را مشاهده می‌کردند، منعکس می‌نمودند. در اوایل قرن دهم هجری هنوز چینی‌آلات از تجملات خاص محسوب می‌شد و احتمالا کاربرد این ظروف در حین اجرای نگاره‌ها نمایانگر توان مالی اشخاص موجود در آنها بوده است. به عنوان نمونه در نگاره "مجنون را به چادر لیلی می‌برند"، خدمه‌ای ظرف چینی برای شیردوشی استفاده می‌کند و یا زنی که از چادر خارج می‌شود، از این نوع ظروف برای انجام کارهای خود استفاده می‌نماید. علی رغم این که احتمال شکستن این ظروف در صحرا و بیابان بیشتر است، اما به دلیل تمکن مالی این قبیله به کارگیری آنها اشکالی ندارد و شاید هم خود نگارگر در حین اجرای این نگاره از نمایش آنها استفاده کرده باشد، زیرا این ظروف در آن زمان جزو وسایل تشریفاتی بوده‌اند. بنابراین، وی برای بیان ثروت این قبیله از آنها بهره برده است. نکته قابل تأمل در نگاره‌های مکتب تبریز اندازه کوچک اکثر ظروف

چینی است و احتمالا به واسطه نمایش فضای چندساحتی در نگاره‌های این مکتب و ترسیم افراد متعدد و وسایل شان به طور همزمان در یک نگاره، نگارگر مجبور بوده برای ایجاد تناسب از نقوش ریزتر استفاده نماید. بنابراین ظروف چینی موجود در آنها نیز کوچک‌تر هستند و زیاد جلب توجه نمی‌کنند. همچنین در تزیینات روی این ظروف اکثراً از نقوش گیاهی و حیوانی متناسب با موضوع نگاره بهره برده‌اند. مثلا بر روی گلدان‌ها از نقوش گیاهی و یا در مجالسی که در مناظر طبیعی اجراء شده، از نقش حیوانی یا گیاهی استفاده شده است. ظاهراً نگارگر در حین اجرای آنها از طرح‌های ذهنی خود استفاده کرده است.

از فرضیات دیگر می‌توان به این نکته اشاره نمود که از آنجایی که نگارگران زندگی روزمره و واقعیات دوران معاصر خود را نشان می‌دهند، بنابراین، میزان و نوع مصرف این ظروف نیز ناخودآگاه در نگاره‌های آنها بروز می‌یابد و به خاطر اینکه در مکتب تبریز بیشتر به موضوعات جمعی و تعدد افراد در طبیعت و غیره توجه می‌شد، این ظروف نیز کمتر مشهودند و اکثراً به اشکال ظروف معمولی ظاهر شده اند (به جز در مجالس بزم و طرب اشراف‌زادگان که به صورت جام و قدح نمایان شده‌اند.)

نگاره "*مهمانی در قصر سلطان حسین میرزا*"، قرن ۹ هجری



نگاره "*مجنون در زنجیر را به چادر لیلی می‌برند*" قرن ۱۰ هجری

همچنین این ظروف به لحاظ اندازه در نگاره‌های مکتب اصفهان، بزرگ و چشمگیرترند. زیرا در این دوره بنابر بروز فردگرایی و رقعه نگاری، ترسیم تک چهره‌ها رواج یافت (و هنرمندان آزادی عمل بیشتری یافتند و به پیروی از رضاعباسی که نوآوری‌های تازه‌ای در قلمرو طراحی و نگارگری ایران ایجاد کرده بود، اندازه پیکره‌های درون تصاویر را افزایش دادند و به لحاظ اینکه منظره با اندازه شخصیت‌ها مطابقت یابد، سایر اجزاء نیز بزرگ شدند، اما به دلیل کمبود سطح نگاره برخی از آنها حذف گردیده‌اند.) بنابراین، نگارگر در حین اجرای تصاویر، علاوه بر نمایش خود فرد، از وسایل شخصی وی نیز استفاده می‌کرده است و به واسطه اینکه اکثراً اشراف زادگان و بزرگان از رقعه نگاری استقبال می‌نمودند، در میان اسباب زندگی آنها ظروف چینی آبی و سفید نیز وجود داشت که در نگاره‌ها ظاهر شده اند و یا اینکه هنرمند برای افزایش جلوه تشریفاتی نگاره از طراحی این ظروف که قبلاً در زندگی درباریان و اشراف دیده بودند، بهره می‌برده است (زیرا بیشتر نگارگران این دوره به دلیل مهارت ویژه خود مدتی به دربار رفت و آمد داشته اند).

موضوع دیگر، شکل جام‌ها در نگاره‌های تک چهره مکتب اصفهان مانند نگاره "دختر کوزه به دست" است که اغلب به صورت جام‌های یک دسته هستند، اما در مجالسی که

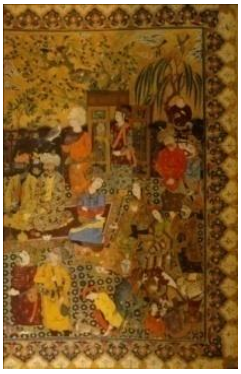
افراد متعددی وجود دارد، همچون نگاره "گلگشت" از انواع دو دسته آنها استفاده شده است (مشابه جام‌های کاربردی در مجالس شاهان در مکتب تبریز و اصفهان). این نکته دقت عمل نگارگران را نشان می‌دهد که در حین اجرای نگاره‌ها بر اساس موضوع، نوع ظرف را انتخاب می‌کردند و یا اینکه به طور زنده از مجالس نگارگری می‌کرده‌اند. احتمال دیگر نیز برای نمایش این ظروف به صورت جام، صراحی، بادیه و پیاله در مکتب اصفهان می‌تواند به تبع از موضوع نگاره‌ها باشد، زیرا اکثر نگاره‌ها موضوع مجالس گلگشت و بزم و طرب اشراف و یا تک چهره از جوانی که به تنهایی در حال می‌گساری است را به نمایش گذاشته‌اند، بنابراین در این نگاره‌ها از این گونه ظروف استفاده شده است.

نگاره "دختر کوزه به دست" قرن ۱۱ هجری

همچنین این فرض نیز می‌تواند وجود داشته باشد که نگارگر در حین اجرای نگاره موضوعی را در پیش روی خود نداشته، اما چون این وسایل را قبلاً در دست درباریان دیده بود، بنابر تشخیص و برای زیبایی بیشتر، آنها را نیز ترسیم نموده است. در بعضی موارد هنرمند نقشی را بر روی ظرفی دیده، اما نوع ظرف را به خاطر ندارد که بشقاب بوده یا کاسه و در حین اجرای نگاره فقط به ترسیم نقوش ظروف بر پایه محفوظات ذهنی خود می‌پردازد. به عنوان نمونه، نقش پرنده‌ای که بر روی پیاله در نگاره وجود دارد، احتمالاً نگارگر آن را

قبلاً بر روی کوباچه‌ای از تبریز مشاهده کرده و در اینجا آن را کشیده است. همچنین نوع ظروف درون نگاره‌ها بازتابی از نوع ظروف کاربردی و شکل آنها می‌تواند باشد.

همان گونه که در ظروف مکتب اصفهان تک چهره‌ها روی سفال‌ها به تبع نگاره‌ها بروز می‌یابند؛ حتی در نگاره هایی که سفالی نقش انسانی را نمایش می‌دهد نیز از تک چهره بر روی آنها استفاده می‌شود یا اکثراً برای نمایش پرنده‌ای بر روی سفال درون نگاره‌ها از نقش پرندگان به شیوه رضا عباسی استفاده شده است. همچنین به واسطه اینکه نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا در آثار رضا عباسی بسیار ساده شده‌اند، در این شیوه وی با کاربرد اسلوب قلم‌گیری خاص خویش یعنی شدت و ضعف در خطوط به خوبی توانسته است که حجم پیکره ها، بافت البسه و دیگر عناصر را به نمایش بگذارد. مانند برخی نگاره هایی که به صورت خطی هستند، اما اجزاء مختلف موجود در آنها قابل تشخیص اند.



نگاره "اجتماع بزرگان"

بشقاب کوباچه

نگاره "زن کوزه بر دوش" قرن ۱۱ هجری

۲. بررسی حضور نقوش روی سفالینه‌ها در قسمت‌های مختلف نگاره‌ها

بر اساس مطالعات، وجود نقوش روی ظروف سفالی به ویـژه آبـی و سـفیدها بـرای تزیین اشیای موجود در نگاره‌ها مشـخص اسـت. احتمـال دارد کـه نگـارگران بـه دلیـل مراودات با درباریان و اشراف زادگان این ظروف را دیده باشند و در حین اجرای نگاره‌هـا بر اساس موضوع نگاره و بنابر ذوق و سلیقه خویش با مهـارت از ایـن تزیینـات اسـتفاده کرده باشند. احتمالاً هنرمند این طرح را بر روی بشقابی در میـان ظـروف چینـی دربـار مشاهده نموده و در حین اجرای نگاره‌های انوار سـهیلی بنـابر موضـوع داسـتان از طـرح موجود در ذهن خویش بهره برده است. زیرا طرح بشقاب دقیقا در نگاره وی اجراء شـده است و تنها تفاوتی که میان این دو اثر هنری وجود دارد، این است که موضوع نگـاره در شب رخ داده، اما طرح بشقاب منظره روز را به نمایش می‌گذارد. در حالی که حالت فرود سیمرغ، وجود صخره و سایر پرندگان مشابه یکدیگرند، البته صادق بیگ تغییراتـی را در حین ترسیم نگاره اعمال کرده است. (مانند چهره و حالت سیمرغ). در نقش سیمرغ‌های ایرانی چهره پرنده به صورت عقاب و با منقار پهن کشیده شده است و اکثـراً بـال سـمت چپ خمیده است و دم آن دارای پرهایی موجدار و منحنی در دو جهت است و در اغلـب موارد دو دنباله کوچک در انتهای آن وجود دارد، اما در نقوش چینی تمام پرهای دنبالـه

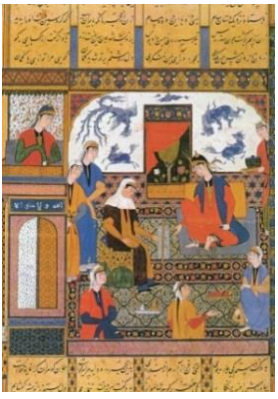
تقریبا به اندازه و در یک سمت دارای پره‌های ریز هستند و همیشه چنگال‌های آنها به صورت یک بوته است، در حالی که در سیمرغ‌های ایرانی چنگالی مشاهده نمی‌شود.

گاهی نگارگران در بخشی از اثر خود، با مهارت از نقوش سفالینه‌ها استفاده کرده اند که با توجه به جزییات نگاره، استعداد و ابتکار عمل آنها مشخص می‌شود. زیرا هنرمند همواره بایستی به طرح‌های موجود در محیط زندگی خود توجه نماید تا در مواقع لزوم بنابر ذوق هنری خویش برای جلوه و زیبایی بیشتر آثارش از آنها بهره ببرد. به عنوان نمونه نقش سیمرغ و شیر در بسیاری از نگاره‌های مکتب تبریز و قزوین برای تزیین آنها به کار رفته‌اند. احتمالاً این نوع تزیینات از ظروف چینی وارداتی به ایران اقتباس شده‌اند، زیرا قمقمه‌ای با چنین نقشی در میان چینی‌آلات ارسالی در دوران سلسله یوآن چین به ایران وجود دارد که عیناً در نگاره هایی همچون نگاره "پدری در باره عشق سخن می‌گوید" از نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا که در میانه قرن دهم هجری به کار رفته است. در اینجا هنرمند به زیبایی از این طرح برای تزیین زین اسب استفاده کرده است و به احتمال قوی نگارگر این طرح را در دربار صفوی که میراث دار تیموریان بود، مشاهده نموده است، زیرا تاریخ ساخت این قمقمه آبی و سفید قرن نهم هجری است (دوره‌ای که تیموریان به جمع آوری چینی آلات علاقه داشته اند). همچنین این نقش در نگاره "پذیرفتن هدیه زال از سوی رودابه" از شاهنامه فردوسی مکتب قزوین نیز مشهود است که هنرمند به زیبایی برای اینکه دیوار سفید پشت رودابه را از سادگی در آورد، از این تزیینات بهره برده است و تصور می‌شود کنایه‌ای از داستان زال و سیمرغ نیز باشد که نگارگر به واسطه آشنایی با روایات شاهنامه خواسته ارتباط موضوعی زال، رودابه و سیمرغ را حفظ نماید و به خوبی به هدف خود دست یافته است. نکته قابل تأمل ارتباط نقوش تزیینی در آثار هنری گوناگون است که نشان دهنده حس زیبایی شناختی مشترک میان هنرمندان در عرصه‌های مختلف هنری است.

نگاره سیمرغ قرن ۱۱ هجری

بشقاب آبی و سفید قرن ۱۱ هجری

قمقمه آبی و سفید قرن ۹ هجری



نگاره "پذیرفتن هدیه زال از سوی رودابه" قرن ۱۰ هجری

نتیجه

آثار سفالی به عنوان یکی از مظاهر پایدار آفرینش هنری هر کشور دارای ارزش‌های فرهنگی و هنری فراوانی هستند که با بررسی آنها می‌توان بخشی از فرهنگ و هنر آن جامعه را مطالعه نمود. این آثار تجسمی از چنان زیبایی و کمال در فرم و نقش برخوردارند که یکی از فصل‌های بسیار مهم و معتبر هنر عصر صفوی را به خود اختصاص داده‌اند. با بررسی سفالینه‌های دوره صفوی برخی از ویژگی‌های مشترک به صورت چشمگیر مشخص می‌شود که از آن جمله نقوش روی سفالینه هاست که می‌توان پایه و اساس آنها را در هنر نگارگری آن دوران جستجو نمود. سفالگران صفوی با بهره گیری از دستاوردهای مکاتب نگارگری سعی در بازنمایی هنر سفالگری به کمک نقش مایه‌های نگارگری داشته اند.

ویژگی‌های شیوه شناختی و نقش مایه‌ای در مجموعه‌های نگارگری شده به مقیاس متفاوت در سفالینه‌ها، بنابر شکل‌های خمیده گردن و بدنه ظروف سفالین انطباق یافته‌اند. برتری جزییات هنر نگارگری صفویه موجب والایی هنر سفالگری این دوره نیست، بلکه هماهنگی آشکار میان طرح، پوشش، نقش و رنگ سفالینه‌هاست که در جلوه‌ای یگانه با هم ترکیب شده‌اند. بر این اساس، سفالگران در خلق عالی‌ترین نمونه ها، هرگز از این تعادل تخطی نکرده و در برجسته‌ترین آثارشان به تکاملی دست یافته اند که هدف هنر است. بنابراین خلق مجموعه عناصر بصری موجود در آثار سفالی از یک سو معلول تخیلات خلاق هنرمند و از دیگر سوی تابع فضایی است که به سبب شکل، فرم و قالب ظرف متفاوتند. بیشتر نگاره‌ها بر روی سطوح تخت و یا مدور و دارای عمق اجراء شده‌اند، زیرا فرم‌های مدور و دارای عمق آثار سفالی (مانند کاسه، دوری یا بشقاب) پیشِ روی هنرمند بستری را فراهم می‌کنند که حرکت قلم نقاش برای طراحی را با خود همسو می‌سازند و به ایجاد نقوشی زیبا در فرم‌ها پیوند می‌زنند.

زیباترین آثار سفالی متعلق به دوران شاه طهماسب و شاه عباس هستند که در مهم‌ترین مراکز سفالگری همچون اصفهان، تبریز، کرمان، مشهد، یزد و نیشابور تولید شده‌اند. در هنر

سفالگری نیز هنرمندان و سفالگران این دوره علاوه بر ادامه سنت و شیوه‌های سفالگری گذشته، تحول تازه‌ای را با برخورداری از تأثیر سفال‌سازی چین، عثمانی و اروپایی به وجود آوردند. به عنوان نمونه به تدریج نقوش ظریف روی ظروف چینی آبی و سفید با رویه هنرمندان ایرانی درآمیخت و هنرمندان ایرانی با ابتکار عمل خلاق خود، رنگ و اصالتی ایرانی به آنها بخشیدند، به گونه‌ای که با نقاشی‌های چینی همزمان خود به کلی تفاوت داشتند. زیرا ظروف آبی و سفید این دوره از سه نوع تزیینات (نقوش کاملا چینی، نقوش کاملاً ایرانی و تلفیقی از نقوش ایرانی و چینی) برخوردارند و همچنین در برخی از آنها برای مشخص‌تر کردن نقوش از رنگ سیاه به همراه نقاشی زیرلعابی آبی و سفید استفاده شده است.

از آنجایی که در کارگاه‌های هنری دوره صفوی شماری از هنرمندان هر صنف گرد هم آمده بودند و تحت نظر استادان به تولید آثار هنری و صنایع دستی می‌پرداختند و نقاشخانه با سایر کارگاه‌های هنری در ارتباط بوده است، فصل مشترکی بین نقوش مرتبط با هنرهای صناعی مشهود است و عناصر طراحی به نوعی در حالت وحدت زیبایی‌شناسانه مشترکی به سر می‌برده اند و دقت در جزییات نگاره‌های این دوره شباهت‌های ساختاری آنها با تزیینات سایر هنرهای صناعی مانند آبی و سفیدهای این دوره را مشخص می‌نماید.

منابع و مآخذ

اکبری، فاطمه، ۱۳۷۰، *سفال و سرامیک سازی*، مجله فرهنگ و هنر "جلوه هنر"، زمستان ۱۳۷۰، شماره ۱ ، صص۶۹-۶۲

بلوم، جاناتان و شیلا بلر، ۱۳۹۱ ، *دانشنامه هنر و معماری ایرانی*، ترجمه: صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر

پوپ، آرتور، ۱۳۸۷، *سیری در هنر ایران*، ترجمه: نجف دریابندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

داودی، نادر، ۱۳۸۲، *آثار ایران در موزه متروپولیتن*، تهران: اداره کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی

رابینسن، ب. و، ۱۳۷۶، *هنر نگارگری ایران*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی

رفیعی، لیلا ، ۱۳۷۷ ، *سفال ایران*، تهران: یساولی

سرمدی، نسیم و معصومه ترکی باغباندرانی، ۱۳۸۹ ، *تأملی در سفال آبی و سفید چین در ایران در اعصار مینگ و صفویه*، دو فصلنامه نقش مایه، شماره ۶، سال ۳، صص ۱۲۰ -۱۱۱

سیوری، راجر، ۱۳۷۲، *ایران عصر صفوی*، ترجمه: کامبیز عزیزی، تهران

شریف زاده، عبدالمجید، ۱۳۷۵، *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران: حوزه هنری

فریه، ر. دبلیو، ۱۳۷۴، *هنرهای ایران*، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز

قائینی، فرزانه ، ۱۳۷۹ ، *سفالینه‌های جرجان (موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران)*، ترجمه: کلود کرباسی، تهران: اداره کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی

---------- ۱۳۸۳، *موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی

کامبخش فرد، سیف الله، ۱۳۸۰، *سفال و سفالگری در ایران*، تهران: ققنوس

کریم زاده تبریزی، محمدعلی، ۱۳۷۰، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، جلد اول و سوم، تهران: مستوفی

کنبی، شیلا، ۱۳۸۶، *عصر طلایی هنر ایران*، ترجمه: حسن افشار، تهران: مرکز

_____، ۱۳۷۸، *نقاشی ایرانی*، ترجمه: مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر

_____. ۱۳۷۷ ، *دوازده رخ*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی

گری، بزیل، ۱۳۵۵ ، *نگاهی به نگارگری در ایران*، ترجمه: فیروز شیروانلو، تهران: توس

لارنس، بینیون و ج. و. س. ویکلیسیون و بازیل گری، ۱۳۶۷ ، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه: محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر

نفیسی، نوشین دخت، ۱۳۸۴، *حضور طبیعت در مجموعه چینی‌های آبی و سفید آستانه شیخ صفی الدین اردبیلی*، تهران: فرهنگستان

ولش، آنتونی، ۱۳۸۹، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه: روح الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر

---------- ۱۳۸۵ ، *شاه عباس و هنرهای اصفهان*، ترجمه: احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر

وولف، هانس. ای، ۱۳۸۴ ، *صنایع دستی کهن ایران*، ترجمه: سیروس ابراهیم زاده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

- Allan, James W. 1991, *Islamic Ceramics*, Ashmolean Museum, Oxford
- Blair, Sheila. Bloom, Jonathan, 1994, *The Art and Architecture of Islam 1250 – 1800,* New York, Yale University Press, London
- Canby, R. Sheila, 2002, *Safavid Art and Architecture*, The British Museum Press
- Canby, R. Sheila , 2009, Shah Abbas The Remaking of Iran , The British Museum , London
- Canby , R. Sheila ,(1996, *The Rebellious Reformer* , Azimuth Editions , London
- Crowe ,Yolande (2002) *Persian and China safavid blue and white ceramic in Victoria and Albert Museum* , laborite
- Fehervari, Geza ,2000, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum* , London and New York
- Fehervari, Geza ,1973, *Pottery of Safavid and Qajar periods in Iran (a Comprehensive Study based on the Barlow Collection)* , London , Faber & Faber
- Grube , J. Ernst ,1957, *Islamic Pottery (of the Eight to the Fifteenth century in the KeirCollection* , London , Faber & Faber
- Hobson , R. L. ,1932, *Guide to the Islamic Pottery of the Near East* , British Museum , London
- Komaroff , Linda, 2011, *Gifts of the Sultan* , New Heaven , Yole University Press
- Pope , Arthur Upham ,1939, *A Servey of Persia Art* , vol II , London and NewYork, 1930, An Introduction to Persian Art since seventh century A.D. , London , Peter Davies

- Robinson, B. W ,1976, *Persian and Mughal Arts of the Book* , Rothschild and Binney Collection , London and Bradford
- Sims, Eleanor. Morshak , Grube Boris I. , Ernst J ,2002, *Peerless Images (Persian Painting and Its Sources)*, Library of Congress Cataloging in Publication Data
- Soudavar , Abolala,1992, *Art of the Persian Courts* , America ,Rizzoli International Publications , First Published
- Thompson, Jon. Canby , R. Sheila , 2004, *Hunts For Paradise (Courts Arts of Safavid Iran 1501 – 1576)* , the Asia Sociaty Museum , New York , and the MuseoPoldiPezzoli and Palazzo Reale , Milan
- Watson, Oliver , 2004, *Ceramics from Islamic Lands* , Thames & Hudson
- _____ ,1988, *Ceramics , Islamic Art in Keir Collection* , London , Faber & Faber
- http://www.*British Museum*(access date:19. 11. 2012)
- http://www.*Louvre Museum*(access date: 1.12. 2012)
- http://www.*Museum of Fine Arts of Lyon*(access date:15. 2. 2013)
- http://www.*Victoria and Albert Museum*(access date: 26.1. 2013)
- http://www.*Ashmolean-Christie's Handbooks (Oxford:Ashmolean Museum)* (access date: 20.1. 2013)