

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 ایرانی سده‌ی هفتم هـ.ق.، به ویژه در کارگاه‌های غرب ایران دارد. از این رو، 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، به منظور تحقق این هدف، آثار و مدارک موجود به دو دسته آثار به دست 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 سبک شناختی 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، به ویژه اسلیمی‌ها نشان می‌دهد؛ علاوه بر اسلیمی‌های قاعده‌مند با برگ‌های لوزی شکل و پیچک‌های ماشینی و صنعتی، که خاص این سبک است، کاربرد نقوش هندسی برگرفته از تزیینات معماری نیز از دیگر ویژگی‌های این مکتب نوظهور به شمار 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 به ویژه 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 سمت و سوی دیگری به خود گرفته و از شیوه‌ی نقاشی سفالینه‌ها دور شده است. حتی در آثار نیمه‌ی دوم قرن هفتم، احتمالاً به منظور تسریع در تولید و تزیین آثار، نوعی پیکره‌های قاعده‌مند و کلیشه‌وار به صورت تکراری در سطوح برنجینه‌ها و مفرغینه‌های غرب ایران به کار 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 ه.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 به نواحی 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 ه.ق. نیز بر قوت گرفتن این تصور افزوده است. با وجود این، شواهد مکتوب و مدارک مادی، وضع دیگری را ترسیم می‌کنند؛ از یک سو، 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، از جمله 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 نه تنها 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 صورت گرفته، در دو فصل بسیار کوتاه از کتابی دربارہ‌ی 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 به لحاظ 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 به دست محمودبن سنقر را در سال ۶۸۰ ه.ق.، به دوره‌ی سلجوقی نسبت داده و آن را با «قلمدان شاذی»، ساخته شده به سال ۶۰۷ ه.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 آیین‌های فلز» نوشته‌ی سوسن بیانی است. بیانی در این مقاله آثار و تولیدات ایرانی بعد از هجوم مغول را به تفصیل معرفی و گونه‌شناسی نسبتاً جامعی از آن‌ها ارائه کرده است (بیانی، ۱۳۷۹: ۱۸۴-۲۲۰). مهم‌ترین گونه‌های آثار فلزی این دوره از نظر این نویسنده عبارتند از: دوات‌ها، قلمدان‌ها، طاس‌ها، طشت‌ها، صندوقچه‌ها و در آخر عودسوزها. با وجود تلاش تحسین برانگیز بیانی، نتایج تحقیقات او قابل نقد بوده و گونه‌شناسی‌های وی جای بحث دارند؛ برای مثال، نوع خاصی از طشت‌های مرصع

که وی به مکتب شمال غرب ایران منسوب کرده است (بیانی، ۱۳۷۹: ۲۲۱-۲۱۳)، از تولیدات رایج مکتب موصل به شمار می‌روند که دو نمونه معروف از آن‌ها را دو تن از صنعتگران موصلی، به نام‌های عبدالله العلوی (ن.ک. به: Kühnel, 1939: fig. 1) و علی بن حمود (ن.ک. به: Wiet, 1931: pl. XXVIII)، ساخته‌اند. عودسوزهای استوانه‌ای با درپوش گنبدی نیز، که از محصولات غرب ایران به شمار 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-Og-lu, 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 به دست آمده‌اند. در تعیین خاستگاه احتمالی این آثار وجه تمایز 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، از جمله 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 یافت شدن اشیاء

در سال ۱۹۰۸ م. یک گنجینه در «بوزینجرد» همدان کشف شد. گرچه بسیاری از آثار این گنجینه، متعلق به کارگاه‌های شکوفای فلزکاری در خراسان قرن ششم و هفتم هـ.ق. هستند، تعدادی از اشیاء آن را می‌توان در زمره‌ی تولیدات بومی و محلی این ناحیه دانست. برای نمونه، در این جا به دو اثر از موزه‌ی ملی ایران اشاره می‌شود که به نظر 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 نه‌وجهی (تصویر ۱): بدنه‌ی این شمعدان به شکل یک نه‌وجهی میان‌باریک ساخته شده است. هر یک از یال‌های آن، نه قاب دوزنقه در پایین و نه قاب وارونه‌ی دوزنقه در بالا دارند که اضلاع آن‌ها به صورت دندان‌وار درهم فرورفته است. شکل سرشمعی نیز، مطابق سنت شمعدان‌سازی دوران اسلامی، از شکل بدنه تبعیت کرده است. با وجود این، یال‌های آن به صورت 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 شیء، نه‌وجهی 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؛ نوروزی طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۷، تصویر ۲). وابستگی ساختار کلی شکل آن به فلزکاری خراسان،



▲ تصویر ۱. شمعدان مفرغی نه‌وجهی با تزیینات نقره‌کوب، بوزینجرد، نیمه‌ی اول قرن هفتم هـ.ق. (تهران، موزه‌ی ملی ایران، شماره‌ی ۳۵۲۶).

آشکار است. اما تزیینات این اثر در جزئیات با آثار شمال شرق ایران تفاوت بسیاری دارد. تزیینات بدنه‌ی این شمعدان، شامل صحنه‌هایی متشکل از اشخاص در حالت‌های متفاوت است که در قاب‌های دوزنقه‌ای شکل ترسیم شده‌اند. در قاب‌های ردیف بالای بدنه، پیکره‌هایی به تنهایی حضور یافته‌اند؛ برخی از این‌ها، به شیوه‌ی 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 به صورت قلمزنی پدید آمده است. پیش‌تر، «ملکیان شیروانی» شباهت این نقوش را به نقش کنده‌کاری شده در تعدادی از سفالینه‌های لعاب‌دار منسوب به ری و کاشان نشان داده است (Melikian-Chirvani, 1982: 141). با وجود این، پیوند سبک شناختی و شمایل‌نگاشتی پیکره‌های به‌کاررفته در این شمعدان با سفالینه‌های مرکز ایران، به همین یک مورد ختم نمی‌شود. همان‌طور که «آقا اوغلو» نیز به درستی اشاره کرده است، پیکره‌های چهارزانو نشسته‌ی این شمعدان به سبک پیکرنگاری برخی از این سفالینه‌ها نزدیک است (Aga-Oglu, 1945: 44)؛ علاوه بر 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 & Ma, 1993: fig. 8b; Pope & Ackerman, vol. 12, 1938: Pl. 713; Scagliola, 2010: fig on p. 117).

بررسی تزیینات این شمعدان در ناحیه‌ی شانه، به‌ویژه نقشی که در ترنج‌ها بروز 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 گل اسلیمی است (تصویر ۳). این گل از دو ساقه‌ی خمیده‌ی متقارن تشکیل شده است که در بالا و پایین با تمهیدات خاصی به هم متصل شده‌اند؛ علاوه بر این که 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 ه.ق. نیست؛ گلی کاملاً شبیه به نمونه‌ی طرح گل اسلیمی شمعدان بوزینجرد، در یک محراب کاشی در قم، متعلق به قرن هشتم ه.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 ه.ق. از خراسان را به یاد می‌آورد (تصویر ۵). با وجود این، در شکل و شمار یال‌ها با آن‌ها تفاوت دارد؛ در حالی که ابریق‌های خراسانی دوازده وجهی‌اند، شکل این دخل، ظاهراً به تبعیت از سلیقه‌ی حاکم بر زمانه، نه‌وجهی است.

وابستگی سبک شناختی دخل بوزینجرد، به‌ویژه بدنه‌ی استوانه‌ای آن، به سنت فلزکاری شمال شرق 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، به پیروی از شکل درپوش آن، به دو نیم‌دایره و یک حاشیه‌ی باریک تقسیم شده است. غیر از یک دایره‌ی کوچک بر روی درپوش که حاوی نقش خروس است، دیگر قسمت‌های فضای موجود با نقوش اسلیمی متشکل از پیچک‌هایی با برگ‌های لوزی‌شکل، پوشانده شده است. روی پیچک‌ها، شاخه‌های بسیار



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



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



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



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



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



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

ریزی وجود دارد که با نظمی ماشینی به صورت 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 غیر خراسانی باشد.

شناسایی ویژگی‌های فلزکاری غرب ایران براساس پیوندهای سبک‌شناختی

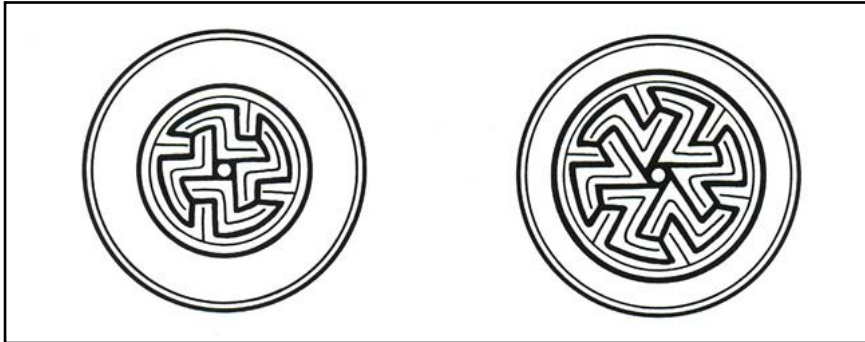
برخی از تولیدات فلزکاری ایرانی در این دوره، رابطه‌ی مشخصی با آثاری دارند که پیش‌تر سعی کرده‌ایم خاستگاه غرب ایرانی آن‌ها را نشان دهیم؛ برای مثال، شباهت اسلیمی‌های درپوش دخل بوزینجرد با نقوش گیاهی تعدادی از صندوقچه‌های این دوره خیره‌کننده است. در این بخش، ابتدا صندوقچه‌ی موزه‌های ویکتوریا و آلبرت و رضا 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 به معرفی یک طاس برنجی از موزه‌ی آذربایجان خواهیم پرداخت که به نظر می‌رسد نماینده‌ی تمام‌عیار سبک خاص تولیدات غرب ایران را ارائه می‌کند.

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

طرح این صندوقچه‌های مکعب-مستطیلی شکل کوچک، تأثیر صندوقچه‌های برنجی مکتب شمال شرق ایران را بروز 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 ویکتوریا و آلبرت، از نظر سبک‌شناسی، کاملاً با نقوش درپوش دخل بوزینجرد هماهنگ است. علاوه بر این، در این جا باید به زمینه‌ی گیاهی دیواره‌های این صندوقچه اشاره کرد. شکل این پیچک‌ها با پیچک‌های خراسانی تفاوت دارد. افزون بر این، به نظر می‌رسد شیوه‌ی ارائه‌ی این نقوش، یعنی متمایز کردن نقش اصلی با گودکنی فضای اطراف آن، از تأثیرات نقره‌کاری غرب ایران است. علاوه بر نقوش زمینه و گل اسلیمی این صندوقچه، نقوش هندسی آن نیز در متمایز کردن سبک تزیینات آن از آثار خراسانی مؤثر است. طرح یکی از این نقوش، یعنی شش‌درشش‌گردان (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 قابل توجهی دارد. نقش بعدی، چهاردرچهارگردان نیز (تصویر ۸- ب)، که به نظر می‌رسد همچون نقش قبلی از نقوش گره‌چینی تزیینات معماری غرب ایران گرفته شده باشد، بر روی بسیاری از آثار قابل انتساب به غرب ایران در این دوره بروز یافته است.

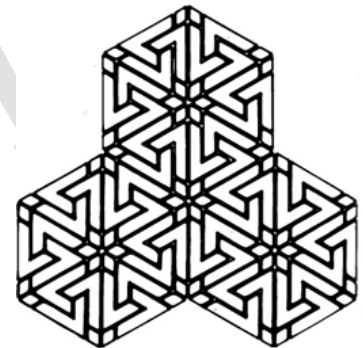
صندوقچه‌ی موزه‌ی رضا عباسی، با وجود شباهت در شکل، نقشه و برخی از جزییات تزیینی به صندوقچه‌ی ویکتوریا و آلبرت، ویژگی‌های نسبتاً متفاوتی دارد (تصویر ۱۰). مهم‌ترین این‌ها، عبارت است از: سبک و مضمون نقوش به‌کاررفته



تصویر ۸. الف) اجرای خطی نقش شش شش در شش گردان (سمت راست) و ب) چهاردرچهار گردان (سمت چپ) به کار 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 برزمینه‌ای از اسلیمی‌های کاملاً مشابه در داخل ترنج‌ها استفاده شده است. درون دایره‌های پیرامون ترنج‌ها نیز، گل‌های چندبرگ ساده و گل نیلوفرآبی به کار رفته است. بُروز نقش گل نیلوفرآبی در آثار این دوره، از یک سو 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 ویکتوریا و آلبرت یکسان است.

شمالی‌نگاری 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 تن از این پیکره‌ها، رامشگرانی را بر روی دیواره‌های صندوقچه نشان می‌دهند که به صورت 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 گره شش‌شش پیلی، مجموعه‌ی نطنز، قرن هشتم هـ.ق. (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: تصویر ۳۱).



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



▲ 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).

خاص، بعدها در پیکرنگاری آثار فلزی این دوره، محبوبیت بسیاری به دست آورده است (تصویر ۱۱). به طور کلی، مقایسه‌ی اجمالی سبک پیکره‌های این صندوقچه با پیکره‌های به کاررفته 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 تزئینی این صندوقچه، همچون بقیه‌ی آثار این گروه، شامل دیواره‌ها و سقف آن است. در مرکز هر کدام از دیواره‌ها، یک ترنج دایره‌ای شکل، 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 چهاردرچهارگردان را نمایش می‌دهد. روی سقف صندوقچه نیز، در ترنج دایره‌ای شکل مرکزی، نقش خورشید با دوازده پرتو به تصویر درآمده است. شبیه این نقش را در تزئینات درون‌سوی طاس برنجی موزه‌ی آذربایجان نیز می‌توان مشاهده کرد (ن. ک. به: تصویر ۱۶).

مهم‌ترین ویژگی تزئینی این صندوقچه، استفاده از پیکره‌های دوزانو نشسته 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 به عقب مایل شده است. گاهی برای ایجاد ژرفانمایی، بخشی از ران پای پسین نیز، به صورت لبه‌ای نازک از بالای پای پیشین نمایانده می‌شود. در بیشتر موارد، دست راست کاملاً باز است و بازو و ساعد دست چپ زاویه‌قائم 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 به کاررفته 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). نه تنها شکل این طاس، یادآور طاس‌های اوایل قرن هشتم هـ.ق.، عموماً از فارس، است، مهم‌ترین ویژگی تزئینی آن‌ها را نیز دارد؛ در وسط کفی گود این ظرف، یک خورشید نمادین، شبیه خورشید سقف صندوقچه‌ی برلین، با نه پرتو اصلی و نه پرتو فرعی نقش بسته است. اطراف این نقش، ماهیانی را نشان می‌دهد که دور آن در حال چرخش‌اند (تصویر ۱۶).

اگرچه کل سطح بیرونی بدنه، فضای مناسبی برای تزئینات فراهم کرده است؛ تنها بخشی از آن، با نقوش انسانی، گیاهی و هندسی در نوارهای افقی تزئین شده است. نوار پهن میان‌میوزان 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، به صورت یک درمیان 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 به دست دارند یا جامی بلند کرده‌اند. شیوه‌ی ترسیم آن‌ها، چنان خشک و بی‌روح است که گمان

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. در واقع، کل نقوشی که در سطح این طاس 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 شکل گرفته است.



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

نتیجه‌گیری

تاکنون، تصور رایج براین بوده که هجوم مغول موجب فروپاشیدن مراکز و مکاتب فلزکاری ایرانی شده است. از این رو 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، نه تنها 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 به‌طور مشخص 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 بر روی درپوش این دخل پیدا کرده و از این رو 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 در نهایت در آثار آخر این گروه، همچون طاس برنجی موزه‌ی تبریز ساقه‌های آن‌ها همراه با شاخه‌های کوچکشان، چنان دقیق و استانداردسازی شده اجرا گردیده که حکم چرخ‌دنده‌های صنعتی را پیدا کرده است. 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 آن به‌شمار می‌رود (جدول ۱). در این جا 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 نخستین بار در آثاری چون شمعدان‌نُه‌وجهی بوزینجرده، بروز 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 به‌وجود آمدن الگوی جدید و مستقلاً 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



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



▲ تصویر ۱۶. تزیینات درون‌سوی طاس برنجی (موزه‌ی آذربایجان، شماره‌ی ۸۱۱۸).

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

—	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 نقره کوب
	
—	به‌کارگیری نقوش برگرفته از هنر چین
	
—	ابداع و به‌کارگیری شمایل‌نگاری جدید در ترسیم پیکره‌های انسانی نشسته
	

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 ملکیان شیروانی نشان داده، در مکتب فلزکاری خراسان در شمال شرق 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 نگاه‌داری می‌شوند. برخی از آثار این گنجینه در (Pope & Ackerman, 1938, vol. 6: pls. 1332, 1334, 1341, 1342A) منتشر شده است. در تاریخ مبارک غازی به ساخت خانقاهی در بوزین‌جرد اشاره شده است (ن. ک. به: رشیدالدین فضل‌الله، تاریخ مبارک غازی: ۲۱۵). چه بسا اشیاء این گنجینه‌ی موقوفاتی برای این بنای مقدس و متبرک بوده‌اند.
۵. برای مشاهده‌ی برخی از ابریقی‌های دوازده‌وجهی خراسانی ن. ک. به: Pope & Ackerman, 1938, vol. 6: pls. 1322, 1323, 1325, 1326, 1327, 1328 فلزکاران قرن هفتم از غرب ایران، در ذهن متبادری‌کنند. از نظر او، این فلزکاران، اشکال قدیمی را به نفع کاربردهای جدید، به خدمت 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 کی‌پر (ن. ک. به: Fehervari, 1976: fig. 137) و دیگری در موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت (ن. ک. به: Melikian-Chirvani, 1982: no. 77) اشاره کرد.
۷. بائر، علاوه بر 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، به جای 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، ملکیان شیروانی آن را تجسم استعاره‌ی چشمه‌ی آفتاب در ادبیات فارسی دانسته است (Melikian-Chirvani, 1976: 394-395).

کتابنامه

- اقبال آشتیانی، 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 آیین‌های فلز»، *مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*، دانشگاه شهید بهشتی، صص: ۱۵۹-۳۰۴.
- حیدرآبادیان، شهرام و عباسی فرد، فرناز، ۱۳۸۸، *هنر فلزکاری اسلامی*، تهران: سبحان نور.
- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۷، *لغت نامه 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 غازان خان*، به سعی و اهتمام و تصحیح: کارل یان، آبادان: نشر پرش.
- ساداتی، ناصر، ۱۳۸۹، *هنر فلزکاری اسلامی؛ باشکوه ولی ناتمام*، کتاب ماه هنر (۴۵)، صص: ۵۴-۵۸.
- شفائی، جواد، ۱۳۸۰، *هنرگره‌سازی 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، *تزئینات وابسته به معماری دوران اسلامی*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ماهرالنقش، محمود، ۱۳۸۱، *میراث آجرکاری ایران*، تهران: سروش.
- نوروزی طلب، علیرضا و افروغ، محمد، ۱۳۸۹، *بررسی فرم، تزئین 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' ornaments 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 für 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.