

بازشناسی تشابهات معماری بودایی با مقابر و عودسوزهای مفرغی سده‌های آغازین اسلامی

علیرضا بهارلو^{۱*}، عباس اکبری^۲

^۱ کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

^۲ استادیار دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۳/۷)

چکیده

مطالعه‌ی تعاملات متقابل آثار هنری مرتبط با آیین‌های مختلف، یکی از مهم‌ترین مصادیق مطالعات تطبیقی جهت دستیابی به اطلاعات تازه در خصوص تکوین و تحول این آثار در سرزمین‌های مختلف است. مصادیق چنین مطالعاتی نشان می‌دهند که چگونه جریان‌های هنری در پی تکوین و توسعه‌ی آیین‌ها در جوامع، پدید آمده و گسترش می‌یابند و تا چه حد موجب کمیت و کیفیت‌های جدید هنری می‌گردند. تشابهات زیاد، فرم‌ها و نقوش معماری بودایی با آثار فلزی اسلامی، خصوصاً عودسوزهای سده‌های آغازین و همچنین معماری مقابر اولیه‌ی اسلامی، یکی از همین تعاملات متقابل است. مقاله‌ی پیش رو کوشیده است با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی تاریخی-اسنادی و تحلیل محتوا و ارائه‌ی نمونه‌هایی مستند، و همچنین با بازشناسی این عناصر و مصادیق آن، احتمال وجود نمونه‌هایی از تأثیرات عناصر هنری وابسته به آیین بودا را بر روی هنر مناطق اسلامی، شناسایی و معرفی نماید. حاصل این بررسی، روشن کننده‌ی این حقیقت است که عناصر به کار رفته در بدنه‌ی این عودسوزها تا حد زیادی برگرفته از نمادهای بودایی است. البته ریشه‌ی نقوشی همچون شیر، گل لوتوس و ... را باید در هنر پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی) که به نحوی از انحا مورد تقلید هند واقع شده است جست.

واژه‌های کلیدی

فلزکاری اسلامی، عودسوز، معماری بودایی، استوپا.

مقدمه

اشیای تزیینی و کاربردی، با اشکال متنوع در سده‌های آغازین، محتمل بر پذیرش تأثیراتی مستقیم و غیرمستقیم از نواحی باختری به خصوص سرزمین هند، و فرهنگ و معماری بودایی است که تطبیق و مقایسه‌ی آنها با این عناصر، می‌تواند بیانگر تأثیرات متقابل هنر اسلامی از سایر آیین‌ها باشد. این عودسوزها اصولاً قابل دستیابی از مراکز عمده‌ی فلزکاری اسلامی در نواحی یادشده بوده‌اند و جنس نمونه‌های در نظر گرفته شده، عمدتاً از مفرغ است.

بدین رو در ادامه، با ذکر پیشینه‌ی مختصر از فلزکاری اسلامی در قرون آغازین هجری و مراکز عمده‌ی آن، و از طرفی با پرداختن به مصارف ماده‌ی معطر عود و ظروف حامل آن (عودسوزها)، وجود چنین تأثیراتی با ارائه‌ی نمونه‌هایی ملموس و عینی تر تشریح و تحلیل می‌گردند. در این راستا، احتمال یا عدم امکان تأثیرگذاری‌های فرهنگ و هنر بودایی، به ویژه در حوزه‌ی معماری (استوپا) نیز بر برخی ابنیه‌ی اسلامی بررسی خواهد گردید و نفوذ پاره‌ای عناصر آن در فلزکاری (ساخت و تزیین بخوردان) مورد توجه قرار خواهد گرفت.

با ظهور اسلام و گسترش دامنه‌ی آن در نواحی شرقی و غربی، هنر سرزمین‌های فتح شده تا حد زیادی تحت تأثیر دین جدید و همچنین فرهنگ اسلامی قرار گرفت. فلزکاری که از جمله هنرهای کهن مناطقی چون ایران (شامل افغانستان و عراق، به ویژه خراسان بزرگ)، سوریه، مصر و ... بود، اگرچه سنن پیشا اسلامی خود و تأثیرپذیری‌های برون مرزی را همچنان در پاره‌ای عناصر حفظ نمود، با این وجود شاهد تأثیرپذیری‌هایی از دین تازه گشت. در این میان، در بین آثار بجا مانده از این دوران (قرون اولیه اسلامی) و کاربرد خاص هر دسته از اشیای متعدد فلزی - با در نظر گرفتن تأثیرپذیری‌های خارجی و غیربومی آنان از سایر فرهنگ‌ها - می‌توان به مواردی خاص تر در مناطق یاد شده اشاره نمود. یک دسته از این اشیاء عودسوزهای فلزی است.

برخی از عودسوزها یا بخوردان‌های فلزی سده‌های نخستین اسلامی، با کاربری ویژه‌ی خود، اغلب دارای فرم و قالبی هستند که این موضوع، مطالعه‌ی آنها را امری قابل تأمل جلوه می‌دهد. این

فلزکاری اسلامی در سده‌های اولیه‌ی هجری

موصل، بغداد، هرات، غزنه و سمرقند تبدیل شد که بر اساس منابع موجود «بسیاری از فلزهای استفاده شده [در ادوار اولیه‌ی اسلامی] از میان این ناحیه (خراسان) استخراج می‌شد که از غنی‌ترین معادن موجود به شمار می‌رفت» (Khalili, 2008, 110). این خطه با پرورش مراکز مهم فرهنگی و سیاسی زمان، پایه‌های هنری منطقه را در دوره‌ی خود و پس از آن مستحکم نمود. «شواهد و مدارک ادبی و تاریخی حاکی از آن است که نیشابور و سایر شهرهای ایالت خراسان در قرون وسطی از مراکز مهم صنعت فلزکاری بوده‌اند» (دیمانند، ۱۳۸۳، ۱۴۰). البته چنین وضعیتی در نواحی غربی تر قلمرو اسلامی نیز حکمفرما بود و سایر مراکز نیز با بهره‌گیری از فرهنگ اسلامی، موجبات شکوفایی هنرها و صنایع را مهیا می‌نمودند. «در زمان سلاطین ممالیک سوریه و مصر، ظروف فلزی عالی در دمشق و حلب و قاهره ساخته می‌شد و سازندگان آن در بدو امر از صنعتگران موصلی و بعداً خوداهالی این نقاط بودند» (همان، ۱۴۸).

فلزکاری اسلامی با ایجاد مراکز مهم تولیدی و دارا بودن معادن غنی مواد اولیه، طیف نسبتاً گسترده‌ای از اشیاء و وسایل زندگی روزمره، اسباب درباری، ادوات جنگی، تجهیزات علمی و ... را شامل می‌گشت. «بیشترین اشیای فلزی باقیمانده پس از ظهور اسلام عبارتند از: تنگ، سینی، مشربه، قاب قرآن، شمعدان، جام‌های مفرغی، عودسوز، لگن، ظروف نقش دار برنجی و مسی» (احسانی، ۱۳۶۸، ۱۵۶). این اشیاء و ادوات عموماً دارای تزیینات خارجی قابل توجهی بودند و در مرزین ساختن آنها دقت و ظرافت خاصی مبدول می‌گشت. «فنون آرایش

هنر فلزکاری در آغاز حکومت اسلامی (دو قرن نخست) و تحت حاکمیت امویان، آنچنان که در سایر حوزه‌ها مثل سفالگری و معماری مشهود است، رشد قابل توجهی نکرد و آثار چندانی از خود باقی نگذاشت. بنا به عقیده‌ی برخی محققین هنر اسلامی «در حال حاضر ما از هنر فلزکاری، نساجی یا تذهیب‌کاری عهد اموی - یعنی همین هنری که بعدها به گونه‌ی خاص اسلامی شد - عملاً هیچ اطلاعی نداریم» (رایس، ۱۳۸۱، ۷) و آثار احتمالی تولید شده نیز بنا به شرایط مکانی و زمانی از میان رفته و در دسترس نمی‌باشند. اما به تدریج و با گذشت زمان در بخش‌های مهم صنعتی اسلام، مانند نواحی آسیای مرکزی، ماوراء النهر و خراسان، با برکناری حکومت امویان و روی کار آمدن دولت عباسی، نفوذ فرهنگ‌هایی مثل فرهنگ ایرانی در آثار هنری جهان اسلام بیشتر شد. در پی این تحول، «یالت‌های شرقی امپراتوری اسلامی در سده‌ی نهم م/سوم هـ، به صورت یک حکومت خود مختار از بغداد به وجود آمدند. سلسله‌های محلی به ویژه سامانیان در سمرقند و بخارا، و غزنویان در غزنین، دربارهایی تأسیس کرد که با بغداد به عنوان مرکز فرهنگ و دانش رقابت می‌کرد. دستیابی این سلسله‌ها به منابع غنی فلزی و سنت‌های قوی و مستحکم این منطقه، نفیس‌ترین فلزکاری جهان اسلام را که در محدوده‌ی این امپراتوری تولید می‌شد، تضمین کرد» (وارد، ۱۳۸۴، ۵۶). از جمله منابع غنی این دوران، نواحی شرقی تر به ویژه خراسان بود. هنر فلزکاری خراسان در دربار سامانیان و پس از آن و تحت عنوان "مکتب خراسان" به یکی از قطب‌های مهم صنعتی در میان مراکز عمده‌ی فلزکاری اسلامی همچون دمشق، قاهره،

استعمال می‌نمودند. در چین، عود را در جشن‌ها و اجتماعات خاص به منظور بزرگداشت اجداد و خدایان خانه^۴ می‌سوزاندند و در ژاپن آن را بخشی از آیین شینتو می‌ساختند.

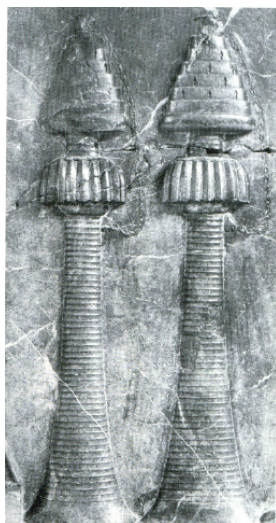
در یونان و از سده‌ی هشتم ق.م، تکه چوب‌ها و صمغ‌هایی خاص به عنوان هدیه یا خیرات و یا محافظت در برابر نیروهای شر سوزانده می‌شدند که این رسمی پذیرفته شده توسط ارفیک‌ها^۵ بود. در روم نیز چوب‌های خوشبو جای خود را به عودهای وارداتی دادند که پس از آن در قربانی‌های عمومی یا شخصی و در مراسم پادشاهی از اهمیت برخوردار شدند^۶ (Britannica, vol.6, 1995, 278). موارد مزبور در خصوص کلیساهای دوران مسیحیت و قرون وسطی اروپا نیز به گونه‌ی خاص خود اجرا می‌شدند.

در ایران و از هزاره‌های پیش از میلاد، کاربرد مواد معطر به خصوص عود، رایج بوده است که تصاویر نقش برجسته و مهرها گویای این واقعیت اند. برای نمونه از دوران متأخرتر و زمان سلطنت هخامنشیان، نقوش برجسته‌ای در تخت جمشید مشاهده می‌شود که در آن افراد عودسوزهایی را به پادشاه پیشکش کرده‌اند (تصاویر ۱ و ۲).

در دوره‌ی اسلامی، مواد معطر جایگاهی ویژه یافتند و به عنوان مطبوع کننده‌ی فضای اماکن عبادی، به خصوص مساجد، به کار گرفته شدند. البته چنین عملی، امری ضروری با بار اعتقادی و مفهومی خاصی



تصویر ۱- نمونه بخوردان در نقش برجسته‌ی کاخ آپادانا در تخت جمشید. مأخذ: (Stierlin, 2006, 11)



تصویر ۲- عودسوزها، (بخشی از تصویر ۱).

شامل کردن، قلم زدن، دمشق‌سازی^۱ و ترصیع، قلمزنی برجسته و برجسته‌کاری توپُر، مشبک‌کاری، قلمزنی سیاه‌قلم، مینا‌کاری و مطلا‌کاری بود^۲ (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۲۸۷۷) که در طرح، نقش، شیوه و سایر متعلقات تا حد بسیار زیادی دنباله‌رو فرهنگ و هنر مناطق و ادوار پیشین اسلامی به خصوص فلز‌کاری ساسانی بود. این امر تا بدان جاست که گفته می‌شود «غالباً تشخیص اشیای [فلزی] دوره‌ی ساسانی از دوران اولیه‌ی اسلامی امری مشکل است-به ویژه اینکه فرم اشیای اولیه، خواسته و دانسته از روی نمونه‌های متقدم [مورد تقلید قرار گرفت]» (Khalili, 2008, 110). البته دامنه‌ی این اقتباسات به این نیز محدود نمی‌شد و سایر فرهنگ‌های همجوار را که قابلیت تأثیرگذاری‌های بالقوه داشتند، در برمی‌گرفت. آنچنان که مستشرقین در این باره اظهار کرده‌اند: «جای هیچ گونه شگفتی نیست که آثار فلزی تولید شده در اوان شکل‌گیری هنر اسلامی، مضامین و تکنیک‌های هنر رومی، بیزانسی و قبطی مدیترانه‌ی شرقی را در کنار نمونه‌های ساسانی در ایران و عراق، از نو و به گونه‌ی دیگر به کار گرفته باشد» (Atil et al., 1985, 14). لازم به ذکر است که تأثیرات شرق دور نیز در این حوزه و در کنار موارد یاد شده، موضوع و نکته‌ای در خور توجه و قابل بحث است.

مواد معطر طبیعی: عود و پیشینه‌ی استعمال آن

بخور عبارت است از بخار یا دود حاصل از تبخیر و یا سوزاندن موادی خوشبو همچون عود، اسپند، چوب انار، سرو، صندل، عنبر، کُنْدُر، لَبان (لوبان) یا ترکیبی از آنها که استعمالشان از گذشته رسمی رایج در میان اقوام و فرهنگ‌های مختلف بوده است. در میان این مواد، عود همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است و سوزاندنش آن در مراسم مذهبی یا جشن‌ها، و در خانه‌ها و سایر اماکن به منظور معطر ساختن فضا و یا در خدمت سایر عقاید، مورد استفاده بوده است.

بر اساس اطلاعات موجود در فرهنگ‌ها: «عود، بیخ درختی است که آن را می‌کنند و در زمین دفن می‌کنند تا تغییر در وی پدید آید و عود خالص گردد [...] بهترین نوع عود آن است که سخت و سنگین بوده، رطوبت آن ظاهر و دهنیت آن بسیار باشد و اما از جهت رنگ برترین آن سیاه کبود است که سفیدی در آن نباشد» (لغتنامه‌ی دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۰، ۱۴۴۹۰). اما صرف نظر از نوع کیفیت این ماده، «عود اصولاً چوبی خوشبو است که در برخی موارد با کندر یا عنبر مخلوط می‌شده و دود حاصل از آن از سوراخ‌های موجود در ظرفی که مخصوص این کار ساخته شده بود خارج می‌گشته است» (Bloom & Blair, 1997, 120).

مطالعه در فرهنگ اقوام مختلف نشان می‌دهد که اغلب تمدن‌ها از عود و مواد طبیعی جهت مراسم مختلف استفاده می‌کردند. «در مصر باستان، درختان تولیدکننده‌ی عود، از سواحل عربی و سومالیایی به این سرزمین وارد می‌شد و در مراسم و آیین‌های عبادی و مذهبی استفاده می‌گشت. [...] بابلی‌ها در هنگام نیایش، از عود به میزان زیادی بهره می‌گرفتند. هندوها به ویژه سایواس‌ها از آن برای پیشکش‌های آیینی و بوداییان نیز آن را در مراسم و تشریفات و همچنین آداب روزمره

اصلی تشکیل شده بودند که بر روی پایه‌هایی از جنس خود ظرف قرار می‌گرفت و درپوشی در قسمت بالایی آن تعبیه شده و دود حاصل از سوختن، از خلل و فرج این درپوش و بدنه متصاعد می‌شد. بخوردان‌های سده‌های اولیه‌ی اسلامی اکثراً دارای دسته‌های بلند بودند که بعضاً در انتها به زائده‌ای جانور شکل ختم می‌شد. البته در این میان، برخی عودسوزها، بدون دسته ساخته می‌شدند.

«جنس این قطعات از فلزاتی مثل مفرغ، برنج، نقره و گاه طلا بود» (Americana, 1963, 193a) و در تزئین اکثریت قریب به اتفاق آنها، از تکنیک قلمزنی و مشبک کاری استفاده می‌شد. این عودسوزها بنا به شکل ظاهری و قسمت‌های تشکیل دهنده و همچنین بر اساس نظر برخی محققین در دو نوع «گنبد دار و یا در هیئت پرنده‌گان و گربه‌های وحشی طراحی می‌شدند» (Gladiss et al., 2007, 202). البته لازم به ذکر است که نمونه‌های جانوری، بیشتر مربوط به سده‌های متأخرترند و نمونه‌های دیگر نیز، خود، قابل تقسیم به انواع مختلفی می‌باشند که با نظری در موارد بجا مانده، می‌توان آنها را در حالتی کلی چنین دسته بندی نمود:

- ظروف استوانه‌ای کوتاه با سه پایه، که در طرح‌ها و فرم‌های متنوع هستند و معمولاً تزئینی به شکل گل یا پرنده یا جز آن در رأس و بر روی درپوش خود دارند. این ظروف معمولاً فاقد دسته‌اند (تصاویر ۳ و ۴).
- ظرف‌های استوانه‌ای (هندسی) نسبتاً بلند با کلاهک نیم‌گنبدی و سه پایه‌ی جانوری که عمدتاً مرصع کاری شده‌اند و دسته ندارند (تصویر ۵).



تصویر ۳- عودسوز قبطی، اوایل سده‌های میانه‌ی اسلامی، موزه‌ی برلین. مأخذ: (Aga Oglu, 1945)



تصویر ۴- بخوردان ریخته‌گری و سوراخ شده، فلسطین. مأخذ: (Baer, 1983, 51)

محسوب نمی‌شد و صرفاً جنبه‌ی معطر سازی آن مدنظر بود. آن طور که گفته می‌شود در اسلام «عود آن اهمیت عبادی نیایش‌های مسیحیت را که در آنجا از آن به طور عمد در جهت اکرام یا قربانی و یا همراهی نیایش استفاده می‌شد نداشت و اغلب برای خوشبو کردن هوا و افراد به کار می‌رفت» (Bloom & Blair, 1997, 120). کاربرد بخور یا دود حاصل از سوختن مواد خوش رایحه، چیزی بود که از دوران صدر اسلام و در ادامه‌ی سنت استعمال این مواد در فرهنگ‌های پیش از اسلام استمرار یافت و در ادوار بعدی گسترش بیشتری یافت. بنابر اقوال و اسناد: «در زمان پیامبر، محتمل است که عود را قبل از نماز جماعت و در هنگامه‌ی آن در مسجد می‌سوزاندند، اما به طور یقین در زمان خلیفه عمر (۶۴۴م) این امر، رسمی جا افتاده تلقی می‌شده است» (Baker, 2004, 106).

علاوه بر این، عود و بخار حاصل از آن در سده‌های آتی در مناطقی مثل مصر و شمال آفریقا و سایر اراضی اسلامی، در راستای کاربردهای مذهبی، جنبه‌های دیگری را در بر می‌گرفت. برای نمونه «در قاهره‌ی سده‌ی ۱۴م، در روز دهم محرم (روز عاشورا) رسم بر این بود که تمامی خانه را عطر آگین می‌نمودند تا بدین وسیله در برابر بیماری و چشم زخم مصون مانده و برای اهالی خانه تا سال آینده، طلب عافیت نمایند» (Lutfi, 1991, 105).

طبیعتاً چنین استعمال وسیعی از این ماده‌ی طبیعی، نیازمند وسیله‌ای بود که بتوان در آن عود را سوزاند یا جابجا نمود. از این رو ظروف فلزی برای این کار ساخته شد که علاوه بر نشانیدن عود در خود، حاکی از ذوق، ابتکار و سلیقه‌ی هنرمند فلز کار در تزئین بدنه و شکل ظاهری نیز بود. این وسایل فلزی که با نام عودسوز شناخته می‌شوند، ویژگی‌ها و انواع متفاوتی داشتند که بدان پرداخته می‌شود.

انواع عودسوزهای اسلامی: نخستین نمونه‌ها و

عودسوز یا بخوردان که با نام‌هایی مثل «آتشدان، بخورسوز، بخوره، بوی سوز، عطرسوز، عود گردان، مَجْمَر، مَجْمَرَه و منقل» (دهخدا، ج ۱۲، ۱۳۷۳، ۱۷۹۴۵) از آن یاد شده است، اصولاً ظرفی مخصوص جهت سوزاندن مواد معطر به ویژه عود می‌باشد. عودسوزهای باقی مانده از قرون اولیه‌ی اسلامی (که امروزه در موزه‌ها و گالری‌های کشورهای اسلامی و سراسر دنیا نگهداری می‌شوند)، غالباً اشکال مختلفی دارند و همان طور که ذکر شد، مواد و مصالح ساخت آنها از منابع غنی فلزی در نقاط مختلف مثل خراسان به دست می‌آمد. جالب توجه است که در برخی مناطق دیگر، این عودسوزهای اسلامی «همچون چراغدان‌های فلزی، از ناقوس کلیساهای مسیحی که ذوب و قالب گیری شده بودند به وجود می‌آمدند که این، خود نمادی از تفوق و برتری اسلام بود» (Baker, 2004, 107).

بخوردان‌های اسلامی، به خصوص در سده‌های آغازین (بر خلاف انواع مختلف و متفاوت اروپایی یا خاور دور آنها)، عمدتاً دارای بخش‌های سازنده‌ی مشخصی هستند که این قسمت‌ها غالباً در پایان کار به یکدیگر متصل می‌گشت. اکثر این ظروف حامل عود، از یک بدنه‌ی



تصویر ۵ - بخوردان‌های برنجی، مرصع کاری شده، ارتفاع: ۱۹-۲۱ سانتی متر، موصل و سوریه، سده‌ی ۱۳م و اوایل سده‌ی ۱۴م. مأخذ: (وارد، ۱۳۸۴، ۸۳)



تصویر ۶ - بخورسوز مفرغی، سده‌ی ۲۱م، ایران، دوره‌ی سلجوقی، تزئینات کوفی، ارتفاع: ۱/۵م. مأخذ: (www.kandaki.com)



تصویر ۷ - بخورسوز کروی برنجی، مشبک کاری، مرصع کاری با طلا و نقره، قطر: ۵/۲س، دمشق، سده‌ی ۱۳ و ۱۴م، موزه‌ی متروپولیتن. مأخذ: (www.kandaki.com)



تصویر ۸ - بخوردان مفرغی به شکل پرنده، سده‌ی ۱۱ و ۱۲م. مأخذ: (www.akdn.org)



تصویر ۹ - بخوردان مفرغی مرصع کاری، ارتفاع: ۲۸س، سده‌ی ۱۱م، ایران. مأخذ: (www.akdn.org)

عودسوزهای گلدانی شکل با دهانه‌ای عریض و بدنه‌ای متخلخل (تصویر ۶).

- بخوردان‌های گوی مانند که از دو نیم کره‌ی قابل اتصال و جدا شدن از یکدیگر تشکیل شده‌اند (البته این نوع از بخوردان‌ها بیشتر در سده‌های میانه‌ی اسلامی ساخته می‌شدند) (تصویر ۷).

- ظروفی به شکل حیوانات که شامل گربه سانان (غالباً شیر) و پرندگان (خروس، کبوتر و ...) می‌شدند (این دسته نیز همانند نوع پیشین، در ادوار میانی ساخته می‌شد و بیشتر در ایران دوره‌ی سلجوقی قابل مشاهده است) (تصاویر ۱۰-۸).

- عودسوزهای دسته دار، به همراه یک ظرف حامل ماده‌ی سوختی در قسمت تحتانی، و حجمی نیم کروی یا مدور (به عنوان درپوش) در بالا (تصاویر ۱۱-۱۲).

اما نکته‌ای که در اینجا قابل بیان و پیگیری است، مسأله‌ی ساختار چندبخشی عودسوزهای اسلامی، به خصوص انواع مربوط به قرون اولیه، و تطابق آنها با آثار هنری سایر تمدن‌های همجوار است. موضوع قابل بحث و تأمل در این حوزه، پیرامون تشابهات نزدیکی است که میان آثار فلزی، و حوزه‌ی معماری اسلامی و غیراسلامی وجود دارد. آنچه در این میان حائز اهمیت می‌نماید، احتمال تأثیرپذیری‌های خارجی است که آن چنان که در بخش نخست نیز بیان گردید، خود، گستره‌ی وسیعی از سرزمین‌ها و فرهنگ‌های همجوار را شامل می‌گشت. در اینجا بار دیگر تأثیر فرهنگی خارجی و نمادهای همراه با آن در آثار، مد نظر است که این، همان آیین و هنر بودایی است. نکته‌ی قابل توجه در این رابطه، نه تنها استفاده از طرح‌ها و الگوهای تزئینی وام گرفته شده از هنر بودایی، بلکه به طرز پویاتر، در رونگاری و اقتباس محتمل از فرم بناهای این آیین در فلز کاری است که شکل بارز آن در وهله‌ی نخست، استوپاهای بودایی را در ذهن مجسم می‌سازد. عودسوزهای مفرغی سده‌های آغازین اسلامی بهترین نمونه‌های موجود برای بررسی و تأمل در این ادعا است.

گسترش بودیسم در سرزمین‌های اسلامی و تأثیرپذیری‌های غیر بومی

آیین بودا نیز همانند هر آیین دیگری، پس از تثبیت در جغرافیای خود به توسعه و گسترش در سرزمین‌های مجاور پرداخت. این آیین اگرچه سده‌ها پیش از میلاد و اسلام پدید آمد، اما آثار بجا مانده از آن در سده‌های بعدی در مناطق اسلامی و برخی از آثار اسلامی مشهود است. «آیین بودا در دوره‌ی کوشانی^۵ از سرتاسر هند (خاستگاه اولیه‌ی بودیسم) به سوی شمال و آن سوی هندوکوش گسترش یافت و جای پای خود را در غرب آسیای مرکزی مستحکم کرد. امروزه مقابر بودایی متعددی از این دوره برجاست که تعدادی از آنها در ترکستان و ازبکستان حفاری شدند. اما با این همه، افغانستان [بخشی از خراسان بزرگ قدیم] بود که توانست به عنوان مدافع این آیین جدید تا زمان ظهور اسلام باقی بماند» (Fehervari et al., 2005, 127). در این دوره‌ی تاریخی که پیش از ظهور اسلام می‌باشد، «کوشانی‌ها در ناحیه‌ی افغانستان به سمت شمال، تعداد زیادی استوپا و



تصویر ۱۵- نمونه‌ی یک استوپا از دره‌ی سوات. مأخذ: (رایس، ۱۳۷۲، ۱۴۹)



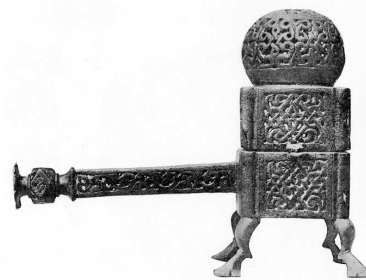
تصویر ۱۰- عودسوز مفرغی، مرصع کاری و قلم زنی شده، ارتفاع: ۴۵ سانتی‌متر، موزه‌ی هریمیتاژ سن پترزبورگ. مأخذ: (Loukonine & Ivanov, 2003, 107)

صومعه‌ی بودایی بنا کردند که فقط معدودی از آنها باقی مانده‌است. استوپای گولدارا (قرن دوم میلادی) در نزدیکی کابل فعلی در افغانستان، تقریباً دست نخورده باقی مانده‌است (چینگ و دیگران، ۱۳۸۹، ۲۱۱). بقایای بودیسم و هنر آن در این کشور تا دوران اخیر نیز قابل مشاهده بود که شاید یکی از مهم‌ترین این مناطق را بتوان بامیان دانست. در این سرزمین علاوه بر وجود چندین غار که توسط راهبان بودایی استفاده می‌شد، بقایای دو تندیس بزرگ از بودا نیز وجود داشت که متأسفانه در سال ۲۰۰۱م توسط طالبان از بین رفت. در این میان، «آثار باقی مانده از سه استوپای بزرگ در ناحیه‌ی کابل و در گولدارا، شوآکی و توپ دارا یافت شده‌است که در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰م توسط فرانسویان احیا و بازسازی شدند» (Fehervari et al., 2005, 127). این ابنیه‌ی تاریخی نیز پس از مدتی توسط نیروهای طالبان صدمه دیدند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). علاوه بر بقایای معماری به جای مانده، «حفاری‌های فرانسوی‌ها و افغان‌ها در بگرام و هادا در نزدیکی جلال آباد و حفاری‌های ایتالیایی‌ها در غزنه، همگی نشان از آثار و اشیایی دارند که تأثیر هنر بودایی را بر هنرمندان و صنعتگران مسلمان نشان می‌دهد. برای نمونه طرح‌های گیاهی و هندسی، شیرها و موجودات اسطوره‌ای که تزئین کننده‌ی قاب بندی‌های عاجی بودایی‌اند و یا حکاکی‌های سنگی، همگی باری دیگر و زمانی دیرتر، در هنر اسلامی متجلی می‌شوند که یا کاملاً مشابه نمونه‌های بودایی‌اند و یا تعدیل یافته‌اند» (همان).

البته این تأثیرات، خود را در هنر فلزکاری اسلامی به نحو بارزتری جلوه‌گر می‌سازند، آن چنان که تشابهات صوری میان عودسوزهای اسلامی منطقه و استوپاهای با منشأ هندی، تا حد زیادی بیان‌گر این رابطه‌ی متقابل است. رابطه‌ی مؤثری که در آن، به گفته‌ی برخی مستشرقین غربی، معماری اسلامی و به ویژه نوع مقبره‌های آن نیز تحت تأثیر قرار گرفت و در سده‌های آغازین اسلامی در حوزه‌های مجزا و قالبی کوچک‌تر (فلزکاری، ساخت بخوردان) به نحو خاصی الگو برداری شد.

استوپاهای بودایی، مقابر اسلامی

فرهنگ انگلیسی-سانسکریت مونیئر-ویلیامز^{۱۱} در ذیل واژه‌ی "استوپا" می‌نویسد: «دسته‌ی طره‌ی مو، قسمت فوقانی سر، تاج، رأس، سر، [و همچنین] گپه‌یا پشته‌ی ای از خاک یا آجر



تصویر ۱۱- بخوردان برنزی، سده‌ی ۱۱م یا ۱۲م، ایران. مأخذ: (Pope, 1977, pl) (1278C)



تصویر ۱۲- عودسوز مفرغی، مشبک کاری و کنده کاری شده، ارتفاع: ۱۲/۴ سانتی‌متر، اسپانیا. مأخذ: (www.metmuseum.org) (um.org)



تصویر ۱۳- نمای دیگر از استوپای گولدارا. مأخذ: (www.columbia.edu)



تصویر ۱۴- استوپای شوآکی، افغانستان. مأخذ: (www.columbia.edu)

تشابهاتی می‌بایست ریشه‌ی آن را در آثار معماری پیش از اسلام ایران، به خصوص در فضاهایی همچون چهارطاقی‌های ساسانی جست. در واقع برخی از مصادیق چنین فرضیه‌هایی برای این محققین، مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی در بخارا و یا مقبره‌ی سلطان سنجر در مرو بوده است.

مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی در بخارا، نمونه‌ای از این دست می‌باشد که در اوایل دوره‌ی اسلامی ساخته شده است. این بنا به عقیده‌ی برخی «بنای عجیبی است از یک دوره‌ی فترت و بسیاری از اشکال معماری را در مرحله‌ی ابتدایی نشان می‌دهد که بعد از دوره‌ی سلجوقیان در تمام ایران انتشار یافت. مثلاً در اینجا طریقه‌ی جدیدی در قراردادن گنبد روی بنای مربعی شکل دیده می‌شود و نمونه‌ی چندین نقش آجری در درون و بیرون بنا دیده می‌شود. این مقبره، هم شامل خصائص معماری قبل از اسلام است و هم دارای خصایص جدید می‌باشد که بعدها جزء اصول معماری ایران می‌گردد» (ویلسون، ۱۳۶۶، ۱۳۸). این مقبره با شکل مکعبی خود، در هر وجه دارای دری هلالی است و علاوه بر گنبد اصلی، در چهار گوشه‌ی بالایی، دارای چهار گنبد است. ضمن اینکه بر روی گنبد اصلی نیز عنصری شبیه کلاه فرنگی قرار دارد. لازم به یادآوری است که تشابه فرم ظاهری و بیرونی این بنا با استوپاهای بودایی، دلیل بر وام‌گیری این ویژگی‌ها نیست، زیرا این مقبره به غیر از ریشه‌ی ساسانی خود، اصولاً از نظرگاه کارکرد معماری با استوپاها متفاوت است و آن چنان که گفته شد، استوپاها بناهایی تو پر هستند، در حالی که مقابر اسلامی در حقیقت نوعی کاربری معمارانه از فضا دارند. نکته‌ی دیگر اینکه از نظرگاه آنها، این تأثیرگذاری‌ها حتی در دوره‌های بعدی نیز پابرجا مانده و سنت معماری بودایی در آینده نیز به روند تأثیرات خود ادامه داده است. چنانچه مقبره‌ی سلطان سنجر در مرو (به تاریخ پس از ۵۵۲هـ/۱۱۵۷م) که فرمی مشابه دارد، موجب ارائه همان عقیده گشته است. این بنا که از جمله بزرگ‌ترین مقابر گنبدپوش به شمار می‌رود «دارای فضایی مربع شکل به اندازه‌ی ۱۷ متر و دیوارهایی به ضخامت ۵ متر است و قطر گنبد آن نیز به ۱۷ متر می‌رسد» (Chmelnizkij et al., 2007, 366) و بنا به نظر برخی محققین در ساخت اجزای آن، اثرات معماری بودایی را می‌توان باز شناخت که البته چنانچه بیان گشت، این مسأله صحیح نمی‌باشد.

به هر صورت، این ارتباط نزدیک ظاهری میان استوپاهای بودایی و مقابر اسلامی، چیزی است که در فرم و ساختار عودسوزهای مفرغی آسیای مرکزی که در اوایل دوره‌ی اسلامی ساخته شده اند، متجلی و تکرار می‌شود.

بررسی نمونه‌ها (عودسوزها) و بازشناسی تشابهات

در اینجا شش نمونه از عودسوزهای اولیه‌ی اسلامی مورد بررسی واقع شده اند که دو گونه‌ی آنها، نیم کروی؛ و چهار مورد، از انواع چهار

و غیره» (Encyclopedia of Buddhism, 2004, 803) که مفاهیم بخش اولیه می‌تواند برگرفته شده از شخص بودا و نوع چهره و تزیین موی سر او باشد، و مضامین بخش دیگر (کپه یا ...) بیانگر نوع و شیوه‌ی معماری و ساخت بنایی خاص.

«استوپاها در ابتدا جایگاه دفن خاکسترهای افراد متشخص بودند. اما به تدریج جنبه‌ی ضریح به خود گرفتند و بعد حفره‌ای شاه نشین مانند، در یک طرف آنها برای نگهداری تندیس ایجاد کردند [...] این شکل در هندوستان ابداع شد و نخستین نمونه‌های آن به صورت تپه‌های مدور کوتاه بود که بر فراز آن یک طارمی می‌ساختند» (رایس، ۱۳۷۲، ۱۵۰) (تصویر ۱۵). این بناهای مدفنی تپه‌ای شکل، از عناصر متعددی با بار نمادین تشکیل می‌شدند. به طور کل «مشخصه‌ی ضروری و اصلی یک استوپا، گنبدی نیم کره‌ای شکل بود که با نام "آندا" (Anda) - معنای اصلی آن تخم مرغ است - شناخته می‌شد. در اوج این گنبد ترکیبی وجود دارد که تی (tee) خوانده می‌شود و در اغلب موارد توسط محافظی نرده مانند، احاطه می‌شد. در بالای "تی"، دکل یا "یاستی" (yasti) وجود دارد که چندین ترکیب چترگونه را بر روی خود نگه می‌دارد، نام بومی آنها "چاتراس" (chhatras) می‌باشد» (کول، ۱۳۸۸، ۴۰). در معماری اکثر تمدن‌ها، بناها غالباً تنها کارکردهای رایج معماری دارند، اما استوپاها گرچه ظاهری معمارگونه دارند، لیکن باید آنها را "تندیس‌های معمارانه" نامید، زیرا بناهایی توپر هستند. «استوپا همانند اکثر ابنیه‌ی هندی، بیش از یک عملکرد دارد. این بنا به عنوان مکانی برای حفظ خاکستر مردگان مقدس و پرستش، نماد مرگ بودایا نشانه‌ی آیین بودا است» (زارعی، ۱۳۸۴، ۱۴۶). اما بررسی فرم استوپاها در طی زمان نشان می‌دهد که این آثار، بعدها شکل پیچیده‌تری به خود گرفتند و دارای پایه‌ای بزرگ و مرتفع به شکل مربع و استوانه‌ای بلند گشتند که توسط گنبدی نیم کره‌ای احاطه می‌شد و سرمناره‌ای چتری نیز روی آنها قرار می‌گرفت. استوپاهای سانچی، بارهوت و شوواکی از نمونه‌های اولیه‌ی این بناها می‌باشند و از نخستین موارد دیگر با پلان مربع شکل، استوپاهای علی مسجد، خیبرپاس، و گولدارا است.

همان طور که در عنوان پیشین گفته شد، با گسترش و نفوذ بودیسم و هنرهای ملازم آن در سرزمین‌های اسلامی، بخشی از این آیین، هنرهای مناطق غربی را تحت تأثیر قرار داد، به طوری که در این باره برخی مورّخین و محققین هنری در غرب (همچون Fehervari, 2005) بر این عقیده‌اند که همین بناهای منحصر بودایی (استوپاها)، به ویژه انواع مربع گونه‌ی آنها، در معماری اسلامی آغازین به نوعی مورد تقلید واقع گشته است. بدین صورت مقایسه‌ی ظاهری بناهایی از این دست با ابنیه‌ی اولیه‌ی اسلامی و مشاهده‌ی تشابهات ظاهری آنها، بعضاً موجب پاره‌ای اظهارنظرهای غیرعلمی در خصوص گرته برداری‌های مسلمانان از شاخصه‌های معماری بودایی گردیده است. این در حالی است که باید در نظر داشت، برای یافتن منشاء چنین

گوش با درپوش نیم کره هستند. ابتدا انواع نیم کره بررسی می‌گردند.

دسته‌ی نخست:

نمونه اول

این قطعه (تصویر ۱۶) از مفرغ ریخته ساخته و با طرح‌های مشبک کاری و حکاکی شده تزیین شده است و دارای سه بخش می‌باشد. قسمت زیرین شامل ظرفی کم ارتفاع و مدور است که بر روی سه پایه‌ی مشابه پای حیوانات قرار گرفته و در داخل آن عود می‌ریخته‌اند. دسته‌ی لوله مانند طویل آن، در سطح بالای خود نقش طوماری مشبک کاری شده‌ای دارد و در بخش‌های انتهایی‌اش به یک طرح لوتوس مانند منتهی می‌شود. جوانب این ظرف، مسطح است و درپوش بلند نیم کره‌ای به وسیله‌ی لولا به ظرف زیرین متصل گشته که در بالای خود یک گنبد کوچک‌تر نیم کره‌ای دیگر دارد و در رأس آن، چیزی شبیه چتری مضاعف قرار گرفته است. بخش فوقانی و تحتانی درپوش دارای نوار تزیینی عریضی است که شامل شش ترنج مدور می‌شود که به صورت تناوبی با ستاره‌های شش پر و دسته‌ای نقاط دایره‌وار مزین گشته‌اند و تا حدودی مشبک کاری شده می‌باشند. در بالای این نوار، سه ترنج کوچک‌تر قرار دارد که دارای الگوهای حکاکی ساده و نقاط کوچک هستند. چهار حفره‌ی دایره‌ای نیز در گنبد کوچک‌تر رأس این وسیله مشاهده می‌شود. به نظر برخی محققین «شکل ظاهری و طرح‌های تزیینی این عودسوز کروی، تمامی خصوصیات مکتب فلزکاری خراسان را در خود دارد و به احتمال قریب به یقین متعلق به دوره‌ی سامانی-اواخر سده‌ی ۴هـ/۱۰م- می‌باشد» (Fehervari et al., 2005, 131).



تصویر ۱۶- عودسوز مدور، مفرغ مشبک کاری شده با تزیینات حکاکی شده، موزه‌ی طارق رجب کویت، ارتفاع: ۲۲/۵س، قطر: ۲۸س.
مأخذ: (Fehervari & others, 2005, 130)



تصویر ۱۷- عودسوز مدور، مفرغ مشبک کاری شده با تزیینات حکاکی شده، موزه‌ی طارق رجب کویت.
مأخذ: (Fehervari & others, 2005, 131)

نمونه دوم

عودسوز کروی نمونه‌ی دوم، بزرگ‌تر و به لحاظ ساختاری، پیچیده‌تر (از نمونه‌ی پیشین) است (تصویر ۱۷): بدنه‌ی کشیده شده به سمت بالا در این وسیله، توسط نقش سه شیر بر روی زمین ثابت شده‌اند. دریک سوی بدنه، دسته‌ای طویل و سنگین متصل شده است و در بالا، درپوشی گنبدی شکل قرار گرفته که بر روی آن لوتوسی وجود دارد که در حال شکوفه کردن است. از یاد نبریم که گل لوتوس یکی از نمادهای غیرشمایلی هنر بودایی است که البته سابق بر این در ایران و در بناهایی مثل تخت جمشید وجود داشته و به کار برده شده است. در این عودسوز، بدنه‌ی باریک شونده توسط دسته‌ای نوارهای عمودی تزیین شده است. درپوش بزرگ این عودسوز توسط لولا و محور به بدنه متصل گشته است. ظرف دارای لبه‌ای نازک و مسطح است که به دایره‌ای شیب دار در داخل می‌رسد. این دایره با خطی ممتد و طرح شکسته، تزیین گشته است- شبیه خطوط زیگزاگ بدنه. این طرح، بخش گنبد مانند مرکزی را که بر روی آن لوتوسی شکوفا وجود دارد احاطه می‌کند. دسته در بخشی، مربع شکل است که اطراف آن را مشبک کاری فرا گرفته و در انتهای خود نیز به شکل حباب یک لامپ در می‌آید که بر روی

آن درپوشی کوچک به شکل سر شیر قرار دارد و در نهایت، به شکلی صفحه مانند، بزرگ و عریض ختم می‌گردد.

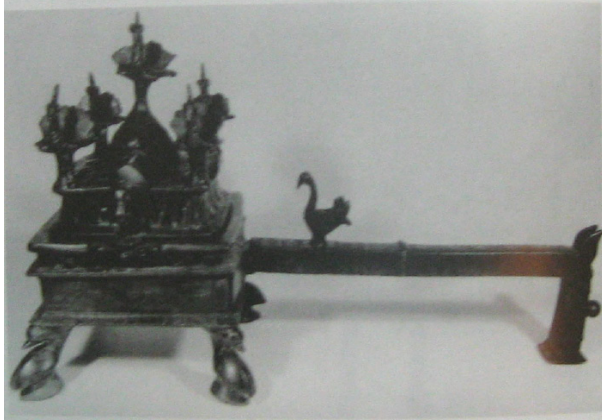
«در اینجا تزیینات ساده‌ی خطوط شکسته‌ی زیگزاگ و مشبک کاری بر روی بدنه، درپوش و دسته؛ طرح‌های جناغی و گل لوتوس در حال باز شدن، همگی از ویژگی‌های ظروف دوره‌ی سامانی است» (همان، ۱۳۲). اما با وجود این، کاربرد شیرهای فلزی به عنوان نقاط تکیه‌گاه، اشاره به تاریخی متأخرتر و احتمالاً به اوایل دوره‌ی غزنوی دارد، یعنی نیمه‌ی دوم سده‌ی ۱۱م (همان).

از این نکته نیز نباید غفلت کرد که شیریکی از نمادهای غیروشمایلی بودایی است که می‌توان نمونه‌ی عالی کاربرد آن را در ستون سرنات مشاهده کرد. با این حال در قضاوت کلی نباید این مسأله را نیز نادیده گرفت که نماد شیر ویا لوتوس پیش از آنکه از هنر بودایی هند وارد هنر ایرانی شود، در ایران وجود داشته‌اند و حتی در هنر بودایی نیز مؤثر افتاده‌اند- از جمله برداشتهای پادشاه آشوکا در کاخ پاتالی پوترا.

نمونه‌های دیگر عودسوزهای اسلامی، یعنی انواع چهارگوش آنها (دسته‌ی دوم)، حتی قابل توجه‌تر هستند و قرابت و شباهات صوری بیشتری را با استوپاهای بودایی نشان می‌دهند.

شده‌ی گسترده می‌باشد.

کتیبه‌ی این اثر، در هر سه قاب (صفحه) امتداد یافته و در هر
سه جانب، دارای تزیینی مدور است که پیکره‌ای نشسته (بودا؟)



تصویر ۱۸- عودسوز چهار گوشه با درپوش گنبدی شکل، مفرغ مشبک کاری شده با
تزیینات حکاکی شده، موزه‌ی طاروق رجب کویت.
مأخذ: (Fehervari & others, 2005, 132)



تصویر ۱۹- عودسوز مفرغی،
مشبک کاری شده با
تزیینات حکاکی شده، به
همراه نقش گره بی پایان
بر روی بدنه، موزه‌ی طاروق
رجب کویت.
مأخذ: (Fehervari & oth-
ers, 2005, 134)



تصویر ۲۰- عودسوز برنزی، افغانستان، سده‌ی ۱۰م، موزه‌ی طاروق رجب کویت، ابعاد بدنه:
۲۵×۲۵س، وزن: حدود ۹/۴۷ کیلوگرم.
مأخذ: (www.kandaki.com)

دسته‌ی دوم: نمونه‌ی اول

اولین نمونه از موزه‌ی طاروق رجب، ظرفی بزرگ است که
فرمی جالب توجه دارد و تزیینات آن خاص تر هستند (تصویر ۱۸).
بخش روی سطح این اثر، شامل دسته‌ای از رُزت‌هاست که بر
روی اشکال مربع شکل کوچکی قرار گرفته اند و به حالت مشبک
و با جزئیاتی حکاکی شده در آمده‌اند. در نزدیکی ظرف اصلی،
پرنده‌ای کوچک به حالت نشسته تعبیه شده که شبیه طاووس
است. تقریباً در میانه‌ی دسته، میله (تیغه) فلزی مدوری دسته
را از سه جانب احاطه می‌کند. در انتهای دسته و در جایی که
آن، حالت عمودی به خود می‌گیرد، دو زائده‌ی شاخ مانند ساده
و یک قلاب کوچک مدور وجود دارد.

درپوش مخصوص باز و بسته کردن قطعه حتی پیچیده‌تر
است: این بخش از اثر، مربعی است با خطوط زیگزاگ (خیزایی)
مشبک کاری شده که به دور آن می‌گردند. بازکننده‌ی درپوش،
وسایله‌ای به شکل طاووس است. در گوشه‌های بخش مرتفع
بالایی، طاووس‌های بزرگ‌تری وجود دارند و در پایه، طرحی
مشبک قرار گرفته که شبیه به بخش بالایی ظرف است. این
قسمت، بخش مرکزی گنبدی شکل و مشبک کاری شده را
احاطه می‌کند و بر روی خود، طاووس دیگری را حمل می‌نماید.

نمونه‌ی دوم

در موزه‌ی طاروق رجب، عودسوز مربع شکل دیگری وجود
دارد (تصویر ۱۹). بخش زیرین، زوایایی گرد دارد، در حالی که
قاب‌های میان این گوشه‌ها، با نوعی گره بی‌پایان بودایی کشیده
و باریک تزیین شده‌اند. بخش گنبدی بالایی، بافتی هندسی و
مشبک بر روی قسمت تحتانی خود دارد و در بالای کار، لوتوسی
شکوفا قرار می‌گیرد. «این درپوش به مجموعه‌ای مشابه تعلق
دارد و بنابراین قابل انتساب به شرق ایران یا آسیای مرکزی و
تاریخ قرون ۹ تا اوایل ۱۱م است» (همان، ۱۳۳).

نمونه‌ی سوم

این قطعه، احتمالاً از بزرگ‌ترین عودسوزهای شناخته‌شده‌ی
اسلامی تا به امروز است (تصویر ۲۰). شیء حاضر، در قسمت‌های
مختلفی ریخته‌گری شده است و سپس این قطعات به یکدیگر
متصل گشته‌اند. عودسوز مزبور دارای تزیینات مشبک گسترده‌ای
است و جزئیات دیگر تزیینی آن، حکاکی و قلمکاری شده‌اند.

این عودسوز دارای شش بخش است: بدنه، گنبد، دسته،
تکیه‌گاه پیشین دسته، چهار پایه‌ی نگه‌دارنده و چهار شیر در
چهار زاویه‌ی بدنه. بدنه‌ی چهارضلعی دارای دسته‌ای طویل است
که در یک وجه به آن متصل شده است. این قطعه بر روی چهار
پایه‌ی حیوانی شکل قرار می‌گیرد. در قسمت بالایی، گنبد بزرگی
وجود دارد که بر رویش یک سر مناره‌ی چتری شکل قرار گرفته
و در هر کدام از زوایای بدنه‌ی مسطح بالایی، یک سر شیر واقع
شده است. حواشی و بالای این ظرف دارای تزیینات مشبک کاری

را نشان می‌دهند. متن نوشته بدین قرار است:

- العزَّ و الإقبال و ...
- الدَّوْلَت و السَّعَادَت
- و السَّلَام و السَّعَادَت

کتیبه و جزئیات حروف به صورت قلمرنسی و حکاکی می‌باشند. کتیبه ظاهراً از انواع عادی و مرسوم ثنا و ستایش است که بر روی فلزکاری سده‌های آغازین و میانه‌ی اسلامی مکرراً تکرار شده است. اما با این حال، بنا به نظر ملکیان شیروانی، این نوشته از انواع عادی نیست، بلکه گونه‌ای دعا محسوب می‌شود که خیر و برکت الهی را برای دارنده‌ی آن می‌طلبد.

بخش رویی بدنه‌ی ظرف و در اطراف گنبد، تزیینات طوماری و گل دار گسترده‌ای را که به صورت مشبک کاری در آمده‌اند، نشان می‌دهد. در دو سمت گنبد، کتیبه‌های کوفی مشاهده می‌شود که به داخل متمایل شده‌اند. آنها کلمات و عبارتی مشابه را تکرار می‌کنند: الیمن و الیسیر. «این نیز بخشی از دعا است و نمونه‌های مشابه آن در ظروف مفرغین دوره‌های آغازین در خراسان دیده شده است» (Melikian-Chirvani, 1982, 29).

گنبد مدور عودسوز، شکلی به اندازه و متناسب (با سایر اجزاء) دارد و بر روی نوک آن، سر مناره ای چتری شکل قرار گرفته که به وضوح نشان دهنده‌ی چتر استوپاهای بودایی و سایبان لوتوس شکل است. در آنجا برگی بزرگ و مشبک کاری شده نیز وجود دارد که نقشی لولای باز شونده با انگشت را بازی می‌کند. تزیینات گنبد کاملاً در حالت مشبک کاری و در چهار بخش مساوی تقسیم شده است.

این عودسوز با قسمت‌های سه‌گانه‌ی اصلی خود که شامل بدنه، گنبد و چتری است، به لحاظ شکل ظاهری یادآور استوپای گولدارا است (نک: تصویر ۱۳). «شکل چتری، به نحو خاصی روشن کننده‌ی این واقعیت است که بی شک هنرمندیا هنرمندان سازنده، عامدانه و آگاهانه از شکلی استفاده کرده اند که برایشان آشنا بوده است» (همان، ۱۳۸).

آن چنان که پیش‌تر اشاره شد، ملکیان شیروانی معتقد بود که «عودسوزهای مدور ممکن است از روی استوپایی الگوبرداری شده باشد که در نزدیکی هرات وجود داشته است. جزئیات تزیینی هر کدام از این ظروف، همگی نشان از ویژگی‌های مکتب خراسان را دارند، به ویژه از دوره‌ی سامانی. یکی از این ویژگی‌ها، کاربرد برگ نخلی‌های پنج پر است» (همان، ۳۴). در واقع تعداد ظروف فلزی زیادی از سده‌های آغازین در دست است که چنین برگ‌هایی را نشان می‌دهند. این نقوش بر روی چندین لوحه‌ی مرمری حکاکی شده نیز مشاهده می‌شوند که در غزنه کشف شده‌اند و تا دوره‌های اخیر در موزه‌ی ملی کابل نگهداری می‌شدند. بسیاری از این اشیاء نیز حیواناتی را در حال دویدن نشان می‌دهند.

پیکره‌های نشسته که در مرکز سه وجه بدنه و بر روی گنبد نیز نشان داده شده‌اند، از دیگر نشانه‌های تأثیرات هنر بودایی هستند که به طرز بارزی مشابه مجسمه‌ها و نقاشی‌های

بودایی‌اند. «این پیکره‌های نشسته "پادشاهان بر تخت جلوس کرده" نیستند، یعنی چیزی که در ظروف سفالی و فلزی و مینیاتورهای سده‌های بعدی نشان داده شده است، بلکه صرفاً بودیستوه می‌باشند. این چنین بازنمایی‌هایی البته عجیب نیست، چرا که هنرمندان این دوره‌های تاریخی هر روزه با چنین نقاشی‌ها و پیکره‌هایی مواجه می‌شدند. طرز نشستن و حالت این پیکره‌ها کاملاً مغایر با حالت شاهزادگان یا حکام است. آنها در حالتی موسوم به padmasana نشسته‌اند و دست راستشان به صورت bhumisparsa است. آنچه که در اینجا مطرح می‌باشد این نیست که هنرمندی که این عودسوز را ساخته است تماماً پیکره‌های بودیستوه را در اثر خود وارد نموده است؛ بلکه مسأله اینجا است که وی پیکره‌هایی را طرح کرده که برایش آشنا بوده اند» (Fehervari et al., 2005, 138).

نمونه‌ی چهارم

این اثر منسوب به مصر سده‌های ۸ و ۹م است (Atiletal., 1985, 58). این وسیله نیز همانند نمونه‌های پیشین، بدنه‌ای مربع شکل دارد که بر روی سر چهار شیر قرار گرفته و با پنجه‌های حیوانات تزیین شده است. در بالا، گنبد در مرکز قرار گرفته و چهار گنبد کوچک‌تر در اطراف آن (تصویر ۲۱). در بالای گنبد بزرگ و گنبدی کوچک، گل لوتوس در حال شکفتنی وجود دارد که بر روی آنها عقاب‌هایی نشسته‌اند. در حال حاضر تنها دو نمونه از این عقاب‌ها باقی مانده است. دسته‌ی دراز این عودسوز در انتها به سربک بز کوهی ختم می‌شوند، اما بدنه‌ی تحتانی آن که حکم نگه دارنده را دارد، در حال حاضر مفقود شده است. این ظرف دارای تزیینات مشبک کاری شده‌ی همه جانبه‌ای است که در هر وجه آن، شبکه‌ای هندسی یا به بیان بهتر و دقیق‌تر، سبذافی مشاهده می‌شود.

اتیل در این باره گفته است: «چنین ظرفی گرچه به نظر، از بنایی دیگر الگوبرداری شده است، اما بنایی بجا مانده از این



تصویر ۲۱- عودسوز برنزی، افغانستان، سده‌ی ۱۰م، موزه‌ی طارق رجب کویت، ابعاد بدنه: ۲۵×۲۵س، وزن: حدود ۹/۴۷ کیلوگرم.
مأخذ: (www.kandaki.com)

دوره باقی نیست که نشان‌دهنده‌ی استفاده‌ی این عودسوز گالری فریر از آن باشد. اگرچه پلان بیزانسی دارای پنج گنبد قابل انتساب به سده‌ی ۹م است ... با وجود این، تنها بنای قابل قیاس، مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی در بخارا از اوایل سده‌ی ۱۰م است» (همان). در واقع اولین و نزدیک‌ترین نمونه مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی در بخارا است، اما آنچه در اینجا در پی نشان دادن آن هستیم، مدل برداری از الگوی استوپای گولدارا است. در این زمان واضح است که این عودسوز فلزی از نمونه‌ای مشابه با نمونه‌های دیگر از استوپاهای بودایی در افغانستان تقلید شده است. «اوا بائر در واقع نخستین کسی بود که اصل و منشأ مصری این عودسوز را مورد تردید قرار داد و منشأ اصیل این وسیله را آسیای مرکزی دانست» (Baer, 1983, 46-47).

در حالی که هر دو عودسوز به نظر متعلق به مکتب خراسان می‌آیند، این سوال مطرح است که آنها در کدامین مرکز ساخته شده‌اند؟ زیرا این مکتب خود دارای سه مرکز احتمالی بوده که عبارتند از: هرات، نیشابور و مرو که به آنها غزنه را نیز می‌توان افزود. حفاری‌های ایتالیایی‌ها در غزنه از چندین شیء فلزی رونمایی کرد که برخی از آنها و سایر ظروف فلزی مکشوفه‌ی محلی، توسط موزه‌های مختلف در افغانستان ضبط شد. «البته مدرکی قطعی مبنی بر مرکزیت داشتن غزنه در

فلزکاری وجود ندارد؛ با این وجود، فرم معماری گونه‌ی این دو ظرف که از استوپای گولدارا واقع در کابل الگو برداری شده‌اند، اشاره به کارگاهی شرقی‌تر از هرات و مرو و نیشابور دارد. آنها به احتمال زیاد در مکانی نزدیک به مرکزی بودایی مثل غزنه ساخته شده‌اند. علی‌رغم ادعاهای اولیه، به ویژه از جانب ام. مارشال (Marchal, 1974, 7-18)، ملکبان شیروانی در خصوص امکان وجود چنین مرکزی در غزنه، ابراز عدم قطعیت می‌کند (Melikian-Chirvani, 1982, 76-77). البته می‌توان این نکته را نیز خاطر نشان کرد که مدرک و سندی تاریخی یا باستان‌شناسی برای به چالش کشیدن این تئوری موجود نیست. جیمز آلن بیان نموده است که «غزنه می‌توانسته مرکز فلزکاری بوده باشد، البته تا زمان غارت و چپاول به وسیله‌ی غوریان در ۱۱۵۰-۱۱۵۱ م/ ۵۴۵ هـ» (Allan, 1982, 20).

براساس تاریخ احتمالی این دو عودسوز، بی‌شک قطعه‌ی متعلق به گالری فریر اثری قدیمی‌تر است که به احتمال زیاد از دوره‌ی سامانی و قرون ۹ و ۱۰م می‌باشد. نمونه‌ی موزه‌ی طارق رجب به دلیل نوشته‌ی شکسته‌اش به دورانی متأخرتر از نمونه‌ی پیشین تعلق دارد و احتمالاً متعلق به دوره‌ی اخیر غزنوی است، اما یقیناً دوران قبل از غارت شهر توسط غوریان در اواسط سده‌ی ۱۲م (Fehervari et al., 2005, 140).

نتیجه

به کار رفته در هر دو زمینه‌اند. البته در این میان باید متذکر شد که این تشابهات ریشه در هنر ایرانی به ویژه هنر قبل از اسلام، یعنی دوران هخامنشی و ساسانی نیز دارد و در حقیقت مطالعه‌ی تطبیقی این آثار، می‌بایست تأثیر هنر پیش از اسلام را بر هنرمند به ویژه در دوران هخامنشی مد نظر قرار داد.

به طور کلی می‌توان گفت که عودسوزهای مفرغی سده‌های آغازین سرزمین‌های اسلامی (ایران، سوریه، مصر و ...) در کنار تشابهات صوری خود در فرم، ساختمان و نمای ظاهری؛ در طرح و نمادهای بودایی - هندی به کار گرفته شده در سطح خارجی بدنه نیز امکان وجود چنین تأثیراتی را به خوبی بیان کرده و بروز می‌دهند. مواردی مثل گل لوتوس، گره بی پایان، چرخ سرنوشت، سواستیکا، تختگاه، سایبان و ...؛ حیواناتی مثل شیر، طاووس و ...؛ و همچنین پیکره‌های نشسته در حالت چهار زانو باهاله‌ای در دور سر، همگی نشان از برخورد دو فرهنگ یاد شده و تأثیرپذیری‌های متقابل دارند. کما اینکه عناصر اسلامی منطقه همچنان در آثار دیده می‌شوند و هیچ‌گاه در برابر نگاره‌ها و نمادهای وارداتی رنگ نمی‌بازند. خطوط کوفی بدنه‌ی عودسوزها، دعاهای طلب خیر و برکت، حیواناتی چون بز کوهی، عقاب، شیر بالدار و نقش مایه‌ی بال، هر یک حاکی از ثبات و تداوم سنت‌ها و داشته‌های ایرانی-اسلامی آثار ذکر شده است.

- تشابهات ظاهری مقابر اسلامی نظیر مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی (بخارا) و یا مقبره‌ی سلطان سنجر (مرو) با استوپاهای بودایی و عودسوزهای اسلامی را باید در هنر پیش از اسلام ایران و دوره‌ی ساسانی باز جست.

فلزکاری اسلامی در سده‌های آغازین هجری علاوه بر حفظ سنت‌ها، پایبندی به فرهنگ اصیل اسلامی و بازنمایی ویژگی‌های آن در سطح آثار خود؛ در پاره‌ای عناصر همچنان متأثر از فرهنگ‌های خارجی همچون تمدن‌های پیش از اسلام (ساسانی و هخامنشی)؛ هنر رومی، بیزانس و قبطی؛ هنر شرق دور و ... می‌باشد. آیین بودایی برخاسته از سرزمین هند، از جمله موارد قابل ذکر و جالب توجه در خصوص این تعاملات است.

عودسوز (بخوردان)‌های فلزی اسلامی، در انواع و اشکال مختلف مثل ۱- نمونه‌های کوتاه با سه پایه؛ ۲- ظروف استوانه‌ای هندسی با کلاهک نیم گنبدی و سه پایه‌ی جانوری؛ ۳- انواع گلدانی؛ ۴- نمونه‌های گوی مانند (کروی)؛ ۵- موارد حیوانی یا جانوری؛ ۶- نمونه‌های دسته‌دار به همراه درپوش و گنبد، قابل طبقه‌بندی هستند. اینها در واقع ظروفی متخلخل و باتزیینات خاص (عمدتاً قلمزنی و مشبک کاری شده) به شمار می‌آیند که در کنار خصلت کاربردی خود، از لحاظ فرم و شکل ظاهری نیز قابل مطالعه و بررسی می‌باشند. در این میان، برخی تأثیرپذیری‌های غیر بومی را می‌توان در آنها بررسی نمود و از طریق تطبیق بازشناخت، عودسوزهای فلزی به جز در موارد خاص (عودسوزهای کروی و جانوری)، ظروفی هستند که غالباً از سه بخش عمده (بدنه‌ی اصلی، درپوش و پایه‌ها) تشکیل می‌شوند که به لحاظ فرم و ساختار، از جهاتی، بازنمودی از بناهای آیینی هندی (استوپاهای بودایی) می‌باشند. گنبد نیم کره‌ی قرار گرفته بر روی بدنه، بدنه‌ی چهار گوشه و تزیینات و عناصری مثل چتری، گل لوتوس، و ... بر روی آن، از عناصر مشترک

پی نوشتها

Aga-Oglu, Mehmet (1945), *About a Type of Islamic Incense Burner*, The Art Bulletin 27, No1.

Allan, James (1982), *Persian Metal Technology 700-1300AD/ Nishapur, Metalwork of the Early Islamic Period*, New York.

Atil, Esin & Chase, W.T. & Jett, Paul (1985), *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.

Baer, Eva (1983), *Metalwork in Medieval Islamic Art*, State university of New York Press, Albany.

Baker, Patricia L. (2004), *Islam and the Religious Arts*, The Cromwell Press, Great Britain.

Bloom, Jonathan & Blair Sheila (1997), *Islamic Arts*, Phaidon Press Ltd, London.

Encyclopedia of Buddhism (2004), Vol 2, Macmillan Reference USA.

Fehervari, Geza, and others (2005), *The Iconography of Islamic Art*, Edited by Bernard O'Kane, The American University in Cairo Press, Egypt.

Gladiss, Almut von & Blair, Sheila & Bloom Jonathan & Chmelnizkij Sergej & Others (2007), *Islam: Art and Architecture*, Edited by Markus Hattstein and Peter Delius, Tandem Verlag GmbH.

Khalili, Nasser D. (2008), *Visions of Splendour in Islamic Art and Culture*, World press Ltd, London.

Loukonine, Veladimir & Ivanov, Anatoli (2003), *Persian Lost Treasures*, Mage publishers, London.

Lutfi, Huda (1991), *Manners and Customs of Fourteenth Century Cairene Women*, in Keddi and Baron, eds.

Marchal, M. (1974), *L'art du bronze islamique d'Afghanistan*, Revue du louvre I.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren (1982), *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries* (Victoria & Albert Museum), UDO (Litho) Ltd, London.

Pope, A.U. (1977), *A Survey of Persian Art*, vol.13, Tehran.

Stierlin, Henri (2006), *Splendours of the Ancient Persia*, White Star, Italy.

The Encyclopedia Americana (1963), Vol 14, Americana Corporation, USA.

The New Encyclopedia Britanica (1995), Vol 6, 15th Edition, Encyclopaedia Britanica Inc, USA.

۱. نام اسلوبی مطرح در فلزکاری.

۲. چربی و روغن.

3 Household Gods

۴. Orphics: پیروان جنبشی عرفانی - مذهبی در یونان باستان با نام اورفیسیم.

۵. امپراتوری کوشانی در اوایل سده ۱ میلادی در نواحی باختر (بلخ) کهن در دو جانب رود آمودریا و در جایی که هم اکنون افغانستان شمالی، هند شمالی و مناطق جنوبی تاجیکستان و ازبکستان در آنجا است، شکل گرفت. به نقل از:

Hill, John E. (2009), *Through the Jade Gate to Rome: A Study of the Silk Routes during the Later Han Dynasty, First to Second Centuries CE*. BookSurge, (pp. 29, 318-350)

6 Guldara.

7 Shewaki.

8 Topdara.

9 Begram.

10 Hadda.

11 Monier-Williams.

فهرست منابع

احسانی، محمد تقی (۱۳۶۸)، هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

پوپ، آرتور؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ج ۶، مترجمان نجف دریا بندری و دیگران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

چینگ، فرانسیس دی. کی؛ یارتسومبیک، مارک ام؛ پراکاش، ویکرامادیتیا (۱۳۸۹)، تاریخ معماری جهان، ترجمه‌ی محمد رضا افضل، نشریزدا، تهران.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، لغتنامه‌ی دهخدا، ج ۱۰ و ۱۲، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، موسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

دیماند، موریس (۱۳۸۳)، راهنمای صنایع دستی، ترجمه عبدالله فریار، چ سوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

رایس، تاراما تالبوت (۱۳۷۲)، هنرهای باستانی آسیای مرکزی تا دوره‌ی اسلامی، ترجمه‌ی دکتر رقیه بهزادی، انتشارات تهران، تهران.

رایس، دیوید تالبوت (۱۳۸۱)، هنر اسلامی، ترجمه ماه ملک بهار، چ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

زارعی، محمد ابراهیم (۱۳۸۴)، آشنایی با معماری جهان، چ پنجم، انتشارات فن آوران، تهران.

کول، امیلی (۱۳۸۸)، آشنایی با معماری جهان، مترجمین مهندس کوروش محمودی ده ده بیگلر، مهندس رضا بصیری مؤدهی، مهندس روزبه احمدی نژاد، نشریزدا، تهران.

وارد، ریچل (۱۳۸۴)، فلزکاری اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، انتشارات موسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی، تهران.

ویلسن، کریستی (۱۳۶۶)، تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، انتشارات فرهنگسرا، تهران.