صفحات ۵۵-۶۶
هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دورۀ ۲۲، شمارۀ ۲، تابستان ۱۳۹۶

مطالعۀ تطبیقی سفال کوباچۀ ایران (صفویه) و سفال ایزنیک ترکیه (عثمانی)*

زهره ابراهیمی‌نژاد رفسنجانی[1]، زهرا حسین‌آبادی[2]، سید رحیم خوب‌بین خوش‌نظر[3]**

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
۲. استادیار دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
۳. استادیار دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۹)

چکیده

شباهت سفالینه‌های کوباچۀ تبریز دورۀ صفویه با سفالینۀ ایزنیک ترکیه در دورۀ عثمانی این سؤال را پدید می‌آورد که علل تشابه این دو گونه سفالینه چه بوده و کدام‌یک بر دیگری تأثیر گذاشته است؟ شیوۀ ساخت این ظروف، تزئینات ظروف سفالی ایران و ایزنیک و رنگ‌های مشترک، حکایت از تأثیر متقابل آنها در دوره‌های زمانی خاص دارد. هدف تحقیق، شناسایی نمونه‌های مشابه در ایران و ترکیه و بررسی علل احتمالی تأثیرپذیری این دو گونه سفالینه از یکدیگر است. ظروف کوباچه که با نقوش ختایی و رنگ‌های متنوع تزئین شده، در ایزنیک ترکیه نیز با اشتراکاتی در طرح و رنگ دیده می‌شود. این مقاله، ابتدا به معرفی دو گونۀ سفال کوباچه و ایزنیک پرداخته است. سپس با بررسی روابط و مراودات فرهنگی و سیاسی دو کشور، به عوامل احتمالی تأثیرگذار سفال کوباچه بر سفال ایزنیک و تبیین اشتراکات در تزئین و رنگ پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان داد مهاجرت عده‌ای از هنرمندان تبریزی به ترکیه و پس از آن، حملۀ عثمانی‌ها در چالدران و سپس، دستیابی آنها به خزانۀ دولت صفوی در تبریز و به‌غنیمت‌بردن آثار هنری و هنرمندان آن منطقه به پایتخت عثمانی، باعث تأثیرپذیری سفالینه‌های ایزنیک از سفال کوباچه شده است.

واژگان کلیدی

دورۀ صفوی، دورۀ عثمانی، سفال ایزنیک، سفال کوباچه.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد نگارندۀ اول با عنوان: «مطالعۀ تطبیقی سفال ایران (صفویه) و ایزنیک (عثمانی)» است که به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم به انجام رسیده است.

** نویسندۀ مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۹۹۴۷۱۶، نمابر: ۰۳۴-۳۲۶۵۱۷۲۴، E-mail: Z.ebrahiminejad69@gmail.com.

مقدمه

مطالعۀ تطبیقی هنر، معمولاً در کشورهایی اتفاق می‌افتد که به نوعی با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند. دو کشور همسایۀ ایران و ترکیه از دیرباز دارای مراودات فرهنگی، سیاسی و ارتباطات مختلف بوده‌اند و به‌ویژه در دورۀ عثمانی که هم‌زمان با صفویان در ایران بود، این مراودات به‌واسطۀ سیاست‌های مختلفی ازجمله جنگ و مهاجرت هنرمندان شدت گرفت. هنر سفالگری که در سدۀ شانزدهم/ دهم در ایران و ترکیه رواج یافت، موجب شد که شباهت‌های زیاد این هنر در دو کشور به این سؤال بینجامد که کدام‌یک از این دو گونۀ سفال کوباچه و ایزنیک، مقدم و اثرگذار بر دیگری بوده است؟ سفال کوباچۀ ایران که در شمال غربی ایران ساخته می‌شد، با نقوش گل و برگ‌های ختایی و رنگ‌پردازی متنوع، تزئین شده و شیوۀ نقش‌پردازی آن با سفالینه‌های ایزنیک ترکیه مشابه است.

کشور ایران در دورۀ صفوی، توجه بسیاری از پادشاهان را در زمینۀ هنر به خود جلب کرد. هنر سفالگری در این دوره رواج فراوانی یافت و سفال‌های متنوعی پدید آمد که ازجملۀ آنها می‌توان به سفال زرین‌فام، هفت‌رنگ، آبی و سفید، سِلادون، گامبرون و کوباچه اشاره کرد. در دورۀ عثمانی نیز پس از جلوس سلطان بایزید دوم بر تخت سلطنت (۸۸۷/۱۴۸۱)، اولین کارگاه‌های هنری در دربار استانبول تأسیس شد. به نظر می‌رسد سلاطین عثمانی با الگو قراردادن همسایۀ شرقی خود، ایران، که پیشینه‌ای کهن و درخشان در فرهنگ و هنر منطقه داشت، بر رونق و اعتلای کارگاه‌های هنری دربار اهتمام ورزیدند و توجهی خاص به سنت مرسوم مکاتب هنری ایران مبذول داشتند. با توجه به نکات بیان‌شده، این تحقیق بر آن است تا با شناسایی نمونه‌های مشابه در ایران و ترکیه، به بررسی علل احتمالی تأثیرپذیری طرح و نقش این دو گونه سفالینه بپردازد. به این منظور، ابتدا سفالینه‌های کوباچه و ایزنیک و بررسی تشابه ظروف سفالی آنها معرفی شده است. سپس روابط فرهنگی و سیاسی دو کشور تجزیه‌وتحلیل شده و در پایان، به عوامل و گونۀ تأثیرگذار پرداخته شده است. این تحقیق می‌تواند نقش مهمی در شناخت سفال‌های هر دو منطقه، احیای این هنرها و درنتیجه، گسترش روابط فرهنگی بین دو کشور ایران و ترکیه داشته باشد. مقالۀ حاضر که ازنظر ماهیت و روش، تطبیقی است، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، سایت‌ها و مقالات معتبر انجام گرفته است.

پیشینۀ پژوهش

نقش‌پردازی‌های خاص ظروف کوباچه و ظروف ایزنیک توجه برخی محققان را به خود معطوف کرده و پژوهش‌هایی در قالب کتاب و مقاله پدید آورده است که ازجمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: کتاب *فن و هنر سفالگری* (۱۳۷۹) نوشتۀ فائق توحیدی به بررسی هنر سفالگری ایران در سدۀ دهم تا سیزدهم هجری پرداخته و سفال صفوی را در آن طبقه‌بندی کرده و به ظروف کوباچه نیز پرداخته است. فیروزه مهجور در مقاله‌ای با عنوان «ایران، خاستگاه سفالینۀ گونۀ موسوم به کوباچه» سفالینۀ کوباچه را بررسی کرده است. در زمینۀ سفال ایزنیک ترکیه نیز کتاب *IZNIK* (2004) نوشتۀ Denny و کتاب *IZNIK: the Pottery of Ottoman Turkey* (1989) نوشتۀ Atasoy&Raby از کتاب‌های لاتین هستند که به بررسی و طبقه‌بندی سفال ایزنیک ترکیه پرداخته‌اند. با وجود چنین منابع ارزشمندی، تاکنون پژوهشی جامع دربارۀ سفالینۀ کوباچه و ایزنیک و به‌خصوص تطبیق این دو گونه سفال انجام نشده است. این امر، ضرورت انجام این تحقیق را روشن می‌کند.

۱. سفال کوباچه یا کوباچی[1]

از نیمۀ دوم قرن پانزدهم/ نهم با گونۀ شاخصی از سفال مواجه‌ایم که می‌توان آن را کوباچه نامید. نخستین نمونه‌های آن در قصبۀ کوباچه، واقع در داغستان از منطقۀ قفقاز شناسایی شده است (Watson, 1998: 177). کوباچی احتمالاً محل ساخت این نوع ظروف نبوده و به تعبیر برخی باستان‌شناسان، آنان صنایع فلزی یا جنگ‌افزارهای نظامی خود را با ظروف سفالی معاوضه می‌کردند (lewis, 1976: 54). از این رو، برخی معتقدند منطقۀ ساخت این ظروف، جایی در حوالی تبریز بوده است. این نوع سفال، از دورۀ تیموری در ایران متداول شد. با این حال، باید این مسئله را هم در نظر داشت که نمونه‌های اولیه، برداشت‌هایی از سفال قدیم سلسلۀ چینی مینگ و در مراحل بعد، سفال‌های آبی و سفید و سفال چندرنگ بوده‌اند (lewis, 1976: 54). این ظروف عموماً بشقاب‌ها و کاسه‌های پهنی بودند که لبه‌ای برگشته و بدنه‌ای سبک و ظریف داشتند. بدنۀ این سفال‌ها سفید است و با خط‌های بنفش و سیاه و گاهی منگنز و رنگ‌های قرمز- قهوه‌ای، سبز، آبی و زرد و لعاب درخشان پوشیده شده است

(محمدی فر و بلمکی، ۱۳۸۷: ۹۷) آرتور لین دربارهٔ سفال‌های کوباچه می‌نویسد: «این نوع سفال که اکثراً به شکل کاسه و بشقاب لب‌تخت و عمدتاً پایه‌دار است، دارای بدنهٔ متخلخل و ترکیب سفید بسیار ریز و نرم است که با نقوش تزئینی گوناگون، به‌خصوص گل و برگ‌های طوماری و اسلیمی به رنگ‌های مختلف مانند سیاه، سبز، آبی، اخرایی و قهوه‌ای در زیر لعاب شفاف آراسته گردیده‌اند» (Lane, 1957: 78) (تصویر ۱). اغلب متخصصان، ایران را مبدأ تولید این گونه سفال می‌دانند (رفیعی، ۱۳۷۷: ۵۱).

تصویر ۱. تزئین روی ظرف کوباچه
مأخذ: (رفیعی، ۱۳۷۷: ۲۴۳)

۲.۱. ظروف کوباچه؛ ایرانی و بومیِ تبریز

ظروف کوباچه که همگی دارای تاریخی قبل از قرن هجدهم/ دوازدهم هستند، اغلب از نواحی تبریز به دست آمده‌اند. برخی ایرانی‌بودن سفالینه‌های موسوم به کوباچه را رد می‌کنند؛ در حالی که این ظروف کاملاً ایرانی هستند و علاوه بر محل کشف و نقوش ایرانی آنها، دلایل دیگری نیز برای اثبات این مسئله وجود دارد:

۱.۲.۱. کاوش‌های باستان‌شناسی: در کاوش‌های باستان‌شناسی در مناطق مختلفی از ایران همچون تبریز، تپهٔ امامزاده بنیس در شبستر، تپهٔ نرگه یا نرجهٔ کنونی در تاکستان، قلعهٔ الموت، شهر تاریخی گسکر (هفت دغنان) در نزدیکی صومعه‌سرا، ری و ورامین نمونه‌های بسیاری از سفال کوباچه به دست آمده است (مهجور، ۱۳۸۸: ۱۴۵). لکونین و لوانو می‌نویسند: «پژوهشگران آنها را به ظروف کوباچه ارتباط می‌دهند و تاریخ احتمالی آنها را نیمهٔ اول قرن شانزدهم/ دهم می‌دانند» (Loukonine & Lvanov, 2003: 171).

۲.۲.۱. آزمایش سنگ‌نگاری: نتایج حاصل از سنگ‌نگاریِ نمونه‌های مختلفی از سفال کوباچه، منشأ ایرانی آنها را اثبات کرده و شهرهای داغستان، نیشابور، کرمان، مشهد و اصفهان را به‌عنوان مراکز عمدهٔ تولید آنها مشخص کرده‌اند (گلمبک، ۱۳۸۵: ۱۵۴). همچنین آزمایش سنگ‌نگاری نمونه‌هایی که در کاوش‌های قلعهٔ الموت و تپهٔ نرگه به دست آمده است، نشان از منشأ واحدی دارند که احتمالاً همان آذربایجان است.

۳.۲.۱. وجود کتیبه یا اشعاری به زبان فارسی: نوشته‌ها و اشعار فارسی بر روی برخی سفالینه‌ها به‌خصوص با خط نستعلیق که از ابتکارات میرعماد، هنرمند خوش‌نویس ایرانی زمان شاه عباس است، دلیلی بر ایرانی‌بودن این سفالینه‌هاست (فضائلی، ۱۳۵۰: ۴۴۴) (جدول ۱، ردیف ۱، نمونهٔ کوباچه).

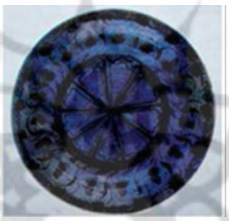
۴.۲.۱. تزئینات ایرانی ظروف: شیوهٔ تولید، تزئین و نقش‌مایه‌های این‌گونه سفال‌ها کاملاً ایرانی است. نقوش تزئینی سفالینه‌های رنگارنگ کوباچه شامل پیکره‌های انسانی، نقوش گیاهی و ختایی، برگرفته از نقش سفال‌های مینایی سدهٔ ۱۳/ ۷ و نگارگری دورهٔ صفوی و مکتب اصفهان (رضاعباسی) است که همگی در تزئینات دورهٔ تیموری ریشه دارند. برخی از نقوش ظروف کوباچه که دارای رنگ‌های سیاه، آبی و سبز هستند و نقششان با گلابه‌های قرمز و زرد رنگ‌آمیزی یافته، مقتبس از مجموعه نگاره‌های کاشیکاری صفویه بوده است (فریه، ۱۳۷۴: ۲۶۶).

ایرانی‌بودن سفال‌های کوباچه به دلایل مذکور اثبات شد؛ اما برخی پژوهشگران دلایلی برای رد بومی‌بودن (در منطقه کوباچه) می‌آورند. فریه معتقد است: «بشقاب‌هایی از کوباچه در آذربایجان به دست آمده‌اند که خاستگاه دیگری داشته‌اند» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۶۶). بررسی‌ها و شواهد موجود، دلالتی بر انجام فعالیت‌های مهم و درخور توجه سفالگری و کاشی‌کاری در ناحیهٔ کوباچه ندارند. همچنین مدارک موجود، وجود فلزکاری و معادنی غنی از مس و نقره را اثبات می‌کنند؛ نه سفال و سفالگری (مهجور، ۱۳۸۸: ۱۴۷). نام قدیم کوباچه «زره‌گران» بوده است (آقاقدسی، ۱۳۸۲: ۴۶) و حتی نام کنونی آن یعنی «کوباچه» یا «کوباچی» برگرفته از «کوبچی» به معنای «زره» است (دیماند، ۱۳۶۵: ۱۰۲). به نظر می‌رسد دلیل انتخاب این نام، همان ساخت زره و آلات جنگی در این منطقه بوده است. معروف است که مردم کوباچی به اسلحه‌سازی و ساخت آلات و ادوات فلزی اشتغال داشته و توجهی به سفال‌سازی نداشتند. احتمال قوی می‌رود این نوع از سفال که نمونه‌هایی از آن در آنجا به دست آمده است، ساخت خود آن ناحیه نبوده و از تبریز به آنجا وارد شده است (زکی، ۱۳۶۳: ۲۴۴).

داغستان که در قرون پانزدهم/ نهم و شانزدهم/ دهم ایالتی ایرانی بود، جریان صدور سفال‌های ایرانی را همچنان برقرار نگاه داشت و شاید همان‌طور که پوپ در کتاب بررسی هنر ایران یادآوری کرده است، این سفال‌ها را ایرانیان در برابر دریافت اسلحه، معاوضه می‌کرده‌اند (رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۶۸).

ولی اگر از ساخت آنها محروم بوده‌اند، به اهمیت صنعتی‌اش پی برده و آن را عزیز و گرامی می‌داشتند و در منازل خود آن را به دیوارها می‌زدند و اتاق‌های خود را با آن زینت می‌دادند. به‌طور کلی، می‌توان گفت ظروف منسوب به کوباچه در رنگ و لعاب و حتی در اشکال ممتاز بوده است (زکی، ۱۳۶۳: ۲۴۴). همچنین کشف صدها بشقاب و قدح سفالین شاخص، آن هم از گونۀ خاصی در قصبۀ دورافتاده و کوچک کوباچه، بدون آنکه همراه با قطعات شکستۀ سفالین، ضایعات پخت و اثری از کورۀ سفالگری باشد، این نظریه را که آثار مکشوف خاستگاه و منشأ محلی دارند، رد و نظریۀ وارداتی‌بودن آنها را به‌شدت تقویت می‌کند (رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۶۹). بنا بر گفتۀ بلر و بلوم: «این سفال بیشتر در غرب و توسط صنعتگران ترک ساخته شده است. بدنۀ این نوع سفال از گل سفید و شهرت آن، به دلیل استفادۀ وسیع از لعاب‌های رنگی است» (Blair & Bloom, 1994: 222). بنابراین، با توجه به اینکه تعداد بسیاری از این سفالینه‌های از تبریز به‌دست‌آمده و نمونه‌های کوباچه سالم هستند و وجود کارگاه و قطعاتی شکسته از این محل ثابت نشده است، اغلب متخصصان، تبریز را محل اصلی ساخت این ظروف می‌دانند.

تصویر ۲. ظروف کوباچه با نقوش قلم سیاه، زیرلعاب سبز، موزۀ بریتیش
مأخذ: (قاسمی و شیرازی، ۱۳۹۱: ۷۳)



تصویر ۳. ظرف کوباچه با رنگ آبی نیلی، ایران، سدۀ ۱۵/ ۹ یا ۱۶/ ۱۰
مأخذ: (Rice, 1984: 75)

تصویر ۴. ظرف کوباچه با نقش ماهی، ایران، سدۀ ۱۶/ ۱۰
مأخذ: (فریه، ۱۳۷۴: ۲۶۷)

۳.۱. انواع ظروف کوباچه

ظروف کوباچه شامل سه گروه است:

۱. سفالی که زیرلعاب آبی یا سبز داشت و با رنگ سیاه و نقوش گیاهی و گل‌دار تزئین می‌شد (تصویر ۲). این‌گونه از ظروف کوباچه از دورۀ تیموری در ایران متداول شد و تا اواخر دورۀ صفوی رواج داشت.

۲. ظروفی که با آبی نیلی همراه با نقوش اسلیمی، گل‌ها و گاهی، ماهی‌های در حال شنا و پرندگان نقاشی می‌شد. کاربرد این ظروف از اوایل سدۀ نهم/ پانزدهم تا اواخر سدۀ دهم/ شانزدهم رایج بود (تصاویر ۳و ۴).

گروهی از سفالینه‌های صفوی دارای نقاشی‌هایی به رنگ‌های متنوع آبی، قهوه‌ای مایل به قرمز، زرد و سبز است که در زیرلعاب شفاف به کار می‌رفته است. این نوع کمی دیرتر در بازار رواج یافت و به‌صورت چندرنگ، رنگ‌آمیزی می‌شد که با اجرایی ساده و روان منقوش به چهره‌سازی‌هایی از مردان و زنان یا بازنمایی‌ها از موجودات و مجالس، در زیرلعابی ترک خورده و تعبیه می‌گردیده‌اند و این، همان گونه شیوه و شمایلگری بوده که در مینیاتورسازی هم‌عصر سده‌های شانزدهم/ دهم و هفدهم/ یازدهم به کار می‌رفته است (فریه، ۱۳۷۴: ۲۸۹) (تصویر ۵).

به‌طور کلی، خمیر سفال‌های کوباچه نرم و ترد و رنگ آن سفید، زرد یا زرد- اخرایی است؛ اما تزئین نقوش سفال کوباچۀ نوع سوم که از ویژگی‌های این نوع سفال محسوب می‌شود، زیرلعاب شفاف شیشه‌ای و اغلب، مستقیم روی خمیر ایجاد شده است. رنگ‌هایی که عمدتاً استفاده شده، عبارت است از: آبی لاجوردی، آبی فیروزه‌ای، سبز مسی، بنفش تیره، قرمز مایل به قهوه‌ای، اخرایی، زرد، قرمز، آجری و زیتونی تیره مایل به سیاه (رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۶۹). استفاده از نقوش گیاهی به‌صورت آزادانه برای متن و نقوش اسلیمی، گل و گاه نقوش متأثر از ظروف چینی برای حاشیه، از دیگر ویژگی‌های این ظروف است.

تصویر ۵. بشقاب سفالین کوباچه، ایران، دورۀ صفوی
مأخذ: (Louvre.fr)

۲. سفال ایزنیک

آناتولی یا ترکیۀ امروزی به‌لحاظ موقعیت جغرافیایی آن، طی سالیان متمادی همانند پلی میان شرق و غرب بوده و به همین دلیل، زادگاه تمدن‌ها و فرهنگ‌های بسیاری است. امپراتوری عثمانی در موقعیت اتصال جغرافیایی اروپا و آسیا پیشرفت و توسعۀ خود را آغاز کرد و از منبع و

دستاوردهای هنری کشورهای شرقی و غربی امپراتوری خود، شالودهٔ هنر خویش را بنا نهاد. منابع هنری ترک‌ها از شرق، میراث هنری سلجوقیان در آسیای مرکزی و در کنار آن، سبک تیموری و دستاوردهای هنری قاهره، بغداد و تبریز بود. اولین نمونه از سرامیک‌های ترکیه در قرن سیزدهم/ هفتم ظهور کرد و در قرن شانزدهم/ دهم به اوج شکوفایی خود رسید. ترک‌های عثمانی مانند هم‌عصران صفوی خود، با علاقه‌ای که به هنر داشتند، استفادهٔ زیادی از کاشی‌کاری در تزئینات فضاهای داخلی مساجد کردند. مساجد استانبول نیز مانند اصفهان شامل کتیبه‌هایی از کاشی آبی و سفید است (جیمز، ۱۳۸۹: ۲۸).

دینامو[۲] که هنر عثمانی را به قدرت رساند، مؤسسه‌ای بود که می‌توان آن را کارگاه طراحی سلطنتی نامید که در زبان ترکی، به آن نقاشخانه[۳] یا به‌طور دقیق‌تر «خانهٔ طراحی» می‌گویند (Denny, 2004: 25). بسیاری از کارگاه‌های سفال‌سازی سدهٔ شانزدهم/ دهم زیر نظر دربار فعالیت می‌کردند. به‌طور کلی، سفال‌های دورهٔ عثمانی بدین شرح طبقه‌بندی می‌شوند: ۱. سفال لعابی نقاشی‌شده در دورهٔ اول عثمانی معروف به میلتاس[۴] (۹۲۷-۱۵۲۰)؛ ۲. سفال زمینه‌سفید و نقاشی‌شدهٔ ایزنیک که شامل دورهٔ اول ایزنیک (۱۵۵۵-۱۴۹۵) و دورهٔ متأخر ایزنیک (۱۷۰۰-۱۵۵۵) است؛ ۳. سفال چاناکیل[۵]. ظروف بررسی‌شده در این مقاله از گروه دوم هستند که در ایزنیک ساخته می‌شدند.

ظروف ایزنیک معرف هنر سفالگری سرزمین‌های تحت حکومت عثمانی است. ایزنیک شهری است از استان بورسا، واقع در ۹۰کیلومتری جنوب شرقی استانبول. سفالینه‌های معروف ایزنیک متعلق به سده‌های دهم/ شانزدهم و یازدهم/ هفدهم از منطقهٔ ایزنیک (نیسیای۶ باستان) هستند. این سفال نرم و شنی بود و از خاک رس مایل به خاکستری سفید و با لایهٔ لعاب سفید نازک پوشش داده می‌شد (www.Britanika.com). بدنهٔ این نوع سفال از گل سفید است و شهرت آن به دلیل استفادهٔ وسیع از لعاب‌های رنگی است (Blair&Bloom, 1994: 222). سفالگران این منطقه از ابزارهای صاف و یکدست استفاده کرده و با طراحی چشمی، آزادانه و بنا بر سلیقهٔ شخصی خود، تعداد بسیاری از شاخه‌های گل را درون ظرف طراحی می‌کردند. آثار سفالی ایزنیک، با نقوش گل و گیاه درشت نقاشی می‌شدند و شبیه به نقوشی بود که بر کاشی‌های دورهٔ عثمانی همان دوره نقاشی می‌شد. در این سفالینه‌ها معمولاً از رنگ‌های روشن همچون سفید و آبی تا فیروزه‌ای، سبز، بنفش و قرمز روشن استفاده می‌شد (اسمیت، ۱۳۸۱: ۱۲۷). تقسیم‌بندی تزئینات ظروف و سفالینه‌های ایزنیک در دوره‌های مختلف به شرح زیر است:

۱.۲. از ۸۸۶/۱۴۸۰ تا ۹۲۶/۱۵۲۰

ظروف آبی و سفید تحت نظارت دربار عثمانی در این دوره تولید شدند (Atasoy&Raby, 1994: 30) نقوش تزئینی این ظروف ترکیبی از سبک اسلیمی عثمانی با سبک گل‌دار چینی بود که سبک ختایی- رومی نامیده شد (Lane, 1957: 262) و به سلجوقیان روم باز می‌گردد. گاه در این ظروف از کتیبه هم استفاده می‌شد که ملهم از ظروف ایرانی بود.

۲.۲. از ۹۲۶/۱۵۲۰ تا ۹۴۶/۱۵۴۰

با تنوع مجموعهٔ سرامیک‌های ایزنیک بین سال‌های ۹۲۶/۱۵۲۰ تا ۹۴۶/۱۵۴۰ چندین سبک هم‌زمان با هم بودند: سبک ساز، سبک اسپیرال طغرایی[۷]، ظروف سبک سفالگر و تقلید از ظروف چینی. از ۹۲۶/۱۵۲۰ سبک ساز که مجموعه‌ای از گل‌ها و برگ دندانه‌دار بود، آغاز شد و گل‌های لاله، میخک و سنبل در تزئین ظروف استفاده شد (تصویر ۶). بعد از آن، سبک اسپیرال طغرایی با الهام از جلدهای تذهیب امپراتوری از ۹۳۶/۱۵۳۰ تا ۹۵۶/۱۵۵۰ نقش محبوب سفالگران و دربار بود. این ظروف که به نام توندینو[۸] نیز شناخته می‌شوند، علاقه و گرایش رایج در ایتالیای قرن شانزدهم/ دهم را به نمایش می‌گذارند (Allan, 1991: 68) (تصویر ۷).

همچنین در این دوره، سبک سفالگران ظهور کرد که شیوه‌ای جدید بود (تصویر۱۰). گل‌ها نزد ترکان عثمانی بسیار محبوب بودند. در نیمهٔ قرن ۱۶/ ۱۰، کاراممی[۹]، از هنرمندان دربار سلطان سلیمان، با جایگزین‌ساختن گونه‌هایی از گل‌های طبیعی مانند انواع گل‌های لاله، رز، سنبل و میخک به‌جای نقش مایه‌های سنتی و انتزاعی و اسلیمی‌ها، فرم نقش‌مایه‌های تذهیبی عثمانی را تغییر داد (Allan, 1991: 74). طراحی بومی تبریزی‌ها که از ۹۳۱/۱۵۲۵ استخدام دربار شده بودند، آغاز شد. برخی سفالگران نیز به تقلید قطعات چینی در نمونه‌های کوچک‌تر یا بزرگ‌تر می‌پرداختند. این موج از الهام چینی در موضوعاتی مانند سه خوشهٔ انگور (تصویر ۸)، دسته‌گل نیلوفر آبی، تزئینات طوماری‌شکل و اسپیرال‌های گل‌دار در طول دهه‌های بعد، به‌طور مداوم در مرکز ظروف استفاده می‌شد (louvre.fr). این در حالی بود که سرامیک‌سازهای صفوی، متأثر از ظروف چینی، ظروفی می‌ساختند و از نقوش طبیعت و فیگورهای آن الهام می‌گرفتند؛ اما سرامیک‌سازان عثمانی از ظروف چینی کپی‌برداری می‌کردند. آن‌ها به طرح‌های ترکیبی و یک دسته

از نقوش ثانویه، مانند حاشیه‌های موج‌دار، تزئینات طوماری پرپیچ‌وخم، گل و بوته و گلبرگ‌های لوتوس (نیلوفر آبی) علاقه داشتند.

۳.۲. در طول سال‌های ۹۴۶/۱۵۴۰

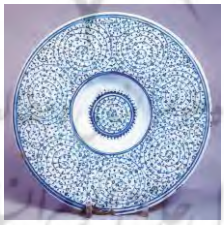
سرامیک‌های ایزنیک با طیف‌هایی از سبز مریم‌گلی تا زیتونی با رنگ بنفش بادمجانی پر شده بود که احتمالاً از ۹۳۶/۱۵۳۰ مرسوم شده بود. این مرحله به‌عنوان سبک دمشقی شناخته می‌شود؛ چون رنگ و نقوش شبیه نمونه‌های پیداشده در کاسه‌ها و ظروف ساخته‌شده در دمشق دورۀ عثمانی است (تصویر ۹). در طول این مرحله، ظروف با تنوع رنگی متأثر از طراحی ظروف به سبک ساز توسط شاه‌کولو توسعه یافت. ترکیب گیاهی فراوان با قراردادن ترکیب گل‌ها و نسخه‌های بسیار پیچیده از شکوفه‌های گل نیلوفر آبی و گل‌های صدتومانی که ملهم از هنر چینی است، با برگ‌های دندانه‌دار بلند که به‌عنوان خنجر شناخته می‌شوند، پیوند داده شده است. گل‌های لاله، میخک صدپر، سنبل‌ها و بنفشه‌ها که در فرهنگ ترکی بسیار باارزش بود، توسط نخبگان عثمانی به‌تدریج برای پرکردن ترکیبات سازوبرگ استفاده شد (louvre.fr).

۴.۲. از نیمۀ دوم قرن شانزدهم/ دهم

در این دوره، از گل‌های طبیعی و گل‌هایی که در ترکی به نام شکوفه شناخته می‌شدند، استفادۀ بیشتری شد و تنوع رنگی به اوج خود رسید. پس از آن، در سه دهۀ آخر قرن شانزدهم، مجموعه‌ای بسیار متفاوت از رنگ‌ها و طرح‌های دوره‌های قبل یافت شده است. ترکیب انتزاعی، قرارگرفتن نقوش روی زمینۀ فلس ماهی، صحنه‌های تصویری با حیوانات یا قایق‌ها و انسان در این دوره به‌تدریج رایج می‌شود. این دوره بسیار پرکار بود و در عین حال، دوره‌ای بود که در حال مواجهه با رکود تدریجی پایان قرن ۱۷/ ۱۱ بود (louvre.fr).

سفال ایزنیک در حجم گسترده‌ای به کشورهای مختلف صادر می‌شد. این ظروف در قرن یازدهم/ هفدهم به‌واسطۀ سقوط امپراتوری عثمانی و ازبین‌رفتن اساتید این هنر در ایزنیک، رو به افول رفت (باشِبی، ایمیل به نویسنده، ۱۳۹۴). در این دوره، کارگاه‌های هنری ایزنیک از بین رفتند و تولید ظروف ترکی در کوتاهیه[۱۰] ادامه پیدا کرد. آغاز فعالیت کوتاهیه به خاطر کوره‌های موجود در آن از اواخر قرن شانزدهم/ دهم شناخته می‌شود و حداقل بعد از آن، از ساخت ظروف ایزنیک اطلاعاتی نیست (Porter, 1995: 111). سفالگران کوتاهیه که خاک مرغوب سفالگری را در دسترس داشتند، آن را کنار نگذاشتند و تا قرن دوازدهم/ هجدهم و پس از آن، به تولید آن ادامه دادند (باشِبی، ایمیل به نویسنده، ۱۳۹۴). در این دوره، استفاده از تصاویر گل میخک و ختایی‌ها کمتر می‌شود و به استفادۀ بیشتر از نقش کشتی و تصاویری همچون حیوان، پرنده و انسان می‌پردازند (Atasoy & Raby, 1994: 273).

تصویر ۶. بشقاب زیرلعابی به سبک ساز، ایزنیک، ۱۵۵۰، لندن، موزۀ بریتانیا
مأخذ: (رایس، ۱۳۷۲: ۶۴۴)



تصویر ۷. ظرف به سبک اسپیرال طغرایی حدود ۳۵- ۱۵۳۰
مأخذ: (Allan, 1991: 69)

تصویر ۸. تقلید از ظروف چینی، سه خوشۀ انگور، ایزنیک، ۷۵-۱۵۶۰
مأخذ: (Watson, 2004: 443)

تصویر ۹. ظرف ایزنیک به سبک دمشقی، ۱۵۴۵
مأخذ: (Atasoy & Raby, 1994: 190)

تصویر ۱۰. گل‌های ختایی کارشده توسط شاه‌کولو (شاهقولی) در توپقاپی سرای. مأخذ: (Denny, 2004: 154)

۳. مراودات فرهنگی تبریز و ترکیه

امپراتوری عثمانی در سدهٔ شانزدهم/ دهم به بزرگ‌ترین افتخار خود نائل شد. سلطان سلیم اول، کتاب‌آرایی نسخه‌های خطی را دوست داشت و به حمایت از هنرمندان می‌پرداخت. او که از سابقهٔ سنت نگارگری و هنر ایران آگاهی کامل داشت، پس از جنگ چالدران با ورود به تبریز، سراغ آثار هنری و هنرمندان ایران رفت (آژند، ۱۳۸۹: ۳۷). پیروزی مهم سلیم اول بر صفویان در چالدران در سال ۹۲۰/۱۵۱۴، مجوز تصرف موقتی تبریز را به وی داد و با این امر، سلطان عثمانی به خزانهٔ جدید، جواهرات و صنعتگران دسترسی پیدا کرد. این امر، حضور هنرمندان ایرانی و آثار هنری ایران را در دربار عثمانی افزایش داد (بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۶۱۲). سلطان سلیم هنگام بازگشت، دویست خانوار از ارباب هنر و تجار را به استانبول منتقل کرد (اوزون چارشلی، ۱۳۷۹: ۲۸۶). همچنین در سفرنامهٔ ونیزیان آمده است: «سلطان عثمانی با عده‌ای از هنرمندان ماهر و پانصد بار از خزانهٔ خود به راه افتاد» (باربارو و دیگران، ۱۳۴۹: ۲۶۳). در سفرنامهٔ آنجللو نیز آمده است که آن ترک به تبریز آمد و بی‌درنگ، سراغ هفتصد خانواده از کارگران ماهر را گرفت و ایشان را به قسطنطنیه فرستاد (همان: ۳۳۰). هنرمندان ایرانی ابتدا در استانبول، پایتخت عثمانی‌ها، به فعالیت پرداختند و علاوه بر سفالگری، به کاشی‌کاری برخی مساجد و بناهای ترکیه پرداختند که در قرن پانزدهم/ نهم، امضای صنعتگران تبریزی در کاشی‌کاری بناهای ترکیه دیده می‌شود. در این زمان، اقتباس از کاشی‌کاری ایرانی و سفالگری هنرمندان تبریزی متداول شد. سلطان سلیم پس از حمله به ایران، به سوریه و عراق نیز لشکرکشی کرد که تأثیر ظروف ایران و ایزنیک در سفال این مناطق نیز محسوس است.

سخت‌گیری‌ها و تعصبات شاه اسماعیل صفوی بر قبول مذهب تشیع از سوی مردم ایران، در حالی که بیش از نیمی از ساکنان ایالات و به‌خصوص اهالی تبریز، پایتخت تازه‌تأسیس صفویان را مردمان سنی مذهب تشکیل می‌دادند، عامل مهم دیگری بود که بر مهاجرت هنرمندان و پیشه‌وران اهل تسنن ایرانی به دربار عثمانی دامن زد (جکسون و لاکهارت، ۱۳۸۷: ۱۴،۱۳).

فهرست چاپ‌شده‌ای از آرشیوهای عثمانی در توپقاپی‌سرای مبین، غنایمی است که از ایران به دست آمده است؛ از قبیل: ظروف طلایی، نقره‌ای، اشیای زینتی، چینی‌ها، خز، پارچه‌های زربفت و قالی‌ها و پیشه‌ورانی از هنرهای مختلف (همان: ۶۱۳). فرخ‌فر با بررسی دفاتر اهل حرف موجود در توپقاپی‌سرای اذعان داشته است: «با بررسی اطلاعات و شناسایی هنرمندان ایرانی بی‌شماری که نامشان در دفاتر اهل حرف ۹۳۲ به ثبت رسیده است، این حقیقت اثبات می‌شود که واقعهٔ چالدران و انتقال هنرمندان ایرانی به دربار عثمانی، عامل مهمی در توسعه و رونق کارگاه‌های هنر استانبول بوده است» (فرخ‌فر و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۳). نام بعضی از این استادان در کتاب *مناقب هنروران* نوشتهٔ مصطفی عالی افندی ذکر شده است.

در رأس هنرمندان کاشی‌کار مکتب صفوی رضاعباسی، ولی‌جان و صادق جای دارند. در مناقب هنروران آمده است: «استاد ولی‌جان تبریزی جزو مصوران حقوق‌بگیر پایتخت عثمانی بود. او در ظرافت قلم مهارتی چشمگیر داشت» (عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۶). فرخ‌فر نیز در مطالعهٔ دفاتر اهل حرف توپقاپی‌سرای می‌نویسد: «یکی از استادان ایرانی پرکار دهه‌های پایانی سدهٔ شانزدهم/ دهم، استاد ولی‌جان (ولیجان) است که در دفاتر اهل حرف نام وی با پسوند رومی آمده است. در مناقب هنروران و در تذکرهٔ میرزا حبیب اصفهانی، ولی‌جان تصویرگری ایرانی معرفی شده که در نزد سیاوش بیگ (سیاوش گرجی) شاگردی کرده و سپس به استانبول مهاجرت می‌کند» (فرخ‌فر و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۵،۴۴). محبعلی تبریزی و شاگردش، میرزا مذهب تبریزی، و علیجان تبریزی، شاگرد شاهقولی تبریزی، از نادره‌کاران تبریز هستند. محبعلی تبریزی از شاگردان استاد حسن بغدادی، احتمالاً برادر ولی جان باشد. استاد قدرت نیز از نقاشان اعجوبهٔ نازک‌رقم بود که به سبک و روش بهزاد کار می‌کرد (عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۷). همگی آنها علاوه بر کار، به روش مکتب صفوی به تقلید تصاویر و اشکال موجود بر حریرهای چینی پرداختند که در آن زمان، رواج بسیار داشت و جز به‌ندرت به تقلید از تابلوهای هنری چینی نپرداختند (زکی، ۱۳۸۴: ۵۱). در دورهٔ عثمانی، ولی‌جان از هنرمندانی بود که در کارگاه هنری دربار عثمانی به فعالیت پرداخت.

فرخ‌فر در مقالهٔ خود به نقل از اسناد موجود در دفاتر اهل حِرَف می‌نویسد: «شاهقولی از تبریز تبعید گردید و در شهر آماسیه به خدمت سلطان سلیم در آمد. اسم وی به تاریخ محرم ۹۲۷/۱۵۲۱، طبق دستور الحاق گردید» (فرخ‌فر و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۵). اگرچه بر اساس دفتر اهل حرف ۱۵۴۵/ ۹۵۲، شاهقولی از شهر بغداد بود، ولی در دربار تبریز تعلیم دیده بود. شاهقولی نقاش، شاگرد آقا میرک و از نقاشان زبردست دورهٔ صفوی بود که به استانبول رفت. عالی افندی می‌نویسد وی در دورهٔ سلیمان به روم می‌رود و از نقاشخانهٔ دربار حقوق می‌گرفته است. او همچنین می‌نویسد: «اگر همچون هنر خود، اخلاق پسندیده‌ای هم داشت، در زمان او بهزاد شهرت پیدا نمی‌کرد و اگر نسبت‌به طبع دقیقش به جانب رعایت آداب ملوک نیز سالک می‌شد، در روزگار صفوی کسی نام و نشان مانی را نیز

به زبـان نمـی‌آورد» (عـالی افنـدی، ۱۳۶۹: ۱۰۵). شـاهقولی در دربار عثمانی به نام شاه کولو معروف بود.

در بین هنرمندان ترک، شاخص‌ترین آنهـا، محمدسـیاه، مشهور به قره‌ممی است که نام وی در دفاتر اهل حرف ثبـت شده است. در مناقب هنـروران، او شـاگرد گرامـی شـاهقولی نقاش و استاد محترم نقاشخانهٔ سلطان سلیمان معرفی شـده است (عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۷). تـأثیراتی کـه قـره‌ممـی از اسـتاد عـالی‌قـدرش در توسـعهٔ سـبک تزئینـی‌سـاز و گـل عثمانی[11] به کار بست، تا اواسط سدهٔ یازدهم تـداوم یافـت و رد پای هنر ایرانی و بالاخص مکتب هرات در آثار مصـور آن روزگار به‌وضوح نمایان است (فرخ‌فر و دیگـران، ۱۳۹۰: ۵۰). قره‌ممی در منابع لاتین با نام کاراممی آمده است.

۴. تجزیه‌وتحلیل

ظروف کوباچهٔ ایران از ظروف سفالی ایزنیـک ترکیـه در نیمـهٔ قرن ۱۶ تشخیص داده می‌شوند؛ اما شباهت‌هـایی نیـز بـا هـم دارند که برخـی ازنظـر رنـگ و برخـی نمونـه‌هـا در نقـش بـا یکدیگر مشترک‌اند (watson, 2004: 459). هنرمنـدان ایرانـی که از تبریز مهـاجرت کـرده یـا بـه‌عنـوان غنیمـت در جنـگ چالدران، توسـط سـلطان سـلیم بـه دربـار عثمـانی رفتـه‌انـد، تأثیرات بسیاری بر هنر سفالگری ترکیهٔ عثمـانی، بـه‌خصـوص در ایزنیک گذاشته‌اند. اشتراکات ایـن دو گونـه را مـی‌تـوان در نقوش و تزئینات به‌کاررفته و رنگ‌های اسـتفاده‌شـده مشـاهده کرد؛ چنانچه آزادی عملی که در سفال کوباچه به کـار رفتـه و از مشخصات آن است، با ساخت مکانیکی سـفال‌هـای آنـاتولی تفـاوت بسـیار دارد (رفیعـی، ۱۳۷۷: ۱۶۸). هنرمنـدان ایـران اشکال نباتی را خـوب فـرا گرفتـه و موفقیـت شـایانی در آنهـا داشته‌اند. به همین دلیل، دست و قلـم آنهـا در کشـیدن ایـن اشکال نسبت‌بـه سـایر موضـوعات تزئینـی اسـلامی روان‌تـر و مسلط‌تر است و توانسته است آنها را خیلـی شـبیه‌تـر از سـایر موضوعات به اصل طبیعی خود بکشـند و تـرک‌هـای عثمـانی این طرز را از آنها اقتباس و تقلیـد کـرده و در کشـیدن گـل و بته، همان مهارت و تسلط را دارا شده‌اند (زکی، ۱۳۶۳: ۲۸۵).

بابانقاش، شاهقولی معروف به شاه‌کولو و سـرانجام قـره‌ممـی که همان کاراممی است، سه استاد مبتکـر سـبک قـرن ۱۶/ ۱۰ بودند که با افتخار روی توسعهٔ سرامیک ایزنیک تأثیر داشـتند. از میان این افراد، شاه‌کولو یا محمدسیاه از شـاگردان رضـا عباسـی در دورهٔ صفویه بود که تأثیر بسزایی در سرامیک‌های ایزنیـک در دورهٔ عثمانی داشـت. وی سـبک سـاز یـا ختـایی را از ۱۵۲۰ و سبکی با گل‌های با اندازه بزرگ و رنـگ‌هـای متنـوع را ملهـم از ظروف دمشق از ۱۵۴۰ رواج داد. سبک ختـایی شـاه‌کولـو و در ادامهٔ آن، نوآوری سبک گل‌دار توسط کـاراممی بـود کـه ازنظـر سیاسی و اقتصادی احتمالاً به درخواست صدراعظم، رستم‌پاشـا، پدید آمد تـا نتیجـهٔ تصـمیم دولتـی باشـد تـا واردات خـارجی، به‌خصوص اجناس ایتالیایی مانند ابریشم را به داخـل امپراتـوری عثمـانی محـدود کنـد (Denny, 2004: 71 ,72). کـاراممی از حدود ۱۵۲۰ به بعد، سبک گل‌دار عثمـانی را اختـراع کـرد کـه ترکیبی از گل‌های ایرانـی مثـل شـاه‌عباسـی، درخـت سـرو بـا گل‌های محبوب ترکی مانند لاله[12]، میخک[13]، زنبق و شکوفه‌هـا بود. ولی‌جان نیز از هنرمندان ایرانی تأثیرگذار در دربـار عثمـانی بود که او را با پسـوند رومـی مـی‌نامیدنـد؛ احتمـالاً نـام سـبک رومی- ختایی متأثر از کارهای هنرمندانی همچون وی باشد.

پس از تهاجمات مغـول‌هـا در قـرن سـیزدهم/ هفـتم، شیوه‌های نقاشی و تزئین در کشورهای تحت هجـوم دچـار تغییر و تحول شد. تحت حاکمیت مغول‌ها، چـین و ایـران دارای مناسبات فرهنگی شدند که باعـث ورود سـبک‌هـای چینی به داخل ایران شد. بیش از نیم قـرن، ایلخانـان کـه حاکمان مغولی در ایران بودند، شـیفتهٔ غنـای آثـار چینـی بودند و بر این اساس، از انواع لوازم چینی اقتبـاس کردنـد. همین اجناس، سرمنشأ نقش‌مایـه‌هـای چینـی بودنـد کـه بعدها در ایران رایج شد. تأثیر نقش‌مایه‌های تزئینـی چـین در ظـروف کوباچـه از روی نقـش حاشـیهٔ بیشـتر ظـروف مشخص اسـت. ظـروف دورهٔ صـفویه، بیشـتر تحـت تـأثیر منطقهٔ شمال غرب و سـایر مراکـزی اسـت کـه اسـتفاده و بهره‌گیری از نقوش چینی نیز در آنها رایج بوده است.

در برخی سفال‌های این دوره، برگ‌های طوماری اسـلیمی جای خود را به فلس‌ها و پولـک‌هـای مـوجی و طـرح ابرهـای چینی می‌دهـد. شـکل تشـی کـه ایرانیـان آن را از چینـی‌هـا گرفته‌اند، شکلی است شبیه به اسفنج و احتمـالاً در خـاور دور (چین)، رمز و نشانه‌ای برای یکی از عناصر طبیعی از قبیل ابـر و برق بوده و هنرمند ایرانی هم‌زمان بـا سـایر عناصـری کـه از چین گرفته، ایـن شـکل را نیـز اقتبـاس کـرده اسـت (زکـی، ۱۳۶۳: ۳۰۰). هنرمندان ترکی نیـز از ایـن عنصـر در ظـروف خود استفاده کرده‌اند (جدول ۱، ردیف ۶، ظرف ایزنیک).

نقش‌مایهٔ میوه، شناخته‌شده‌ترین آذین سفالینه‌های آبـی و سفید است که در ترکیب‌های مختلف طراحی و اجرا شـده است. این نقش‌مایه‌ها بیشتر شامل سه شاخهٔ انگور با بـرگ و پیچک متصل به شاخه است (نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۰) (تصویر ۸ و جـدول ۱، ردیـف۶، ظـرف ایزنیـک). ظـروف مربـوط بـه طرح‌های درختان انگور، برخی گل‌های ریز و حلزونی، برخی گل‌هایی که شبیه به گل‌های شاه‌عباسی هستند، برخـی کـه میخک دارند و برخی حاشیه‌های شکل ابر یا حاشیه‌های گل و برگ، اکثراً به تأثیرپذیری ظروف ایزنیک از ظروف چینی و

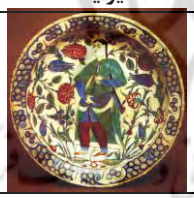
ظروف ایرانی در سبک چینی مربوط هستند (Atasoy & Raby, 1994: 122, 123). شکوفه‌های بزرگ گل صدتومانی (شقایق)، گل نیلوفر آبی و توده‌های ابر و تپه‌ها به‌عنوان نشان بودایی که در بسیاری از ظروف دیده می‌شوند، همه از هنر چینی وام گرفته شده که بیشترین تأثیر را در ربع دوم قرن، بر روی طرح‌ها گذاشته بود. گل صدتومانی در حاشیهٔ ظروف ایرانی و ترکی نقش بسته که به چینتامانی[۱۴] معروف است (جدول ۱، ردیف ۴). از دیگر نقوش مشترک ظروف ایرانی و ترکی، نقش پولک‌ماهی است که در ایزنیک از نیمهٔ دوم قرن شانزدهم/ دهم در متن و حاشیهٔ ظروف به کار رفته است (جدول ۱، ردیف ۵).

شیوه‌های رنگ‌آمیزی ظروف در هر دو منطقه شبیه به هم است. پس از حضور هنرمندان ایرانی در دربار عثمانی، شاهد تنوع تدریجی در رنگ ظروف ایزنیک هستیم که به نظر می‌رسد به‌کاربردن طیف‌های رنگی بیشتر نسبت‌به رنگ‌های محدود قبلی، از تأثیرات حضور سفالگران ایرانی در نقاشخانه‌های تحت نظارت دربار و تعلیم شاگردان آنها باشد. ظروف سفالی هر دو منطقه، اغلب دارای زمینهٔ سفید هستند که بر تمام این ظروف، لایهٔ لعاب شفاف شیشه‌ای کشیده شده است. استفاده از رنگ‌های مشترک سیاه، قرمز، قهوه‌ای، زرد، سبز و آبی هم در سفالینه‌های کوباچه و هم در ظروف ایزنیک، از اشتراکات این سفال‌ها به شمار می‌رود.

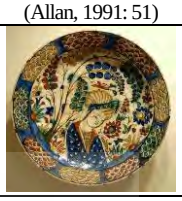
۱.۴. تفاوت در تکنیک و شیوهٔ ساخت

رفیعی در کتاب خود به نقل از شارل کیفر، مدیر فنی کارخانهٔ سفال‌سازی سِور که در این زمینه مطالعاتی داشته است، می‌نویسد: «وی بشقاب‌های داغِستان را از نظرهای متعددی به بشقاب‌های آناتولی (ایزنیک و کوتاهیه) نسبت می‌دهد؛ ولی باید توجه داشت با وجود اینکه بین سفال چندرنگ کوباچه و سفال ایزنیک ارتباط و نزدیکی‌هایی وجود دارد؛ ولی شیوهٔ ساخت آنها بسیار متفاوت است» (رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۶۸). بدنهٔ سفال کوباچه، سفید و سخت و لعاب آن سست و بی‌دوام است؛ اما سفالینه‌های ایزنیک دارای بدنه‌ای نرم و شنی از خاک رس مایل به خاکستری سفید بود که با لایه‌ای نازک از لعاب سفید پوشش داده می‌شد. در زمینهٔ طراحی نیز آزادی عملی که در سفال کوباچه به کار رفته است، با ساخت مکانیکی سفال‌های منطقهٔ آناتولی تفاوت بسیار دارد؛ بدین گونه که سفال کوباچه دارای طراحی‌های آزادانه و سفال ایزنیک شامل نقش‌پردازی‌های دقیق و منظم است.

جدول ۱. تطبیق نمونه‌هایی از سفال کوباچه و ایزنیک

ردیف	نقش	کوباچه	ایزنیک	اشتراکات
۱	انسان			- تصویر انسان در مرکز دو ظرف - هر دو چهره، سه رخ و رو به‌سمت چپ ظرف دارند. - نقش موج در هر دو حاشیه - زمینهٔ سفید و لعاب شفاف - رنگ‌های آبی، سبز، قرمز و مشکی - ترکیب‌بندی نامتقارن
	توضیحات	ظرف کوباچه، تبریز، قرن ۱۰/۱۶ (Watson, 2004: 460)	ظرف ایزنیک، حدود ۱۰۰۶/۱۶۰۰ (Atasoy&Raby, 1994: 348)	
۲	طاووس			- نقش طاووس در مرکز ظرف ترکی، تحت تأثیر طاووس در ظروف کوباچه، به‌همراه نقوش گیاهی در اطراف آن به تصویر کشیده شده است. - زمینهٔ ظروف سفید است. - ترکیب‌بندی نامتقارن
	توضیحات	ظرف آبی و سفید، کوباچه، حدود قرن ۹/۱۵(Watson, 2004: 453)	ظرف ایزنیک، قرن ۱۷/ ۱۱ (___, 1983: 22)	
۳	نقش گل مرکزی			- نقش گل مرکزی به شکل فرفره با خطوطی داخل گل در مرکز هر دو ظرف نقش بسته - حاشیهٔ دور ظرف ایزنیک شبیه حاشیهٔ ظرف کوباچه است. - رنگ‌های قرمز و آبی مشترک‌اند. - ترکیب‌بندی متقارن
	توضیحات	ظرف کوباچی، تبریز، ۱۶/ ۱۰ (www.Wikipedia.com)	ظرف ایزنیک، ۹۰- ۱۵۸۵ (Watson, 2004: 440)	

ادامهٔ جدول ۱. تطبیق نمونه‌هایی از سفال کوباچه و ایزنیک

۴	گل صدتومانی			- نقش گل صدتومانی در حاشیهٔ ظرف کوباچه و در زمینه و حاشیهٔ ظرف ایزنیک وجود دارد.
	توضیحات	سفال کوباچه، تبریز، اواخر قرن۱۰/۱۶ و اوایل ۱۱/۱۷ (رفیعی، ۱۳۷۷: ۲۴۵)	ظرف ایزنیک، حدود ۴۰-۱۵۳۵ (Atasoy&Raby, 1994: 176)	
۵	پولک‌ماهی در زمینه			- نقش پولک‌ماهی در ظرف کوباچه، درون گلبرگ‌های گل مرکزی و پره‌های بیرونی‌تر گل و در ظرف ایزنیک در وسط نقش‌مایهٔ گل مرکزی طراحی شده است. - ترکیب‌بندی متقارن
	توضیحات	ظرف آبی و سفید کوباچه، ایران قرن ۹/۱۵ (Allan, 1991: 51)	ظرف ترکیه، ایزنیک، ۸۰- ۱۵۷۵ (Watson, 2004: 440)	
۶	پولک‌ماهی در حاشیه			- حاشیهٔ هر دو ظرف با نقش پولک‌ماهی طراحی شده است. - نقش‌مایه‌های گیاهی و درخت در هر دو طراحی شده است. - در ظرف ایزنیک، خوشه‌های انگور مشابه خوشه‌های گل در ظرف کوباچه هستند. - ترکیب‌بندی نامتقارن
	توضیحات	کوباچه، اواخر قرن ۱۰/۱۶ موزهٔ سین سیناتی (دوری، ۱۳۶۸: ۲۱۶)	ظرف ایزنیک، حدود ۱۵۳۰ (Carswell, 2003: 29)	
۷	درخت سرو			- شکل کلی ظروف مثل هم و هر دو بطری هستند. - نقش سرو روی کوباچه قدیمی‌تر از ظرف ایزنیک تصویر شده است. - ترکیب‌بندی متقارن
	توضیحات	ظرف کوباچه، ایران، قرن ۹/۱۵ (Watson, 2004: 480)	ظرف ایزنیک، حدود ۱۵۲۰ (Carswell, 2003: 27)	
۸	گل میخک			- گل‌های میخک در هر دو نمونه مشابه هستند. - حاشیهٔ بیرونی ظرف کوباچه شبیه به حاشیهٔ سفالینهٔ ایزنیک است.
	توضیحات	سفال کوباچی با رنگ مشکی زیرلعاب فیروزه‌ای، احتمالاً تبریز، اواخر قرن ۱۰/۱۶ (watson,2004: 462)	سفال ایزنیک، ۱۵۷۰ (watson,2004: 439)	
۹	تزئینات گل			- سه گل شاه‌عباسی در زمینهٔ هر دو ظرف طراحی شده است. این گل‌ها در ظروف ترکی به گل صدتومانی یا شقایق معروف است. - شاخ‌وبرگ‌های ظریف، فضای بین گل‌های اصلی را پر کرده است. - ترکیب کلی هر دو متقارن است.
	توضیحات	اواخر قرن ۹/۱۵ ایران (رایس، ۱۳۷۲: ۲۵۴)	ظرف ایزنیک، حدود ۹۸۱/۱۵۷۵ (Allan,1991: 75)	
۱۰	نقوش گیاهی و حاشیه			- ترکیب کلی هر دو کار شامل زمینه، فضای خالی و حاشیه است. - حاشیهٔ هر دو شامل تکرار نقش‌مایهٔ گل گرد است. - زمینهٔ هر دو سفید و شامل طراحی آزادانهٔ نقوش گیاهی است. - ترکیب‌بندی نامتقارن
	توضیحات	آبی و سفید کوباچه، تبریز، صفوی (www.christies.com)	ظرف ایزنیک، ۵۵- ۱۵۳۵ (Fehervari, 1973: 202)	

ادامهٔ جدول ۱. تطبیق نمونه‌هایی از سفال کوباچه و ایزنیک

۱۱	نقش گل لاله			- نقش‌مایهٔ گل لاله در سه قسمت از وسط سفالینهٔ کوباچه و در پنج طرف دور ظرف ترکی تصویر شده است. - زمینهٔ هر دو ظرف سفید است. - ترکیب کلی متقارن و در جزئیات نامتقارن است.
	توضیحات	نقش گل لاله در ظرف کوباچه، تبریز، قرن ۹/۱۵ (Fehervari, 1973: 170)	ظرف ایزنیک، ۵۵- ۱۵۵۰ (Atasoy&Raby, 1994: 209)	
۱۲	نقوش زمینه و حاشیه			- دو گل شبیه شاه‌عباسی در ظرف کوباچه و یک گل شبیه آن در ظرف ایزنیک به‌صورت منحنی طراحی شده‌اند. - نقوش گیاهی کوچک‌تر، فضای زمینه را پر کرده است. - حاشیهٔ ظرف ایزنیک شبیه به حاشیهٔ کوباچه و با دو رنگ طراحی شده است. - زمینهٔ هر دو سفید با لعاب شفاف شیشه‌ای هستند. - ترکیب‌بندی نامتقارن
	توضیحات	کوباچه، تبریز، حدود قرن ۹/۱۵، (Islamicartz.com)	ظرف ایزنیک، ۵۵- ۱۵۳۵ (Fehervari, 1973: 113)	

نتیجه

با بررسی دستاوردهای هنری ایران و ترکیه مشخص می‌شود آثار هنری این دو ملت، همواره با هم شباهت کلی داشته‌اند و از دیرباز، این دو تمدن با دین و موقعیت جغرافیایی یکسان، وجوه چندگانهٔ فرهنگی واحد را تشکیل می‌دادند. این یگانگی در نقوش سفالینه‌های ایران (صفویه) و ترکیه (عثمانی) در ظروف کوباچه و ایزنیک به‌خوبی مشهود است که با بررسی روابط سیاسی و فرهنگی دو کشور برخی علل آن مشخص شده است.

گروهی از هنرمندان ایرانی در دورهٔ صفوی، از تبریز، پایتخت شاه اسماعیل که محل ساخت سفال‌های کوباچه بود، به پایتخت عثمانی مهاجرت کردند و در دربار و کارگاه‌های هنری استانبول و سایر نقاط به فعالیت پرداختند. همچنین حملهٔ سلطان سلیم عثمانی در جنگ چالدران به تبریز، به‌غنیمت‌بردن بسیاری آثار و انتقال هنرمندان ایرانی به پایتخت عثمانی، باعث تحولاتی در سفالگری ترکیهٔ عثمانی شد. نام بسیاری از هنرمندان ایرانی با نام‌های تبریزی، پسوندهای رومی و بغدادی و نام‌های تغییریافتهٔ هنرمندان تبریزی در اسناد و مدارک موجود است. این هنرمندان که اغلب در کارگاه‌های هنری دربار فعالیت می‌کردند، تأثیر بسزایی در گسترش نقوش ایرانی در ظروف عثمانی به‌خصوص ایزنیک داشتند. در برخی بناهای عثمانی، امضای هنرمندان ایرانی کنار کاشی‌کاری‌ها، دلیل دیگری برای اثبات حضور و تأثیرگذاری سفالگران و کاشی‌کاران ایرانی است. هنرمندان تبریزی همچون کارامی، ولی‌جان و شاه‌کولو، سبک‌های خاص و اصلی سفال ایزنیک را با نقوش ایرانی به وجود آورده‌اند که سبک ختایی ازجملهٔ آنهاست.

اگرچه تکنیک ساخت ظروف ایزنیک و کوباچه با یکدیگر تفاوت دارد، این سفالینه‌ها ازنظر رنگ در نمونه‌هایی همچون بدنهٔ سفید ظروف، لعاب شفاف شیشه‌ای و استفاده از رنگ‌های سیاه، قرمز، قهوه‌ای، سبز و آبی با یکدیگر مطابقت دارند. همچنین این ظروف در نقش‌پردازی و تزئین سفالینه‌ها با نقوش گل و برگ طوماری و اسلیمی، استفاده از گل‌ها (گل میخک، سنبل، زنبق و لاله)، درخت سرو، نقش انسان و برخی حاشیه‌های اسلیمی با یکدیگر شباهت دارند که همگی نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری این دو کشور از یکدیگر در هنر سفالگری قرن شانزدهم/ دهم است. همچنین با بررسی و مقایسهٔ ظروف دو منطقه، بر اساس اینکه تاریخ ساخت ظروف کوباچه اغلب قبل از ظروف ایزنیک هستند و از اواخر تیموری ساخت آنها آغاز شده است، فرضیهٔ تأثیرگذاری ظروف کوباچه بر ایزنیک محکم‌تر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Kubachi.
2. Dinamo.
3. Nakkashane.
4. Miletus.

۵. آخرین نوع از سفال عثمانی، سفال چاناکیل است که از اواخر قرن ۱۱/۱۷ تا قرن ۱۴/۲۰ رواج داشت و دنباله‌روی سفال ایزنیک و کوتاهیه بودKanakkale.

6. Nicaea.

۷. معروف به ظروف شاخ طلایی

8. Tondino.
9. Kara Memi.

۱۰. شهری در کنار فلات آناتولی، حدود ۲۰۰کیلومتری شمال استانبول.

۱۱. سبک‌هایی که بر پایۀ تعالیم هنری مکتب هرات در نیمۀ دوم سدۀ دهم شکل گرفتند.

۱۲. لاله نماد «الله» در امپراتوری مسلمان عثمانی بود.

۱۳. میخک صدپر، نماد شیفتگی و عشق رمانتیک همچنین معانی قوی مذهبی و سیاسی برای ترک‌ها بود. میخک‌ها نشانی از هر چیزی بود که می‌توانست از سیاسی به الاهی مبدل کند. اختلاط آن با باغ آسمانی، نمادی از بهشت بود (باشبی، ۱۳۹۳).

۱۴. نقش چینتامانی یا سه مروارید فرخنده: معمولاً توأم با شعله‌های دونواره (حاشیۀ تصویر ۹) یا نمادی از رستم که لباس ببر بر تن کرد (ترک‌ها این داستان را در شاهنامه خواندند).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول»، *نشریۀ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شمارۀ ۴۱، صص ۳۳-۳۸.

آقا قدسی، عباسقلی (۱۳۸۲)، *گلستان ارم*، وزارت امور خارجه، تهران.

اسمیت، ادوارد لویی (۱۳۸۱)، *فرهنگ اصطلاحات هنری*، ترجمۀ فرهاد گشایش، چاپ دوم، تهران: عفاف.

اوزون چارشلی، اسماعیل حقی (۱۳۷۹)، *تاریخ عثمانی (از فتح استانبول تا مرگ سلطان سلیمان قانونی)*، ترجمۀ ایرج نوبخت، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: کیان.

باربارو، زنو، کنتارینی، آنجوللو، آلساندری و بازرگان ونیزی (۱۳۴۹)، *سفرنامۀ ونیزیان در ایران*، ترجمۀ منوچهر امیری، چاپ اول، تهران: خوارزمی.

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۸۱)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمۀ یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

جکسون، پیتر و لاکهارت، لورنس (۱۳۸۷)، *تاریخ ایران کمبریج دورۀ صفوی*، ترجمۀ تیمور قادری، جلد ششم، تهران: مهتاب.

جیمز، دیوید (۱۳۸۹)، مقدمه‌ای بر هنر اسلامی، ترجمۀ محمد ابراهیم زارعی، چاپ اول، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

دوری، کارل.جی (۱۳۶۸)، *هنر اسلامی*، ترجمۀ رضا بصیری، چاپ دوم، تهران: یساولی.

دیماند، س.م، (۱۳۶۵)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمۀ عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.

Watson, oliver (2004), *ceramics from islamic lands*, National Museum, Kuwait.

non name (1983), *Islamic art exabition*, Istanbul.

-www.Britanika.com
- www.christies.com
-www.Wikipedia.com
- Islamicartz.com
- Louvre.fr

رایس، تامارا تالبوت (۱۳۷۲)، *هنرهای باستانی آسیای مرکزی*، ترجمۀ رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: انتشارات تهران.

رفیعی، لیلا (۱۳۷۷)، *سفال ایران*، چاپ اول، تهران: یساولی.

عالی افندی، مصطفی (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمه و تحشیۀ دکتر توفیق هاشم پور سبحانی، چاپ اول، تهران: سروش.

فرخ‌فر، فرزانه؛ خزایی، محمد و حاتم، غلامعلی (۱۳۹۰)، «جایگاه هنرمندان کتاب‌آرای ایرانی در کارگاه‌های هنر توپقاپی سرای»، با استناد به دفاتر اهل حرف عثمانی سدۀ دهم، *دو فصلنامۀ علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، شمارۀ پانزدهم، صص ۳۵-۵۲.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمۀ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

فضائلی حبیب‌الله (۱۳۵۰)، *اطلس خط*، اصفهان: انجمن آثار ملی اصفهان.

قاسمی، زهرا و شیرازی، علی اصغر (۱۳۹۱)، «بررسی تأثیرات شیوه‌های ساخت و تزئین ظروف سفالی و سرامیکی صفوی بر نمونه‌های ساخته‌شده در دورۀ قاجار»، *فصلنامۀ علمی پژوهشی نگره*، شمارۀ ۲۴، صص ۸۳ -۶۷.

گلمبک، لیزا (۱۳۸۵)، «صنعت سفال صفویۀ کرمان»، ترجمۀ فریبا کرمانی، *مجلۀ اثر*، شمارۀ ۴۰ و ۴۱، صص ۱۶۷ -۱۵۱.

محمدحسن، زکی (۱۳۶۳)، **تاریخ صنایع ایران (بعد از اسلام)**، ترجمۀ محمد علی خلیلی، چاپ دوم، تهران: اقبال.

محمدحسن، زکی (۱۳۸۴)، **چین و هنرهای اسلامی**، ترجمۀ غلامرضا تهامی، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

محمدی‌فر، یعقوب و بلکمی، بهزاد (۱۳۸۷)، «هنر سفالگری در دورۀ صفویه، بررسی تکنیک و نقش‌مایه‌های هنری»، *نشریۀ هنرهای زیبا*، شمارۀ ۳۵، صص ۱۰۲ -۹۳.

مهجور، فیروز (۱۳۸۸)، ایران، «خاستگاه سفالینه گونه موسوم به کوباچه»، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، مطالعات باستان‌شناسی.

نفیسی، نوشین دخت (۱۳۸۴)، **حضور طبیعت در چینی‌های آبی و سفید**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

Allan, James.W (1991), *Islamic ceramics*, Ashmolean museum oxford, London.

Atasoy, Norhan & Raby, Julian (1994), *iznik (the pottery of ottoman turkey*), second pubish, Alexandria press, London.

Blair, Sheila & Bloom, Janathan, (1994), *The Art and Architecture of Islam*, Yale university press, New Haven and London.

Carswell, John (2003*), Iznik (pottery for the ottoman empire),* with a contribution by Julian Henderson, the Islamic art society.

Denny, Walter.B, (2004), *Iznik The artistry of ottoman ceramics*, firs published, Thames and Hudson, London.

Fehervari, Geza (1973), *Islamic pottery, a comprehensive study based on the Barlow collection*, Queen square, London.

Lane, Arthur (1957*), Later Islamic potery Persia, Syria, Egypt, turkey*, Faber and Faber, London.

Lewis, B, (1976), *The Word of Islamic*, Thames and Hudson ltd, London.

loukonine, Vladimir & Lvanov, Anatoli (2003), *Persian art*, Slovakia, London.

Porter, Venetia (1995*), Islamic tiles*, British museum, London.

Rice, David Talbot (1984), *Islamic Art*, second published, Thames and Hudson, London.

Watson, oliver (1998), *ceramics, islamic Art in the keir collection*, Faber and Faber, London.