فلزکاری غرب ایران در قرن هفتم هـ.ق.؛ کشف و شناسایی مکتبی جدید در تاریخ فلزکاری ایرانی اسلامی

طاهر رضازاده
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران
tahirrizazadeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۳۰
(از ص ۱۷۹ تا ۱۸۹)

چکیده
تاکنون تصویر روشنی از وضع فلزکاری ایران پس از هجوم مغول ترسیم نشده است. اغلب تصور می‌شود که عموم فلزکاران ایرانی، مخصوصاً فلزکاران خراسانی، بر اثر این واقعه‌ی ویرانگر متفرق شده و در کارگاه‌های جزیره و شام به فعالیت خود ادامه داده‌اند. با وجود این، شواهد و آثاری موجود است که نشان از ادامه‌ی فعالیت فلزکاران ایرانیِ سده‌ی هفتم هـ.ق.، به‌ویژه در کارگاه‌های غرب ایران دارد. از این‌رو، هدف این مقاله، ضمن ارائه و بررسی بخشی از این مدارک، شناسایی و تبیین ویژگی‌های مکتب فلزکاری نوظهوری در غرب ایران در سده‌ی هفتم هـ.ق. است؛ مشخصاً پس از هجوم مغول و قبل از تأسیس حکومت ایلخانی. در این جا، به‌منظور تحقق این هدف، آثار و مدارک موجود به دو دسته آثار به‌دست آمده از نواحی غربی ایران، مهم‌تر از همه یافته‌های گنجینه‌ی بوزینجرد، و آثار قابل انتساب به این نواحی تقسیم و با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بررسی شده است. تحلیل سبک‌شناختی نمونه‌های موجود، نشان می‌دهد که در تزیین آثار فلزی تولید شده در کارگاه‌های غرب ایران نوعی سبک جدید ایجاد شده است که خود را بیش از هر چیزی در ترسیم و نحوه‌ی اجرای نقوش گیاهی، به‌ویژه اسلیمی‌ها نشان می‌دهد؛ علاوه بر اسلیمی‌های قاعده‌مند با برگ‌های لوزی‌شکل و پیچک‌های ماشینی و صنعتی، که خاص این سبک است، کاربرد نقوش هندسی برگرفته از تزیینات معماری نیز از دیگر ویژگی‌های این مکتب نوظهور به‌شمار می‌رود. از دیگر ویژگی‌های مهم آثاری که ذیل سبک موسوم به «سبک فلزکاری غرب ایران» می‌توان برشمرد، کاربرد طراحی جدیدی در ترسیم صحنه‌ها و پیکره‌های انسانی به‌ویژه پیکره‌ی شادنوشان و رامشگران است. هرچند این نوع شمایل‌نگاری در آغاز، متأثر از نقوش سفالینه‌های مرکز و غرب ایران است، در آثار بعدی این قرن سمت‌وسوی دیگری به‌خود گرفته و از شیوه‌ی نقاشی سفالینه‌ها دور شده است. حتی در آثار نیمه‌ی دوم قرن هفتم، احتمالاً به‌منظور تسریع در تولید و تزیین آثار، نوعی پیکره‌های قاعده‌مند و کلیشه‌وار به‌صورت تکراری در سطوح برنجینه‌ها و مفرغینه‌های غرب ایران به‌کار رفته است.

کلیدواژگان: فلزکاری اسلامی، فلزکاری غرب ایران، هنر و فلزکاری بعد از هجوم مغول، گنجینه‌ی بوزینجرد، صندوقچه‌های برنجی نقره‌کوب.

مقدمه

هجوم مغول در سال ۶۱۶ هـ.ق.، تاکنون نقش تعیین‌کننده‌ای در مطالعه‌ی هنرها و صنایع این دوره از تاریخ ایران، به‌ویژه فلزکاری داشته است. اغلب گفته می‌شود این واقعه، موجب فرار فلزکاران برجسته‌ی ایرانی به‌نواحی غربی، یعنی جزیره و شام شده است (ن.ک. به: ویلسن، ۱۳۶۶: ۱۷۴). رونق و شکوفایی ناگهانی فلزکاری این مناطق در دهه‌های نخستین قرن هفتم هـ.ق. نیز بر قوت گرفتن این تصور افزوده است. با وجود این، شواهدِ مکتوب و مدارک مادی، وضع دیگری را ترسیم می‌کنند؛ از یک‌سو، رفتار مغولان با صنعتگران در منابع تاریخی به‌هیچ‌وجه مشابه رفتاری نیست که آن‌ها با افراد سایر طبقات کرده‌اند؛ گزارش‌های تاریخی و برخی آثار مادی نشان می‌دهد که آن‌ها برجسته‌ترین صنعتگران ایرانی را به مراکز حکومتی خود انتقال می‌داده‌اند (ن.ک. به: آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۵۸). از سوی دیگر، شواهد موجود از ادامه‌ی فعالیت فلزکاران در مراکز پیشین خبر می‌دهد. رونق و شکوفایی سایر صنایع، ازجمله سفالگری، پیش و پس از هجوم مغول در شهرهای مرکزی ایران، مانند ری و کاشان نیز، احتمال فعالیت کارگاه‌های پیشین فلزکاری را در این مراکز افزایش می‌دهد. در این مقاله به معرفی و بررسی مدارکی می‌پردازیم که نَه‌تنها از رونق و ادامه‌ی فعالیت فلزکاران ایرانی در غرب ایران پرده برمی‌دارند؛ بلکه شکل‌گیری یک سبک جدید در فلزکاری ایرانی را نیز نشان می‌دهند.

پیشینه‌ی تحقیق

اغلب محققان، فلزکاری غرب ایران را بعد از تشکیل حکومت ایلخانی بررسی کرده و پیش از این تاریخ را نادیده گرفته‌اند. یکی از اولین تحقیقاتی که در این زمینه صورت‌گرفته، در دو فصل بسیار کوتاه از کتابی *درباره‌ی فلزکاری ایرانی*، نوشته‌ی محمدتقی احسانی مطرح شده است (ن.ک. به: احسانی، ۱۳۶۸: ۱۵۵-۱۷۲). متن احسانی، از نظر تعیین خاستگاه و زمان تولید آثار این دوره، از نظر نگارنده پژوهش حاضر، قابل بررسی است. بیشتر تصورات نویسنده‌ی این اثر، چه به‌لحاظ سبک‌شناسی تولیدات پیش و پس از هجوم مغول و چه از نظر تعیین اصالت آثار مرقوم و مورخ، مطابق با واقعیت نیست. بسیاری از آثاری که او، زیرعنوان «فلزکاری سلجوقی» منتشر کرده است، آشکارا متعلق به دوره‌ی پس از هجوم مغول هستند (ن.ک. به: احسانی، ۱۳۶۸: تصاویر ۸۹-۹۲)؛ برای مثال، او قلمدان ساخته شده به‌دست محمودبن‌سنقر را در سال ۶۸۰ هـ.ق.، به دوره‌ی سلجوقی نسبت داده و آن‌را با «قلمدان شاذی»، ساخته شده به‌سال ۶۰۷ هـ.ق. اشتباه گرفته است (ن.ک. به: احسانی، ۱۳۶۸: تصویر ۹۱، ۱۴۱).

اما مهم‌ترین متنی که فلزکاری بعد از هجوم مغول را در ایران، به‌طور اختصاصی و جداگانه مطالعه کرده، مقاله‌ی بلندی با عنوان: «تبلور عهد مغول در آیینه‌ی فلز» نوشته‌ی سوسن بیانی است. بیانی در این مقاله آثار و تولیدات ایرانی بعد از هجوم مغول را به‌تفصیل معرفی و گونه‌شناسیِ نسبتاً جامعی از آن‌ها ارائه کرده است (بیانی، ۱۳۷۹: ۱۸۴-۲۲۰). مهم‌ترین گونه‌های آثار فلزی این دوره از نظر این نویسنده عبارتنداز: دوات‌ها، قلمدان‌ها، طاس‌ها، طشت‌ها، صندوقچه‌ها و در آخر عودسوزها. باوجود تلاش تحسین‌برانگیز بیانی، نتایج تحقیقات او قابل نقد بوده و گونه‌شناسی‌های وی جای بحث دارند؛ برای‌مثال، نوع خاصی از طشت‌های مرصع

که وی به‌مکتب شمال‌غرب ایران منسوب کرده است (بیانی، ۱۳۷۹: ۲۲۱-۲۱۳)، از تولیدات رایج مکتب موصل به‌شمار می‌روند که دو نمونه معروف از آن‌ها را دو تن از صنعتگران موصلی، به‌نام‌های عبدالله العلوی (ن.ک. به: Kühnel, 1939: fig. 1) و علی‌بن‌حمود (ن.ک. به: Wiet, 1931: pl. XXVIII)، ساخته‌اند. عودسوزهای استوانه‌ای با درپوش گنبدی نیز، که از محصولات غرب ایران به‌شمار رفته (ن.ک. به: بیانی، ۱۳۷۹، تصویر ص. ۲۹۹) بیشتر از تولیدات شمال بین‌النهرین محسوب می‌شود و حضور آن‌ها در ایران متأثر از فلزکاری این نواحی است (ن.ک. به: Aga-Oglu, 1945: 38).

روش تحقیق

مطالعه‌ی فلزکاری غرب ایران در این دوره، بیشتر بر پایه‌ی تحلیل‌های سبک‌شناختی استوار است. ابتدا در بخش اول، اشیایی معرفی خواهند شد که از شهرهای غربی ایران به‌دست آمده‌اند. در تعیین خاستگاه احتمالی این آثار وجه‌تمایز آن‌ها از تولیدات دیگر مکاتب مهم فلزکاری این دوره برجسته شده است. در بخش بعدی، آثاری معرفی می‌شوند که پیوندهای سبک‌شناختی بارزی بین آن‌ها و آثار قابل انتساب به غرب ایران وجود دارد. همچنین از وجود پیوندهای سبک‌شناختی میان تزیینات این آثار با سایر هنرهای متعلق به این ناحیه، ازجمله سفالگری و تزیینات معماری نیز در حکم مدرکی برای انتساب آن‌ها به فلزکاری غرب ایران استفاده می‌شود.

شناسایی فلزکاری غرب ایران از ابتدای هجوم مغول تا پایان قرن هفتم هـ.ق. براساس محل یافت‌شدن اشیاء

در سال ۱۹۰۸ م. یک گنجینه در «بوزینجرد» همدان کشف شد. گرچه بسیاری از آثار این گنجینه، متعلق به کارگاه‌های شکوفای فلزکاری در خراسانِ قرن ششم و هفتم هـ.ق. هستند، تعدادی از اشیاء آن‌را می‌توان در زمره‌ی تولیدات بومی و محلی این ناحیه دانست. برای نمونه، در این‌جا به دو اثر از موزه‌ی ملی ایران اشاره می‌شود که به‌نظر می‌رسد پس از هجوم مغول در غرب ایران ساخته شده‌اند. این آثار عبارتند از: یک شمعدان برنجی و یک دخل مفرغی.

شمعدان برنجی نقره‌کوب با بدنه‌ی نُه‌وجهی (تصویر۱): بدنه‌ی این شمعدان به‌شکل یک نُه‌وجهی میان‌باریک ساخته شده است. هر یک از یال‌های آن، نُه قاب ذوزنقه در پایین و نُه قاب وارونه‌ی ذوزنقه در بالا دارند که اضلاع آن‌ها به‌صورت دندانه‌وار درهم فرو رفته است. شکل سرشمعی نیز، مطابق سنت شمعدان‌سازی دوران اسلامی، از شکل بدنه تبعیت کرده است. با وجود این، یال‌های آن به‌صورت ساده‌تری طراحی شده‌اند و از قاعده تا رأس، مسیر مستقیمی را طی می‌کنند. این سرشمعی روی یک ستون با پایه‌ی پهن قرار گرفته است که آن نیز به پیروی از ساختار کلی شئ، نُه‌وجهی است.

با وجود آن‌که ویژگی‌های سبک‌شناختی این شمعدان تفاوت بسیاری با آثار فلزکاری خراسان دارد، برخی از محققان گمان برده‌اند که این اثر از تولیدات آن مکتب و متعلق به دوره‌ی پیش از مغول است (ن.ک. به: Dimand, 1950: fig. 149؛ نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۷، تصویر ۲). وابستگی ساختار کلی شکل آن به فلزکاری خراسان،

▲ تصویر۱. شمعدان مفرغی نُه‌وجهی با تزیینات نقره‌کوب، بوزینجرد، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه‌ی ملی ایران، شماره‌ی ۳۵۲۶).

▲ تصویر ۲. بخشی از تزیینات شمعدان بوزینجرد، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه‌ی ملی ایران، شماره‌ی ۳۵۲۶).

آشکار است. اما تزیینات این اثر در جزییات با آثار شمال‌شرق ایران تفاوت بسیاری دارد. تزیینات بدنه‌ی این شمعدان، شامل صحنه‌هایی متشکل از اشخاص در حالت‌های متفاوت است که در قاب‌های ذوزنقه‌ای‌شکل ترسیم شده‌اند. در قاب‌های ردیف بالای بدنه، پیکره‌هایی به‌تنهایی حضور یافته‌اند؛ برخی از این‌ها، به‌شیوه‌ی چهارزانو و برخی دیگر روی پاشنه‌ی خود نشسته‌اند. صحنه‌های ترسیم‌شده در قاب‌های ردیف پایین، تنوع بیشتری دارند. این‌ها پیکرههای شادنوشان و رامشگرانی را در حضور امیران نشان می‌دهند (تصویر ۲). روی جامه‌های همه‌ی این پیکره‌ها نقوش اسلیمی ظریفی به‌صورت قلمزنی پدید آمده است. پیش‌تر، «ملکیان شیروانی» شباهت این نقوش را به نقش کنده‌کاری‌شده در تعدادی از سفالینه‌های لعاب‌دار منسوب به ری و کاشان نشان‌داده است (Melikian-Chirvani, 1982: 141). با وجود این، پیوند سبک‌شناختی و شمایل‌نگاشتی پیکره‌های به‌کاررفته در این شمعدان با سفالینه‌های مرکز ایران، به‌همین یک مورد ختم نمی‌شود. همان‌طورکه «آقا اوغلو» نیز به‌درستی اشاره کرده است، پیکره‌های چهارزانو نشسته‌ی این شمعدان به سبک پیکرنگاری برخی از این سفالینه‌ها نزدیک است (Aga-Oglu, 1945: 44)؛ علاوه‌بر این، شیوه‌ی نشستن روی پاشنه نیز از شیوه‌های رایج در ترسیم پیکره‌های سفالینه‌های منقوش مرکز ایران است (برای مثال ن.ک. به: قوچانی، ۱۳۷۱: شکل ۲۸؛ Carboni & Masuya, 1993: fig. 8b; Pope & Ackerman, vol. 12, 1938: Pl. 713; Scagliola, 2010: fig on p. 117).

▲ تصویر ۳. گل درون ترنج‌های شانه‌ی شمعدان بوزینجرد (Melikian-Chirvani, 1982: fig. 46).

بررسی تزیینات این شمعدان در ناحیه‌ی شانه، به‌ویژه نقشی که در ترنج‌ها بُروز پیدا کرده است، در تعیین خاستگاه احتمالی آن، نقش مهمی دارد. در این‌جا در هر گوشه از شکل ستاره‌وار شانه، یک ترنج وجود دارد که حاوی یک گُل اسلیمی است (تصویر ۳). این گُل از دو ساقه‌ی خمیده‌ی متقارن تشکیل شده است که در بالا و پایین با تمهیدات خاصی به‌هم متصل شده‌اند؛ علاوه‌بر این‌که ساختار کلی اسلیمی، به‌ویژه گره‌ی پایینی آن، بی‌شباهت به نقوش گچبری در تزیینات برخی از بناهای مرکز و غرب ایران در قرون هفتم و هشتم هـ.ق. نیست؛ گُلی کاملاً شبیه به نمونه‌ی طرح گُل اسلیمی شمعدان بوزینجرد، در یک محراب کاشی در قم، متعلق به قرن هشتم هـ.ق. دیده می‌شود (تصویر ۴).

دخل برنجی نقره‌کوب: طرح کلی این دخل، ابریق‌های استوانه‌ای و گاه ترک‌دار رایج در انتهای قرن ششم و ابتدای قرن هفتم هـ.ق. از خراسان را به‌یاد می‌آورد (تصویر ۵). با وجود این، در شکل و شمار یال‌ها با آن‌ها تفاوت دارد؛ درحالی‌که ابریق‌های خراسانی دوازده وجهی‌اند، شکل این دخل، ظاهراً به تبعیت از سلیقه‌ی حاکم بر زمانه، نُه‌وجهی است.

▲ تصویر ۴. طرح خطی گُل اسلیمی محراب کاشی، قم، قرن هشتم هـ.ق. (ترسیم: نگارنده؛ براساس کیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۸).

وابستگی سبک‌شناختی دخل بوزینجرد، به‌ویژه بدنه‌ی استوانه‌ای آن، به سنت فلزکاری شمال‌شرق ایران آشکار است؛ با وجود این، تزیینات درپوش مسطح آن مرز این اثر را با تولیدات مکتب خراسان برجسته کرده است (تصویر ۶). تزیینات این بخش از دخل، به‌پیروی از شکل درپوش آن، به دو نیم‌دایره و یک حاشیه‌ی باریک تقسیم شده است. غیر از یک دایره‌ی کوچک برروی درپوش که حاوی نقش خروس است، دیگر قسمت‌های فضای موجود با نقوش اسلیمی متشکل از پیچک‌هایی با برگ‌های لوزوی‌شکل، پوشانده شده است. روی پیچک‌ها، شاخه‌های بسیار

ریزی وجود دارد که با نظمی ماشینی به‌صورت سلسله‌وار چیده شده‌اند. این نقوش چنان صوری است که قوس‌های پیچک‌ها را به چرخ‌دنده شبیه کرده است. این شاخه‌های بی‌روح، تفاوت بسیاری با شاخه‌های نوک خمیده پیچک‌های خراسانی دارد (Melikian-Chirvani, 1982: 181) و می‌تواند دلیلی بر ساخته شدن این اثر در یک کارگاه غیرِ خراسانی باشد.

شناسایی ویژگی‌های فلزکاری غرب ایران براساس پیوندهای سبک‌شناختی

برخی از تولیدات فلزکاری ایرانی در این دوره، رابطه‌ی مشخصی با آثاری دارند که پیش‌تر سعی کرده‌ایم خاستگاه غرب ایرانی آن‌ها را نشان‌دهیم؛ برای مثال، شباهت اسلیمی‌های درپوش دخل بوزینجرد با نقوش گیاهی تعدادی از صندوقچه‌های این دوره خیره‌کننده است. در این بخش، ابتدا صندوقچه‌ی موزه‌های ویکتوریاوآلبرت و رضا عباسی را بررسی، و سپس با معرفی یک صندوقچه‌ی بی‌نظیر در موزه‌ی برلین، شناسایی ویژگی‌های فلزکاری این منطقه را تکمیل خواهیم کرد. در انتهای این بخش نیز به‌معرفی یک طاس برنجی از موزه‌ی آذربایجان خواهیم پرداخت که به‌نظر می‌رسد نماینده‌ی تمام‌عیار سبک خاص تولیدات غرب ایران را ارائه می‌کند.

صندوقچه‌های موزه‌ی ویکتوریاوآلبرت و موزه رضا عباسی (تصاویر ۵ و ۷):

طرح این صندوقچه‌های مکعب-مستطیلی‌شکل کوچک، تأثیر صندوقچه‌های برنجی مکتب شمال‌شرق ایران را بُروز می‌دهد (ن.ک. به: Rice, 1958: pl. VI)، با وجود این، تزیینات آن‌ها کاملاً با آثار آن مکتب متفاوت است. در نمای روبه‌روی این صندوقچه‌ها، دو ترنج و در بقیه‌ی دیواره‌ها و سقف صندوقچه، یک ترنج در وسط قاب قرار گرفته است. لبه‌ی شیب‌دار درپوش این آثار با کتیبه‌هایی بر زمینه‌ای از نقوش گیاهی مزین شده است که در بیشتر موارد نامفهوم است.

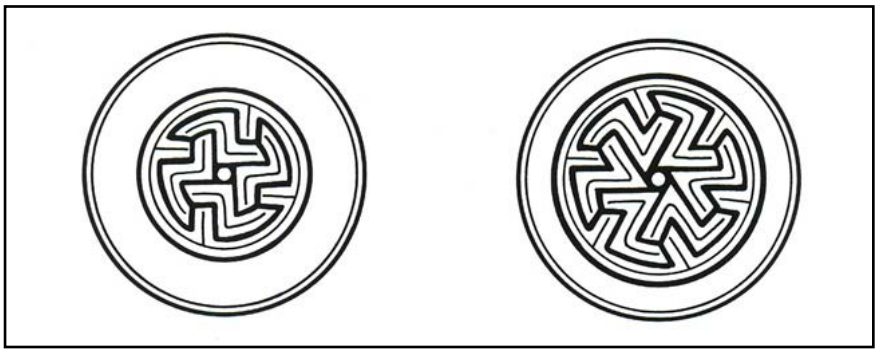
نقوش اسلیمی به‌کاررفته در ترنج‌های صندوقچه‌ی ویکتوریاوآلبرت، از نظر سبک‌شناسی، کاملاً با نقوش درپوش دخل بوزینجرد هماهنگ است. علاوه‌بر این، در این‌جا باید به زمینه‌ی گیاهی دیواره‌های این صندوقچه اشاره کرد. شکل این پیچک‌ها با پیچک‌های خراسانی تفاوت دارد. افزون بر این، به‌نظر می‌رسد شیوه‌ی ارائه‌ی این نقوش، یعنی متمایز کردن نقش اصلی با گودکنیِ فضای اطراف آن، از تأثیرات نقره‌کاری غرب ایران است. علاوه‌بر نقوش زمینه و گُل اسلیمی این صندوقچه، نقوش هندسی آن نیز در متمایز کردن سبک تزیینات آن از آثار خراسانی مؤثر است. طرح یکی از این نقوش، یعنی شش‌درشش گردان (تصویر ۸- الف) با گره‌ی شش‌پیلی به‌کاررفته در تزیینات معماری امام‌زاده یحیی ورامین (ن.ک. به: شفائی، ۱۳۸۰) و بقعه‌ی عبدالصمد نطنز (تصویر ۹)، هر دو متعلق به اوایل قرن هشتم هـ.ق.، شباهت قابل‌توجهی دارد. نقش بعدی، چهاردرچهار گردان نیز (تصویر ۸-ب)، که به‌نظر می‌رسد همچون نقش قبلی از نقوش گره‌چینی تزیینات معماری غرب ایران گرفته شده باشد، برروی بسیاری از آثار قابل انتساب به غرب ایران در این دوره بُروز یافته است.

صندوقچه‌ی موزه‌ی رضا عباسی، با وجود شباهت در شکل، نقشه و برخی از جزییات تزیینی به صندوقچه‌ی ویکتوریاوآلبرت، ویژگی‌های نسبتاً متفاوتی دارد (تصویر ۱۰). مهم‌ترین این‌ها، عبارت است از: سبک و مضمون نقوش به‌کاررفته

▲ تصویر ۵. دخل مفرغی کنده‌کاری‌شده و نقره‌کوب، گنجینه‌ی بوزینجرد، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه ملی ایران، شماره‌ی ۳۵۲۸).

▲ تصویر ۵. دخل مفرغی کنده‌کاری‌شده و نقره‌کوب، گنجینه‌ی بوزینجرد، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه ملی ایران، شماره‌ی ۳۵۲۸).

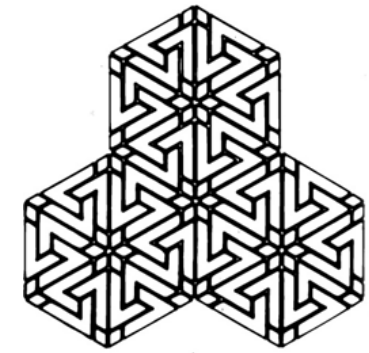
▲ تصویر ۷. صندوقچه‌ی برنجی با تزیینات کنده‌کاری‌شده و نقره‌کوب، غرب ایران، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق.، لندن، موزه ویکتوریا و آلبرت (Melikian-Chirvani, 1982b, no. 82).



تصویر ۸. الف) اجرای خطی نقش شش‌درشش گردان (سمت راست) و ب) چهاردرچهار گردان (سمت چپ) به‌کار رفته در تزیینات صندوقچه‌ی موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت (Wilson, 1988, fig. 39). ◄

در درون ترنج‌ها و دایره‌های اطراف آن‌ها. در این صندوقچه، از پیکره‌ای انسانی بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های کاملاً مشابه در داخل ترنج‌ها استفاده شده است. درون دایره‌های پیرامون ترنج‌ها نیز، گل‌های چندبرگ ساده و گل نیلوفرآبی به‌کار رفته است. بُروز نقش گل نیلوفرآبی در آثار این دوره، از یک‌سو خبر از نفوذ عناصر تزیینی چینی در نیمه‌ی دوم قرن می‌دهد (Komaroff, 2009: 494)، و از سوی دیگر خاستگاه غرب ایرانی آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند. زمینه‌ی دیواره‌های تزیینی این صندوقچه نیز، ادامه‌ی همان اسلیمی‌هایی است که در داخل ترنج‌ها دیده می‌شود. این اسلیمی‌ها از نظر سبک و شیوه‌ی ترسیم، دقیقاً با اسلیمی‌های دخل بوزینجرد و صندوقچه‌ی ویکتوریاوآلبرت یکسان است.

شمایل‌نگاری نقوش انسانی درون ترنج‌های صندوقچه‌ی موزه رضا عباسی تهران از پیکره‌هایی از روبه‌رو با چهره‌ی نیم‌رخ محصور در هاله و با کلاهی سه‌گوش بر سر ترسیم شده‌اند. پنج تَن از این پیکره‌ها، رامشگرانی را برروی دیواره‌های صندوقچه نشان می‌دهند که به‌صورت چهارزانو نشسته و مشغول نواختن سازی هستند. پیکره‌ی آخر در ترنج درپوش، دستی را باز و با دستی دیگر جامی را بلند کرده است. این حالت



▲ تصویر ۹. ترسیم گره‌شش‌پیلی، مجموعه‌ی نطنز، قرن هشتم هـ.ق. (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: تصویر ۳۱).

تصویر ۱۰. صندوقچه‌ی برنجی کنده‌کاری‌شده و نقره‌کوب، غرب ایران، قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه‌ی رضا عباسی، شماره‌ی ۴۳۸). ◄

خاص، بعدها در پیکرنگاری آثار فلزی این دوره، محبوبیت بسیاری به‌دست آورده است (تصویر ۱۱). به‌طورکلی، مقایسه‌ی اجمالی سبک پیکره‌های این صندوقچه با پیکره‌های به‌کاررفته در آثار متقدمی چون شمعدان بوزینجرد، نشان از یک تغییر در بیان هنری می‌دهد. فلزکاران این دوره، زبان هنری متعلق به ماده‌ی خود را پیدا کرده و از شمایل‌نگاری خاص سفالینه‌های منقوش فاصله گرفته‌اند.

صندوقچه‌ی برنجی موزه‌ی برلین: با صندوقچه‌ی هشت‌وجهی موزه‌ی هنراسلامی برلین، (تصویر ۱۲) یک شکل متفاوت از صندوقچه‌های غرب ایران را می‌توان معرفی کرد. اصلی‌ترین فضای تزیینی این صندوقچه، همچون بقیه‌ی آثار این گروه، شامل دیواره‌ها و سقف آن است. در مرکز هر کدام از دیواره‌ها، یک تُرنج دایره‌ای‌شکل، نقش یک پیکره را احاطه کرده است. اطراف این ترنج در چهار جهت، با یک دایره‌ی کوچکتر مماس شده است. نقش درون این دایره‌ها همان نقش چهاردرچهار گردان را نمایش می‌دهد. روی سقف صندوقچه نیز، در ترنج دایره‌ای‌شکل مرکزی، نقش خورشید با دوازده پرتو به‌تصویر درآمده است. شبیه این نقش را در تزیینات درون‌سوی طاس برنجی موزه‌ی آذربایجان نیز می‌توان مشاهده کرد (ن.ک. به: تصویر ۱۶).

مهم‌ترین ویژگی تزیینی این صندوقچه، استفاده از پیکره‌های دوزانونشسته شیوه‌مند است (تصویر ۱۳). شمایل‌نگاری این پیکره‌ها که همگی در یک حالت ترسیم شده‌اند، عبارت است از: تنه‌ای باریک و نیم‌رخ، با زاویه‌ی عمود بر پاها و سری که اندکی به‌عقب مایل شده است. گاهی برای ایجاد ژرفانمایی، بخشی از ران پای پسین نیز، به‌صورت لبه‌ای نازک از بالای پای پیشین نمایانده می‌شود. در بیشتر موارد، دست راست کاملاً باز است و بازو و ساعدِ دست چپ زاویه‌قائمه ایجاد کرده و در مقابل صورت پیکره قرار گرفته است. با وجود این، تنها بخش متغییر این شمایل‌نگاری نحوه‌ی قراردادن دست‌ها در مقابل صورت پیکره است.

طاس برنجی موزه‌ی آذربایجان: شبیه پیکره‌های قاعده‌مند به‌کاررفته در صندوقچه‌ی برلین را در مجموعه‌ای از دیگر اشیاء این دوره نیز می‌توان مشاهده کرد که یکی از آن‌ها یک طاس نسبتاً بزرگی است که اکنون در موزه‌ی آذربایجان در تبریز نگه‌داری می‌شود (تصویر ۱۵). نَه‌تنها شکل این طاس، یادآور طاس‌های اوایل قرن هشتم هـ.ق.، عموماً از فارس، است، مهم‌ترین ویژگی تزیینی آن‌ها را نیز دارد؛ در وسطِ کفی گود این ظرف، یک خورشید نمادین، شبیه خورشید سقف صندوقچه‌ی برلین، با نُه پرتو اصلی و نُه پرتو فرعی نقش بسته است. اطراف این نقش، ماهیانی را نشان می‌دهد که دور آن درحال چرخش‌اند (تصویر ۱۶).

اگرچه کل سطح بیرونی بدنه، فضای مناسبی برای تزیینات فراهم کرده است؛ تنها بخشی از آن، با نقوش انسانی، گیاهی و هندسی در نوارهای افقی تزیین شده است. نوار پهن میانیؤ میزبان دوازده دایره‌ی بزرگ و کوچک بر زمین‌هایی از نقوش گیاهی است. این دایره‌ها که یکی نقوش انسانی و دیگری نقوش گل‌های چهارپَر را دربر گرفته‌اند، به‌صورت یک‌درمیان در کنار هم چیده شده‌اند. نقوش انسانی محصور در دایره‌های بزرگ، دقیقاً مشابه نقوش صندوقچه‌ی برلین است (تصویر ۱۴). این‌ها رامشگران و شادنوشانی را از نمای جانبی نشان می‌دهند که یا سازی به‌دست دارند یا جامی بلند کرده‌اند. شیوه‌ی ترسیم آن‌ها، چنان خشک و بی‌روح است که گمان

▲ **تصویر ۱۱. نقش ترنج درپوش صندوقچه‌ی موزه‌ی رضا عباسی، (ترسیم: نگارنده، ۱۳۹۵).**

▲ **تصویر ۱۲. صندوقچه‌ی برنجی هشت‌ضلعی، غرب ایران، قرن هفتم هـ.ق.، برلین، موزه‌ی هنراسلامی** (Gladiss & Kroger, 1985: 320).

▲ **تصویر ۱۳. پیکره‌ی دوزانو نشسته‌ی صندوقچه برلین (ترسیم: نگارنده، ۱۳۹۵).**

▲ تصویر ۱۴. پیکره‌ی دوزانو نشسته‌ی طاس تبریز (ترسیم: نگارنده، ۱۳۹۵).

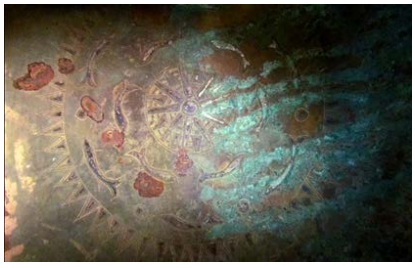
می‌رود فلزکاران از الگوهای کلیشه‌ای خاصی برای ساختن آن‌ها بهره گرفته‌اند. همین نحوه‌ی برخورد را می‌توان در شیوه‌ی ترسیم نقوش گیاهی این اثر نیز مشاهده کرد. درواقع، کل نقوشی که در سطح این طاسِ برنجی به‌کاررفته از یک شیوه‌ی صنعتی و ماشینی پیروی می‌کند. این شیوه را می‌توان مهم‌ترین ویژگی مکتبی دانست که بعد از هجوم مغول در فلزکاری ایرانی شکل‌گرفته است.

نتیجه‌گیری

تاکنون، تصور رایج براین بوده که هجوم مغول موجب فروپاشیدن مراکز و مکاتب فلزکاری ایرانی شده است. از این‌رو تقریباً هیچ محققی به مطالعه‌ی چندوچون فلزکاری ایرانی در این دوره نپرداخته و همگان ادامه‌ی فلزکاری ایرانی را پس از شکل‌گیری حکومت ایلخانی بررسی کرده‌اند. با وجود این نتایج، تحقیق حاضر نشان می‌دهد که، نَه‌تنها فلزکاری، پس از هجوم مغول ادامه پیدا کرده؛ بلکه در تزیینات آثار فلزی تولید شده در غرب ایران، نوعی سبک جدید نیز ایجاد شده است که خود را بیش از هرچیزی در نحوه‌ی اجرای نقوش گیاهی، به‌ویژه اسلیمی‌ها نشان می‌دهد (جدول ۱). آغاز چنین گرایشی را به‌طورمشخص می‌توان در تزیینات دخل موزه‌ی ملی ایران، مشاهده کرد. شیوه‌ی ترسیم گل‌های اسلیمی و همچنین نقوش گیاهی تعدادی از صندوقچه‌های این دوره نیز شباهت زیادی به نقوش به‌کاررفته برروی درپوش این دخل پیدا کرده و از این‌رو پیوندی سبک‌شناختی میان آن‌ها برقرار ساخته است. این شیوه در مراحل آغازین خود، نسبتاً طبیعت‌گرایانه است. با وجود این، در فلزکاری سال‌های بعد، نحوه‌ی اجرای نقوش گیاهی، به‌ویژه پیچک‌ها، با ماده‌ی فلزی، هماهنگی بیشتری به‌دست آورده و درنهایت در آثار آخر این گروه، همچون طاس برنجی موزه‌ی تبریز ساقه‌های آن‌ها همراه با شاخه‌های کوچکشان، چنان دقیق و استانداردسازی‌شده اجرا گردیده که حکم چرخ‌دنده‌های صنعتی را پیدا کرده است.

▲ تصویر ۱۵. طاس برنجی کنده‌کاری‌شده و نقره‌کوب، غرب ایران، قرن هفتم هـ.ق. (تبریز، موزه‌ی آذربایجان، شماره‌ی ۸۱۱۸).

علاوه‌بر اسلیمی‌های قاعده‌مند با برگ‌های لوزی‌شکل و پیچک‌های ماشینی و صنعتی که خاص این سبک است، کاربرد نقوش هندسی برگرفته از تزیینات معماری نیز، از دیگر ویژگی‌های آن به‌شمار می‌رود (جدول ۱). در این‌جا از دو نقش هندسی، یکی شش‌درشش و دیگری چهاردرچهار گردان استفاده شده است. از دیگر ویژگی‌های مهم سبک فلزکاری غرب ایران در سال‌های بعد از هجوم مغول، کاربرد شمایل‌نگاری جدیدی در ترسیم صحنه‌ها و پیکره‌های انسانی است. این نوع شمایل‌نگاری را می‌توان متأثر از نقوش سفالینه‌های مرکز و غرب ایران دانست که احتمالاً برای نخستین‌بار در آثاری چون شمعدان نُه‌وجهی بوزینجرد، بُروز پیدا کرده است. در این اثر، شیوه‌ی ترسیم و نقاشی پیکره‌ها، همچون نقوش سفالینه‌هاست و از نظر میزان وفاداری به واقعیت تفاوت چندانی بین آن‌ها مشاهده نمی‌شود. اما در آثار بعدی این قرن، مسیر تحول این نوع شمایل‌نگاری پیکره‌ها سمت‌وسوی دیگری به‌خود گرفته است که یکی از علت‌های احتمالی آن، می‌تواند به‌وجودآمدن الگوی جدید و مستقلی برای تزیینات پیکره‌ای در فلزکاری باشد. بر این اساس پیکره‌های ترسیم‌شده در آثار بعدی، به‌آرامی وفاداری خود را به طبیعت از دست داده‌اند. حتی در آثار نیمه‌ی دوم قرن هفتم، احتمالاً به‌منظور تسریع در تولید و تزیین آثار، نوعی پیکره‌های قاعده‌مند و کلیشه‌وار به‌صورت تکراری در سطوح برنجینه‌ها و مفرغینه‌های غرب ایران به‌کار



▲ تصویر۱۶. تزیینات درون‌سوی طاس برنجی (موزه‌ی آذربایجان، شماره‌ی ۸۱۱۸).

- ابداع و به‌کارگیری اسلیمی‌ها و پیچک‌های قاعده‌مند و ماشینی
- استفاده فراوان از نقوش برگرفته از تزیینات معماری غرب ایران

- استفاده از مضامین و شمایل‌نگاری تزیینات پیکره‌ای به‌کاررفته در سفالینه‌های غربی ایران (مضمون امیر تخت‌نشین)
- به‌کارگیری نقش گل چهارپر نقره‌کوب

- به‌کارگیری نقوش برگرفته از هنر چین

- ابداع و به‌کارگیری شمایل‌نگاری جدید در ترسیم پیکره‌های انسانی نشسته

◄ جدول ۱. برشماری مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب فلزکاری غرب ایران در سده‌ی هفتم هـ.ق. (نگارنده، ۱۳۹۵).

رفته است؛ برای مثال، نقش استانداردسازی‌شده‌ی پیکره‌ی نشسته‌ای که با یک دست جامی را بلند کرده و دست دیگرش را به جلو دراز کرده است، یکی از پرکاربردترین نقوش آثار فلزی غرب ایران در نیمه‌ی دوم قرن هفتم هـ.ق. است.

پی‌نوشت

۱. «جزیره که آن‌را «جزیره‌ی اقور» و «جزیره‌ی قور» و «اقلیم اقور» نیز گویند، عرب به بین‌النهرین علیا اطلاق می‌کردند» (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه‌ی جزیره).

۲. همان‌طورکه ملکیان‌شیروانی نشان‌داده، در مکتب فلزکاری خراسان در شمال‌شرق ایران، پس از هجوم مغول نیز، آثاری زیر تأثیر سنت‌های هنری قوم متصرف ایجاد شده است (Melikian-Chirvani, 1977: 209).

۳. بعدها، حیدرآبادیان و عباسی‌فرد، ضمن نقل عین‌به‌عین نوشته‌های احسانی، تمامی اشتباهات او را در کار خود وارد کرده‌اند (ن.ک. به: حیدرآبادیان و عباسی‌فرد، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۱۱۶)؛ متن این کتاب در ساداتی (۱۳۸۹)، به‌طور اساسی نقد شده است.

۴. اشیاء این گنجینه قبلاً در مجموعه‌ی کاخ گلستان بودند، اما اکنون در موزه‌ی ملی ایران نگه‌داری می‌شوند. برخی از آثار این گنجینه در (Pope & Ackerman, 1938, vol. 6: pls. 1332, 1334, 1341, 1342A) منتشر شده است. در *تاریخ مبارک غازانی* به ساخت خانقاهی در بوزینجرد اشاره شده است (ن.ک. به: رشیدالدین فضل‌الله، تاریخ مبارک غازانی: ۲۱۵). چه بسا اشیاء این گنجینه‌ی موقوفاتی برای این بنای مقدس و متبرک بوده‌اند.

۵. برای مشاهده‌ی برخی از ابریق‌های دوازده‌وجهی خراسانی ن.ک. به: Pope & Ackerman, 1938, vol. 6: pls. 1322, 1323, 1325, 1326, 1327, 1328؛ مقایسه‌ی شکل ابریق‌های خراسانی با شکل دخل بوزینجرد، فرضیه الن را درباره‌ی خلاقیت فلزکاران قرن هفتم از غرب ایران، در ذهن متبادر می‌کند. از نظر او، این فلزکاران، اشکال قدیمی را به‌نفع کاربردهای جدید، به‌خدمت می‌گرفته‌اند (Allan, 1977:157 & 162).

۶. از دیگر اشیائی که استفاده از این پیکره‌های قاعده‌مند در آن‌ها مشاهده می‌شود، می‌توان به دو شمعدان برنجی نقره‌کوب، یکی در مجموعه‌ی کی‌یر (ن.ک. به: Fehervari, 1976: fig.137) و دیگری در موزه‌ی ویکتوریاوآلبرت (ن.ک. به: Melikian-Chirvani, 1982: no. 77) اشاره کرد.

۷. بائر، علاوه‌بر این نقش، گونه‌های متفاوت آن را نیز در تحقیق ارزشمند خود درباره‌ی «حوض ماهی در فلزکاری ایرانی و مملوک» آورده و درباره‌ی خاستگاه آن‌ها بحث کرده است. وی معتقد است، نقوشی مشابه نقش درون طاس آذربایجان از شاخصه‌های بارز فلزکاری ایرانی است. در مقابل، در درون طاس‌های متعلق به فلزکاری مملوک، به‌جای نقش خورشید از گردونه‌ی ماهیان استفاده شده است (Baer, 1968: 23-26, Pls. 6-9, 11, 14; figs. 12-15). برخلاف این محقق برجسته که درباره‌ی معنی و مفهوم احتمالی این نقش صحبتی نکرده، ملکیان‌شیروانی آن‌را تجسم استعاره‌ی چشمه‌ی آفتاب در ادبیات فارسی دانسته است (Melikian-Chirvani, 1976: 394-395).

کتابنامه

- اقبال‌آشتیانی، عباس، ۱۳۷۶، *تاریخ مغول و اوایل ایام تیموری*، تهران: نامک.
- احسانی، محمدتقی، ۱۳۶۸، *هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگ
- بیانی، سوسن، ۱۳۷۹، «تبلور عهد مغول در آیینه‌ی فلز»، *مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*، دانشگاه شهید بهشتی، صص: ۱۵۹-۳۰۴.
- حیدرآبادیان، شهرام و عباسی‌فرد، فرناز، ۱۳۸۸، *هنر فلزکاری اسلامی*، تهران: سبحان نور.
- دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه دهخدا*، زیر نظر: محمد معین، سید جعفر شهیدی، چاپ دوم از دوره جدید، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رشیدالدین، فضل‌الله، ۱۳۸۸، *تاریخ مبارک غازانی؛ داستان غازان‌خان*، به سعی و اهتمام و تصحیح: کارل یان، آبادان: نشر پرسش.
- ساداتی، ناصر، ۱۳۸۹، *هنر فلزکاری اسلامی؛ باشکوه ولی ناتمام*، *کتاب ماه هنر*(۴۵)، صص: ۵۴-۵۸.
- شفائی، جواد، ۱۳۸۰، *هنر گره‌سازی در معماری و درودگری*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- قوچانی، عبدالله، ۱۳۷۱، *اشعار فارسی کاشی‌های تخت سلیمان*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کریستی، ویلسن، ۱۳۶۶، *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه‌ی عبدالله فریار، تهران: انتشارات فرهنگسرا (یساولی).
- کیانی، محمدیوسف، ۱۳۷۶، *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
- ماهرالنقش، محمود، ۱۳۸۱، *میراث آجرکاری ایران*، تهران: سروش.
- نوروزی‌طلب، علیرضا و افروغ، محمد، ۱۳۸۹، *بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی*، *دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی*(۱۲)، صص: ۱۱۳-۱۲۸.

- Aga-Oglu, M., 1945, "About a Type of Islamic Incense Burner", *The Art Bulletin,* 27 (1), 28-45.
- Allan, J. W., 1977, "Originality in Bronze: A Thirteenth Century Persian School of Metalworkers", *Iran,* 15, 156-164.
- Baer, E., 1968, *'Fishpond'bornaments on Persian & Mamluk metal vessels,* Bulletin of the School of Oriental & African Studies, 31(1).
- Carboni, S., & Masuya, T., 1993, *Persian tiles,* New York, N. Y.: The Metropolitan Museum of Art.
- Dimand, M. S., 1950, "Treasures of Iranian Art", Retrieved from http://www.jstor.org.library.metmuseum.org/action/showPublication?journalCode=metrmuseartbull. http://library.metmuseum.org/record=b1114795
- Fehérvári, G., 1976, *Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir Collection,* London: Faber.

- Gladiss, A. V., & Kröger, J., 1985, *Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum fur Islamische Kunst, Bd,* 2: Metal, Stein, Stuck, Holz (Islamische Kunst: Loseblattkatalog unpublizierter Werke aus deutschen Museen) (Vol. 2). Mainz: Zabern.

- Komaroff, L., 2009, "Islamic Metalwork; III. c. 1100-c. 1500: A. Iranian World," In: J. Bloom & S. Blair (Eds.), *The Grove encyclopedia of Islamic art & architecture* (pp. 491-498). Oxford: Oxford University Press.

- Kühnel, E., 1939, "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 60, 1-20.

- Melikian-Chirvani, A. S., 1976, *Conceptual Art in Iranian Painting & Metalwork,* Paper presented at the Akten des VII, Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie 1976 München.

- Melikian-Chirvani, A. S., 1977, "Les Bronzes du Khorassân V; De quelques coupes inédites du Khorassân", *Studia Iranica* 6, 185-210.

- Melikian-Chirvani, A. S., 1982, *Islamic metalwork from the Iranian world, 8-18th centuries (Victoria & Albert Museum catalogue),* London: Her Majesty`s Stationary Office.

- Pope, A. U., & Ackerman, Ph., 1938, *A survey of Persian art from prehistoric times to the present* (Vol. XII), London; New York: Oxford University Press.

- Pope, A. U., & Ackerman, Ph., 1938, *A survey of Persian art from prehistoric times to the present* (Vol. VI), London; New York: Oxford University Press.

- Rice, DS., 1958, "Studies in Islamic Metal Work--VI", *Bulletin of the School of Oriental & African Studies,* University of London, 21(1/3), 225-253.

- Scagliola, M., 2010, *Le ceramiche islamiche della collezione Laura,* Torino; New York: U. Allemandi.

- Wiet, G., 1931, "Un nouvel artiste de Mossoul", *Syria,* 12(2), 160-162.