بنام خداوند بخشنده مهربان

بررسی تأثیر هنر ایران در شرق

دانشگاه پیام نور

نام درس:تاریخ تطبیقی نگارگری ایران با نقاشی شرق

رشته کتابت و نگارگری (نگارگری)
مقطع کارشناسی

نویسنده : کتایون پلاسعیدی

سیری در هنر نگارگری ایران

هنر ایران از آغاز هنری، ذهنی و معنوی بوده و گرایش به سوی انتزاع داشته است سرازیر شدن یونانیان به ایران و تحمیل عناصر عینی، مادی و طبیعت‌گرایی عوامل سویی در هنر ایران به جاگذاشته است که هنر سلوکی و اشکانی (۲۲۶ - ۲۵۰ م) حاصل کوششهای این یونانی ماب کردن هنر اصیل ایرانی است.

به هر حال این شکست پیامدهایی به دنبال داشت که هنرمندان ناگزیر از پذیرفتن آن بودند. بدین معنی که هنر ایرانی که اصولاً هنری تخیلی، تمثیلی، و فراخاکی بود، عواملی از هنر حقیقی طبیعت گرا و زمینی هنر هلنی یا یونانی را پس از تحمل شکست در خود جای داد. به یک کلام هنر ایرانی که اصولاً لاهوتی بود تأثیراتی از هنر یونان که ناسوتی بود با خود همراه ساخت و نمونه‌های آن هنر دوره سلوکی و سپس هنر التقاطی دوره اشکانی است (۲۲۶ م).

با وجودی که در پشت بسیاری از سکه‌های این دوره حروف یونانی به چشم می‌خورد، ولی تدریجاً این هنرمندان از نفوذ هنر مادی و طبیعت گرای هلنی روی بر تافتند و به جای آن به ارزشهای اصیل هنر ایرانی که تأکید بر انتزاع و ذهن‌گرایی داشت نزدیک شدند. در دوره ساسانی (۲۲۶ تا ۶۳۶ م) هنر شکل اصیل خود را باز یافت و عوامل مادی، طبیعت‌گرا و زمینی هنر یونانی از آن دورگشت و پیوند مجدد خود را با هنر دوره هخامنشی باز یافت. به اعتقاد اغلب صاحبنظران هنر نگارگری این دوره از یک نظام دینی چون مانیگری سرچشمه می‌گیرد. مانی برای کتاب دینی خود ارژنگ از نگارگری سود جست. این نگاره‌ها ویژگی خاص هنر ایرانی را نظیر ذهن‌گرایی، دور شدن از تقلید محض طبیعت، و دو بعدی نمودن عوامل طبیعی، که خاص ایرانیان بوده با خود همراه داشت.

ولی مانیگری به شدت تحت پیگرد بود، و بنیانگذار آن مانی، که به طور مستند آثاری از کتاب وی در دست است که ویژگیهای خاص هنر ایران را با خود همراه دارد، در سال ۲۹۰ میلادی کشته شد و کتاب

مصورش را در آتش سوزاندند. ولی نسخ دیگر این کتاب تا سده‌ها باقی ماند، و در واقع بر منشأ نگارگری ایران مؤثر افتاد.[۱]

با آغاز اسلام و دعوت به توحید هنر نگارگری مجدداً از هنر کشش به سوی عوامل طبیعی گرایی دور افتاد و هنرمندان کوشش نمودند تا با استفاده از بیان تصویری فضایی مطابق با نیازهای معنوی و خلوص نفسانی رقم زنند. در این میان حکومت عباسی (۶۵۶ - ۱۳۳ هـ.ق) پایگاه محکمی برای رشد و تحکیم هنرها، به ویژه هنرهایی گردید که پیوند مسلمی با هنرهای تجسمی داشتند نظیر: نقاشی، کتابت، جلدسازی، فلزکاری و غیره.

ولی اغلب هنر شناسان و صاحب‌نظرانی که در مورد هنر نگارگری ایران تحقیق و بررسی کرده‌اند از جمله بازیل گری، بر این اعتقادند که" ... عربی شمردن این هنر همانقدر خطاست که ایرانی دانستن مطلق آن نادرست است."[۲]

بازیل گری در کتاب خود می‌نویسد: "در اینکه ایرانیان تنها مردمانی بودند که اینگونه نقاشی را بین خود پرورده و از درون آن پدیدهٔ تکامل یافته‌تری بوجود آورده بودند تردیدی نیست. این هنر در اسپانیا سده‌ها متبلور ماند و شکل نازلی از آن در شمال افریقا ابقا شد."[۳] بنابراین در دوره عباسیان مکتب بغداد شکل می‌گیرد و برای مدت شش قرن هنری در دنیای اسلام قوام می‌یابد که از نظر تداوم و هماهنگی و وحدت مضامین و مفاهیم کم نظیر بود.

حمله مغولها به سرزمینهای اسلامی در سال ۶۱۶ هـ.ق آغاز گشت. این حمله که ابتدا توسط چنگیز صورت گرفت، با حمله‌های پی در پی، به تسلط کامل مغولها به سرزمینهای اسلامی منجر شد و با سقوط

۱- بازیل گری، نگاهی به نگارگری در ایران، ص ۳.
۲-بازیل گری، همان مأخذ. ص ۴۴.
۳- بازیل گری، همان مأخذ. ص ۴۷.

بغداد درکشته شدن آخرین خلیفه عباسی، المستعصم بالله ۶۵۶ هـ. ق. (۱۲۵۸ م) صورت نهایی یافت.

مغولها منر حکومتی خود را زمستانها در بغداد و تابستانها در تبریز قرار دادند. فتوحات مغولها در سرزمینهای اسلامی باعث از میان رفتن مکتب بغداد نگردید، بلکه این هنرستان بعد از آنهم همچنان فعال بود، ولی بسیاری از عناصر چینی و ایرانی در آن راه یافتند. از آنجمله است کتاب **منافع الحیوان** "ابن بختیشوع" حدود ۷۰۰ هـ. ق. (۱۳۰۰م) که دارای ۹۴ اثر بی نظیر از حیوانات افسانه‌ای و یا تغییر شکل یافته، طبیعی است. دیگری کتاب **جامع التواریخ** ۷۱۴ هـ. ق. (۱۳۱۴ م) خواجه رشید الدین فضل الله است که در تبریز مرکزی به نام ربع رشیدی بر پا ساخت و بسیاری از مؤلفان، نقاشان، خوشنویسها.و استادان پیشه و هنر را برای تدوین کتب تاریخ و طبیعی استخدام نمود و به آفرینش گماشت. در حقیقت تصاویرکتاب مزبور مجموعه ایست که در آن تقلید هنر خاور دور و هنرستان بغداد و نفوذ آن در یکدیگر به روشنی آشکار است. بازیل گری در این زمینه می‌نویسد: "احتمال مقیم بودن هنرمندان چینی درکارگاه رشیدالدین کاملا" وجود داشته و اینان قادر بودند نمایشگر و بیانگر سبک چینی باشند. نفوذ مستقیم چین در مورد جزئیات کار نیز به یقین بیش از میزانی است که قبلا" به چشم می‌خورد، و معروف است که رشیدالدین از همکاری چینی‌ها در نگارش تاریخ خود مستفید بوده است. شک نیست که سرپرست قسمت، کوشیده است تا نوعی یکدستی در آثار این مکتب پدید آورد."[1]

از دیگر کتابهای مشهور ایندوره شاهنامه ایست که زمان آن به نیمه اول قرن هفتم هجری (۱۴ م) می‌رسد. از آنجا که شخصی به نام "دموت" Demotte این شاهنامه را خریداری نموده و از ایران خارج کرده است این شاهنامه به نام **شاهنامه دموت** مشهور است. این شخص پس از تصاحب این مجموعه

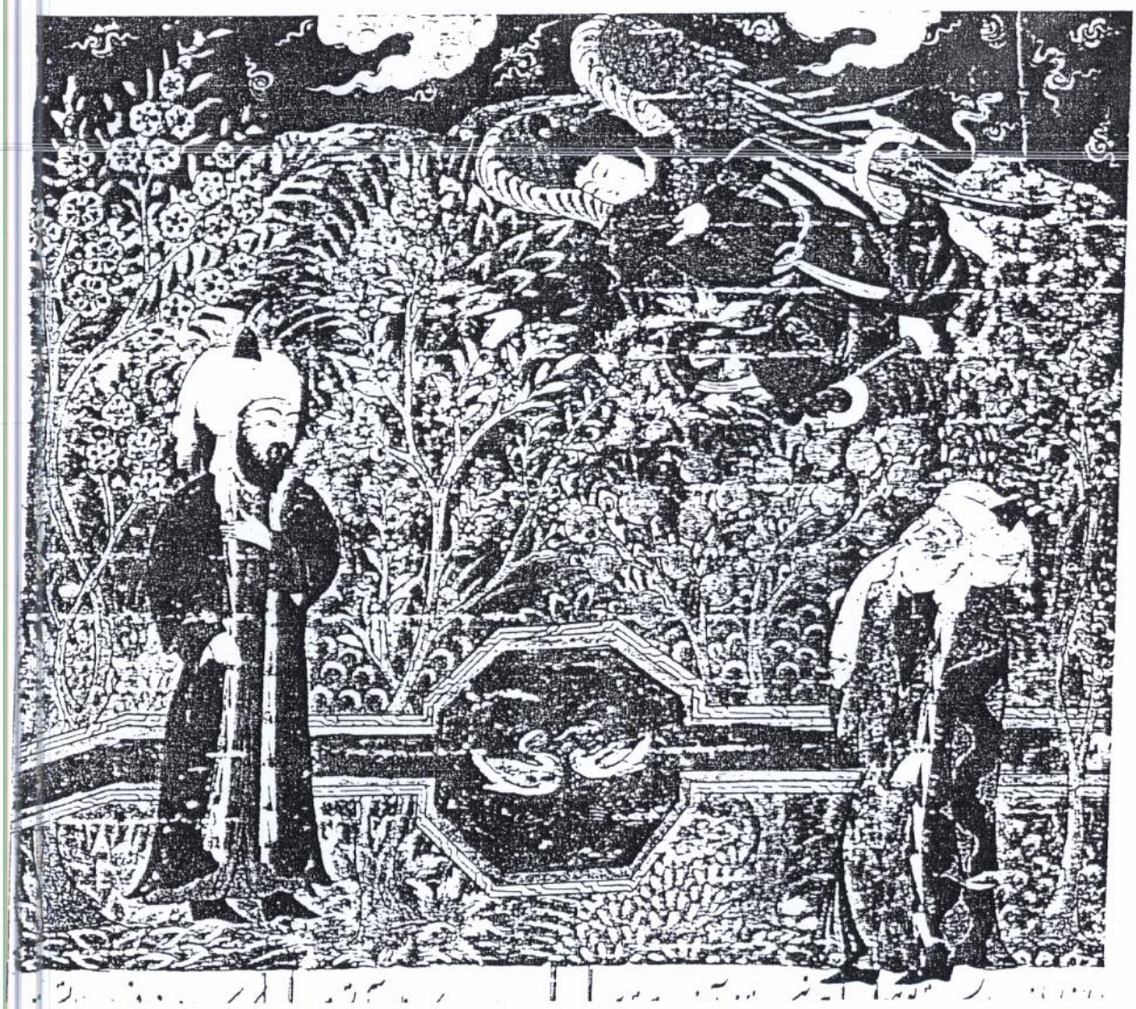
۱-بازیل گری، همان مأخذ ۷۵ و ۷۷.

نفیس که دارای حجمی زیاد و دارای صفحات بلند بوده و از قدیمترین و معتبرترین نسخه‌های موجود می‌باشد، آن را مُثله کرده و به صورت برگ برگ درآورده و آن را به موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی در اروپا و امریکا فروخت. از مشخصات نقاشیهای کتاب مزبور عوامل فارسی چینی و مغولی است که در کنار هم قرارگرفته و با وجود این فضایی هماهنگ و یکپارچه بوجود آورده است.

صفحه کتاب مصور هنر مانوی (اقتباس از کتاب سرآمدان هنر نگارش کریم طاهر زاده بهزاد).

"جوامع التواريخ"، خواجه رشيدالدين، ۷۱۴ هـ. ق.

شاهنامه فردوسی، (دموت)، ۷۳۷ - ۷۳۱ هـ. ق. "رزم اسکندر با گرگدن".



خاورنامه، "جبرئیل امامت حضرت علی (ع) را نوید می‌دهد". ۸۵۸ هـ. ق.

"عجایب‌المخلوقات"، مکتب هرات، ۹۹۱ هـ. ق.

پس از حمله مغولها عوامل بسیاری از هنر شرق دور در نگارگری ایران پدیدارگشت، ولی وجود این عناصر موجب گسستگی پیوند آن با سنت نگارگری ایران نگردید، بلکه تحرک تازه‌ای به آن داد و از تکرار و رخوت محفوظش داشت، اوج نگارگری ایران نیز در همین زمان، بین سالهای ۸۰۷ تا ۹۱۲ هـ. ق در هرات صورت می‌بندد و هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد، قاسمعلی، سلطان محمد نقاش، مظفر علی، میرسید علی و عبدالصمد، ظهور و رشد می‌یابند و نقاشیهای بی‌نظیر دوره تیموری را رقم می‌زنند. با شکست جانشیان تیمور و تسلط شاه اسمعیل صفوی به هرات در سال ۹۱۶ هـ (۱۵۱۰ م) دوره سلطنت صفویان آغاز و این هنرمندان با حفظ امانتداری و دقت در پاسداری از میراث نگارگری ایران ابتدا در تبریز، به آفرینش و ترویج سنت تصویری می‌پردازند و سپس در دربار شاه طهماسب در قزوین و پس از آن در دوره فرمانروایی شاه عباس اول در اصفهان (۹۸۵ تا ۱۰۳۸ هـ ق) به حرکت غرور آفرین خود در آفرینش نقوش ادامه می‌دهند.

از زمان استقرار صفویان در اصفهان و آغاز ارتباط هرچه بیشتر سیاسی، اقتصادی و نظامی غربیان با دربار صفوی تدریجاً نفوذ فرهنگی غرب در نگارگری ایران پدیدار می‌گردد و فضای ملکوتی، نورانی، فرازمینی و بهشت گونه این هنر با عواملی التقاطی همراه می‌گردد که نه در فرهنگ سنتی ایران سابقه داشته و نه در پیوند با دیدگاههای "غیر مادی و غیر جسمانی" هنر آفرینان این سرزمین بوده است.

در اینجاست که عواملی از قبیل سه بعد نمایی، اندکی سایه روشن، وکانونی متمرکز از حضور انسان که تاکنون در هنر تصویری ایران سابقه نداشته است آشکار می‌شود. در همین مقطع است که فضا و زمان نیوتونی یعنی زمان و مکان مادی که با واقعیت ملموس پیوند دارد از طریق باسمه‌ها و آمد شدهای درباری و نیز به کارگماشتن نگارگران غربی، برای تک چهره‌نگاری و شبیه سازی درباریان و شاهزادگان، به هنری که دارای فضایی غیر از این فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس است، راه می‌یابد و

تدریجاً این هنر فراخاکی را به سطح نازلی که آن را با کشمکشهای حیات دنیوی همراه می‌سازد، نزدیک می‌کند. تک چهره نگاری، سایه روشن های جزئی، استفاده از رنگ و روغن به جای رنگ‌های لعابی (که خود در اینجا فضای سبک و شفاف بی تأثیر نیست)، پرداختن به مسایل سبکسرانه از عوارضی است که سنت نگارگری ایران در این دوره با آن روبرو می‌گردد وکار تنها به همین جا نیز خاتمه نمی‌یابد و در زمان شاه عباس دوم (۱۰۷۶ - ۱۰۵۲) علاوه بر به کارگرفتن مستشاران نظامی، سیاسی و فرهنگی در اصفهان تنی چندار نگارگرانی که از میان آنها تنها نام **محمد زمان** بر ما روشن است، جهت فراگرفتن فنون نقاشی غربی به رُم اعزام می‌شوند. **محمد زمان** در دیار غرب نه تنها شیفته فرهنگ تصویری غرب می‌شود، بلکه مضامینی را نیزکه برای نقاشی انتخاب می‌کند همان مضامین انجیلی از دیدگاه صرفاً مادی است. **محمد زمان** همچنین تحت تأثیر تبلیغات مبلغین عیسوی، مسیحی می‌گردد و نام "پائولو" را، شاید به لحاظ ارادتی که به پائولوا وچلو (Paola Uccello c. 1396 - 1495)، نقاش صدر رنسانس ایتالیا داشته است، برای خود برمی‌گزیند. نفوذ نقاشی اروپایی از قرن یازدهم هجری شدت گرفت و دهها نقاش ایتالیایی و هلندی در دربار صفوی مشغول نگارگری و آموزش شیوه‌های نقاشی غربی به نقاشان و هنر آفرینان ایرانی گردیدند.

این زمان مطابق است با حضور برادران شرلی[1] در دربار صفوی و آغاز شیوه به اصطلاح "فرهنگ سازی".

"فرهنگ سازی" شیوه ایست که از هنر نظر مغایر با فضا و ذهنیت هنرمندانی است که تا آنزمان به هنر آفرینی مشغول بودند.

۱- Anthony Sherley 1565 & Rovert Sherley 1581 ? - 1628.

از آنجمله است:

۱ـ استفاده از رنگهای روغنی مات[1] به جای استفاده از رنگهای لعابی، به عبارت دیگر استفاده از رنگهای جسمی به جای رنگهای روحی و شفاف.

۲ـ استفاده از فضایی منطبق با جهان مادی به جای بکارگیری از فضایی روحانی و ملکوتی.

۳ـ عدم وفا داری به سطح دوبعدی کاغذ و ایجاد فضای سه بعدی با استفاده از روشهای هندسه مناظر.

۴ـ به کارگرفتن سایه روشن و حجم پردازی در مقابل عوامل سطح شده و غیر مادی شده سنتی.

۵ـ نک چهره‌پردازی و شبیه سازی در مقابل تقسیم بندی منفصل فضای دو بعدی.

۶ـ رعایت تناسبات اندام و چهره به جای استفاده از تناسبات تصویری.

۷ـ مطرح شدن فضای مثبت در جوار فضای منفی قابل تفکیک. (در نقاشیهای اصیل دوره تیموری و یا دیگر دوره‌های درخشان نگارگری ایران، فضای مثبت و منفی در هم ادغام شده و آیندو عامل تصویری قابل تفکیک از یکدیگر نمی‌باشند). در بسیاری از آثار آقارضا، رضا عباسی، افضل الحسینی، محمد علی و معین مصور، در اواخر دوره صفوی، فضای منفی، کاملاً با فضای مثبت اثر قابل تفکیک است و در موارد بسیار "تشعیر" به مثابهٔ زمینه و فضای سنتی اثر، وارد متن اصلی تصویر گشته است.

این هنرمندان به همین مقدار نیز بسنده نکرده و حتی لباس و برخی از اشیاء و عواملی که به عنوان ساختمان و ابنیه در زمینه اثر قرار گرفته‌اند، شکل و سیمایی غربی دادند. در این جا انحطاطی در هنر ایران آغاز گشت که تاکنون نه تنها ادامه یافته بلکه شدت نیز یافته است.

در زمان افشاریه به لحاظ نابسامانیها و جنگ‌هایی که به مردم این کشور تحمیل شد هنرمندان چندانی

۱- لازم به یادآوری است که برخی از رنگهای روغنی شفاف هستند نظیر آلزرین.

فعالیت نداشتند، زیرا هنر تنها به هنگام امنیت سیاسی و رفاه اقتصادی است که رشد می‌کند و این هر دو در زمان حکمرانی افشاریان، مردم این سرزمین، فاقد آن بودند. تنها اثر قابل ذکر این دوره کتاب **جهانگشای نادری** است. در دوره‌های بعد، یعنی در دوره‌های زند و قاجار، این حرکت ادامه یافت و با وجودیکه نقاشان دوره زند، تا حدودی کوشش نمودند، با توجه به شرایط زمان، پیوندی میان هنر ایندوره و دوره‌های دیگر برقرار سازند موفقیت چشمگیری حاصل ننمودند و پس از شکست و قتل لطفعلی خان زند (۱۲۰۹ - ۱۲۰۳ هـ) و انهدام شهر کرمان به دست رؤسای ایل قاجار، زمام امور به دست آغا محمد خان قاجار افتاد و در این دوره زوال تدریجی سنت نگارگری ایران صورت کامل یافت و پس از اندکی، با وجزد کوشش‌های آقا صادق، آقا باقر، مهرعلی، آقا نجف و میرزا بابا، نفوذ شیوه‌های غربی چنان شدت گرفت که کوششهای هیچ یک از آنها نتوانست جلو نفوذ شیوه‌های غربی را سد کند.

در سده سیزدهم هـ.ق. ظرافت‌هایی در آثار صنیع‌الملک غفاری (عموی کمال الملک) پدیدار گشت که شاهدی از تلاش وی در جهت یافتن راهی برای پیوند دادن فضای تصویری معاصر با گذشتهٔ تصویری است. ولی با توجه به شرایط حاکم بر آن زمان (نفوذ بیگانگان، انحطاط ذهنی طبقه هوشمند، تزلزل سیاسی و ...) تلاشهای وی در مراحل تکوینی عقیم ماند و با ظهور کمال‌الملک، رواج اسلوب و الگوهای غربی، حمایت دربار از وی و سپس سفرش به اروپا و تأثیر پذیرفتن از شیوه‌های نقاشی دوره باروک، نقطه ختمی بر اصالت‌های نگارگری سنتی گذاشته شد و تمام ارزشهای والای آن از نظر پنهان ماند.

هنر نگارگری ایران بر اصل تقسیم بندی منفصل فضای دو بعدی تصویری استوار است زیرا، به قول سید حسین نصر: "..... فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دو بعدی مینیاتور را مظهر مرتبه‌ای از

وجود و نیز از جهتی دیگر مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست."[1] فضای نقاشی ایرانی با اتکا به خصلت دو بعدی، خود را از فضای سه بعدی اطراف متمایز ساخته و خودداری فضایی می‌گردد که ".... نمودار عالمی دیگر است که ارتباط با نوعی آگاهی عادی بشری دارد."[2] قوانین حاکم بر اصول نقاشی غربی نظیر هندسه مناظر، حجم پردازی، نقطه عطف، در نگارگری دوره طلایی جایی ندارد و هیچگاه نگارگر ایرانی نکوشید تا به طبیعت دو بعدی سطح کاغذ خیانت کرده و به طریقی آن را سه بعدی نماید. تنها در دوره‌های انحطاط، [illegible] کوشش می‌شود با به کارگرفتن سایه روشن در اندام تأکید بر نیروهای کانونی و نیز سه بعدی نمودن سطح کاغذ، ارزشهای جاویدان هنر نگارگری ایران را خدشه‌دار سازند.

نگارگری ایران با به کارگیری کامل مفهوم منفصل و گسسته فضا قادر شد سطح دو بعدی اثر را مبدل به تصوری از مراتب وجود سازد و افق حیات عادی و وجود مادی را به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی مافوق این جهان، لکن دارای زمان، مکان و رنگها و اشکال خاص خود، جهانی فراسوی این جهان مادی سوق دهد.

---

(۱) و (۲) سید حسین نصر "عامل خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی". باستانشناسی و هنر ایران شماره یک (زمستان ۱۳۷۴) ۱۶ - ۲۱.

فهرست منابع

۱ـ بورکهارت، تیتوس. **هنر اسلامی: زبان و بیان.**

ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۵.

۲ـ تجویدی، اکبر. **نقاشی ایرانی از کهن‌ترین زمان تا دوره صفویه**، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.

۳ـ کربن، هنری. **ارض ملکوت**، ترجمه سید ضیاءالدین دهشیری، تهران، انتشارات طهوری، (چاپ دوم) ۱۳۷۴.

۴ـ گری، بازیل. **نگارگری در ایران**، ترجمه فیروز شیروانلو، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۵.

۵ـ نصر، سیدحسین. "عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی".

باستانشناسی و هنر ایران، شماره یک (زمستان ۱۳۷۴).

۶ـ نصر، سید حسین. **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، انتشارات حوزه هنری، ۱۳۷۵.

7- Soudavar, Abolala. **Art of the Persian Courts**, New York, Rissoli, 1992.

ویژگیهای مکتب صفوی دردورهٔ اول

زمانیکه شاه اسماعیل صفوی درسال ۹۰۷ هجری قمری ، دولت صفوی را بنیاد گذاشت ، بنابردرخواست اوبسیاری از هنرمندان درتبریز گرد آمدند و درکتابخانهٔ شاه که دارای کارگاههای مربوط به هنر کتاب سازی بود به فعالیت پرداختند. شاه بزرگترین نگارگرروزگارش ،یعنی بهزاد را به ریاست کتابخانه برگزید . قاسم علی ، شیخ زاده و میرک از جمله نگارگرانی بودند که همراه بهزاد از هرات به تبریز آمدند. هنرمندان دیگری از شهرهای اصفهان و شیراز به این جمع پیوستندو این گروه عظیم و متنوع از هنرمندان درسالهای بعد ، مکتب نگارگری تبریز را بنیاد نهادند. ازجمله هنرمندان دیگر این مکتب می توان به میر مصور، میرسیدعلی، میرعبدالصمد، مظفرعلی ، مولانا شیخ محمد، خواجه عبدالوهاب و سلطان محمد نقاش نیز اشاره داشت.

این هنرمندان به ترکیب بندی عناصر و موضوع اثرشان ، توجه کامل داشتندو باوجودریزه کاریهای بسیار ، آدمهاراتنها تصویر نمی کردند. آنان به نقاشی محیط زندگی و مسائل روزمره و هرآنچه که به روش زندگی مربوط می شود، اشتیاق بسیار داشتند و می کوشیدند تا دنیای پیرامونشان رادرتصویرهای ریزنقش خود ، نشان بدهند. به همین دلیل سراسر فضای صحنه را پر می کردند . همچنین آنان ترکیب بندیهای چند سطحی می آفریدندکه از پائین به بالا گسترده می شدواز جدول های دورتصویر بیرون می زد. در نقاشی هایشان همه چیز سرشار از جنبش و حرکت است و رنگ ها درخشان ، پرمایه و جذابند. دراین مکتب تمامی اجزای ترکیب تصویر ، اهمیت یکسانی دارند. پیکر آدمها ، نقش های تزئینی ساختمانها و ریزکاریهای منظره ها همگی با درخشندگی شدید، جلوه گری شادی آفرینی دارند بسیاری از این هنرمندان پرورش یافته دراین مکتب با مهاجرت به کشورهای دیگر چون ترکیه عثمانی و هند مغولی ،

مکتب هایی را برپایه نگارگری سبک تبریز همراه با خلاقیت های شخصی درآن کشورهاپایه گذاری کردند.

ترکیب های پرمایه و متراکم مستقیماً از شیوه های نقاشی ایرانی دردوران صفوی گرفته شده است . مثلاً در نقاشی تیموردرمیدان جنگ، چهره هادرخشان و با نشاط ترسیم شده اند، چندان که به وضوح از یکدیگر متمایز می شوند. درمدت کوتاهی پس از حضور هنرمندان ایرانی ، چهره ها حالت دار، مشخص ترو دقیق تری پیدا می کنند.

درزمان حکومت همایون، این دو هدف به وضوح بیان شد. هم چنین وجود جزئیات و ریزه کاریهایی که کاملاً با پیکره های پرشورو نشاط و پرتحرکی که درتصاویر دیده می شوند دارای هماهنگی هستند که نشان ازتحول سبک جدید تیموریان هنددارد. این تغییر و دگرگونی اساس تحول و پیشرفت نقاشی تیموریان هند به شمار می رود. دراین دوران هم چنین نقاشی ها کاملاً با داستان تطبیق داشته و هیچ ویژگی اضافی درآنها به چشم نمی خورد و هنرمندان نیز بدون درنظر گرفتن جزئیات و حواشی داستان ، سبک خود را به کار برده اند.

بی علاقه گی به ترسیم نقاشی به سبک ناتورالیسم فضای عمیق ، مخصوصاً در کتب خطی که برای اکبرشاه تهیه شده است گسترش یافت.

همچنین تأثیر گذاری سطح طرح ، آرایش و درخشندگی رنگ ها و تکنیک آن ، به کار افتادن ذوق و سلیقه سنتی ایرانی درابتدای سال های حکومت جهانگیررا نشان می دهد.

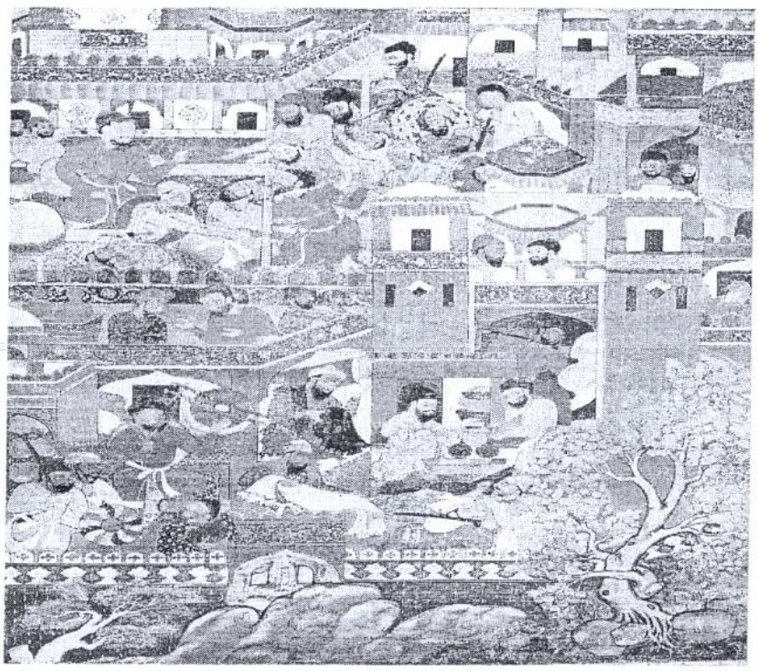
ازنقاشیهای دورهٔ بابر اطلاع زیادی دردست نیست ولی از منابع ادبی و تاریخی چنین استناد می شود که این امپراطور نه تنها از حامیان صنایع ظریفه بوده بلکه خود وی فیلسوفی عالم و جهانگردی بزرگ و شکارچی ماهرودوستدار طبیعت به شمار می رفت. با آنکه تعداد کمی از مینیاتورهارا می توان به زمان او نسبت داداما می توان گفت که نفوذ سبک بهزاد و مکتب بخارا دراین نقاشی ها کاملاً مشهود است (دیماند ،۱۳۶۵: ۶۹) همایون در تبعید به ایران که (ازسالهای ۱۵۵۵-۱۵۴۰میلادی) به طول انجامید میهمان شاه طهماسب صفوی بود. (تص۱)

دردربار شاه ایران، همایون با آثار و کارهنرمندان و نقاشان بزرگ ایرانی آشنایی حاصل کرد و در تبریز با خواجه عبدالصمد شیرازی ، میر سید علی و دوست محمد ملاقات کرد. این سه استاد برجسته ایرانی به دربارهمایون دعوت شدند تا نسخه ای از داستان مشهورایرانی بنام امیر حمزه را مصور سازند.بدین ترتیب این افراد مؤسس حقیقی مکتب نقاشی مغولی (هندوایرانی) محسوب می شوند.

عبدالصمد درشیراز چشم به جهان گشود و درهمان شهرمراحل اولیه هنر تصویرسازی را آموخت. سپس به جمع هنرمندان تبریز پیوست.

درآن روزگار تبریز بخاطر حضورکمال الدین بهزاد ، کانون اصلی هنرنگارگری ایران بود . عبدالصمد در کتابخانهٔ شاهی ، جایگاه شایسته خودرا پیداکردوبا هنرمندانی چون میرسید علی آشنا شد.این دوستی تاآخرعمربین این دوهنرمند برقراربود. پس ازاینکه به دربار همایون دعوت گردید،درکتابخانه ای درمحوطه قلعهٔ کهنه دهلی با سرپرستی تعدادی از نقاشان هندی به کار مشغول شد.همایون درهمان سالها به عبدالصمد لقب "شیرین قلم" داد. هنگامی که میر سید علی به سفرحج رفت ، عبدالصمد جانشین وی دربه انجام رساندن تصاویرکتاب حمزه نامه شد.این کتاب دردوازده جلد با ۱۴۰۰ تصویر روی پارچه تهیه شد و اندازه هریک از تصاویر ۷۶*۷۰سانتیمتربود. ازشاگردان او دسونته،دارونت و بازوان هستند. پسرش شریف نیز نگارگر عهدجهانگیرشاه بود.

تصاویرمربوط به حمزه نامه به دلیل اهمیت تاریخی و افسانه های بومی طراحی شده است . حمزه نامه داستان حوادث پرمخاطرهٔ عموی حضرت محمد(ص) است که به نقاط مختلف سفر می کرد تا ملل مختلف را به دین اسلام دعوت کند. صفحات نخستین به سبک ایرانی و قدیمی است ولی در صفحات بعدی اثرات سنت هنری هندی بیشتر درنظر گرفته شده اند . این اثر هنری سبک نزدیکی با نقاشی میرسید علی دارد. چنین صحنه ای مفصل، کاملاً فشرده و ازنظر طرح پیچیده با ترکیب بندی پویارا نشان می دهد. موضوع این اثرشاه کالود یک زندانی را به حضور می پذیرد می باشد.(تص۲)



اما میرسید علی فرزند میرمصورترمذی ازنگارگران بزرگ دوران شاه طهماسبی است. به نظر میرسد محل واقعی تولداو شهرترمذ است. بعدها به همراه پدرش به تبریز رفت و ازهمان روزها همراه پدر درکتابخانه شاه طهماسب که مرکزهنرمندان آن روزگاربود به فعالیت هنری مشغول شد. فعالیتهای میرسید علی و میرعبدالصمد منجربه پرورش و تربیت بیش از ۱۵۰ هنرمندشد . همایون به رشد و عظمت این کانون هنری به قدری علاقه مند بودکه درهمان سال ورود این هنرمندان به دهلی ، کتابخانه بزرگ و زیبایی رانیز بنیاد نهادکه می توان گفت عالی ترین مکتب هنرهای تزئینی بود که به سرپرستی هنرمندان ایرانی درهند پایه گذاری شد.

میرسیدعلی، ریاست کتابخانه سلطنتی همایون را به عهده داشت و از طرف اوبه "نادرالملک همایون شاهی" ملقب شد. میرسیدعلی از پدرش میر مصورو همچنین از نقاشانی چون میرک و سلطان محمد ، نکته های بسیاری آموخت. میرسیدعلی با اثرپذیری از دستاوردکمال الدین بهزاد توانست به شیوهٔ شخصی خوددرمکتب تبریز دست یابد. بعداً نیز همین شیوه را به هند منتقل کرد. او می کوشید هرموضوعی را با توجه به دنیای پیرامون خود به تصویرکشد. ازاین رو جلوه های زندگی واقعی به آثارش

راه یافتن ازدیگرهنرمندان می توان به ابوالحسن پسر آقارضااشاره نمود.او از جمله نمایندگان فرنگی سازدرهند به شمارمی آیدو درنقاشی چهره و منظره وحیوانات مهارت داشت. او درمشهد متولد شد و درکودکی همراه پدرش آقارضا به هند رفت و زیرنظروی آموزش دیدو به خدمت جهانگیرشاه درآمدوازاو لقب ''نادرالزمان'' گرفت.

اما دوست محمد ملقب به دوست دیوانه یادوست مصور از شاگردان کمال الدین بهزادبود.اودر کارگاه دربارشاه طهماسب اول کارمی کرد ویکی از تصویرهای شاهنامه طهماسبی با عنوان داستان دخترهفتواد و کرم سیب کاراوست. دوست محمدنیز چون دیگر هنرمندان ایرانی به هند رفت ودردربارهمایون شاه مشغول کارشد.
دراثری که منسوب به دوست محمداست ، مراسم حرکت سپاه تیمور که احتمالاً ازکتاب خطی ظفرنامه ویا تیمورنامه است به تصویرکشیده شده، که دراین کتاب به فتح شهرحلب و دمشق اشاره گردیده وخصوصیات آن جنگ و جدال می باشد. ترکیب پرمایه و متراکم ، مستقیماً از شیوهٔ نقاشی ایرانی دردوران صفوی گرفته شده است و تیمورخویشتن را به روشنی آسمان توصیف می کند .(تص۳)

پس از همایون ، اکبر نیز مانند پدرش از حامیان جدی و دوستداران بزرگ هنرو صنعت به خصوص نقاشی بود او شهرجدیدی به نام فتح پورسیکری برای اقامت خود بنا کردو کاخها ی وی درآن شهر و درسایر نقاط با نقاشیهای دیواری که با هنرمندی نقاشان ایرانی و هندی کشیده شده بود، زینت یافت و برای اینکه یک مکتب نقاشی هندی بوجود آید، اکبر اقدام به تأسیس یک مدرسه

دولتی نقاشی کرد که درآن متجاوز از یکصدنفرهنرمندهندی به سرپرستی و هدایت نقاشان ایرانی کارمی کردندو تعلیم می گرفتند.این هنرمندان برای آثارادبی فارسی تصاویر می ساختند.

برای تعلیم هنرمندان بومی تنها به استخدام نقاشان ایرانی اکتفا نشده بود، بلکه تعداد زیادی نسخ خطی که بوسیله استادانی مانند بهزاد، میرک و سلطان محمد، مصورشده بودند فراهم آوردندو درکتابخانه سلطنتی قرار داده بودند تا الگوو سرمشق هنرمندان هندی قرار گیرد.(دیماند،۱۳۶۵: ۷۱) از نمونه کتاب های این دوره می توان به هفت پیکرنظامی و امیرحمزه اشاره نمود. تصاویر کتاب امیر حمزه ، خانه ، لباس ، آداب و رسوم آن زمان را به خوبی نشان می دهد. مناظر و تصاویر مردان و زنان دراین نگاره ها از هندوستان است ولی آنچه که می توان انتظار داشت ، رنگ آمیزی و طراحی و تزئین آنها دارای خصوصیات ایرانی است.دراواخر قرن شانزدهم در نتیجه نفوذ رسوم دیرین هند که هنرمندان کشمیر و گجرات و پنجاب درنقاشی بکاربردند، نقاشی مغولی رنگ و

سبک ملی به خود گرفت. دراین میان چندین کتاب تاریخ دربارهٔ زندگی تیمور و بابرو اکبرمصورشده اند. گرچه نفوذ و اثر نقاشی ایرانی هنوز واضح و آشکار است، ولی مناظر و تصاویر اشخاص به طرزی نمایانده شده که درنقاشی ایرانی هنوز دیده نمی شود. هنرمندان هندی که تحت تأثیر هنراروپاقرارگرفته بودند، تکنیک جدیدی برای نمایاندن مناظر، تناسب اشیا و ترسیم صورت و لباس بکار بردند. اکبراز نقاشی اروپایی بسیار خوشش می آمد و چندین پردهٔ نقاشی بوسیله مبلغان مذهبی به او هدیه شده بود.

از نقاشان معروف هندی دردربار اکبربساوان ،لعل، داس وانت، گواردهان، عابد، دولت، فرخ بیگ، نارسینگ و غیره را می توان نام برد.به عنوان نمونه به چنداثراشاره می کنیم:

نقاشی کشتی اکبر با ابراهیم میرزا منسوب به منوهراز کتاب اکبرنامه(تص۴)صحنه فوق از جالب ترین مناظر این کتاب است که در مهمانی میرزا کامران اتفاق افتاد. میرزا کامران برادر و رقیب همایون بود. اکبر با ابراهیم میرزا ، پسر کامران دیده می شود.منوهر پسر بساون نقاش است که دردوران سلطنت جهانگیرو اکبر به فعالیت هنری می پرداخت .

اثرنقاشی سعدی در گلستان که توسط گواردهان مصور شده است (تص ۵) . دراین اثر گفتگوی سعدی با یکی از دوستانش را بسیار دقیق نشان می دهد. گواردهن به این جنبهٔ خاص از گفتگوها و معاشرت آدمها علاقه خاص داشت. البته مهارت او درترسیم پرتره های آدمها چندان پیشرفته نبود.گواردهان تا اواسط یازدهم هجری به کارهای هنری خویش با دقت و شورو نشاط ادامه دادواین منظره شاید یکی از آخرین کارهای اوست.(سودآور،۱۳۸۰: ۳۳۵)

دردورهٔ جهانگیرگرچه نگاره ها سبک هندی داشتند ولی هنوز نفوذ نقاشی و سبک ایرانی درآن ها دیده می شود.جهانگیر به نقاشی وقایع زندگی خویش و تصویر نباتات و حیوانات بیشتر علاقه داشت . لذا درسفرهای خود همیشه دویا سه نفر از نقاشان دربار را همراه می بردتا وقایع و طبیعت را بوسیله نقاشی ثبت کنند.منصور،مرادو منوهر هرسه درکشیدن پرندگان و حیوانات مهارت خاصی داشتند. دراین زمینه منصورعمدتاً به نقاشی حیوانات و نباتات بیشترمی پرداخت . دقت درطراحی و رنگ آمیزی برای طبیعی جلوه دادن موضوع از ویژگیهای کارش به شمار می آیند.او فعالیت خودرا دردربار اکبرشاه در مصورسازی "بابرنامه" آغاز کرد و زیر نظر هنرمندانی چون بساون و مسکین آموزش دید. درزمان جهانگیرشاه محبوبیتی بسیار یافت و لقب "نادرالعصر" ازشاه گرفت. همچنین دراین زمان شبیه سازی و تصویراشخاص مورد توجه مخصوص واقع شد.ازخود امپراطورچه تنها و چه بادرباریانش تصاویر متعددموجوداست. شبیه سازان دربار که نامشان معروف است عبارتنداز: دولت ، بشنداس، منوهر، محمدنادر، ابوالحسن و گواردهان .

ازمیان اینهاابوالحسن پسر آقارضا بیش از همه مورد عنایت و لطف جهانگیر بود.بشنداس نیز همان هنرمندی است که از سوی جهانگیرشاه همراه خان عالم (سفیرهند) به ایران آمدتا چهرهٔ شاه عباس اول و درباریانش را نقاشی کند.از جمله آثاروی تصویر شاه عباس سواربراسب که به همراه یک نوکراست را می توان نام برد.

نقاشی دیگر اردوی شاهزاده درروزشکاراست که منسوب به لعل می باشد (تص۶) .لعل دربین هنرمندان دوران حکوت اکبر فعال تراز همه بودوشاید به واسطهٔ همین فعالیت سبک او ظرافت خاصی دارد . دراین اثر تفاوت مشخص چهره ها به خوبی مشاهده می گرددو بنابراین موضوع این منظره مربوط به یک متن ادبی است و تأثیرات سبک صفوی درآن کاملاً مشهوداست.(سودآور،۱۳۸۰: ۳۲۶)

درچند نقاشی بعدکه توسط دولت ،سورداس و گواردهان مصورشده اند . به کارافتادن ذوق وسلیقهٔ سنتی ایرانی درابتدای سال های حکومت جهانگیر را نشان می دهد . حتی شکل کوهها یادآورسنت های ایرانی دردوران صفویه است که شکل این مناظر حیوانات خیالی بودند. نقاشی کتیبهٔ جمشید دراین بین از جلوهٔ خاصی برخورداراست .(تص۸)

درتصاویربعدی حکایت داراو گله بان و آتش سوزی بغدادرا می بینیم . بهزاد درسال ۸۹۳هجری با توجه به داستانی از کتاب مجلل بوستان سعدی منظرهٔ زیباییی نقاشی کردکه مدتی بعد توسط هنرمندان ایرانی و هندی الگوی متداول و مطلوب گرفته شد . هنرمنددراین اثر سعی کرده ضمن هماهنگی قدرت تکنیک و احساسات لطیف ، استفاده از سبک ایرانی را کمی محدود کند. درواقع

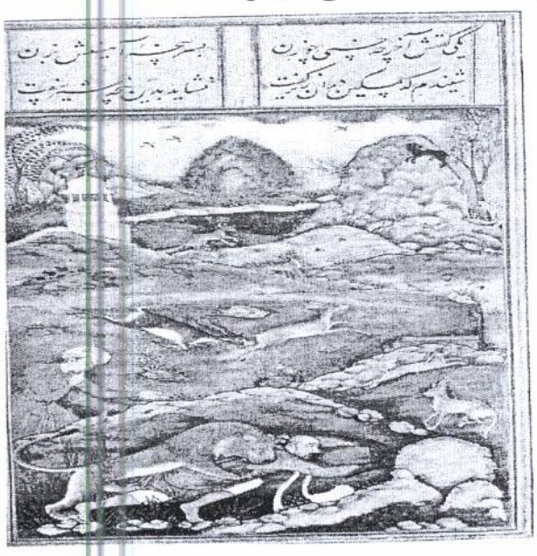
اجرای جدید، شورو نشاطی در منظره ایجادکرده است . هدف ازاین نقاشی توصیف روابط بین انسانهاست که ارتباط میان شاه ایرانی و گله بان اش را به تصویرمی کشد (تص۱۰و۹)

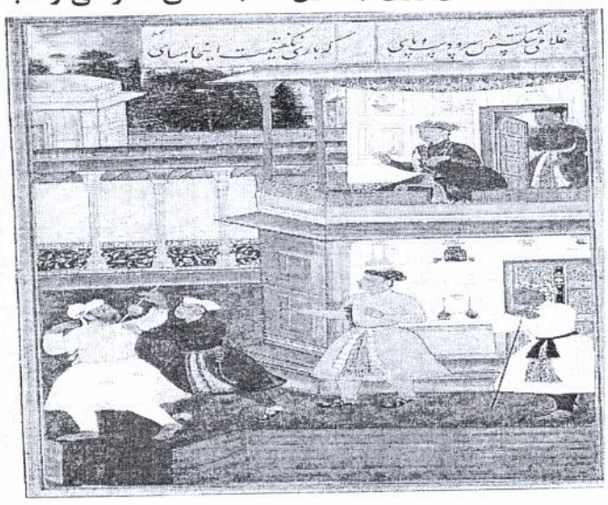
تصویربعدی نمایشگرپادشاه قورو رعیت است.(تص۱۱)

و درتصویربعدی (تص۱۲) حکایت پذیرائی ابراهیم ازمرد زردشتی است که به ابوالحسن منسوب است .همانطورکه قبلاً ذکرشد ابوالحسن نقاش محبوب جهانگیرشاه و یکی از بزرگترین صورتگران عصرتیموریان هندبود.این اثر احتمالاً دردوران جوانی او کشیده شده است.

حکایت پادشاه و خرکچی (تص۱۳) و دخترجوان و پیرمرد(تص۱۴) منسوب به آقارضاجهانگیری است.به نظرمی رسد که نقاشی های پدرسبک محافظه کارانه ای داردزیرا سبک او هماهنگی کاملی با شیوهٔ دربارشاه عباس داشت درحالیکه پسرش ابوالحسن درمقایسه با پدرش از آنجاکه درهندوستان متولد و درهمان جا تعلیم دید مطابق با سلیقه تیموریان هندبود.

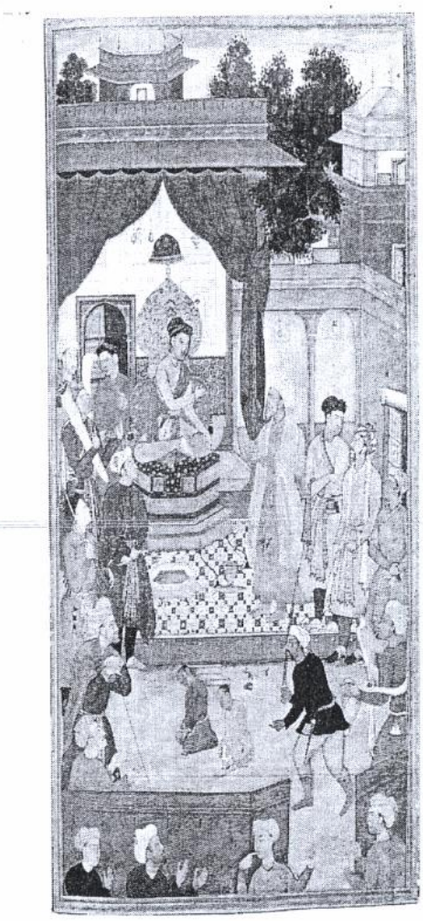
حکایت پسرفقیر و دخترپادشاه (تص۱۵) و مردی با دستکش آهنین درنبرد باشیر(تص۱۶) منسوب به میرزا غلامی باشند.میرزا غلام هنرمندی بودکه خلاف راه ورسم معمول حرکت می کرد وبه طورکلی درتصویر انواع پیکره ها، فضاورنگ با سبک نقاشی گورکانی هند هماهنگی نداشت. نقاشی های او اغلب رابطهٔ نزدیکی با آثار آقارضا جهانگیری داشت و آن دوباهمکاری هم و ابوالحسن روی چندین کتب خطی اشرافی و مجلل از جمله انوارسهیلی کارکردند.



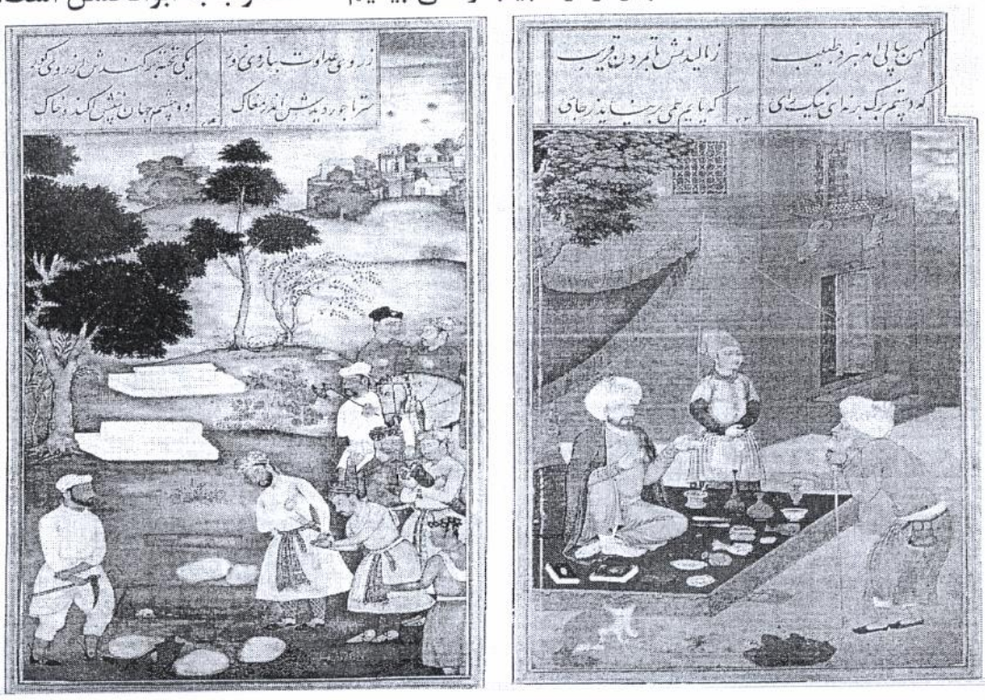


۲۷

حکایت تنبیه کردن آدم پرخور (تص۱۷) و راز آشکار شده (تص۱۸) منسوب به سورداس گجراتی است. سورداس گجراتی بیشتر روی کتب خطی دوران حکومت اکبرکارمی کرد. نقاشی های او مشخصاً از سبک هماهنگ و ثابت برخوردار هستند.



در(تص۱۹) حکایت پیرمردو طبیب را می بینیم که منسوب به ابوالحسن است.



در(تص۲۰و۲۱) مردمتقی و شخص مست و رویارویی دو دشمن که منسوب به پدراث هستندرا مشاهده می کنیم. دراین تصاویر کمرافرادباریک و باسرهای بزرگ نقاشی شده اند . البته این سبک مورد علاقه جهانگیرنبود و بنابراین سفارشاتی که از سوی دربارابه او می رسید بسیار کم بود. تصاویر او درکتب خطی اکبرنامه ، بابرنامه و نفحات الانس و انوارسهیلی قابل ذکراست.(سودآور،۱۳۸۰: ۳۴۷)

در عصر شاه جهان فن تصویر سازی به منتهادرجهٔ ترقی خودرسید و زندگانی مجلل دربار و تصاویر مجالس رسمی به بهترین طرزی نمایان می شد. رنگهای نقاشی درخشان و صورت و قیافه ها با دقت طرح ریزی با کلیه جزئیات درنظر گرفته می شد . داراشکوه پسر بزرگ شاه جهان مانند پدرش به جمع آوری نقاشی علاقمند بودو از حامیان این صنعت به شمار می آمد.

اما برادرکوچکتراواورنگ زیب تاج و تخت را غصب کرد. درزمان اورنگ زیب به علت عدم علاقه به هنرو بعضی از عوامل دیگر ، موجب آغاز انحطاط این مکتب درقرن هجده و نوزده گردید.

بحث و نتیجه گیری:

هنرمربوط به امپراطوری گورکانیان (مغولی هند) که تحت حمایت همایون شاه (میانه سده شانزدهم / دهم هجری) آغاز شد و تحول آن تا زمان محمدشاه گورکانی (نیمه نخست سده هجدهم/ دوازدهم هجری) ادامه یافت . نگارگران ایرانی چون میرسید علی ، عبدالصمد، حمددوست و دیگران دربنیانگذاری آن سهم اساسی داشتند . اینان به اتفاق دیگردستیاران هندی به مصورسازی کتاب بزرگ اندازهٔ حمزه نامه (مشتمل بر۱۴۰۰تصویربرروی پارچه) همت گماشتند. این نخستین اثرمهم درسبکی بود که ازمکتب کمال الدین بهزاد مایه می گرفت ولی به سبب کوشش نقاشان برای بازنمایی واقعیت عینی ، فاقد جوهرزیباشناختی نگارگری ایرانی بود. بعداً به خواست اکبرشاه، که سیاست وحدت ایدئولوژیک و فرهنگی رادرقلمرو وسیع خود دنبال می کرد، شگردهای طبیعت پردازی اروپایی نیز بکارگرفته شد.بدین سان درکارگاه وابسته به دربار گورکانی شیوه ای التقاطی متشکل از عناصرایرانی ،هندواروپایی رخ نمود که درجریان های بعدی نقاشی هندوایرانی اثرگذاشت.

نسخه های متعددی از زندگینامه ها ، متون تاریخی ، دیوان شعرای ایرانی و ترجمه فارسی ادبیات هندو را به تصویرکشیدندمانند تک چهره های نیمرخ از شاهان و درباریان رواج یافت و درآن کوشش برای شبیه سازی آشکارترشد. مثلاً در آثاربشنداس ، منوهرو دولت می بینیم که بتدریج ثبت رویدادها و بازنمایی اشخاص ، جانوران و گیاهان واقعی جای تصویرگری روایی پیشین را گرفتند . به طورکلی نقاشی گورکانی درجریان تحولش مانند اواخر دورهٔ صفویه بیشتر به فرنگی سازی گراییدو این گرایش عمدتاً به سبب فراوانی باسمه ها،نقاشیهاو کتابهای مصوراروپایی درهندوستان بود. درپی سلطهٔ استعماری انگلیس ، این مکتب و سایر مکتب های نقاشی قدیم هندی ازمیان رفتند.

منابع فارسی:

۱- هومن، حیدرعلی(۱۳۷۸) ، راهنمای تدوین گزارشهای پژوهشی - رساله و پایان نامه نویسی، جلد اول، نشرپارسا، تهران .

۲- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰) ، هنردربارهای ایران ، نشرکارنگ، تهران.

۳- دیماند ، س. م (۱۳۶۵) ، راهنمای صنایع اسلامی ، ترجمه : عبدالله فریار، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران.

۴- زکی، محمدحسین (۱۳۶۶)، تاریخ صنایع ایران ،ترجمه: محمدعلی خلیلی، انتشارات اقبال، تهران.

۵- کن بای ، شیلار(۱۳۷۸) ، نقاشی ایرانی ، ترجمه : مهدی حسینی ، دانشگاه هنر، تهران.

۶- ریاض الاسلام (۱۳۷۳) ، تاریخ روابط ایران و هنددردورهٔ صفویه و افشاریه، ترجمه: محمدباقرآرام- عباسقلی غفاری فرد، انتشارات امیرکبیر، تهران ،چاپ اول.

منابع لاتین:

7-Canby, sh. R: Persian painting, London, 1972 .

8-Welch,s.c: Royal Persian manuscripts , London, 1976.

9- Robinson,B.w: A survey of Persian painting, No.26,1982.

10- Brown,percy, Indian painting under the mughals.Oxford,1924

11-Brown,E.G.- A literary history of Persia.Cambridge, 1928.

12- Martin,F.r, the miniature painting and painters of Persia, India, and turkey from the 8 to the 18 th

century. London,1912.

یافته‌های ظروف چینی جزیره هرموز و نقش این جزیره در بازرگانی ایران و چین

فخری دانشپورپرور

مدخل

مقالهٔ حاضر در چهار بخش جداگانه تدوین شده، و سعی بر آن است تا روابط اقتصادی، تجاری ایران و چین خصوصاً جزیره هرموز با کشور دوردست آسیا یعنی چین در ازمنهٔ گذشته باستناد آثار فرهنگی یافت شده نشان داده شود.

در بخش‌های مختلف ضمن ارائهٔ اطلاعات لازم دربارهٔ جزیره هرموز و موقعیت جغرافیایی و اوضاع تاریخی آن، ارتباط فرهنگی و هنری ایران و چین مورد بحث قرار خواهد گرفت. سپس راجع به اهمیت و تاریخچهٔ هنر و صنعت چینی‌سازی در کشور چین و چگونگی انتقال آن به عنوان یک کالای تجارتی به هرموز و دیگر جزایر و مناطق ایران و بالاخره دربارهٔ چینی‌های بدست آمده از جزیرهٔ هرموز که نتیجهٔ ارتباط تجاری مستقیم بین ایران و چین در دورهٔ «مینگ»[1] (همزمان با عصر تیموری و صفوی در ایران) بوده، سخن رفته است.[2]

موقعیت جغرافیائی و تاریخی جزیره هرموز

جزیره هرموز با وسعت ۴۱/۹ کیلومتر مربع در ۱۸ کیلومتری جنوب شرقی بندرعباس واقع شده است.[3] این جزیره به

علّت موقعیت ویژهٔ جغرافیائی و قرار داشتن در گلوگاه خلیج‌فارس و دریای عمّان و نیز به سبب وضعیت حسّاس تجاری و اقتصادی در سراسر تاریخ دورهٔ اسلامی مطمح نظر و مورد هجوم ابرقدرت‌های شرق و غرب بوده و دوره‌هائی پرآشوب از جنگ و خونریزی را پشت سرگذاشته است.

این جزیرهٔ کم وسعت با طبیعتی زیبا و چهره‌ای گلگون از معادن گِل سرخ اُخرائی که گه‌گاه براثر فعل و انفعالات شیمیائی بصورت توده‌ای از ذرّات سیاهرنگ در مقابل اشعه خورشید می‌درخشد، پوشیده شده است.

کوههای متبلور نمک در کنار صخره‌های زرد گوگردی همواره دیدار کننده‌گانش را نمکگیر کرده است. بی‌جهت نسبت که «میلتون» شاعر انگلیسی در منظومهٔ «بهشت گمشده» خود هرموز را توصیف کرده است، و در همان زمان این مثال بین مردم شرق شایع بوده که اگر: «دنیا حلقهٔ انگشتری باشد هرموز نگین آنست».[۴] نام نخستین این جزیره «جرون» بوده و طبق مدارک موجود از اوایل قرن هشتم ه. ق بنام جزیرهٔ هرموز در مقابل هرموز کهنه یا قدیم تغییرنام یافته است.

هرموز قدیم[۵] یکی از مراکز مهّم تجاری بین سواحل ایران، عربستان، هندوستان بوده و کالاهای چین از طریق هندوستان به بنادر ایران وارد می‌شده است.

این بندر قدیمی در زمان آبادانی خود دارای سلسله حاکمانی بوده که حدود ۷ قرن حکومت و به ملوک هرموز معروف بوده‌اند.

ملوک هرموز خراجگزار حاکمان فارس و کرمان بودند و گه‌گاهی از ضعف حکّام مذکور استفاده کرده دَم از استقلال می‌زدند، تا آنکه بروز یک واقعهٔ مهّم تاریخی موجب انتقال مرکزیت بندر هرموز قدیم به جزیرهٔ جرون (هرموز نو) گردید.[۶]

در سال ۷۰۰ ـ ۶۹۹ ه. ق مغولان جغتائی از ماوراءالنهر به خراسان و کرمان و فارسی دست‌اندازی نمودند و در مسیر حرکت خود همه جا را ویران و غارت کردند و هرموز قدیم در معرض خطر جدّی قرار گرفت.

«امیر بهاءالدّین ایاز» که در هرموز قدیم حکومت داشت از وحشت حملهٔ مغولان در سال ۷۰۱ ه. ق هرموز قدیم را رها کرده به اتفاق، عمّال و سربازان و تعدادی از ساکنین شهر به جزیره جرون مهاجرت کردند و پس از اسکان شهر جدیدی ساختند و به یادگار زادگاه قدیم خود جزیرهٔ جرون را هرموزنو نام نهادند.[۷] بنابراین از زمان امیربهاءالدّین ایاز سلسلهٔ حکومتی هرموز قدیم در جزیرهٔ جرون تداوم پیدا کرد. و از همین زمان موقعیت جزیره هرموز قدیم متزلزل گشت و اعتبار بسیار درخشان پیشین خود را از دست داد، ولی در حیطهٔ قدرت امرای جزیرهٔ هرموز باقی ماند.[۸]

جزیرهٔ هرموز از اوایل قرن هشتم ه. ق به بعد مراحل شکوفائی خود را طی کرده و بازار مهّم کالاهای تجاری هند، ری، خراسان، ارمنستان و مرکز باراندازی کشتی‌های تجاری کلیه جزایر و سواحل خلیج‌فارس گردید و بزودی توانست جای هرموز قدیم را بگیرد.

از این زمان به مدّت دو قرن این جزیره مرکز مهّم تجاری بین شرق و غرب گردید و بخوبی توانست نفوذ خود را بر

منطقهٔ خلیج‌فارس تثبیت نماید.

موقعیت تجاری جزیرهٔ هرموز تا سال ۹۱۲ هـ . ق (۱۵۰۷ م) هم‌چنان در اوج اعتلاء بود.[۹] در این سال اشغالگران پرتغالی به رهبری «آلفونسود آلبوکرک»[۱۰] با بی‌رحمی و اعمال خشونت به اهالی بومی و ساکنین جزیره، آنجا را متصرف شدند و به مدت ۱۱۷ سال امور تجاری خلیج‌فارس را زیر نظر داشتند. حاکمین جزیره بصورت حکّام دست‌نشانده کشور پرتغال و گاهی نیز به تبعیّت از حکومت ایران به حکمرانی خود ادامه می‌دادند.

در سال ۱۰۳۱ هـ . ق (۱۶۲۲) «امام قلی‌خان» سردار معروف شاه‌عباس اوّل و به کمک نیرو و کشتی‌های انگلیسی بساط ظلم و تجاوز پرتغالیها را برچید و کم‌کم چشم‌طمع انگلیسی‌ها به این جزیره دوخته شد.

در همان سال یعنی ۱۰۳۱ هـ . ق سلسلهٔ حکومتی جزیره هرموز نیز به کلّی منقرض گردید.[۱۱]

ارتباط ایران و چین

رابطهٔ فرهنگی، تجاری، سیاسی، هنری و دینی بین ایران و چین از دوران باستان آغاز شده است. منابع و مدارک و اسناد چینی و ایرانی نشان می‌دهد این ارتباط از زمان سلسلهٔ «هان»[۱۲] در چین و همزمان با دورهٔ اشکانیان در ایران برقرار گشته و گسترش یافته است.

طبق مدارک باستان‌شناسی و تحقیقات انجام شده ارتباط فرهنگی بین چین و آسیای غربی بسیار قدیمی‌تر از دورهٔ اشکانیان و عصر هان می‌باشد.

از دورهٔ اشکانیان به بعد ما شاهد ارتباط بسیار گستردهٔ سیاسی، بازرگانی و هنری از طریق جادهٔ ابریشم و راههای دریائی با سرزمین چین می‌باشیم که خود عامل مؤثر انتقال اندیشه و فرهنگ بوده است.

«او ـ دی»[۱۳] فغفور[۱۴] مقتدر «هان» جهت ایجاد روابط با کشورهای غرب چین و ایجاد و گسترش راههای ارتباطی نخستین سفیر و مأمور خود «جانگ ـ چیئن»[۱۵] را که یکی از افسران لایق و متهور دستگاه امپراطوری چین بود جهت تهیهٔ گزارش و بازدید از مناطق مورد نظر به غرب چین گسیل داشت.[۱۶] یکی از اهداف این سفیر مطیع کردن برخی از همسایگان غرب چین از کشورهای آسیای مرکزی و امن کردن راههائی بود که کالاهای تجاری چین بخصوص ابریشم بتواند بدون تعرّض و دردسر در مسیری که بعدها به جادهٔ ابریشم مشهور شد به طرف آسیای غربی و کشورهای ساحل دریای مدیترانه حمل شود.

گزارش «چانگ ـ چئین» شامل ایران دورهٔ اشکانی نیز می‌شد و این اطلاعات از مردم آسیای مرکزی مثل سند، فرغانه و باختر و همسایگانی که متأثر از فرهنگ ایران بودند جمع‌آوری شده بود.[۱۷] گزارشهای تهیه شده بوسیله «جانگ ـ چئین» و بخصوص اطلاعات مبسوطی که در مورد اشکانیان تدوین شده بود، فغفور چین «او» را جهت راه‌اندازی و فعال نمودن راه ارتباطی شرق و غرب مصمّم‌تر ساخت.

بنابراین از زمان مهرداد دوّم اشکانی که اولین قرارداد تجاری با «او ـ دی» بسته شد جادهٔ ابریشم رونقی بسزا یافت،

بخصوص که ایرانیان زمان اشکانی بر بخش مهمّی از این راه نظارت داشتند و سود فراوانی از کالاهای تجاری که از این مسیر به طرف غرب حمل می‌شد به دست می‌آوردند. در حقیقت اشکانیان نقش واسطهٔ تجاری بین چین و روم باستان را ایفا می‌کردند.

در زمان سلسلهٔ «تانگ»[۱۸] که همزمان سی و سه سال از حکومت عصر ساسانی و صدراسلام و حکومت‌های اولیّه مستقّل ایرانی است، ارتباط سیاسی، تجاری بین ایران و چین گسترده‌تر گشت. بر اثر گسترش و انضمام راههای دریائی، بندر سیراف (طاهری) وارد عرصهٔ بازرگانی گردید، و توانست نقش مهمّی در ارتباط تجاری ایران و کشورهای حاشیه خلیج‌فارس و چین و هند ایفا نماید. در کشور چین بنادر «کانتون»[۱۹] و «یانگ ـ چو»[۲۰] مرکز تجمع بازرگانان خارجی شد. به دست آمدن سکه‌های ساسانی در بندر کانتون و سکه‌های چینی در سیراف مؤید ارتباط زمینی و دریائی بین ایران و چین است.[۲۱]

بعد از ویرانی سیراف، جزیرهٔ کیش جای آن را گرفت و سپس بندر هرموز قدیم[۲۲] پرچمدار این غافلهٔ تجاری گردید و از اوایل قرن هشتم هـ. ق جزیرهٔ هرموز فاتح نام‌آور تجارت بین‌المللی گردید. در دورهٔ «یوان»[۲۳] (سلسلهٔ مغولی)، ارتباط ایران و چین افزایش یافت. یکی از اهداف مغولان تسلّط بر راههای شرق و غرب و رسیدن به یک اقتصاد موفق بود. بنابراین در فعال نمودن و امنیت راههای بین‌المللی آن زمان بسیار کوشیدند.

در دورهٔ حکومت مغولان در دو کشور ایران و چین، فرهنگ فارسی جای خود را به خوبی در چین باز کرد و علوم اسلامی در این سرزمین شکوفا گشت. بالاخص اینکه قوبیلای قاآن[۲۴] ادارهٔ امور بعضی از مراکز حساس چین و امور مسلمین را به ایرانیان واگذار کرده بود، و مبادلات تجاری در ابعاد وسیع‌تری بین دو کشور انجام می‌شد که علاوه بر کالای ابریشم، صادرات ظروف چینی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود.

در زمان سلسلهٔ «مینگ» که همزمان با عصر تیموری و صفوی در ایران است. به استثنای اواخر عصر تیموری بطورکلی روابط ایران و چین بسیار حسنه بوده است.

در این دوره در بین کالاهای وارداتی، ظروف چینی بخصوص نوع مشهور به آبی و سفید در ایران جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد و جزیرهٔ هرموز مرکز مهّم تجارت چینی‌های چین شد.

سابقه و تاریخچهٔ هنر و صنعت چینی‌سازی چین

یکی از اقلام مهّم صادراتی چین به جهان اشیاء و ظروف چینی[۲۵] بوده است، تردیدی نیست که چین نخستین کشوری است که ساخت ظروف چینی را به جهان عرضه داشته است.

چینی تداوم و توسعه هنر سفال‌سازی است، مواد اولیّه سفال و چینی هر دو از خاک است، ولی نوع خاک و روش ساخت و میزان درجه حرارت کوره‌ها با هم اختلاف زیادی دارند. خاک رس برای ساخت سفال در همه جا یافت می‌شود ولی به علّت محدودیت خاک چینی ـ کارخانه‌های چینی‌سازی هم کارشان محدودتر می‌شود. به علاوه

پیچیدگی در ساخت اشیاء چینی بخصوص تنظیم درجه حرارت کوره مستلزم دقت بیشتری است.

تکامل تدریجی سفال منجر به ساخت چینی شد و سفال‌های لعابدار[۲۶] شروع آن است.

مادهٔ اولیه ساخت ظروف چینی «کائولین»[۲۷] یعنی خاک سفید چینی است که از صخره‌های فلدسپاتی[۲۸] بدست می‌آید. مادهٔ دوم «به ـ دون ـ جه»[۲۹] سنگی سفید که حالت زودگدازی دارد. از اواخر سلسلهٔ هان که دورهٔ انتقال سفال به چینی است،صنعت سفال‌سازی پیشرفت نمود. گرچه سفال‌های لعاب سربی، درخشان‌تر از دیگر لعابهای این زمان بودند ولی هنوز به مرحلهٔ چینی نرسیده بودند، اینگونه ظروف را کارشناسان هنری تولیدات قبل از چینی می‌دانند.[۳۰] در دورهٔ «هان» در متون چینی با کلمه‌ای که معنی چینی بدهد مواجه نیستیم، لغت چینی از زمان سلسلهٔ «جین»[۳۱] در نوشته‌ها آمده است.

در این دوره برای ساخت ظروف بجای خاک رس از کائولن استفاده می‌شد و لعاب خاکستر چوب[۳۲] که رنگی زیبا می‌ساخت بجای لعاب سربی به کار رفت.

در دورهٔ «تانگ» ظروف چینی ویژگی اصلی خود را به دست آورد و بر تعداد کوره‌های چینی‌سازی افزوده گشت.

در دورهٔ «سویی»[۳۳] و «تانگ» ظروف چینی لعابی از فلدسپات دارند.[۳۴]

در دورهٔ «سونگ»[۳۵] ساخت ظروف چینی دارای تحولی شگرف شد. انواع اشیاء چینی در ابعاد گوناگون و رنگهای دلپذیر با ضخامت‌های مختلف و میزان بالای درجهٔ حرارت کوره ساخته شد و از نظر جنبه‌های هنری شهرت جهانی پیدا کرد. محصول کارخانه‌های عصر «سونگ» به بسیاری از نقاط جهان از جمله ایران صادر شده است.[۳۶]

«بیرونی» از چند نوع چینی‌های دورهٔ «سونگ» که در خانهٔ یکی از دوستانش در ری مشاهده کرده بود، اطلاعات جالبی داده است.[۳۷]

کارخانه‌های «جینگ ـ ده ـ جن»[۳۸] در دورهٔ سونگ دارای فعالیت و بازدهی چشمگیری شدند. ظروف «سلادون»[۳۹] کالای چینی دیگری بود که در این زمان مرغوبیت ویژه‌ای پیدا کرد.[۴۰] در عصر «یوان» به علّت جنگ‌ها و هجوم مغولان به چین بیشتر کوره‌ها و کارخانه‌های چینی‌سازی دورهٔ «سونگ» یا ویران شدند و یا متروک ماندند. فقط چند کورهٔ شخصی و کارخانه‌های «جینگ ـ ده ـ جن» که باقی‌ماندهٔ دوره «سونگ» بودند ادامه به کار دادند.

در دورهٔ «یوان» یک نوع چینی به نام «آبی و سفید» پدیدار شد که دارای نقوش آبی زیر لعاب بودند. مادهٔ بکار رفته در نقش‌های آبی، کبالت بود که از خارج به چین وارد می‌گشت.

چینی‌های آبی و سفید این دوره بیشتر طرح‌هایی از گل و برگ و نقوش اژدها دارند. این کالای مهم به کشورهای آن زمان صادر می‌شده است.

در گنجینهٔ اردبیل که اینک در موزه ملّی ایران (ایران باستان) موجود است، نمونه‌هایی از چینی‌های دورهٔ «یوان» وجود دارد.

در دورهٔ «مینگ» کارخانه‌های «جنیگ ـ ده ـ جن» اهمیتی ویژه یافتند و به تولیدات بسیار انبوه ظروف گوناگون از

جمله نوع آبی و سفید پرداختند.

این کارخانه‌ها از حمایت دربار و فغفوران برخوردار بودند و سرپرستی کارخانهٔ مخصوص امپراطوری را اغلب یکی از خواجگان مسلمان دربار برعهده داشت.

بخش عمدهٔ تولیدات کارخانهٔ ویژه امپراطور جهت استفادهٔ کاخ، درباریان و بزرگان کشور بود و بقیه به عنوان هدایا جهت سران کشورها بخصوص مسلمانان ارسال می‌شد. کارخانه‌ای دیگر «جنیگ ـ ده ـ جن» که کالاهای آن از نظر جنس و نقش در درجه دوم اهمیت قرار داشت در سراسر چین پخش می‌شد و مقادیر زیادی نیز به کشورهای آسیای مرکزی، آسیای جنوب شرقی، هند، آسیای غربی بخصوص ایران و اروپا صادر می‌گردید.

«جن ـ خه»[۴۱] یکی از خواجگان مسلمان و دوست و مشاور «یونگ ـ لو» فغفور چین بود. او نیز مدّتی سرپرستی کارخانهٔ ویژهٔ امپراطوری را به عهده داشت.

این خواجهٔ مسلمان و سیاستمدار نظامی، هفت بار از طرف دو تن از فغفوران چین با کشتی‌های غول پیکر و مجهّز با همراهی سربازان بسیار عازم کشورهای غرب شده، دریا و اقیانوسها را در نور دیده و در سفرهای چهارم، پنجم، هفتم در جزیرهٔ هرموز که مرکز تجارت مهّم خلیج‌فارس بود حضور پیدا کرد.

بی‌شک سفرهای «جن ـ خه» به دور از جنبه‌های سیاسی نبوده است، ولی از دیدگاه امور تجاری و بازاریابی، او یکی از کسانی بوده است که در توسعهٔ امور تجاری چین نقش حسّاسی داشته است. درون کشتی‌ای پهناور او مقادیر زیادی ظروف و اشیاء چینی، جهت اهداء به سران کشورها و حکّام جزایر که در مسیر راه دریائی او قرار گرفته بودند وجود داشت.

در زمان دو فغفور چین «یونگ ـ لو»[۴۲] و «شوان»[۴۳] ـ ده» بر تعداد کوره و کارخانه‌های دولتی و نیز تعدادی که از حمایت فغفوران برخوردار بودند افزوده گشت.

در دورهٔ «مینگ» چند نوع اشیاء چینی از جمله چینی‌های پنج رنگ و سه رنگ به بازارهای جهان عرضه شد ولی نوع آبی و سفید از نظر رنگ آبی زیر لعاب و تنوع در نقش‌ها به اوج زیبایی و کمال رسید و مورد توجه خریداران و دوستداران هنر قرار گرفت.

ظروف آبی و سفید بجا مانده از این دوره امروزه زینت‌بخش بیشتر موزه‌های جهان است. مردم چین ظروف آبی و سفید را «آبی محمدی» می‌نامیدند، چون در یک دورهٔ خاص مادهٔ کبالت از کشور ایران به چین صادر می‌شده است.[۴۴]

در اواخر فرمانروائی سلسلهٔ «مینگ» به علّت جنگ‌ها و آشوب‌های داخلی کارخانه‌های «جینگ ـ ده ـ جن» رو به ویرانی گذاشتند.

در زمان سلسلهٔ «چینگ»[۴۵] تعدادی از کوره‌های چینی‌سازی عصر «مینگ» بازسازی و بسیاری دیگر از نو ساخته شدند و در دورهٔ «کانگ ـ شی»[۴۶] محصول کارخانه‌ها فراوان بود.

در فاصلهٔ سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۶۴ میلادی انقلاب «تای پینگ»[۴۷]ها باعث کشت و کشتار روزافزون مردم و ضعف

سلسلهٔ «چینگ» گردید و دیگر هیچ فغفوری نتوانست از کارخانه‌های «جینگ ـ ده ـ جن» حمایت نماید. کارخانه‌ها بسته و کارگران دست از کار کشیدند.

در سال ۱۸۴۰ م انگلیسی‌ها در کانتون کارخانهٔ چینی‌نسازی را با استفاده از ماشین افتتاح کردند و چینی‌های نامرغوب تولید نموده به اروپا صادر کردند و به علّت پایین بودن هزینهٔ تولید باعث ورشکستگی صادرات چین در جهان شدند.[۴۸]

طرز ساخت ظروف چینی در دورهٔ «مینگ»

چنان که در پیش اشاره شد مواد اولیّه ساخت ظروف چینی، کائولن به اضافه سنگ سفید کوارتز می‌باشد. چینی گران آنها را کوبیده و نرم نموده و در محلّی شبیه به حوضچه‌هایی با آب مخلوط می‌کردند و بطور مداوم با وسیله‌ای بهم می‌زدند تا مواد کاملاً در آب حل شود؛ حاصل مخلوط را وارد حوضچهٔ دیگری کرده و مجدداً عمل اول را تکرار می‌کردند. در مرحلهٔ سوم مواد کاملاً حل شده را برای مدتی مدید رها می‌کردند تا آب اضافی موجود در خمیر تبخیر گردد. سپس عمل ورزدادن که مشکل‌ترین و آخرین و طولانی‌ترین مرحله جهت تهیهٔ یک خمیر مناسب است شروع می‌شد. عمل ورزدادن شاید چندین سال طول می‌کشید و خمیر آماده شده که پدر روی آن کار کرده بود به پسر به ارث می‌رسید.[۴۹]

خدای رحمت کند سعدی را که می‌فرماید:

آن شنیدم کنند در مشرق — به چهل سال کاسه‌ای چینی
صد به روزی کنند در مغرب — لاجرم قیمتش همی بینی

بهر تقدیر خمیر آماده شده را برحسب نوع خمیر (درشت، متوسط، لطیف) به اشکال گوناگون در می‌آوردند، سپس اشیاء شکل گرفته شده را درون جعبه‌هایی از گل رسی که دارای چندین روزنه جهت ورود هوا به داخل آن تعبیه شده بود قرار می‌دادند و با درجه حرارت بالا در کوره می‌پختند.

براثر حرارت کوره که دمایی بین ۱۲۵۰ تا ۱۴۵۰ درجهٔ سانتیگراد داشت، کوارتز موجود در خمیره چینی ذوب گشته، کائولن را در خود ترکیب ساخته تبدیل به چینی بسیار سفید می‌نمود.

چینی گران یک ظرف چینی با کیفیت عالی را دارای سه مشخصّه می‌دانستند:

۱ ـ استحکام و صلابتی که فقط سنگ الماس می‌تواند به آن خراش وارد آورد.

۲ ـ شفّافیت

۳ ـ نقوش و تزئینات

لعاب دهی و نقش‌اندازی

لعاب مادّه‌ای بی‌رنگ، شفّاف شیشه‌ای است. با افزدون اکسیدهای فلزّی لعابهای رنگین بدست می‌آید. لعابها در

نقاشی‌های زیر لعاب دو نوع هستند: شفّاف، نیمه شفّاف، لعابهای شفّاف اکسید سرب بیشتری دارند و اگر لعاب نیمه شفّاف باشد، اکسید قلع افزون‌تر است. ظروف آبی و سفید که بیشترین رقم را در جزیرهٔ هرموز تشکیل می‌دهند از دو نوع لعاب شفّاف و نیمه شفّاف پوشیده شده‌اند.

مادّهٔ آبی کبالت[۵۰] در زمان سلسلهٔ «یوان» و «مینگ» به اضافهٔ شیوه‌های تولید لعاب توسّط ایرانیان و اعراب وارد چین شده است. بعضی از محققین، کبالت صادراتی به چین را از ناحیه ختن در همسایگی بدخشان و کرمان دانسته‌اند.

در چین کبالت نه چندان خالص از استان‌های: «جیانگ ـ سی»[۵۱]، «یون ـ نن»[۵۲] «فو ـ جین»[۵۳]، «جه جیانگ»[۵۴] به دست می‌آمد.

بنابراین براساس کبالت وارداتی و نوع موجود در کشور چین رنگهای مختلف آبی به دست می‌آمد. چینی گران، کبالت وارداتی از کشورهای مسلمان را «آبی ـ خوای»[۵۵] می‌نامیدند و بطورکلی چینی‌های آبی و سفید را آبی محمدی[۵۶] نامگذاری کرده بودند.

رنگ آبی محمدی بیشتر در دورهٔ «شوان ـ ده»[۵۷] و «جیا ـ جینگ»[۵۸] به کار می‌رفت. در متون چینی نیز از یک رنگ آبی بسیار درخشان نام برده می‌شود که به آبی «سوماترایی» معروف بوده است.

در دورهٔ «مینگ» رنگهای حاصل از اکسید کبالت شامل: آبی روشن و درخشان، آبی سیر، آبی مایل به خاکستری، آبی مایل به بنفش، آبی مایل به سیاه بوده است.

این تغییر رنگها بستگی به نوع کبالت، درجهٔ غلظت رنگ در ترکیبات و بالاخره میزان و تغییرات دمای کوره بوده است.

طریق لعاب‌دهی بشرح ذیل است:

۱ ـ ظرف شکل گرفته و آماده را لعاب داده برای پخت به کوره می‌بردند تا لعاب کاملاً جذب بدنه گردد.

۲ ـ گاهی ظروف را قبل از حرارت در کوره با یک ورقه لعاب که معمولاً رنگین بود، پوشش داده سپس در کوره می‌پختند.

۳ ـ پیش از لعاب‌دهی، سطح ظرف را با نقش و نگار تزئین می‌کردند و سپس یک ورقه لعاب روی آن پوشش داده به کوره برای پخت می‌بردند. این فن به نقش زیر لعاب مشهور است و غالب ظروف جزیرهٔ هرموز از این گروه می‌باشند.

۴ ـ برای نقاشی روی لعاب از گرد شیشه رنگین استفاده می‌کردند. ابتدا ظرف موردنظر را با لعاب پوشش داده پس از پخت در کورهٔ روی آن را نقّاشی می‌کردند.

گاهی برای لعاب و نقش‌های مختلف، یک ظرف بیش از دوبار به کوره برده می‌شد.

قطعات چینی جزیره هرموز

نمونه‌های مختلف چینی‌های وارداتی چین را باستان شناسان در مکان‌ها و تپه‌های باستانی یافته‌اند. که نشان از رواج این کالای مهّم تجاری در ایران بوده است.

یکی از قدیمترین مراکزی که می‌توان چینی‌های چین و ایران را مطالعه نمود، جزیرهٔ هرموز است. قطعات چینی‌های شکسته در انواع و اشکال مختلف که در گوشه و کنار جزیره پراکنده‌اند، بسیار متنوع می‌باشند، قطعات یافت شده از کاوشهای باستان‌شناسی نمایانگر ارتباط مستقیم تجاری ایران و چین طی قرون ۱۴، ۱۵، ۱۶ میلادی است.

گرچه تاکنون ظرف سالمی طی کاوشها بدست نیامده است ولی غالب قطعات، وصالی شده و طرح‌هایی درخور مطالعه، تهیه گشته است.[۵۹]

نوع نقوش، شکل، علامات بازرگانی و خطوط چینی، فارسی، عربی به ما اطلاعات مفید و ارزشمند تاریخی، هنری، دینی از زمان‌های گذشته می‌دهد.

اولین کلنگ باستان‌شناسان مرکز باستان‌شناسی (سابق) پس از بررسی و جمع‌آوری سفالینه و چینی‌های سطحی، در سال‌های ۶ ـ ۱۳۵۵ شمسی به سرپرستی حسین بختیاری بر چند تپهٔ باستانی جزیرهٔ هرموز زده شد و مقادیر زیادی قطعات چینی از ترانشه‌ها بدست آمد.

نگارنده در آن زمان مسئولیت بررسی و تحقیق بر روی قطعات چینی را در هیأت باستان‌شناسان داشته است.

دومین هیأت کاوش باستان‌شناسی میراث فرهنگی کشور در سال‌های ۳ ـ ۱۳۷۲ شمسی به مدت یکماه به سرپرستی خانم فاطمه کریمی که اکثر اعضای هیأت را بانوان باستان‌شناس کشور تشکیل می‌دادند در قلعهٔ هرموز آغاز به کار نمود و نگارنده طی ابلاغ رسمی و به دعوت سازمان میراث فرهنگی کشور نیز افتخار حضور در این هیأت را داشته است. حاصل کاوشهای هیأت اخیر یافت شدن انبوهی سفال و قطعات چینی در بررسی‌های سطحی و کاوش در ترانشه‌ها بود. مطالعه بر روی آنها در دست انجام است و در آینده ضمن گزارش هیأت مزبور، نتیجهٔ تحقیقات در مورد قطعات چینی نیز ارائه خواهد گردید.

نوشته‌های چینی در ظروف آبی و سفید

خطوط چینی به صورت ۴ تا ۶ کلمه در قسمت کف پایهٔ تعدادی از ظروف نوشته شده است. این خطوط در چهار مورد به کار رفته‌اند.

۱ ـ علامت و نشان امپراطوری که معرّف نام فغفور و سلسلهٔ حکومتی او بوده است.

۲ ـ در تعدادی از ظروف نوشته‌ها بیانگر دعا، آرزوی خوشبختی، عمر طولانی و جوانی پایدار، دولت و ثروت، تندرستی و ایمنی می‌باشند.

۳ ـ به شکل تک کلمه در روی ظروف یا کف قسمت داخلی نوشته شده است.

۴ ـ گاهی در کف پایه تک کلمه‌ایست که به عنوان مارک کارخانه به کار می‌رفته است.

خط فارسی

یک نمونه بیشتر یافت نشده است. به علّت شکستگی ظرف فقط دو کلمه مشخص شده است «نگهدار تو»، که مربوط به یک بیت شعر بوده است.

عبدالله قوچانی در صفحه ۸۴ کتاب «اشعار فارسی کاشیهای تخت سلیمان» یک نمونه کاشی را که یک بیت شعر فارسی به این مضمون دارد معرّفی نموده است:

به کام تو بادا همه کار تو　　خداوند بادا **نگهدار تو**

و نیز اشاره کرده است به این بیت در کتاب تاریخ گیلان و دیلمستان که در صفحه ۴۷۴ کتاب آمده است و نام سراینده آن ذکر نشده است.

خط عربی

در یک ظرف نسبتاً سالم فقط یک کلمه «الله» نوشته شده است.

خط تبتی

در داخل سه ظرف نوشته شده و تکرار یک کلمه است و جنبهٔ تزئینی دارد.

هشت سه خطی

یکی از ارکان مهّم فلسفه چین «هشت سه خطی» است که چینی‌ها به آن «با ـ گوا»[۶۰] گویند. این نماد فلسفی ترکیبی از خطوط راست و بریده می‌باشد.

بنیان‌گذار این رمز امیری به نام «ون»[۶۱] بود که از طرف دولت «شانگ»[۶۲] در غرب چین حکمرانی می‌کرد. پس از او پسرش «او» جانشین شده و او به کمک فرزانگان و دانایان چینی نماد هشت سه خطی را به ۶۴ علامت رساند.

خطوط راست یا ممتد نماد آسمان «یانگ»[۶۳] و خطوط بریده رمز زمین «یین»[۶۴] می‌باشد.

هشت سه خطی نماد هشت عنصر خلقت جهان یعنی: آسمان، زمین، تنور، آتش، آب، کوه، باد و مرداب است (به شکل صفحه ۲۱ توجه فرمائید.)

در وسط هشت سه خطی یانگ و یین که رمز آفرینش جهان است قرار دارد.

هشت سه خطی اساس کتاب «یی ـ چینگ»[۶۵] را تشکیل می‌دهد. کتابی است مقدس که قدمت سه هزار ساله دارد و مردم چین برای رفع مشکلات و راهنمائی با این کتاب تفأل می‌زنند.

خطوط یی چینگ با ضمیر ناخودآگاه انسان سر و کار دارد، مشکلات را بررسی و راه‌حلّی پیشنهاد می‌نماید. جنبهٔ مذهبی و عرفانی این کتاب اغلب معتقدان را بسوی آن کشانده است.[۶۶]

大明成化年製

da - ming - cheng - hua - nien - zhi

ساخت در دورهٔ چنگ ـ خوا ۱۴۸۷ ـ ۱۴۶۵ میلادی

نهمین فغفور سلسلهٔ مینگ (۱۶۴۴ ـ ۱۳۶۸) میلادی

天下太平

Tien - xia - tai - ping

زمین و آسمان در آرامش باد (کشور در صلح و امنیت باد)

德長
仁春

de - ren - chang - chun

همیشه پرهیزگار و جوان بمانید

هشت سه خطی رمز آفرینش فلسفه چین

چند نمونه از ظروف آبی و سفید (همراه با طرح و عکس) معرفی می‌گردند:

۱ـ مربوط به طرح اژدها

داستان و مفهوم اژدها از نظر چینیان (طرح ۱ عکس ۱)

اژدها یک موجود افسانه‌ای است که در اغلب اسطوره‌های جهان نقش مهمّی دارد. در چین اژدها یکی از نمادهای مهم دوران باستان است. مفهوم، تصویر، و اشکال گوناگون اژدها تا به امروز در افسانه‌ها، وقایع زندگی، اعتقادات، آداب و رسوم مردم چین تداوم پیدا کرده است.

اژدها در باورهای مردم جهان به استثنای چین موجودی است پلید، کشندهٔ آدمیان، از بین برندهٔ گیاهان و جانوران و وجودش ایجاد شرّ و ناامنی می‌کند. قهرمان کسی است که بتواند این موجود زهرآگین را از پای در آورد.

ولی از نظر مردم چین اژدها نه شوم است و نه وحشتناک، بلکه وجودش میمون و مبارک است و حرکتش خیر و برکت به همراه دارد. او نماد باران و حاصلخیزی و یکی از خدایان است. او یاور مردم چین و فغفوران و ضامن سعادت و خوشبختی چینیان است.

پیدایش این نماد پرقدرت را که دارای جنبهٔ الهی است به دورهٔ نوسنگی (عصر کشاورزی) چین نسبت می‌دهند و اولین تصویرش را به صورت کرم درازی با دو دست نشان می‌داده‌اند. میزان باران مورد نیاز کشاورزان منوط به لطف و کرم اژدهای آورندهٔ باران است. او با رعد و برق و تگرگ در ارتباط است، هنگام بهار از دل دریا بیرون آمده، پروازکنان به میان ابرها می‌رود تا بارانهای بهاری را جاری سازد.

نقش و شکل اژدها در تمام هنرهای چین از جمله: معماری، نقاشی، منسوجات، حجاری، منبت‌کاری، سفالگری و چینی‌سازی و سایر هنرها بکار رفته و اکنون هم جایگاه خود را حفظ کرده است.

شکل و ترکیب وجودی اژدها از دوران نوسنگی تا زمان سلسلهٔ «هان» تغییرات زیادی پیدا کرده است. از زمان سلسلهٔ «هان» به بعد اژدها نشان سلطنت و حامی فغفوران گردید و ضوابط و شرایطی ویژه در مورد تجسم شکل او مقرّر شد که تا به امروز هم ادامه یافته است.

طبق قرارداد تعیین شده، شکل اژدها ترکیبی است از حیوانات گوناگون بشرح زیر:

بدن فلس‌دار مثل ماهی، یال اسب، شاخ گوزن، پنجهٔ ببر، گوش گاو، سر گاو و یا شتر، چشمان خرگوش و گردنی شبیه به مار.

اژدهایان در فرهنگ چین به چند نوع تقسیم می‌شوند که از میان آنها به ذکر سه نمونه اکتفا می‌شود:

۱ ـ «شن ـ لونگ»[۶۷] که از اژدهایان روحانی هستند و باعث ریزش باران می‌شوند.

۲ ـ «دی ـ لونگ»[۶۸] که از اژدهایانی هستند که جریان آب رودخانه‌ها و دریاها را کنترل می‌نمایند.

۳ ـ «فو ـ جانگ»[۶۹] اینگونه اژدهایان پاسدار گنج‌های مخفی و پنهان می‌باشند.

اژهایان ضمناً مظهر و نماد «یانگ» نیز بوده و دارای نیروی آسمانی و فعّال و مثبت می‌باشند. محل زندگی آنها دریا، کوهساران، زمین، میان ابرها و یا در غارهاست. هر کدام از اژدهایان وظیفهٔ خاصی در این جهان به عهده دارند.

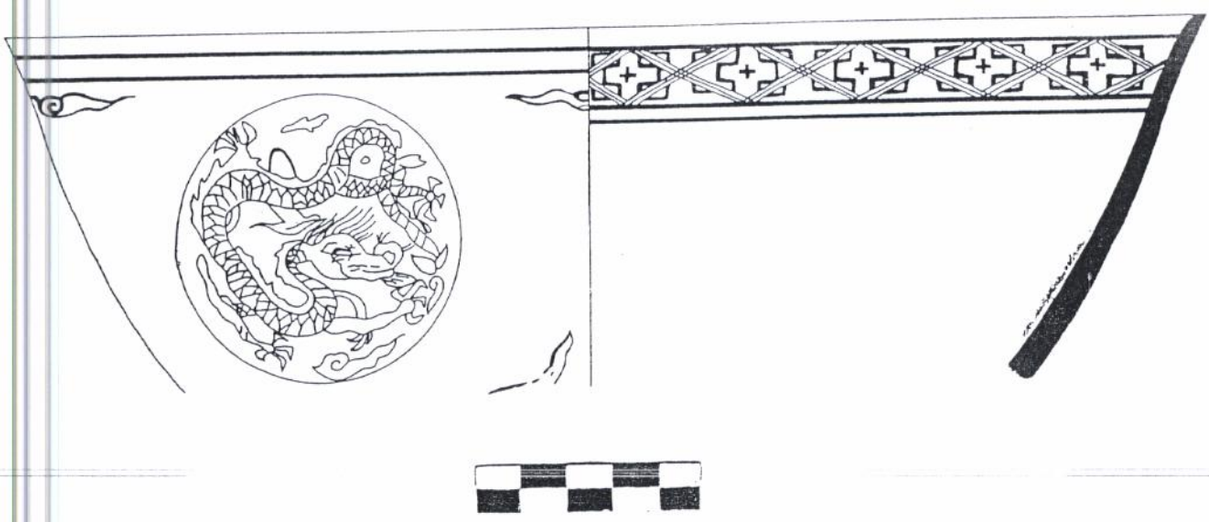
اژدهایان از نظر چنگال دارای تقسیماتی می‌باشند:

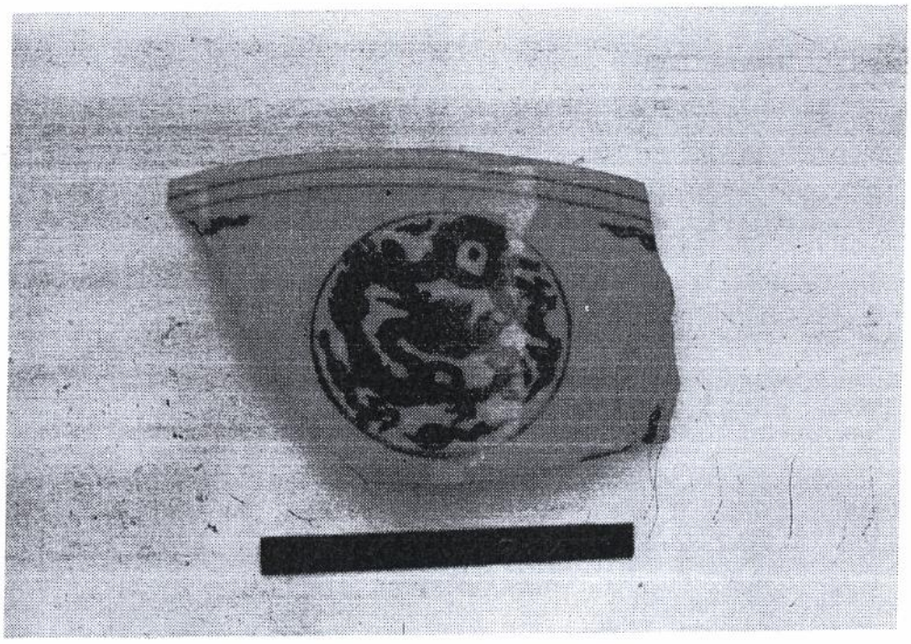
۱ ـ اژدهای ۵ چنگال رمز و نشان امپراطوری و دستگاه سلطنت و شاهزادگان و خویشان درجهٔ یک امپراطور می‌باشد.

۲ ـ اژدهای ۴ چنگال رمز و نشان شاهزادگان و منسوبین درجهٔ دو امپراطور است.

۳ ـ اژدهای ۳ چنگال رمز و نشان درباریان، شاهزادگان ردهٔ آخر و صاحب‌منصبان است. ابتدا تصویر اژدها را با سه چنگال ترسیم می‌کردند، به مرور بر تعداد چنگال‌ها افزوده گشت در ابتدای دورهٔ مغول غالباً اژدها با سه چنگال ترسیم می‌شد و سپس به چهار و پنج چنگال هم رسید. در دورهٔ مینگ غالباً اژدهایان پنج چنگالی هستند.

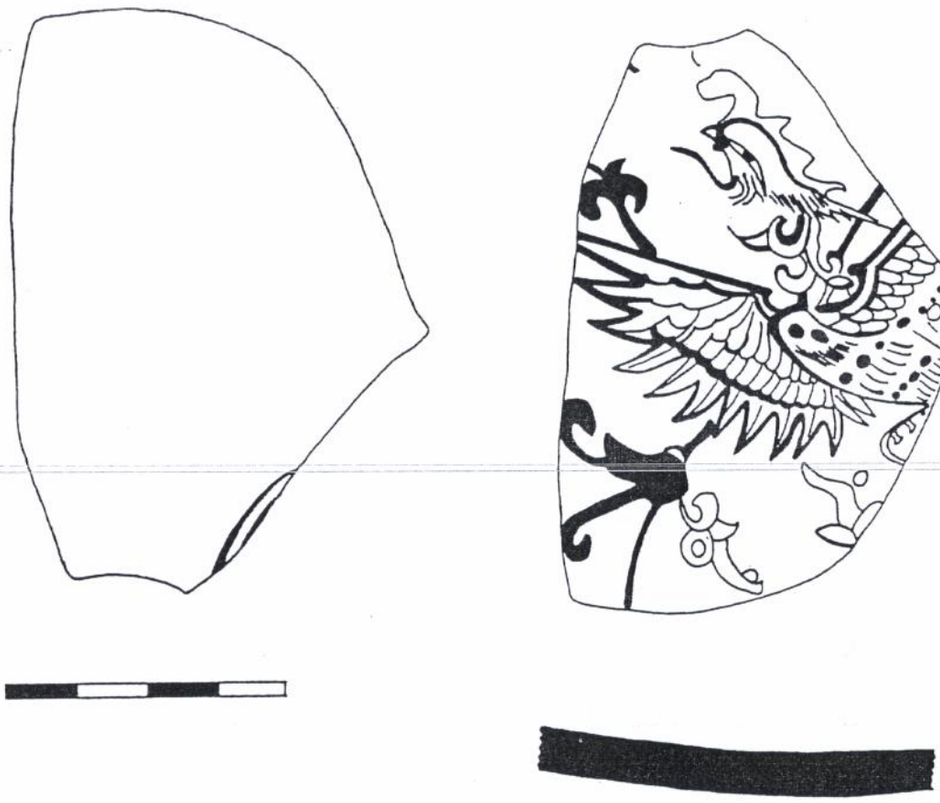
●●●





طرح ۱ اندازه $\frac{1}{1}$ عکس ۱

قسمتی از لبه و بدنه یک کاسهٔ بزرگ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب). لعاب شفاف، رنگ آبی درخشان این کاسه دارای لبه‌ای صاف و اندکی متمایل به خارج است. دو خط موازی تیغه در خارج لبه دیده می‌شود. لبهٔ داخلی دارای یک خط ممتد و دو خط موازی مستقیم است و بین آنها تزئینات لوزی و صلیبی شکل نقش بسته است. در روی بدنه تصویر یک اژدهای چنبره زده و چهار چنگالی که داخل یک دایره محصور شده است مشاهده می‌شود.



طرح ۲ اندازه $\frac{1}{1}$

قسمتی از بدنه ظرف، آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) لعاب شفاف

نقش سیمرغ در حال پرواز

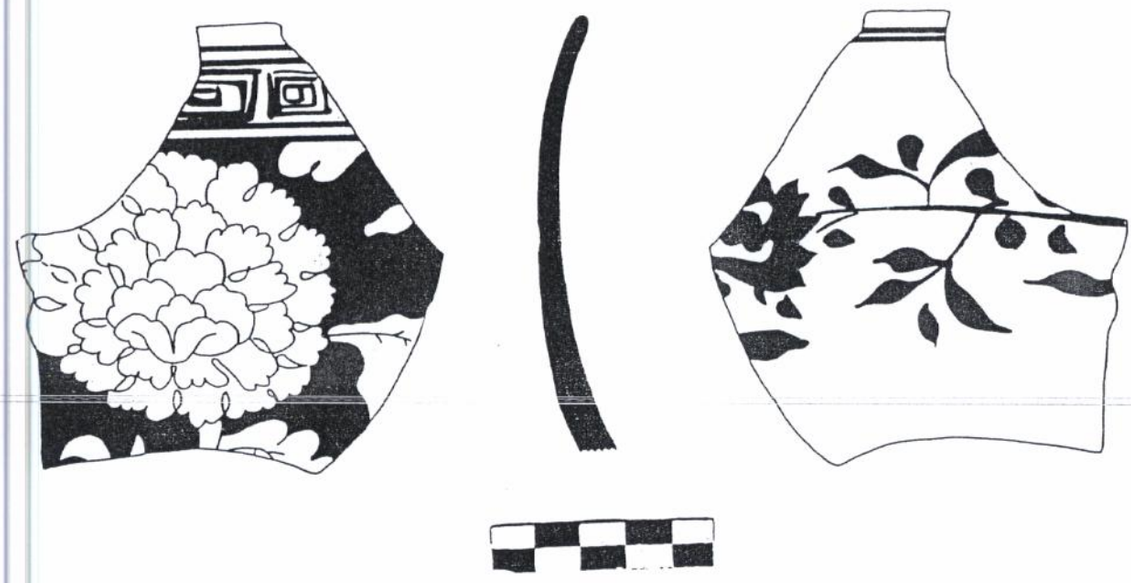
سیمرغ و مفهوم آن از نظر چینیان:

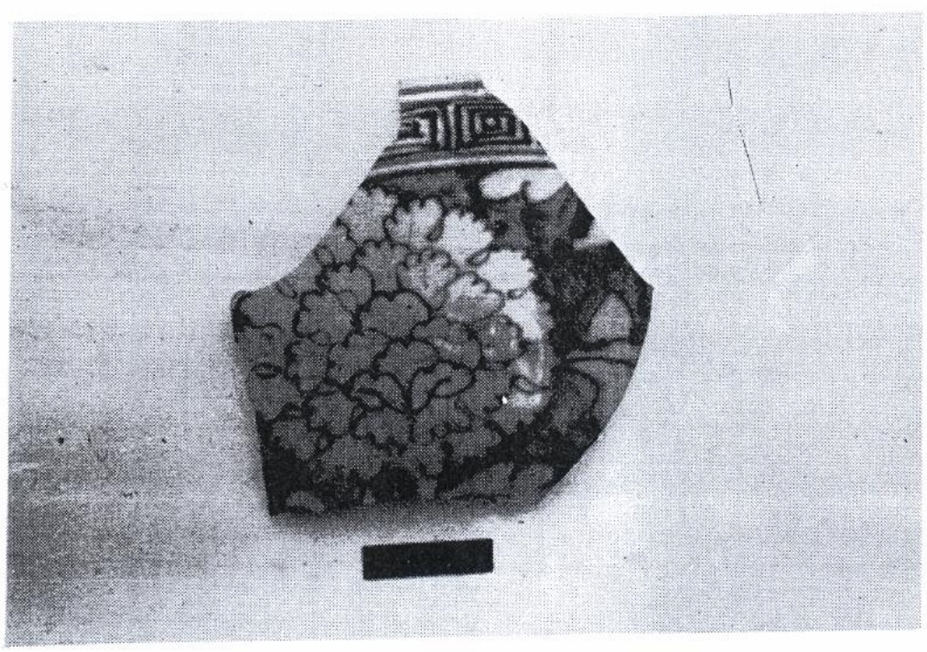
سیمرغ پرنده‌ایست افسانه‌ای که در داستانها و ادبیات و هنرچین مقام والائی دارد. پرنده‌ایست خوش یمن، خوش اقبال، به هر کجا بنشیند، خوشبختی و برکت به همراه می‌آورد.

در چین درختی است به نام (او ـ دونگ) wu - dong. چینی‌ها این را در منازل خود پرورش می‌دهند به امید آنکه روزی سیمرغ برفراز آن بنشیند و شانس و اقبال را به آن خانه به ارمغان بیاورد. سیمرغ نماد (یین) Yin نیروی منفی، ماده، زمین، منفعل می‌باشد و در مقابل، اژدها نماد (یانگ) Yang آسمان، نر، مثبت، فعال قرار گرفته است. اتحاد این دو نیرو خلقت را به تکامل می‌رساند.

در بسیاری از نقوش اشیاء هنر چین اژدها و سیمرغ در کنار یکدیگر نقش می‌شوند که رمز پیوند و زناشوئی و تکامل یکدیگر است.

در چین قدیم رسم بر این بوده است که وقتی فغفور جدیدی به تخت اژدها جلوس می‌کرده است لباسی مزین به نقش اژدها بر تن کرده و کلاهی با تجسم سیمرغ به ملکه تقدیم می‌نموده است. سیمرغ در پروازها غالباً بطرف خورشید در حرکت است که رمز روشنائی و نور می‌باشد.





قسمتی از لبه و بدنه ظرف ـ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) لعاب شفّاف ـ اندازه ۱/۱:

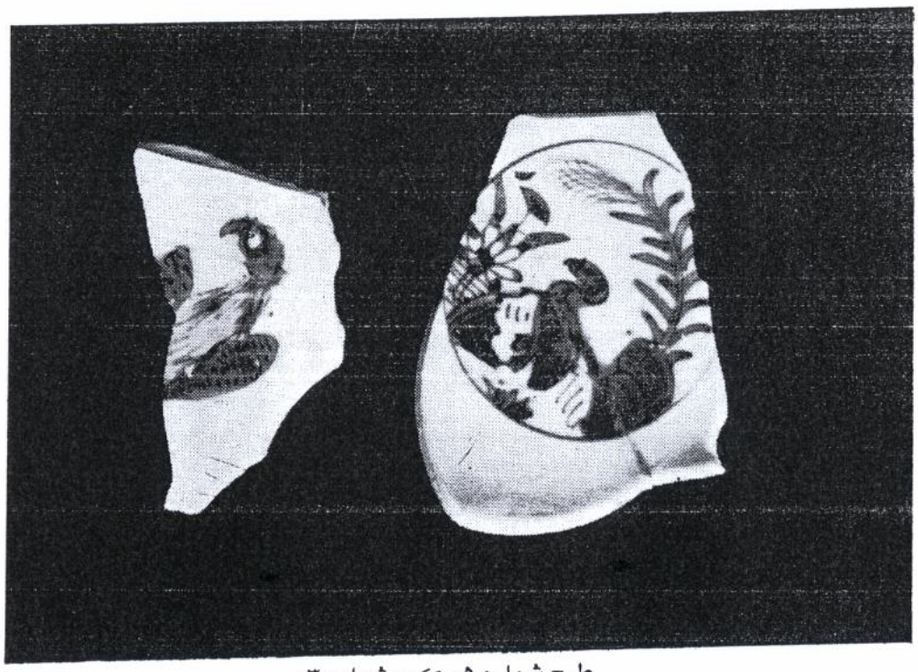
قسمت روی لبهٔ ظرف دارای دو خط موازی در دو ردیف است که بین آنها رمز رعد و برق یا تنور قرار گرفته[1] است. این شکل از زمان سلسلهٔ (شانگ) shang در تزئینات ظروف مفرغی بکار می‌رفته و تا به امروز هم در کلیه هنرها تداوم داشته است. در بدنهٔ ظرف یک گل بزرگ میخک پُر پر در میان برگها قرار گرفته است. قسمت داخل ظرف نیز منقوش به گل و گیاه است و دو خط موازی در لبهٔ داخلی نیز مشاهده می‌شود.

طرح شماره ۳:

قسمتی از پایه، بدنه و کف بشقاب ـ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) ـ اندازه $\frac{1}{1}$

نقش کف بشقاب که نیمی از آن شکسته است منظره‌ای از خانه‌ای را با سقف شیروانی شکل و برگها و شاخهٔ درخت نشان می‌دهد.

در وسط یکی از فناناپذیران با عصایی در دست در حال عبور از روی پل رودخانه است.

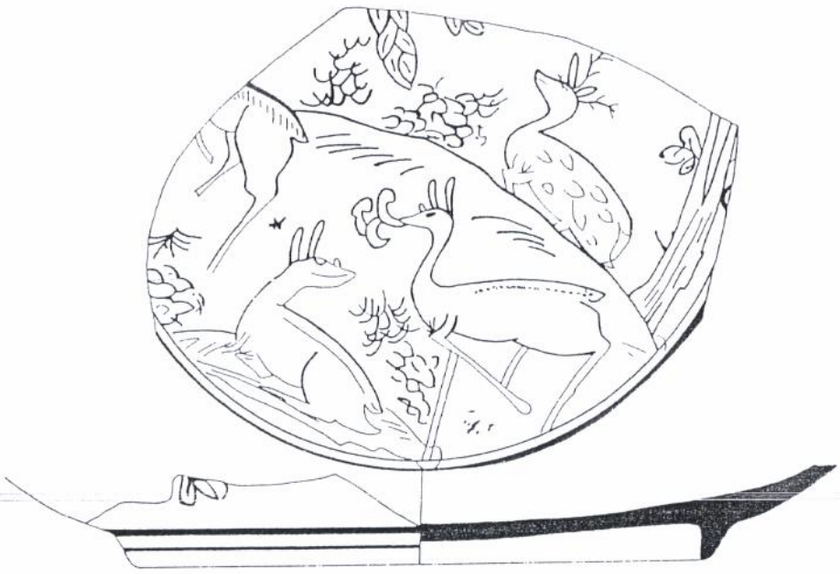


طرح شماره ۵ ـ عکس شماره ۳:

قسمتی از کف و بدنهٔ کاسهٔ متوسط ـ آبی و سفید ـ نقش آبی زیر لعاب ـ اندازه ۱/۱

کف کاسه، دارای نقش یک بچه اردک در میان شاخهٔ درخت و گلی که از آب بیرون آمده است می‌باشد. در قسمت کف پایه چهار کلمه چینی نوشته شده است: (فو ـ گوای ـ جیا ـ چی) fu - gui - jia - gi یعنی (همیشه پولدار و ثروتمند با مقام عالی و خوب باشند). این ظرف مربوط به قرن ۱۶ میلادی است. ـ سمت چپ نقش لاشخوری ایستاده است.

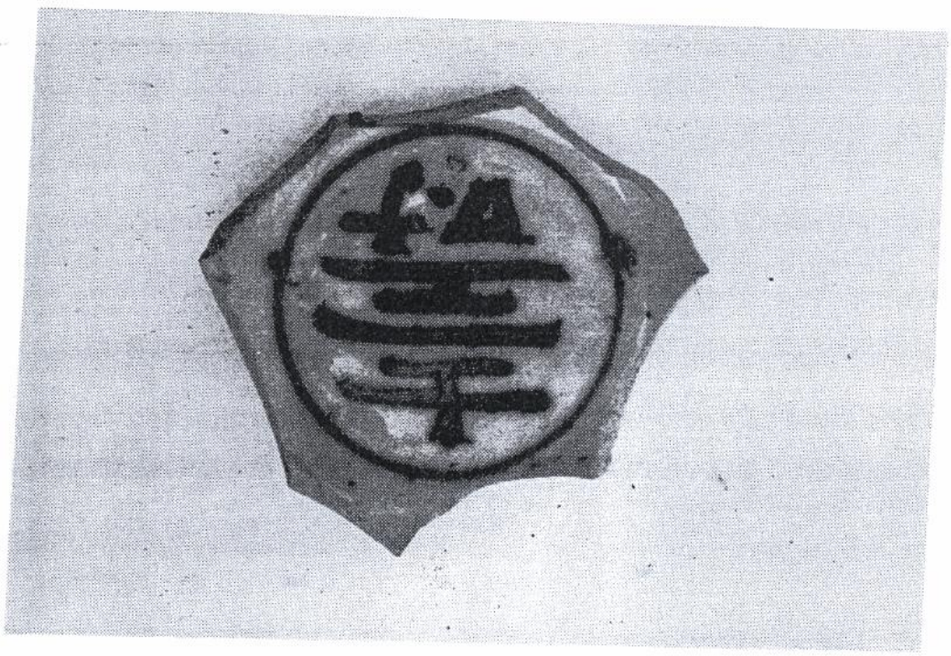
طرح شماره ۶:
قسمتی از کف بشقاب بزرگ ـ آبی و سفید ـ (نقش آبی زیر لعاب) لعاب نیمه شفّاف ـ اندازه $\frac{1}{1}$
داخل و خارج این قطعه منقوش است به نقش گل و گیاه ـ این قطعه چینی ایرانی است و مربوط به دورهٔ صفوی می‌باشد و به تقلید چینی‌های چین ساخته شده است.



طرح شماره ۷ ـ عکس شماره ۶:

قسمتی از پایه، بدنه و کف بشقاب ـ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) ـ اندازه $\frac{1}{2}$

قسمتی از دور پایه دارای دو خط موازی است. و در روی شکستگی بدنه نشانی از دو گلبرگ دیده می‌شود، داخل کف بشقاب دو خط موازی نیم دایره ترسیم شده و داخل آن سه آهو یک گوزن دیده می‌شود که یک آهو و گوزن در حال استراحت هستند و آهوی دیگری حال خوردن علف است، آهوی سوم فقط نیمی از بدنش پیداست. در این صحنه یک درخت و مقداری علف در روی زمین دیده می‌شود.

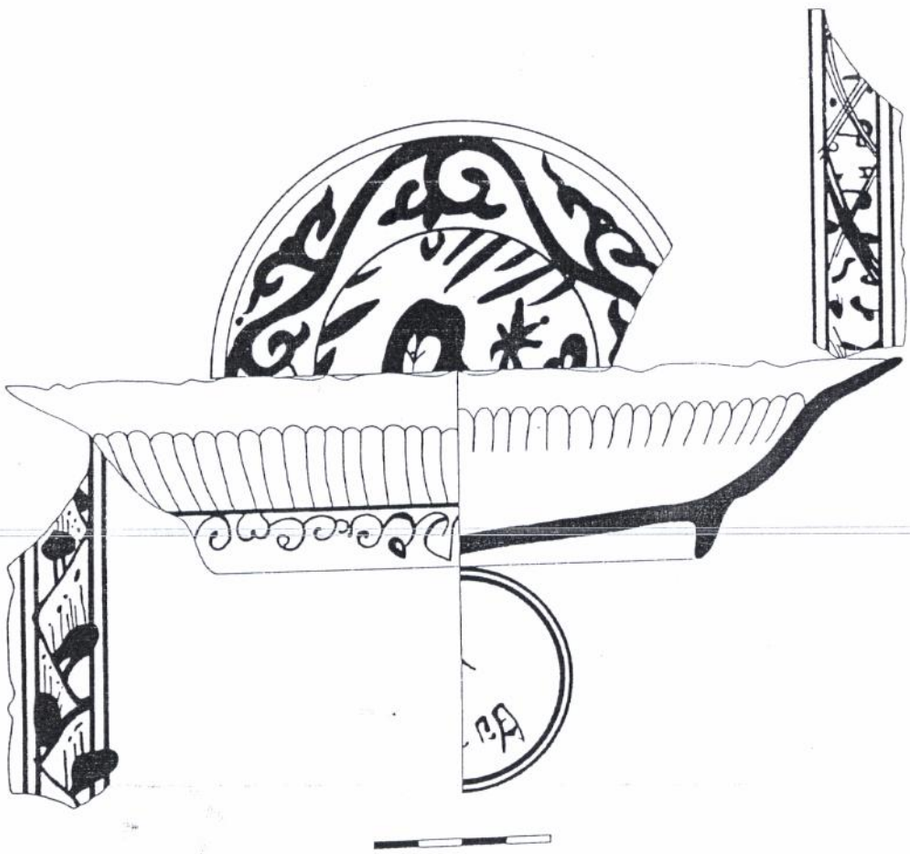


طرح شماره ۸ ـ عکس شماره ۷:

قسمتی از کف و بدنهٔ کاسهٔ متوسط ـ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) ـ اندازه $\frac{1}{1}$

دور پایه سه خط موازی به چشم می‌خورد. البته در موقعی که کاسه سالم بوده است این خطوط دایره‌وار دور پایه کاسه را تزئین می‌کردند. در کف کاسه فقط یک کلمه چینی نوشته شده است «شو» shou، به معنی عمر طولانی است.

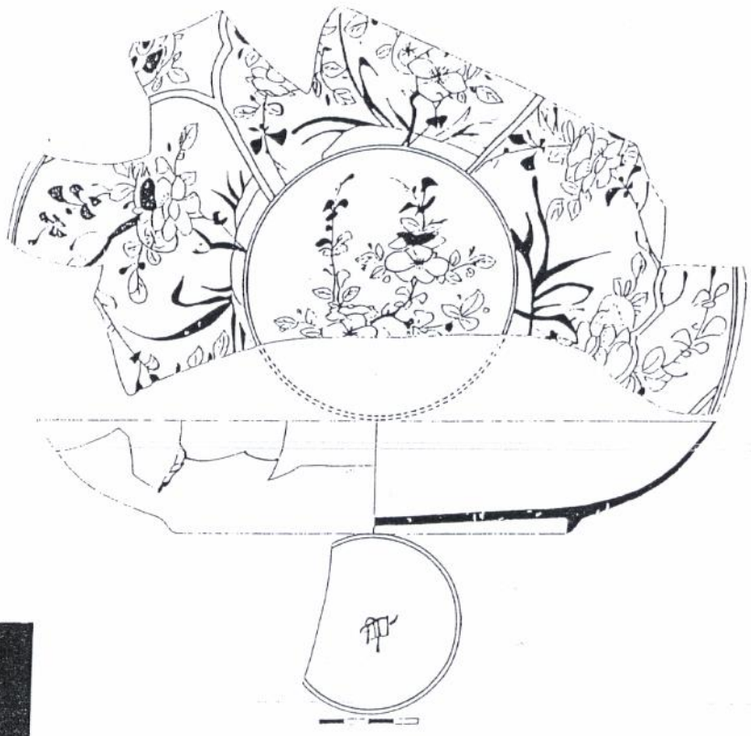
در کف پایه، دو کلمه چینی نوشته شده که قابل خواندن نمی‌باشد.

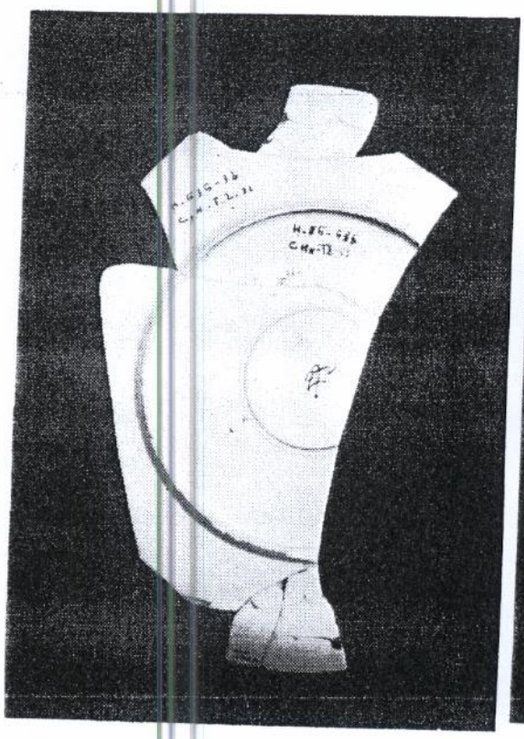


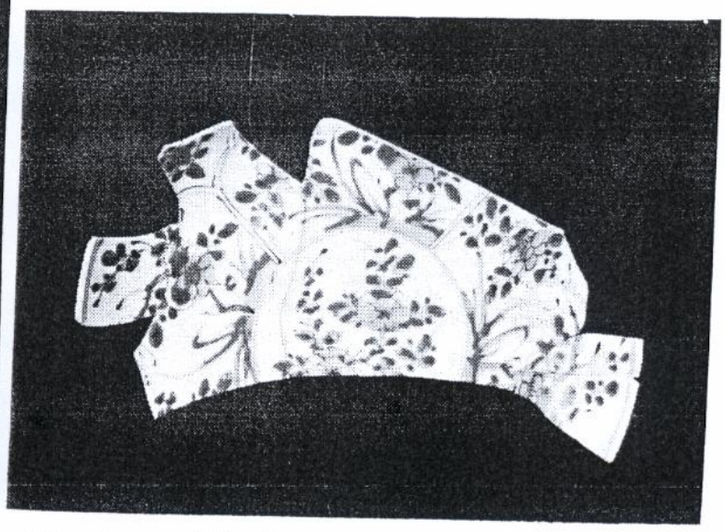
طرح شماره ۹:

قسمتی از پایه، بدنه، لبه و کف بشقاب ـ آبی و سفید (نقش آبی زیر لعاب) لعاب شفّاف با ته رنگ آبی ـ اندازه ۱/۱

لبه کاملاً متمایل به خارج و کنگره‌ای و از تولیدات قرن ۱۶ میلادی است، داخل و خارج بشقاب دارای نقش است. لبه داخلی دارای نقوش لوزی شکل بین خطوط موازی است. خارج لبه نیز تزئینات مثلثی شکل با گلهای توپر دارد. قسمتی از بدنه دارای نقوش برجسته قالبی است. یک قسمت از دور پایه را نقوش زنجیره‌ای تشکیل می‌دهد. در کف پایه فقط یک کلمه چینی باقیمانده که در اصل کلمه به این شکل می‌باشد da - ming - nien - zao یعنی ساخت در دوره مینگ. کف بشقاب دارای دو خط نیم دایره و یک خط نیم دایرهٔ دیگر درون آن نقش شده است، سبزه و پیچک‌های طوماری، نقش عمده کف ظرف را تشکیل می‌دهد.



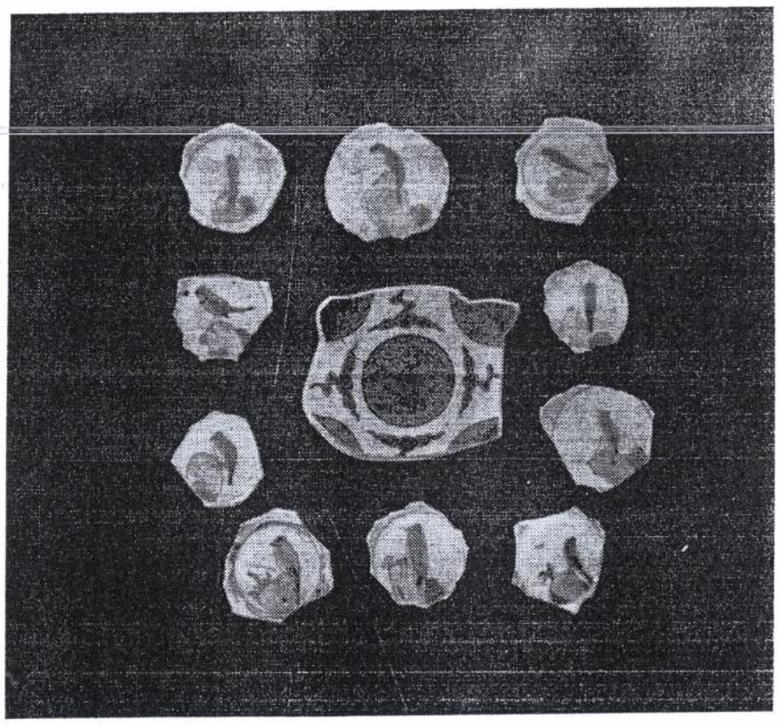




طرح شماره ۱۰ ـ عکس شماره ۵ و ۶:

قسمتی از پایه، بدنه و کف قاب ـ آبی و سفید ـ (نقش آبی زیر لعاب) لعاب شفّاف ـ اندازه $\frac{1}{2}$

لبه ساده، تمام قسمت لبه و کف ظرف منقوش از گلها و شکوفه‌های بهاری است. مربوط به قرن ۱۶ میلادی می‌باشد. کف پایه دار ای علامت کارخانه که در داخل دو خط دایره‌ای محصور شده، می‌باشد. پشت بشقاب، دارای پایهٔ ساده و اطراف قسمتهائی از لبه دارای نقش آبی است.



عکس شماره ۸:

تعداد ۱۱ قطعه چینی آبی و سفید مربوط به کف و قسمتی از پایه کاسه‌ای کوچک، و قطعه وسطی مربوط به یک کاسه متوسط است.
نقوش داخ کف این قطعات را پرندگان نشسته بر روی صخره تشکیل می‌دهد.
قطعه وسطی یک غاز در حال پرواز دیده می‌شود و در چهار طرف آن مقدار کمی از چهار غاز قرینه دیده می‌شود.
همانطور که در جدول تقسیم‌بندی ظروف اشاره شده است. این قطعات بطور عمد شکسته و تقریباً گرد شده‌اند. احتمالاً یا جهت کار گذاشتن به عنوان تزئین در متن دیوارها کاربرد داشته و یا کودکان جهت بازی این قطعات را به این شکل در آورده‌اند.(۱)

---

* *لازم به یادآوری است که طرحهای موجود در این مقاله بوسیله خانم سیمین لک‌پور و خانم ام‌البنین نعمت گرگانی تهیه شده است که از همکاری و همیاری ایشان سپاسگزاری می‌نمایم.*

پانوشتها:

۱ ـ سلسلهٔ ming (۱۶۴۴ ـ ۱۳۶۸) میلادی

۲ ـ بخش‌های فوق‌الذکر انشاءالله بزودی در کتابی که در دست تحقیق و تألیف می‌باشد بطور مفصّل خواهد آمد.

۳ ـ گیتاشناسی کشورها، ص ۶۱

۴ ـ بررسیهای تاریخی، شماره ۵ سال ۱۲ ص ۱۲۳، احمد اقتداری.

۵ ـ شادروان عباس اقبال در کتاب «بحرین و سواحل خلیج‌فارس» در پاورقی صفحهٔ ۷ چنین گفته است: که «املای کلمهٔ هرموز بشکل هرمز بدون واو غلط است و هرموز تغییر شکل خورموغ یا خورموز بوده است. خور به معنی بندر و لنگرگاه است و هرموز یعنی لنگرگاه ولایت موغستان (میناب و غیره)، و اشاره نموده‌اند که خواجه حافظ شیرازی نیز کلمهٔ هرموز را با واو در شعر خود بکار برده است:

شاه هرموزم ندید و بی‌سخن صد لطف کرد　　شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد

۶ ـ برای اطلاعات بیشتر به نشریهٔ بررسیهای تاریخی شماره‌های ۵ و ۶ احمد اقتداری مراجعه نمائید.

۷ ـ عباس اقبال ص ۳۹ ـ احمد اقتداری ص ۱۱۶ بررسیهای تاریخی شماره ۵.

۸ ـ در ص ۳۴۲ کتاب گ. لسترنج آمده است: هرموز قدیم در پایان قرن هشتم ه. ق بوسیلهٔ حملهٔ سپاهیان امیر تیمور به شهرهای ساحلی نزدیک هرموز قدیم به کلّی ویران گشت و هفت قلعهٔ آن تسخیر و به آتش کشیده شده، محافظین این قلاع به جزیرهٔ هرموز گریختند.

۹ ـ این تاریخ مصادف با هفتمین سال سلطنت شاه اسماعیل اوّل صفوی است.

۱۰ ـ Alfonso de Albouqurque ـ احمد تاج بخش ص ۵۹۰.

۱۱ ـ عباس اقبال ص ۸۲ ـ احمد اقتداری بررسیهای تاریخی شماره ۵، ۶ ـ نصرالله فلسفی صفحات ۱۴۶ ـ ۱۵۲.

۱۲ ـ سلسلهٔ «هان» Han، ۲۰۶ قبل از میلاد تا ۲۲۰ میلادی ـ تاریخ این سلسله به دو دوره تقسیم می‌گردد:

الف: هان غربی ۲۰۶ ق. م تا ۸ میلادی. ب: هان شرقی ۲۵ تا ۲۲۰ میلادی

۱۳ ـ wu - di، ۸۷ تا ۱۴۰ میلادی هشتمین فغفور سلسلهٔ هان. «او» نام فغفور و «دی» مقام امپراطوری است.

۱۴ ـ فغفور معرّب بغ‌پور (پسر خدا).

۱۵ ـ Jang - aien مرگ ۱۱۶ م. این سفیر در واقع واسطهٔ آشنائی چین با ممالک غرب چین بود و به نقل از آقای عباس تشکری ص ۱۲: «در اثر مساعی «جانگ ـ چیئن» بود که دو تحفهٔ گرانبها انگور و یونجه از ایران به چین برده شده و کشت آن‌ها رایج گشت.

۱۶ ـ فصل ۲۳ Shi - Ji (یادداشت‌های تاریخی) ـ مورخ مشهور چین "su - ma - Jien" (سو ـ ما ـ جیئن) ۱۳۶ ـ ۸۵ ق ـ م نویسندهٔ یادداشت‌های تاریخی است. و کتاب ho - han (هو ـ هان) قسمت ۹۶ بخش ۶۶ در مورد کشورهای غرب چین است.

۱۷ ـ ص ۱۲، عباس تشکری

۱۸ ـ tang، ۶۱۸ ـ ۹۰۷ م یکی از سلسله‌های درخشان چین به شمار می‌رود.

۱۹ ـ کانتون در استان guang - zhou (گوانگ ـ جو) در جنوب چین واقع است.

۲۰ ـ Yang - zhou (یانگ ـ چو) استانی، در جنوب چین

۲۱ ـ محمدحسن سمسار ص ۲۱۳ ـ عباس تشکری ص ۴۲

۲۲ ـ هرموز قدیم در قرن ۱۰ میلادی مرکز مهّم تجاری میان ایران ـ هند و چین بود.

۲۳ ـ Yuan ۱۳۶۸ ـ ۱۲۷۷ م سلسله مغولی چین.

۲۴ ـ قوبیلای قاآن فرزند تولوی و نوهٔ چنگیزخان

۲۵ ـ چینی در زبان انگلیسی Porcelain نامیده می‌شود که از کلمهٔ Porcellana که نوعی صدف است گرفته شده و نام این صدف

از کلمه Porcella (گراز کوچک) مشتق شده، زیرا این صدف به پشت گراز شباهت دارد. ص ۱۰۲۵ تاریخ تمدّن ویل دورانت.

۲۶ ـ اولین نشانهٔ سفال لعابدار از منطقه‌ای به نام «ان ـ یانگ» An - Yang، پایتخت سلسلهٔ شانگ shang ۱۱۲۲ ـ ۱۷۶۶ ق ـ م بدست آمده است.

۲۷ ـ Kaolin از لغت چینی «گا ـ لینگ» gao - Ling به معنی قلّه بلندکوه گرفته شده است. این مادّه از کوههای شهر «جنیگ ـ ده ـ جن» Jing - de - Jen در استان «جیانگ سو» Jiang - su در جنوب شرقی چین بدست می‌آمده است.

کائولن از خاکهای خالص طبیعت است و فرمول آن: Al_2O_3 ، $2SiO_2$ ، $2H_2O$

۲۸ ـ صخره‌های فلدسپاتی تحت تأثیر آب و هوای موجود در محیط، مواد محلول خود را از دست می‌دهد و متلاشی می‌گردد و بصورت خاک در می‌آید که به آن کائولن می‌گویند. کائولن در درجه حرارت بین ۱۲۵۰ تا ۱۴۵۰ درجهٔ سانتیگراد پخته می‌شود و در ۱۸۰۰ درجه کاملاً ذوب می‌گردد.

۲۹ ـ be - don - zi، کوارتز

۳۰ ـ Proto - Porcelain، لازم به یادآوری است که سفالگران در دوره‌های قبل از عصر «هان» از کائولن جهت سفال‌سازی استفاده می‌کردند، ولی روش حرارت دادن در کوره به میزانی نبوده است که خمیر ظرف تبدیل به چینی گردد. از دورهٔ «شانگ» Shang ظرفی در کاوشها به دست آمده است که خمیرهٔ ظرف کائولن می‌باشد.

۳۱ ـ zin، ۴۲۰ ـ ۲۶۵ م

۳۲ ـ لعاب قلیائی است که در ایران هم از گیاهی به اسم «اشنون» بدست می‌آمد. این گیاه را می‌سوزاندند؛ حاصل کار خاکستری بصورت مذاب بود که پس از سرد شدن آن را می‌کوبیدند و با مواد دیگری مخلوط کرده جهت لعاب سفالینه‌ها بکار می‌بردند.

۳۳ ـ sui، ۶۱۸ ـ ۵۸۱ م.

۳۴ ـ ص ۲۹۵، کتاب موریس داماس.

۳۵ ـ Song، ۹۶۰ تا ۱۲۷۹ میلادی شامل دو دوره بوده است: سونگ شمالی ۹۶۰ تا ۱۱۲۶ م و سونگ جنوبی ۱۱۲۷ ـ ۱۲۷۹ م

۳۶ ـ البته در دورهٔ تانگ قبل از عصر سونگ ظروف چینی صادر می‌شده است. باستان‌شناسان نمونه‌هائی در بندر سیراف، سامره، فسطاط در مصر یافته‌اند.

۳۷ ـ به نقل از کتاب هنر ایران، الکساندر پوپ ص ۱۹

۳۸ ـ Jing - de - Jen نام شهری در استان جیانگ ـ سی Tiang - su در جنوب شرقی چین، کارخانه‌های مهم چینی‌سازی در این محل به واسطهٔ نزدیکی به مراکز کائولن ساخته شده بودند. آغاز کار این کارخانه‌ها مربوط به قرن ۶ میلادی است، یعنی دورهٔ سلاطین چن (chen) ۵۸۹ ـ ۵۵۷ م.

۳۹ ـ Celadon نامی است که فرانسوی‌ها در قرن ۱۷ م به این اشیاء دادند. چون لعاب زیر ظروف اغلب سبز، سبز زیتونی و سبز مایل به خاکستری است. این نام از اسم قهرمان داستان "Astree" اثر دورفه "d'urfe" گرفته شده، زیرا این قهرمان همواره لباس سبز می‌پوشیده است. تاریخ ویل دورانت ص ۱۰۲۶.

۴۰ ـ بهترین نوع سلادون‌های چین طی چندین سلسلهٔ مربوط به دورهٔ سونگ است. مجموعه‌داران جهان بخصوص ژاپنی‌ها به هیچ قیمتی حاضر به از دست دادن آنها نیستند.

۴۱ ـ Jen - he هم‌عصر با یونگ ـ لو ففور چین.

۴۲ ـ Yong - Lo ۱۴۰۳ ـ ۱۴۲۴ م سومین ففور سلسلهٔ مینگ.

۴۳ ـ Xuan - de ۱۴۲۶ تا ۱۴۳۵ م.

۴۴ ـ آرتور پوپ ص ۱۳

۴۵ ـ ching ۱۶۴۴ ـ ۱۹۱۷ م.

۴۶ ـ kang - xi ۱۶۶۲ ـ ۱۷۲۲ م.

۴۷ ـ Tai - ping

۴۸ ـ ویل دورانت ص ۱۰۲۹ ـ ۱۰۳۰

۴۹ ـ علی‌اکبر خطائی ص ۱۱۶، ۱۱۷

۵۰ ـ Cobalt فلز لاجورد

۵۱ ـ Jiang - su، استانی در جنوب شرقی چین

۵۲ ـ yun - nan، استانی در جنوب چین

۵۳ ـ fu - Jien، استانی در جنوب شرقی چین

۵۴ ـ Je - Jiang، استانی در جنوب شرقی چین

۵۵ ـ Hui، لفظی است که برای مسلمانان به کار می‌رود

۵۶ ـ از استان «یون ـ نن» نیز یک نوع ماده کبالت به دست می‌آمد که چینی‌گران آن را نیز آبی محمدی می‌نامیدند. احتمالاً بدین جهت بوده است که بیشتر ساکنین این منطقه در زمان سلسله «یوان» و «مینگ» مسلمان بوده‌اند.

۵۷ ـ xuan - de ۱۴۲۶ ـ ۱۴۳۵ م. پنجمین فغفور سلسلهٔ مینگ

۵۸ ـ Jia - Jing ۱۵۲۲ ـ ۱۵۶۶ م. دهمین فغفور سلسلهٔ مینگ

۵۹ ـ حدود ۲۵۰ قطعه ظروف چینی وصالی شده و یا نیمه سالم، توسط همکاران ارجمند خانم سیمین لک‌پور و خانم نعمت گرگانی طراحی شده است که انشاءالله در کتابی که در دست تألیف می‌باشد خواهند آمد.

۶۰ ـ ba - gua

۶۱ ـ wên امیری بود بسیار درستکار و مورد توجه مردم.

۶۲ ـ shang ۱۷۶۶ ـ ۱۱۲۲ ق ـ م

۶۳ ـ Yang نیروی مثبت، آسمان، مذکّر، فعال، نماد اژدها

۶۴ ـ Yin نیروی منفی، زمین، ماده منفعل و نماد سیمرغ

۶۵ ـ Yi - ching به معنی کتاب تقدیرات می‌باشد.

۶۶ ـ برای اطلاعات بیشتر به کتاب یی چینگ، ترجمهٔ سودابه فضائلی و ص ۲۲ تاریخ فلسفه چین باستان رجوع نمائید.

۶۷ ـ Shen - Lung

۶۸ ـ di - Lung

۶۹ ـ fu - zang

۷۰ ـ سیمرغ و مفهوم آن از نظر چینیان: سیمرغ پرنده‌ایست افسانه‌ای که در داستانها و ادبیات و هنر چین مقام والائی دارد. پرنده‌ایست خوش‌یمن، خوش‌اقبال، بهرکجا بنشیند، خوشبختی و برکت به همراه می‌آورد. در چین درختی است به نام (او ـ دونگ) wu. dong چینی‌ها آن را در منازل خود پرورش می‌دهند به امید آنکه روزی سیمرغ برفراز آن بنشیند و شانس و اقبال را به آن خانه به ارمغان بیاورد، سیمرغ نماد (یین) yin نیروی منفی، ماده، زمین و عنصر منفعل می‌باشد و در مقابل، اژدها نماد (یانگ) yang آسمان، نر، مثبت، فعال قرار گرفته است. اتحاد این دو نیرو خلقت را به تکامل می‌رساند. در بسیاری از نقوش اشیاء هنری چین اژدها و سیمرغ درکنار یکدیگر نقش می‌شوند که رمز پیوند و زناشوئی و تکامل یکدیگر است. در چین قدیم رسم بر این بوده است که وقتی فغفور جدیدی به تخت اژدها جلوس می‌کرده است لباسی مزیّن به نقش اژدها بر تن کرده و کلاهی با تجسم سیمرغ به ملکه تقدیم می‌نموده است. سیمرغ در پروازها غالباً به طرف خورشید در حرکت است که رمز روشنائی و نور می‌باشد.

منابع فارسی:

۱ ـ گیتاشناسی کشورها، جغرافیای طبیعی، سیاسی، اقتصادی و تاریخی، گردآورندگان: محمود محجوب، فرامرز یاوری، ۱۳۶۴ شمسی مؤسسه گیتاشناسی

۲ ـ بررسیهای تاریخی، شماره ۵ و ۶ سال دوازدهم مقالات احمد اقتداری

۳ ـ مطالعاتی در باب بحرین و جزایر خلیج‌فارس، عباس اقبال آشتیانی، چاپخانه مجلس ۱۳۳۸ شمسی

۴ ـ جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، تألیف گ ـ لسترنج، ترجمه محمود عرفان انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۴ شمسی چاپ دوّم

۵ ـ زندگانی شاه عباس اوّل، جلد چهارم، نصرالله فلسفی، انتشارات دانشگاه تهران چاپ سوم ۱۳۵۳ شمسی.

۶ ـ تاریخ صفوی، احمد تاج‌بخش، انتشارات نوید شیراز ۱۳۷۳ شمسی

۷ ـ ایران به روایت چین باستان، عباس تشکری، مؤسسه روابط بین‌المللی ۱۳۵۶ شمسی.

۸ ـ جغرافیای تاریخی سیراف، محمدحسن سمسار، سلسلهٔ انتشارات انجمن آثار ملّی ۱۳۵۷ شمسی.

۹ ـ تاریخ تمدن، مشرق زمین گاهواره تمدن، بخش سوم (چین و ژاپن) اثر: ویل دورانت ترجمه ا. ح. آریان‌پور ۱۳۳۸ شمسی چاپخانه دولتی ایران

۱۰ ـ تاریخ صنعت و اختراع، جلد اول، تألیف: موریس داماس، ترجمه عبدالله ارگانی، چاپ اول ۱۳۶۲ شمسی چاپخانه سپهر تهران

۱۱ ـ شاهکارهای هنر ایران، تألیف: آرتور آپهام پوپ، بنگاه مطبوعاتی صفیعلیشاه ۱۳۳۸ شمسی، اقتباس و نگارش دکتر پرویز خانلری

۱۲ ـ خطای نامه (شرح مشاهدات سیدعلی‌اکبر خطائی معاصر شاه‌اسمعیل صفوی در سرزمین چین) مرکز اسناد فرهنگی آسیا، ۱۳۵۷ شمسی

۱۳ ـ یی چینگ، کتاب تقدیرات، پیشگفتار: ک. ک. یونگ. ترجمه سودابهٔ فضائلی، نشر نقره ۱۳۶۲ شمسی

۱۴ ـ تاریخ فلسفه چین باستان، تألیف: چوجای و وینبرگ جای، ترجمه: ع. پاشائی ۱۳۵۴ شمسی

۱۵ ـ اشعار فارسی تخت سلیمان، عبدالله قوچانی، مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۷۱ شمسی.

منابع خارجی:

1- T'ang sung shih - tai chung - hsi t'ung - shang shih, translated by: Feng yu, shanghai, 1930 (به زبان چینی)

2- Shih - chi, Historical Records compiled by: ssu - ma - ehien, and his father ssu - ma - t'an (یادداشت‌های تاریخی) به زبان چینی

3- Hou han - shu, History of the later Han dynasty 25 to 220, by: Fan yeh. (به زبان چینی)

۴ ـ به زبان چینی (چاپ نشده) 1976 ، تأثیر متقابل هنر ایران و چین. فخری دانشپورپرور

5- Chinese English Dictionary 1963 (چینی ـ انگلیسی)

6- Chinese Cultural treasure National Palace Museum Republic of Cehina 1971

7- Chinese porcelains from Ardebil shrine, John Alexander pope, washington 1956

8- A Glossary of chinese Archaeology (chinese - English) compiled by zhang - xinglian, 1983.

9- Concise History of China by: Jian Bozan, shao xunzheng, Hu Hua Beijing, 1981

Archive of SID

تأثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران

دکتر یعقوب آژند*

چکیده

ارتباط ایران با چین بسیار دیرینه است. این ارتباط همواره ماهیت بازرگانی و فرهنگی داشته است. ورود کالاهای چینی به ایران‌زمین بخصوص کالاهای هنری آن موجب تعامل هنری بین دو تمدن چین و ایران می‌شده است. هنگامی‌که مغولان در سدهٔ هفتم هجری بر سرزمین چین و ایران مستولی شدند این تعامل سرعت و وسعت بیشتری گرفت و بخصوص هنرهای تجسمی ایران را تحت‌تأثیر قرار داد. در این مقاله برآنم که وجوه مختلف این تأثیرگذاری را بخصوص در هنرهای تجسمی تصویری بازنمایم.

کلید واژه:

نقشمایه‌های چینی، اژدها، ققنوس، ظروف چینی، پارچه‌های ابریشمی چین، ختایی، اسلیمی، چینی‌مآبی، نقش نیلوفر، تای (نقش ابر چینی).

* دانشیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. درآمد: پیشینهٔ تاریخی

دنیای باستان شاهد طلوع روابط بین ایران و چین بود. این روابط، بویژه، در روزگار ساسانیان سرعتی بیشتر گرفت و شکوفایی کم‌نظیری در این قلمرو به ثمر نشست. کاوش‌های سر اورل استین (Sir Aurel Stein) در واحه تاکله مکان (Täklamakän) در حوضه تاریم و کشفیات پرفسور فن‌لکوک (Von Lecoq) در تورفان ترکستان و سایر یافته‌های باستان‌شناسی این منطقه، وجود هنر تصویری وسیعی را به ثبوت رساند که صدها سال پیش بین مرزهای شرقی و امپراتوری چین برقرار بوده است. در این سنت تصویرگری مانویان، بودائیان و مسیحیان دست داشتند.[۱] نقاشان ایرانی بطور مستقیم از سرزمین چین و یا سرزمینهای نزدیک به مرزهای ایران، پاره‌ای از قواعد نقاشی را که بعدها از ویژگیهای هنر نقاشی آنها شد، اقتباس کردند.

قوم ترک اویغور در قرن اول هجری بر سرزمین مسکونی اقوام آریایی‌نژاد تخار و سغد استیلا یافتند و تا ورود چنگیزخان بر این منطقه، در ختن و کاشغر و یارقند یعنی ترکستان شرقی حکومت کردند. مذهب مانی در این ایام در ترکستان شرقی رواج کامل داشت و این مذهب به هنر نقاشی عنایت ویژه‌ای نشان می‌داد. مانویان این سبک نقاشی را در میان ترکان اویغوری انتشار دادند و امروزه یافته‌های باستان‌شناسی در شهرهای خوچو و بزکلیک و غیره شاهدی بر این واقعیت تاریخی است. پس از استیلای مغولان بر ترکستان شرقی، سبک نقاشی مانوی که در حقیقت همان سبک نقاشی دوره ساسانی بود، به‌دست مغولان در چین منتشر شد و ذوق و سلیقه استادان چینی را تحت‌تأثیر قرار داد و در چین سبک خاصی پیدا کرد و همین نقاشی بعدها در عهد ایلخانان توسط هنرمندان چینی به ایران بازگشت و در نگارگری ایران تأثیری در خور به جا گذاشت.[۲] در این مقاله به بحث درباره این تأثیرگذاری می‌پردازیم.

۲. از صدر اسلام تا دوره مغولان

مناسبات بازرگانی بین چین و ایران از صدر اسلام به بعد ادامه یافت. در نخستین سده هجری ظروف چینی سلسله تانگ (۷۲۰ ـ ۶۲۰ م.) از بندر سیراف وارد ایران می‌شد. این اشیای هنری بخصوص نقشمایه‌های آنها سرمشقی برای هنرمندان ایرانی بود. زاره (Sarre) در حفریات سامرا نه‌تنها پاره‌هایی از چینی‌های چین پیدا کرد بلکه متوجه شد که از نقشمایه‌های این چینی‌ها، تقلیدهایی هم در سفالینه‌های این منطقه صورت گرفته است.[۳] البته این تأثیرپذیری از نظر تاریخی فراتر از سال ۸۸۳/۲۶۹ نمی‌رفته است.

نکته قابل توجه که تأثیر فرهنگی عظیمی در پی داشته، ورود کاغذ و صنعت کاغذسازی از چین به ایران بوده است. ورود صنعت کاغذسازی نخستین بار در شهر سمرقند رخ داد. در این زمینه ثعالبی مطالبی قابل ملاحظه دارد: «در میان اسیرانی که زیاد بن صالح از چین به سمرقند آورده بود، کسانی بودند که صنعت کاغذسازی داشتند و به وسیله آنها این صنعت در سمرقند رایج شد و گسترش و ادامه یافت.»[۴] ثعالبی در جای دیگر راجع به نقاشان و نقاشی چین می‌نویسد: «چینیان به اندازه‌ای در نقاشی زبردست هستند که نقشی که از انسان می‌سازند از خود انسان کمبودی ندارد مگر جان. نقاش چیره‌دست چینی به اندازه‌ای در کارش مهارت دارد که خنده انسان را در نقش نمایان می‌سازد و شگفت‌تر آنکه نوع خنده را نیز آشکار می‌سازد چنانکه میان خنده شرمگین و خنده نیشدار و میان تبسم و خنده از تعجب و میان خنده شادی و ریشخند فرق به خوبی پدیدار است. در حقیقت یک نقش، مرکب از چند نقش و در یک صورت چند صورت نهفته است.»[۵]

از اواسط دوره سلسله تانگ (اواخر سده هشتم میلادی) گزارش سفری از دوهوان (Du Huan) به نام **جینگ زینگ‌جی** (Jing xing ji) در دست است. و در آن از یک تن اسیر چینی در نبرد تالاس (طراز در بیابان رودخانه آلای) در سال ۱۳۳ هـ. صحبت شده است وی چند سالی را در پایتخت عباسیان، ظاهراً در کوفه بسر برده است. در کنار اسم او از دو تن نقاشان چینی و نیز بافندگان و سفالگران چینی نام برده شده است. ولی آثاری از این هنرمندان به دست نیامده و یا اینکه تأثیر هنر چینی در سبک نقاشی اسلامی و فلزکاری این دوره مشاهده نشده است. ولی این تأثیر را در سفالینه‌های این دوره به خوبی می‌توان مشاهده کرد.[۶]

طُرفه‌تر از همه بهره‌گیری نصر بن احمد سامانی در حدود سال ۳۰۷ هـ. از نقاشان چینی برای تصویر اشعار رودکی در **کلیله و دمنه** است. در مقدمه **شاهنامه** ابومنصوری بعد از آنکه از داستان ترجمه **کلیله و دمنه** از پهلوی به عربی سخن می‌رود، امیر نصر بن احمد وقتی این سخن را می‌شنود شادمان می‌شود و به خواجه بلعمی دستور می‌دهد که آن را از تازی به فارسی برگردانند و رودکی را مأمور این کار می‌کند و بدین‌ترتیب «**کلیله و دمنه** اندر زبان خرد و بزرگ افتاد و نام او بدین زنده گشت و این نامه از او یادگاری بماند. پس چینیان تصاویر اندر افزودند تا هر کسی را خوش آید دیدن و خواندن آن.»[۷]

از آنجا که از این تصاویر تاکنون چیزی به دست نیامده از این‌رو نمی‌توان کیفیت تأثیرگذاری آنها را در بالندگی و تحول بعدی نقاشی ایران ارزیابی کرد. اما تحسین و تمجید از هنر چینی از این زمان به بعد وارد ادبیات فارسی شد. در شعر فارسی بارها از نقاشان و پیکرتراشان و تصاویر و نقشها و محکوکات چینی صحبت به میان آمد.[۸] در شعر فارسی زیبایی چینی بویژه منسوب به شهر طراز (تالاس) و چگل در شرق ترکستان، با زیبایی رومی مقابل نشسته است و در آنها عنوان **نگار**، **بت**، **لعبت چین** بارها تکرار شده است. نگارخانه و نگارستان چین، بتخانه چین، آرایش چین کنایه از مردمان زیباروی شهرها و ایالات بوده است. در ادبیات فارسی **ارژنگ** یا **ارتنگ چین** استعاره‌ای از زیبایی یک نگاره و یا تصویر است.

نظامی در **اسکندرنامه** خود گزارشی از مهارت دو تن نقاش چینی و رومی پیش‌رو می‌گذارد ولی از چگونگی ویژگیهای این دو سبک نقاشی صحبتی نمی‌کند.[۹]

www.SID.ir