

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 289-304  
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 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 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.

\*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 © 2018, 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.



## سفالینه‌های ایرانی به‌روایت میتسوکنی یوشیدا

نقدی بر کتاب *In Search of Persian Pottery*

(در جست‌وجوی 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 دهه ۱۹۶۰ به مناطق مختلف تاریخی، سایت‌های باستان‌شناسی ایران، و جزیره هرمز سفر کرده است. او ثمره یافته‌های خود را درباره تاریخچه و تکنیک‌های خلق سفالینه‌های ایرانی در قالب کتابی با عنوان *در جست‌وجوی سفال ایران* به‌نگارش درآورده است. در این نوشتار، با مرور کتاب حاضر به‌عنوان منبعی درخور مطالعه در زمینه تاریخ سفال و سفال‌گری ایران، نحوه تلقی مؤلف در باب روند تحولات این هنر کهن و نیز نوع مواجهه او با مقوله سبک‌شناسی سفالینه‌های ایرانی موردنقد و بررسی قرار گرفته است. بر این مبنای منظور نظر یوشیدا نه فقط شرح مشاهدات خود از سفالینه‌های ایران، بلکه سبک‌شناسی و نیز مطالعه آثار سفال‌گری ایرانی به‌لحاظ شناخت خاستگاه فرهنگی و زبانی آن‌ها بوده است. هم‌چنین، با در نظر داشتن عضویت او در مرکز تحقیقات انسان‌شناسی ژاپن، پرداختنش به وجوه انسان‌شناسانه هنر سفال‌گری در این اثر چندان دور

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

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

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



Copyright © 2018, 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.

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 فرهنگی‌ای 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 است و موجبات راه‌یابی آثار هنری ایران، از جمله سفالینه‌ها، را به موزه‌های به‌نام آن کشور فراهم کرده‌اند، چنان‌که در نوع خود برانگیزاننده پژوهش‌گران ژاپنی در امر شناخت تمدن، فرهنگ، و هنر ایرانی نیز قلمداد می‌شوند. میتسوکونی یوشیدا (Mitsukuni Yoshida/ 1921-1991)، استاد و مدیر سابق دانشگاه کیوتو و عضو مرکز تحقیقات مطالعات انسان‌شناسی ژاپن، در زمره پژوهش‌گران این کشور است که در مطالعات خود بر مقوله سفال و سفال‌گری ایران تمرکزی خاص داشته‌اند. او اولین بار در سال ۱۹۵۶ سفری پژوهشی به خاورمیانه کرد و به‌واسطه عضویت در پروژه تحقیقاتی و باستان‌شناسی دانشگاه کیوتو (۱۹۵۹-۱۹۶۴) چندین مرتبه به ایران، افغانستان، هند، و پاکستان سفر 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 برجای گذاشت.

کتاب حاضر ثمره پژوهش‌های باستان‌شناسانه اوست که بیش از پنجاه سال پیش انتشار یافته و در نوع خود از منابع ارزش‌مند در این حوزه از مطالعات تاریخ هنر ایران است. از سوی دیگر، این اثر حاوی تصاویری کم‌تر دیده‌شده 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 جست‌وجوی *سفال ایران* نحوه نگرش یوشیدا را به هنر سفال‌گری و آثار سفالینه ایرانی از دیرباز تا دوران معاصر موردنقد و بررسی قرار دهیم. لذا در ادامه، ابتدا به شرح مشخصات اثر می‌پردازیم و سپس روش‌شناسی مؤلف را در انجام پژوهش و نگارش کتاب بیان می‌کنیم. 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. درنهایت نیز، اشاره‌ای مختصر به سفرنامه هرمز یوشیدا شده و شرح نتایج و پیش‌نهادها آورده شده است.

## ۲. مشخصات کتاب

کتاب حاضر با نام اصلی *Perushia no Yakimono*، نوشته میتسوکنی یوشیدا، ابتدا در سال ۱۹۶۶ به زبان ژاپنی در تانکوشا (Tankosha) منتشر شده و سپس در سال ۱۹۷۲ 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 جست‌وجوی سفال ایران ترجمه کیانوش معتقدی از متن انگلیسی کتاب یادشده بوده که در پاییز سال ۱۳۹۹ در شمارگان پانصد نسخه در 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 صفحه است که با جلد شومیز و در قطعی رقعی با قیمت ۸۸۰ هزار ریال به خوانندگان عرضه می‌شود.

در جست‌وجوی 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 مؤلف اثر، یوشیدا، پرداخته است. مقدمه مترجم نیز مشتمل بر تاریخچه سفال و سفال‌گری در ایران است که سیر تحولات این هنر کهن را از دیرباز تا عصر ناصری به‌طور اجمالی بیان کرده است. سپس، یوشیدا در سه فصل اصلی کتاب ماحصل پژوهش‌ها و مطالعات خود را در باب تاریخ سفال ایران آورده است که عبارت‌اند 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 صورت‌گرفته مترجم این اثرند.

## ۳. روش‌شناسی

یوشیدا در این کتاب بر آن است تا با تفکیک سیر تحولات سبک‌شناسانه سفالینه‌های ایران به دو دوره پیش از اسلام و پس‌از آن به بررسی آثار برجای‌مانده از ادوار مختلف تاریخ هنر ایران بپردازد. بر این اساس، او ظهور اسلام را به‌عنوان نقطه عطفی در روند این تحولات معرفی کرده است. مؤلف در بستر این دو بازه زمانی، که هر یک فصول اصلی کتاب را تشکیل می‌دهند، به ارائه سفالینه‌های یافت‌شده در مناطق باستانی ایران پرداخته است.

اگرچه به لحاظ سیر تاریخی یوشیدا به نظمی کرونولوژیک قائل بوده است، در توزیع جغرافیایی مشاهده می‌کنیم که بیش‌تر با رویکردی اثرمحور به توصیف آثار با پراکندگی جغرافیایی زیاد پرداخته است.<sup>۱</sup>

او هم‌چنین در شرح ویژگی‌های سفالینه‌های ایرانی آن‌ها را ذیل هفت گروه دسته‌بندی کرده است که در این جا به اختصار به عناوینشان اشاره می‌کنیم: اول، انواع لعاب سفید ترکیب‌شده با قلع؛ دوم، آثاری با کاربرد نقوش آبی کبالت بر روی زمینه سفید؛ سوم، نقاشی رولعابی که لعاب (لاستر یا فلزفام) با استفاده از رنگ‌های مسی بر روی لایه نازک لعاب (گلیز) سفید حاصل می‌شود؛<sup>۲</sup> چهارم، آثاری با کاربرد لعاب قلیایی سبز تیره؛<sup>۳</sup> پنجم، لعاب‌های کرم‌رنگ، قهوه‌ای، و قرمز که با فلزاتی به جز مس تهیه شده‌اند؛ ششم، سفالینه‌هایی که با قالب ساخته شده‌اند؛ 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 تشکیل‌دهنده سفالینه‌های ایرانی است. به‌علاوه، او در شرح آثار هر منطقه 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 ارائه تاریخچه 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. بدنه سفال‌ها در دوران باستان از گل رس تشکیل یافته است و ایرانیان، به‌واسطه گرایش به تزئین، به ترسیم نقوش هندسی، حیوانات، پرندگان، و انسان‌ها بر روی سفالینه‌ها می‌پرداختند. هم‌چنین، بدنه ظروفی سفالی به‌شکل الهگان بوده‌اند که با جنبه‌های آیینی برای قرار گرفتن در مقابر ساخته می‌شدند. آجرنوشته‌های زیگورات چغازنبیل با اثر مهر استامپی و کتیبه‌های میخی در سده سیزدهم پیش از میلاد خلق شده‌اند که سرآغاز آفرینش سفال‌های تاریخ‌دار در ایران محسوب می‌شوند (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 آیین‌های تدفین به صورت تابوت‌های سفالین دارای نقوش برجسته به کار می‌رفت. هم‌چنین، در این عصر، سفال‌های گوردخمه‌ای در ابعاد عظیم برای دفن مردگان استفاده می‌شدند. اما استادان سفال‌گری ایران در عهد ساسانیان توجه خود را معطوف به ارتقای شیوه‌های ساخت بدنه و لعاب ظروف کردند. 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 زمینه کاربرد انواع لعاب‌ها و تکنیک‌های جدید، پیشرفت‌های گسترده‌تری صورت گرفت. سفالینه‌های مینایی و زرین‌فام نیز پس از حمله مغول به اوج شکوفایی خود رسیدند، چنان‌که با نمونه‌هایی دیگر مانند محراب‌های سفالی<sup>۴</sup> و لوح مزار مساجد و مقابر، که با تکنیک زرین‌فام تهیه می‌شدند، روبه‌رو می‌شویم. با شروع عصر تیموری، تحولاتی بنیادین در عرصه معماری صورت گرفت و با ظهور نوآوری‌هایی در زمینه کاشی‌کاری، تزئینات لعاب‌دار، و خلق کتیبه‌ها مواجه می‌شویم.

اما دوره شاه‌عباس صفوی را می‌توان از آخرین ادوار اوج این هنر ایرانی محسوب کرد. چنان‌که با الگوبرداری از چینی‌های وارداتی آبی-سفید<sup>۵</sup> از چین در شهرهای چون کرمان و اصفهان شیوه تازه‌ای از سفال‌سازی ایرانی پا به عرصه وجود نهاد که جنس بدنه آثار و نقوش التقاطی روی آن‌ها قابل توجه بودند. «کوباچه» نام ظروف و کاشی‌هایی با سبک نقاشی فیگوراتیو برگرفته از مکتب اصفهان و نیز رنگ‌آمیزی جدید است که در مناطق مرکزی، شمال، و شمال‌غربی ایران تولید می‌شدند.

پس از صفویان، در دوران افشاریه و زندیه، روی داد خاصی در زمینه سفال‌گری ایران رخ نداد و طراحی و خلق کاشی‌های هفت‌رنگ با رنگ‌آمیزی و مضامین بصری جدید هنرمندان شیرازی در عصر زندیه اصلی‌ترین دستاورد آن دوران بود، اما در دوره قاجار، تولید ظروف سفالی و کاشی در ایران بیش از پیش توسعه یافت. شاید از دلایل این رشد قابل توجه، علاوه بر تأمین 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 زمینه کاشی‌کاری در اواخر دوره قاجار استاد علی‌محمد اصفهانی است که، به سفارش مرداک اسمیت، آثار بارزشی را خلق کرده و هم‌چنین رساله‌ای در باب فنون کاشی و

کاشی‌کاری به‌نگارش درآورده که در سال ۱۸۸۸ م مقارن با ۱۳۰۵ ق در ادینبورو به‌طبع رسیده است (مکی‌نژاد ۱۳۸۷: ۱۰۵، ۱۰۷).

اکنون، هم‌چون یوشیدا در کتاب حاضر، ظهور اسلام را به‌عنوان نقطه عطفی در سیر تحولات سفال و سفال‌گری ایران در نظر می‌گیریم و سفالینه‌های ایرانی را در دو بازه زمانی پیشاتاریخ و پس از اسلام به‌طور مجزا بررسی می‌کنیم.

#### 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 قابل‌تأمل‌اند، چنان‌که به‌لحاظ کروئولوژیک می‌توان ادوار شکل‌گیری سفال‌گری ایران باستان را این‌گونه برشمرد: پیش از ۳۰۰۰ پم شامل دوره نوسنگی و دوره مس، از ۳۰۰۰ تا ۱۰۰۰ پم، و درنهایت از ۱۰۰۰ پم تا ۶۵۱ م (گیرشمن و دیگران ۱۳۹۶: ۱۵۳-۱۵۸) که با سقوط سلسله 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 سر برآورده است و سفالینه‌های بدون لعاب، به‌منزله اولین نمود هنر سفال‌گری ایرانی، شمه‌ای از گذشته پیشاتاریخی تمدن ایران‌زمین محسوب می‌شوند. جوهر جهان و نظام فکری مردمان اعصار قدیم از انسان مدرن متمایزند و بر همین اساس، طرح‌ها و نقوش روی سفالینه‌های آن‌ها از منظر مؤلف تزئین نیستند، بلکه زبان، نماز و نیایش، و نارضایتی و شکوه‌های آن‌ها تلقی می‌شوند. حتی یوشیدا در این زمینه پا را فراتر نهاده و مدعی است که برخی از این نقوش ماورایی‌اند، چراکه خالقان آن‌ها درپی رسیدن به قدرتی آسمانی به‌واسطه نیایش و تضرع بوده‌اند و لذا کاربرد برخی از این سفالینه‌ها برای زندگی روزمره نیست و در آیین‌ها و مراسم عبادی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (یوشیدا ۱۳۹۹: ۲۲).

اما برخی از متفکران حوزه هنر اسلامی، هم‌چون ریچارد اتینگهاوزن (Richard Ettinghausen) (۱۹۰۶-۱۹۷۹) و اولگ گرابار (Oleg Grabar) (۱۹۲۹-۲۰۱۱)، نیز ابراز کرده‌اند که در دوران بعدتر، یعنی عصر اسلامی، سفال‌گری ایران عمدتاً در خدمت دو گروه قرار داشتند: 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 شاهانه نقوش می‌توان تشخیص داد؛ دسته دوم طبقات فرودست جامعه بودند که خود نیازهای عمومی‌شان را برآورده می‌کردند و برخی خصوصیات حیوانی و باروح بودن نقوش حیوانات حاکی از صاحبان اصلی این سفالینه‌ها داشت 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 کرده است، اگرچه در ادامه به تشریح مسیر حرکت خود به سایر نقاط ایران پرداخته و با رویکردی اثرمحور، در امتداد روند کروئولوژیک آثار باستانی، به مناطق پراکنده 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 قابل‌تأمل در منطق نگارشی یوشیدا در این فصل از کتاب استفاده از قیاس‌های به‌جا در رابطه با سایت‌های باستانی، آثار، و نیز ابزار سفال‌گری هم‌چون کوره‌هاست، چنان‌که تپه سیلک در کاشان را با ویرانه‌های تاریخی در ژاپن مقایسه می‌کند و اظهار می‌دارد که چنین اماکن باستانی در کشور او کم‌یاب است، یافته‌ها در آن‌ها محدود بوده است، و عملیات حفاری در نهایت دقت انجام می‌گیرد. این یافته‌ها نیز برخلاف ایران که تمام شهرها را حفاری می‌کنند در ژاپن اغلب از قبرهای تک‌افتاده حاصل می‌شوند (یوشیدا ۱۳۹۹: ۲۷-۲۸).

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

یوشیدا، با بی‌پایان قلمداد کردن ویرانه‌های پیشاتاریخی در ایران، می‌نویسد که حفاری‌های هر سایت باستانی را یک کشور انجام داده است؛ حفاری‌های شوش را هیئتی فرانسوی، «تخت سلیمان» را آلمانی‌ها، و حسنلو را در زمان مؤلف آمریکایی‌ها انجام می‌دادند. عجیب این است که یوشیدا از عبارت «دست‌درازی‌های مداوم» اهالی به سایت‌های باستانی در ایران به‌قول او «فقیر و بی‌بنیه» استفاده کرده 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، به تاراج این آثار می‌پرداخته‌اند و خود آن‌ها، در مکتوباتی، از جمله نامه مرداک اسمیت به موزه کزینگتون (Kensington) لندن درباره خریداری مجموعه ارزشمند ژول ریشار (Jules Richard) (۱۸۱۶-۱۸۹۱)، به غارت آثار ارزشمند هنری در اصفهان اشاره کرده‌اند که از سوی مجموعه‌داران اروپایی و نمایندگان ایرانی‌شان انجام می‌گرفت (Helfgott 1990: 174). این درحالی است که اسمیت بعدتر در سال ۱۸۷۵ به آگاه‌شدن روحانیون از ناپدیدشدن کاشی‌های مساجد قدیمی و به دنبال آن سخت‌گیری‌های حکومت در این باره نیز اشاره کرده است (کاووسی ۱۳۹۸: ۲۱).

در اواخر این فصل، یوشیدا یافته‌های هیئت باستان‌شناسی کیوتو را در افغانستان و پاکستان ذکر می‌کند، چراکه مدنظر او در این کتاب جغرافیای فرهنگی ایران باستان و نه جغرافیای سیاسی دوران معاصر آن بوده است. هم‌چنین، به نحوه آماده‌کردن گل سفال‌گری، ساخت کوزه آب‌خوری، و ابزار و لوازم مورد استفاده اشاره کرده است. روش‌های به‌کاربرده‌شده در جنوب شرق آسیا، از جمله هند، و شرح درباره چرخ سستی سفال‌گری در شهر مولتان پاکستان مطالب پایان‌بخش این فصل‌اند.

#### ۲.۴ سفالینه‌های ایرانی پس از اسلام

در جهان‌بینی اسلامی، از منظر یوشیدا، هیچ واسطه‌ای وجود ندارد و تنها خداوند و انسان هستند. او، از این حیث، اسلام را کیش و آیین عقلانی و خردگرا می‌نامد. هم‌چنین، از آن‌جا که اسلام خود را از امور مادی منفصل نمی‌کرد، پس به هر جا که می‌رفت صبغه آداب و سنن آن‌جا را به‌خود 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 منحصر به فرد هنر اسلامی که به‌نوعی در سفال‌گری ایرانی نیز دیده می‌شود، استفاده از نوشته به‌عنوان نقش و تزئین است. نوشته‌هایی که اغلب آیات قرآن و احادیث یا هم‌چون نیایش‌های سفالینه‌های پیشاتاریخ در وصف صفات پروردگارند. چنان‌که

مانند این عبارات در ظروف چینی، از جمله نقوش فال نیک بر روی چینی‌های سلسله مینگ (۱۳۶۸-۱۶۶۱) و چینگ (۱۶۶۲-۱۹۱۱)، وجود داشته است (یوشیدا ۱۳۹۹: ۶۷).

در تصویر ۳۹ کتاب، نقوش پرندگانی سیاه بر زمینه‌ای سفید ترسیم شده‌اند، گویی این پرندگان در برکه یا آب‌گیری‌اند. نقش پرنده در آب، که از موضوعات محبوب در سفالینه‌های پیشاتاریخ بوده، نماد روح کسانی است که در برکه‌های بهشتی شنا می‌کنند. لذا، به گفته مؤلف، این موضوع به اصل تناسخ اشاره داشته است. در ادامه نیز، یوشیدا به نقوشی پرمانند 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 بوده است، چنان‌که مشابه این نقوش را در تکه‌هایی که او از بامیان افغانستان یافته مشاهده کرده است (همان: ۶۸-۶۹). می‌توان این‌گونه برداشت کرد که یوشیدا در سبک‌شناسی سفالینه‌های ایرانی، علاوه بر معیارهای علمی مشتمل بر عناصر و ترکیبات شیمیایی تشکیل‌دهنده سفال و لعاب، به مؤلفه‌های فرهنگی و سنن و رسوم نیز توجه کافی مبذول داشته است.

گفته می‌شود که شکوه‌مندترین نوع سفالینه ظروف مینایی‌اند که در آن‌ها «میناهای» چندرنگ و طلا روی نوعی از لعاب سفید هم‌راه با آبی تیره و فیروزه‌ای منقوش می‌شدند (اتینگهاوزن و گرابار ۱۳۹۶: ۵۱۴). یوشیدا نیز در این فصل نقطه اوج سفال اسلامی را ظروف مینایی<sup>۷</sup> معرفی کرده است، اگرچه عمر این تکنیک کوتاه بوده و حدود صد سال از میانه قرن دوازدهم تا میانه قرن سیزدهم میلادی را در بر می‌گرفته است. مؤلف «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 نهاد و سفالینه‌های چینی پیش چشم ایرانیان جلوه‌گر شدند، تاجایی که در عصر صفوی شاه‌عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸ق) تلاش کرد تا به احیای آموزه‌های سفال‌گران چینی در میان ایرانیان پردازد. در عصر قاجار نیز، نقش‌پردازی گل و گیاه به سبک چینی به صورت نقش گل و پرنده با کمی تغییر و به‌کارگیری تلفیق رنگ‌های قرمز و سبز ادامه یافت، درحالی‌که از لحاظ نقوش می‌توان آن‌ها را انعکاس تأثیرات غرب دانست.

یوشیدا در این فصل توجه خود را به کاشی نیز معطوف کرده و بر این باور است که کاشی بخش مهمی از سفال ایران را تشکیل می‌دهد. او به اهمیت نقش مسجد در جهان‌بینی اسلامی به‌عنوان قلب حیات این آیین<sup>۸</sup> اشاره کرده و در ادامه به مقایسه مساجد هرات و اصفهان به‌لحاظ کیفیت کاشی‌کاری پرداخته است. از منظر مؤلف، به‌سبب جاری‌بودن زندگی در مسجد، تکنیک‌های کاشی‌کاری آن مربوط به زمان گذشته نبوده است 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 مورد توجه مؤلف قرار گرفته و تکنیک‌های مشابهی در تزئین کاشی‌های آن با تکه‌سفالینه‌هایی که او از بلخ جمع‌آوری کرده وجود داشته است. به‌علاوه، تکه‌سفال‌های سمرقند نیز چنین بوده است و، به‌زعم یوشیدا، این امر حکایت از گستره فراگیر سفال ایران دارد.

از دیگر مواردی که مؤلف در این فصل مدنظر قرار داده، شرح توأم با جزئیات شیوه سفال‌گری در افغانستان است. چنان‌که درباب چرخ، کوره‌ها، ابعاد و مشخصات آن‌ها، زمان و نحوه تهیه گل، و ترکیبات شیمیایی لعاب‌ها توضیحاتی ارائه می‌دهد. یوشیدا در موارد مقتضی به مقایسه 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. سفرنامه هرمز

یوشیدا این بخش را با جمله‌ای از جان میلتون (John Milton) (۱۶۰۸-۱۶۷۴)، شاعر انگلیسی، در اثرش با نام بهشت گم‌شده آغاز کرده است که اگر جهان حلقه باشد، هرمز الماسش خواهد بود (یوشیدا ۱۳۹۹: ۱۳۵). می‌توان گفت که تنها در این فصل مؤلف مطالب خود را در قالب سفرنامه ارائه کرده است، چنان‌که در ابتدا به شرح تاریخچه هرمز می‌پردازد که از قرن دهم میلادی شروع می‌شود. هم‌چنین، دو بار سفر مارکوپولو (Marco Polo) (۱۲۵۴-۱۳۲۴م) در سال‌های ۱۲۷۲ و ۱۲۹۳م به هرمز و نیز مرسوم‌بودن تجارت اسب در آن زمان را ذکر کرده است.

آرل استاین انگلیسی فردی است که پنجاه سال پیش از یوشیدا به هرمز سفر کرده و دربارهٔ قطعات چینی و چینی‌آلات فراوانی که در آنجا دیده مطالبی نوشته است. در این بخش می‌بینیم که مؤلف از مطالب او بهره گرفته و به‌نوعی یافته‌های او را دنبال کرده است. اما بارزترین موضوعی که یوشیدا در این‌جا، علاوه بر شرح سفر به هرمز دنبال کرده، توجه به تأثیرات چین در 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 ثمرهٔ تلاش‌های عامدانهٔ چینیان در دستیابی به بازار کشورهای اسلامی بوده است، چنان‌که در این جهت از تزئینات به‌خط عربی استفاده می‌کردند. البته، نقش پادشاهی قدرت‌مند و هوشمند، چون شاه‌عباس کبیر، را در این زمینه نباید نادیده گرفت. به‌باور مؤلف، 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 تهیهٔ سفال‌هایی باب‌میل غربیان داشته است.

درنهایت، یوشیدا با کمی اغراق بیان می‌کند که ایران به‌سبب نزدیکی به شرق نزدیک و وجود جادهٔ ابریشم، که موجبات تبادلات فرهنگی و اقتصادی کشورها را در آن زمان فراهم آورده بود، به‌عنوان کشوری صاحب فرهنگ و تمدنی غنی در ارتباطی دوسویه با شرق آسیا و به‌طور خاص کشور چین قرار گرفته و به کسب فرهنگی مشترک نائل شده است. به‌زعم او، می‌توان ثمره‌های این ارتباط و تبادل فرهنگی را در سفالینه‌های ایرانی مشاهده کرد.

## ۶. نتیجه‌گیری

آنچه در این کتاب مدنظر یوشیدا بوده، نه‌فقط شرح مشاهدات خود از سفالینه‌های ایران بلکه سبک‌شناسی و نیز بررسی آثار سفال‌گری ایرانی به‌لحاظ شناخت خاستگاه فرهنگی و زبانی آن‌هاست، چنان‌که در رابطه با واژهٔ کهن «کوزه» اشاره کرده که ظرفی از جنس سفال بدون لعاب است که، به‌دلیل مدام عرق‌کردن، آب را در گرمای بیابان‌ها خنک نگه می‌دارد. همین امر، به‌زعم مؤلف، حاکی از ارتباط تنگاتنگ انسان و هنر سفال‌گری است. لذا، یوشیدا چنان‌که در کارنامهٔ خود عضویت در مرکز تحقیقات انسان‌شناسی ژاپن را داشته است، در این اثر نیز به‌وجوه انسان‌شناسانهٔ هنر سفال‌گری توجه کرده است. یا در جای دیگر، که از قوری‌های چای‌خوری افغانی‌ها سخن می‌گوید، درواقع از مبحث هنر سفال‌گری به رسوم و فرهنگ زندگی روزمرهٔ مردمان غرب آسیا وارد می‌شود.

یوشیدا از ابزار مقایسه نیز به نحوی مطلوب بهره جسته است، چنان‌که از منظر هنری چون خوش‌نویسی، که خود از مؤلفه‌های حائز اهمیت در سفالینه‌های ایرانی است، زیبایی هنرهای پیشاتاریخی را با هنر اسلامی موردقیاس 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 کرده است. او اسلام را دینی واحد و جهانی، یکتا، و فقط خدا یاد کرده که تأثیراتش نه فقط چین بلکه تا سواحل مدیترانه را نیز درنوردیده است. از این‌روست که یوشیدا سفالینه‌های ایرانی را مولود شکل‌گیری فرهنگی مشترک به واسطه تعاملات دوسویه ایران و کشورهای شرق آسیا و به‌طور خاص چین دانسته است.

کتاب *در جست‌وجوی سفال ایران* به‌لحاظ برخورداری از تصاویر سفالینه‌های ایرانی نگره‌داری شده در مجموعه‌ها و موزه‌های معتبر ژاپن، که عموم مردم آن‌ها را کم‌تر دیده‌اند، جذابیت بصری ویژه‌ای دارد. از سویی کیفیت تصاویر در آلبوم انتهایی به‌دلیل چاپ رنگی مناسب است و چنان‌که ذکر شد مترجم تصاویری مرتبط با مباحث مطرح را به متن اصلی اضافه کرده است که همین موجب غنای بیش‌تر کتاب شده است، اگرچه متن کتاب به‌لحاظ پراکندگی و تعدد آثار و هم‌چنین قرارنگرفتن سفالینه‌ها در دسته‌بندی مشخص ممکن است موجب سردرگمی خواننده غیرمتخصص در حوزه هنر سفال‌گری ایران شود. هم‌چنین، برخی اشتباهات تاریخی نیز در مقدمه مترجم به چشم می‌خورد 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 می‌شود و به درک بصری عمیق‌تر او منجر خواهد شد. در نهایت، باتوجه‌به اهمیت این کتاب در حوزه سبک‌شناسی سفال ایران و نیز برخورداری آن از نگاه شرقی مؤلف به هنر کهن سفال‌گری ایرانی، مطالعه و مرور آن به پژوهش‌گران، علاقه‌مندان، و به‌ویژه آغازگران مسیر پژوهش هنر و به‌طور خاص عرصه سفال‌گری ایرانی توصیه می‌شود.

## پی‌نوشت‌ها

۱. در نگاه اول، شاید به نظر رسد که اتخاذ چنین ره‌یافتی از سوی مؤلف به منظور بررسی از لحاظ جغرافیایی پراکنده است و کلیت و جامعیت لازم را ندارد. این درحالی است که، به‌باور متفکران حوزه پژوهش‌های هنر اسلامی، رویکرد درزمانی (diachronic) به‌طور رایج در این عرصه مورد استفاده قرار می‌گیرد و طبقه‌بندی وسیع این هنر، دربرابر تمرکز بر منطقه‌ای معین در دوره‌ای خاص، رنگ می‌بازد (بلر و بلوم ۱۳۸۷: ۵۹).
۲. گفتنی است که در متن ترجمه‌شده 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 لعاب کاری قلیایی» از متن ترجمه فارسی کتاب به «آثاری با کاربرد لعاب قلیایی سبز تیره» (dark green alkali glaze) تغییر داده شده است.
۴. محراب‌ها را نیز، هم‌چون ظروف سفالی و کاشی‌ها، خالقانشان امضا و تاریخ‌دار می‌کردند، چنان‌که از همین قطعات باقی‌مانده می‌توان خانواده محراب‌سازها را تا چندین نسل پی‌گیری کرد (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. درنهایت نیز، لعابی شفاف و شیشه‌ای روی آن را می‌پوشاند (قاسمی و شیرازی ۱۳۹۱: ۶۹).
۶. اطلاع داریم که دیپلمات اسکاتلندی، مرداک اسمیت، به‌گواهی اسناد و مدارک مکاتبه‌ای که با موزه کنزینگتون و شخص الن کول (Alan Cole) داشته است، به خریداری مجموعه چشم‌گیری از آثار هنر ایران از سال ۱۸۷۳ به‌مدت دوازده سال برای این موزه اقدام کرده و بیش‌تر اقلام خریداری‌شده 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 سفالینه بسیار ظریف با تصاویر و نقوش روی لعاب و زیرلعاب است که «هفت رنگ» نیز نامیده می‌شود. رنگ‌های به‌کاربرده‌شده برای نقاشی این ظروف مشتمل بر آبی لاجوردی، سبز فیروزه‌ای، قرمز، قهوه‌ای یا سیاه، و 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. گفتنی 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 کرده است (گرابار ۱۳۹۰).

## کتاب‌نامه

- اتینگهاوزن، ریچارد و اولگ گرابار (۱۳۹۶)، هنر و معماری اسلامی (۱)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- بلر، شیلا و جاناتان بلوم (۱۳۸۷)، «سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعه حوزه‌ای سیال»، ترجمه فرزانه طاهری، نشریه باستان‌شناسی و تاریخ، ش ۴۵.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- قاسمی، زهرا و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۱)، «بررسی تأثیرات شیوه‌های ساخت و تزئین ظروف سفالی و سرامیکی صفوی برای نمونه‌های ساخته‌شده در دوره قاجار»، فصل‌نامه نگره، ش ۲۴.
- کاووسی، ولی‌الله (۱۳۹۸)، «سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوتۀ استشراق، استعمار، و مجموعه‌داری»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۴، ش ۴.
- گرابار، اولگ (۱۳۹۰)، شهر در جهان اسلام، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: بصیرت.
- گیرشمن، رمان و دیگران (۱۳۹۶)، ایران باستان؛ پیشاتاریخ، عیلامیان، هخامنشیان، سلوکیان، پارتیان، ساسانیان، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷)، «کاشی‌کاران گم‌نام دوره قاجاریه (۱): استاد علی محمد اصفهانی»، گلستان هنر، ش ۱۳.
- یوشیدا، میتسوکنی (۱۳۹۹)، در جست‌وجوی سفال ایران، ترجمه کیانوش معتقدی، 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.

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