Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

An Examination of the Symbols and Signs of Shi'ism in the Metalwork Art of the Qajar Era

Maryam Yosofi [1], Mojtaba Garavand [*2], Dariush Nazari [3]

[1] Department of History and Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Nahavand, Iran. maryamyosofi7380@gmail.com
[*2] (Corresponding author) Department of History and Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorram Abad, Iran. garavand.m@lu.ac.ir
[3] Department of History and Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorram Abad, Iran. nazari.d@lu.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 61
Volume 23
Page 128 to 148

Submission Date: 2025/12/12
Review Date: 2026/01/27
Acceptance Date: 2026/05/16
Publication Date: 2026/03/21

Keywords

Islamic Art,
Qajar Metalwork,
Sociology of Art,
Shi'i Symbols,
Ritual Art.

Cite this article

Yosofi,M , Garavand,M and Nazari,D . (2026). An Examination of the Symbols and Signs of Shi'ism in the Metalwork Art of the Qajar Era. *Islamic Art Studies*, *23*(61), 128-148.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.565543.2445

ABSTRACT

With the spread of Islam in Iran and the gradual establishment of Shi'ism as the dominant religious discourse in certain historical periods, Iranian art underwent fundamental transformations, both in its formal and semantic dimensions. From the perspective of the sociology of art, these developments can be analyzed in direct connection with the structures of power, belief systems, and collective rituals of society. Metalwork, as one of the applied and ritual arts, became an effective medium for the representation and reproduction of Shi'i concepts during the Qajar period. In this era, metal objects such as inscriptions, processional standards (ʿalam) used in mourning rituals, alms bowls (kashkūl), and other ritual implements, employing religious symbols and signs such as the names of the Ahl al-Bayt (AS), supplications, the panjā (hand motif), and sacred elements, played an active role in organizing collective memory and Shi'i identity. From a historical perspective, the simultaneous expansion of mourning rituals and the political support of the Qajar state for Shi'ism provided the groundwork for the production and dissemination of these works; and from a sociological viewpoint, these objects can be considered visual media that served to legitimize religious authority and reinforce social cohesion. The present research, employing a descriptive-analytical approach and relying on library studies and direct observation of works, attempts to explain the function and semantics of Shi'i symbols in Qajar metalwork in connection with the socio-historical context of that period. The findings indicate that these symbols, beyond their decorative function, possessed identity-forming, cultural, and discursive roles in consolidating Shi'ism in Qajar society. Furthermore, a comparative examination of the surviving metal objects shows that the decorative methods, inscription practices, and selection of religious themes were shaped according to ritual spaces and social audiences, and they played an effective role in conveying doctrinal concepts, reinforcing religious belonging, and reproducing the official Shi'i discourse.

Research Objectives:

1. Analyzing and identifying the concepts employed in the metalwork works of the Qajar era and explaining their artistic functions.
2. Examining the extent of the use of Shi'i symbols in Qajar metalwork and their role in conveying religious concepts.

Research Questions:

1. How have Shi'i symbols and beliefs been reflected in the metalwork art of the Qajar era?
2. Which metal objects from the Qajar period featured Shi'i symbols and signs?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Art has always been a manifestation of the collective spirit, worldview, and intellectual structures of human societies. In fact, works of art can be considered as mirrors reflecting the culture, beliefs, and value systems of any historical period. From this perspective, the study and analysis of art is one of the most effective methods for understanding the hidden layers of the culture governing a society. Throughout history, artists, in various media and disciplines, have endeavored not only to create works possessing aesthetic values but also to reflect their intellectual, social, and especially religious concepts within them. Iranian art, with its deep cultural and religious roots, is no exception to this rule. Throughout different historical periods, it has consistently played a significant role in conveying divine, mystical, and ideological concepts and has managed to persist across various political and religious contexts. With the formation of Islamic governments in Iran, the ground was prepared for the emergence and expansion of arts aligned with religious and doctrinal concepts. Among these, metalwork, as one of the prominent applied arts, gained special importance not only technically and aesthetically but also in terms of content and symbolism. In various Islamic periods, particularly during the Qajar era, Shi'i artists created metalwork works that bore Shi'i religious signs and symbols. The present research is also compiled with the aim of analyzing and examining these symbolic aspects in the metal works of the Qajar era. The main question of this research is how Shi'i religious beliefs and symbols have manifested in the metal works of the Qajar period. In response to this question, samples of metal works from this era, especially those with ritual functions such as Ashura standards (ʿalam), inscriptions, vessels, and decorative elements associated with religious ceremonies, have been examined, and the engravings and motifs inscribed on them have been analyzed. The purpose of this analysis is to extract and interpret the signs that indicate the influence and penetration of Shi'i concepts into the metalwork art of this period. The main hypothesis of the research is based on the premise that Qajar metalworkers, with a thorough awareness of religious concepts, incorporated Shi'i symbols and signs as central elements in the design and execution of their works. In this regard, signs such as the names of the Imams (AS), supplications related to the Prophet (PBUH) and the Ahl al-Bayt (AS), animal motifs with specific meanings (such as the lion as a symbol of Imam Ali's bravery), the hand motif (panjā), and religious inscriptions, are observed in a wide range of metal works from this period. Each of these elements, beyond their decorative function, possesses a specific meaning and interpretation within the Shi'i discourse.

Conclusion

Understanding the beliefs and intellectual structures of societies has long been one of the fundamental axes of cultural and social studies. Among these, the analysis of artistic works from any period holds a special place as an effective method for comprehending the culture, religion, and ideology governing societies; because art, as a symbolic and indirect language, possesses a high capacity for representing religious, ritualistic, and social concepts. Metalwork, as one of the oldest applied arts in Iran, has always played a role beyond decorative and utilitarian aspects and has provided a platform for transmitting doctrinal and cultural concepts. Historical transformations, especially the advent of Islam and subsequently the formalization of Shi'ism by governments such as the Safavids, opened a new path for evolution in Iranian-Islamic arts. In this context, artists, by combining native and traditional Iranian elements with Shi'i teachings, created new modes of expression in the visual arts, particularly metalwork. Metalworkers, who had previously used non-Islamic techniques and symbols, gradually incorporated religious concepts and Shi'i signs into their productions, creating works that carried semantic and doctrinal weight. This process, which began in the Safavid era, reached its peak during the Qajar period; a period which, due to its relatively open religious approach and its particular cultural atmosphere, provided a suitable context for the manifestation and crystallization of Shi'i beliefs in the form of artistic works. Qajar metalworkers, in creating works such as standards (ʿalam), inscriptions, alms bowls (kashkūl), and ritual implements, employed symbols such as the names of the Imams (AS), the hand motif (panjā), the lion, the peacock, and other enigmatic and sacred elements. The examination of these works shows that their production either stemmed from the artists' personal religious beliefs or was supported by the government as a tool for legitimizing the official religion. From this perspective, metalwork art in the Qajar period can be considered a concrete manifestation of the Shi'i intellectual and belief system. On the other hand, the results of this research can also be significant for contemporary studies of Islamic art. The analysis of Shi'i signs and symbols in Qajar metalwork provides a model for understanding the mechanisms of cultural identity-making through art and demonstrates how ritual arts can play a role in reproducing collective memory, reinforcing social solidarity, and transmitting religious values. These achievements can be utilized in cultural policymaking, the revival of traditional and religious arts, and also in the production of contemporary artistic works with an Iranian-Islamic identity. Thus, the study of Qajar metalwork not only aids in understanding the past but can also pave the way for rethinking the place of religious art in contemporary society and its creative continuation within today's cultural context.

References

Ahsaei, M. T. (1989). *Haft Hezar Sal-e Honar-e Felez-kari dar Iran*. Elmi va Farhangi Publications. [in Persian]

Aravand, P., & Taheri, Z. (2017). Barrasi va motale'eh-ye namadha dar alamha-ye Ashura dar doran-e hal hazar ba doran-e pish az Eslam dar Iran. *International Conference on New Approaches in Humanities in the 21st Century*, 1–18. [in Persian]

Asgari, F., & Ahmadpanah, A. (2021). Tabyin-e naghsh-e parandeh dar e'lanha-ye Ashura'i-ye Iran ba ruykard-e nazariyeh-ye Yakobsen. *Negareh, 57*, 131–149. [in Persian]

Azizipour, T. (2014). Baztab-e aghayed-e Shi'eh bar honar-e felez-kari-ye Iran. *Bastanshenasi-ye Iran, 6*, 131–134. [in Persian]

Benjamin, S. G. (1990). *Iran and Iranians during the Naser al-Din Shah Era* (M. H. Kord Bacheh, Trans.). Javidan Publications. (Original work published 1887). [in Persian]

Curzon, G. (1994). *Persia and the Persian Question* (G. A. Vahid Mazandarani, Trans.). Elmi va Farhangi Publications. (Original work published 1892). [in Persian]

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2000). *Farhang-e Namadha* (S. Fazaeli, Trans.). Jeyhoun Publications. (Original work published 1969). [in Persian]

Flandin, E. (1977). *Safarnameh-ye Eugène Flandin be Iran* (H. Nur Sadeghi, Trans.). Eshraghi Publications. (Original work published 1851). [in Persian]

Forast, M. (2008). Namad va nomud-e nameh-ye Ali (AS) dar honar-e felez-kari-ye Safaviyeh va Qajar. *Ketab-e Mah-e Honar, 120*, 73–85. [in Persian]

Ghasemi, M. A. (2015). *Alam-e Mogh-tal-e Mosavvar*. Tuba-ye Mohabbat Publications. [in Persian]

Hosseini, M. S. (2014). Naghsh-mayeh-ha-ye chahar shab-e felezi-ye makshufeh az Mazandaran-e doreh-ye Qajar. *Negarineh-ye Honar-e Eslami, 1*, 78–86. [in Persian]

Karimian, H., & Khanmoradi, M. (2011). Honar-e felez-kari-ye Iran dar enteghal az Sasanian be doran-e Eslami ba estenad be shavahed-e bastanshenasi. *Journal of Islamic Art Studies, 15*, 111–126. [in Persian]

Khazaei, M. (2002). Ta'vil-e noghush-e namadin-e tavous va simorgh dar bana-ha-ye asr-e Safaviyeh. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 26*, 24–27. [in Persian]

Khazaei, M. (2007). Naghsh-e namadin-e tavous dar honarha-ye tazyini-ye Qajar. *Ketab-e Mah-e Honar, 111-112*, 6–12. [in Persian]

Latifzadeh, M. (2009). Barrasi-ye naghsh-e felez dar ashya-ye vizheh-ye Ashura. *Honar, 82*, 114–139. [in Persian]

Mackenzie, C. F. (1980). *Safarnameh-ye Shomal* (M. Ettehadiyeh, Trans.). Gostareh Publications. (Original work published 1831). [in Persian]

McGrigor, C. M. (1987). *Khorasan va Shomal-e Gharbi-ye Afghanistan* (M. Mahdizadeh, Trans.). Bonyad-e Andisheh Publications. (Original work published 1879). [in Persian]

Norouzi Talab, A., & Afrough, M. (2010). Barrasi-ye form, tazyin va mohtava dar honar-e felez-kari-ye doran-e Saljuqi va Safavi. *Journal of Islamic Art Studies, 12*, 113–129. [in Persian]

Nourizadeh, S. (1997). Felez-kari va seyr-e tahavvol-e an dar Iran. *Otagh-e Bazargani, 358*, 45–46. [in Persian]

Pourkhosh, Z. (2016). *Bazshenasi-ye motifha va anasor-e namadin dar farhang-e Irani*. Hanoun Publications. [in Persian]

Rahmani, R., & Amraei, M. (2024). Sakhtar va guneh-shenasi-ye tondisha-ye alam-e doran-e Safaviyeh va Qajar. *Negareh, 70*, 1–55. [in Persian]

Sarikhani, M. (2013). Pazhouheshi-ye tahlili bar jelveh-ha-ye ayat-e Qur'ani bar asar-e felez-kari-ye Iran dar doran-e Safaviyeh va Qajar. *Bastanshenasi-ye Iran, 5*, 155–168. [in Persian]

Serna, C. (1983). *Adamha va Ayinha dar Iran* (A. A. Saeidi, Trans.). Zavvar Publications. (Original work published 1975). [in Persian]

Shoa'a, A., & et al. (2017). *Moharram va Safar dar Farhang-e Mardom-e Iran*. IRIB Publications. [in Persian]

Sheikhi, A., & Tatari, S. (2018). Ta'amol-e sorat va mohtava dar kashkoulha-ye felezi-ye doran-e Safaviyeh va Qajar. *Journal of Iranian Craft Arts, 1*, 17–34. [in Persian]

Zarrinkoub, A. H. (2011). Fath-e Iran be dast-e Arab va payamadha-ye an. In R. Frye (Ed.), *Tarikh-e Iran az Forupashi-ye Dolat-e Sasanian ta Amadan-e Saljuqian* (H. Anousheh, Trans.; 9th ed.). Cambridge University Research Publications. (Original work published 1975). [in Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی نمادها و نشانه‌های تشیع در هنر فلزکاری دوران قاجاریه

مریم یوسفی [۱]، مجتبی گراوند [۲*]، داریوش نظری [۳]

[۱] کارشناسی ارشد تاریخ تشیع، گروه آموزشی تاریخ و باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، نهاوند، ایران، maryamyosofi7380@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) دکترای تخصصی تاریخ اسلام و دانشیار، گروه آموزشی تاریخ و باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران، garavand.m@lu.ac.ir
[۳] دکترای تخصصی تاریخ اسلام و دانشیار، گروه آموزشی تاریخ و باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران، nazari.d@lu.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۱
دوره ۲۳
صفحه ۱۲۸ الی ۱۴۸

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۴/۰۹/۲۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۴/۱۱/۰۷
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

کلمات کلیدی

هنر اسلامی
فلزکاری قاجار
جامعه‌شناسی هنر
نمادهای شیعی
هنر آیینی

ارجاع به این مقاله

یوسفی،مریم ، گراوند،مجتبی و نظری،داریوش . (۱۴۰۵). بررسی نمادها و نشانه‌های تشیع در هنر فلزکاری دوران قاجاریه. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۱)، ۱۲۸-۱۴۸.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/
dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.565543.2445

چکیده

با گسترش اسلام در ایران و تثبیت تدریجی تشیع به‌عنوان گفتمان مسلط مذهبی در برخی دوره‌های تاریخی، هنر ایرانی به‌ویژه در ساحت‌های صوری و معنایی دچار دگرگونی‌های بنیادین شد. از منظر جامعه‌شناسی هنر، این تحولات را می‌توان در پیوند مستقیم با ساختار قدرت، نظام اعتقادی و مناسک جمعی جامعه تحلیل کرد. هنر فلزکاری، به‌عنوان یکی از هنرهای کاربردی و آیینی، در دوره قاجاریه به بستری مؤثر برای بازنمایی و بازتولید مفاهیم شیعی بدل شد. در این دوره، اشیای فلزی نظیر کتیبه‌ها، علم‌های عزاداری، کشکول‌ها و دیگر ادوات آیینی، با بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌های مذهبی همچون اسامی اهل‌بیت (ع)، ادعیه، پنجه و عناصر قدسی، نقش فعالی در سامان‌دهی حافظه جمعی و هویت شیعی ایفا کردند. از دیدگاه تاریخی، هم‌زمانی گسترش آیین‌های عزاداری و حمایت ساختار سیاسی قاجار از تشیع، زمینه‌ساز تولید و رواج این آثار شد؛ و از منظر جامعه‌شناختی، این اشیا را می‌توان رسانه‌هایی بصری دانست که در خدمت مشروعیت‌بخشی مذهبی و تقویت انسجام اجتماعی عمل می‌کردند. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی تحلیلی و با اتکا بر مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم آثار، می‌کوشد کارکرد و معناشناسی نمادهای شیعی در فلزکاری قاجار را در پیوند با بستر اجتماعی تاریخی آن دوره تبیین کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که این نمادها فراتر از کارکرد تزیینی، واجد نقش‌های هویتی، فرهنگی و گفتمانی در تثبیت تشیع در جامعه قاجاری بوده‌اند. افزون بر این، بررسی تطبیقی آثار فلزی برجای‌مانده نشان می‌دهد که شیوه‌های تزیین، کتیبه‌نگاری و انتخاب مضامین مذهبی، متناسب با فضاهای آیینی و مخاطبان اجتماعی شکل گرفته و در انتقال مفاهیم اعتقادی، تقویت احساس تعلق مذهبی و بازتولید گفتمان رسمی تشیع نقش مؤثری ایفا کرده‌اند.

اهداف پژوهش:

۱- تحلیل و شناسایی مفاهیم به‌کاررفته در آثار فلزکاری دوران قاجار و تبیین کارکردهای هنری آنها

۲- بررسی میزان استفاده از نمادهای شیعی در فلزکاری دوره قاجار و نقش آن‌ها در انتقال مفاهیم مذهبی.

سوالات پژوهش:

۱- نمادها و باورهای شیعی در هنر فلزکاری عصر قاجار چگونه بازتاب یافته‌اند؟

۲- چه آثار فلزی در دوران قاجار دارای نماد و نشانه های شیعی بودند؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

هنر همواره تجلی‌گاه روح جمعی، جهان‌بینی و ساختارهای فکری جوامع انسانی بوده است. در حقیقت، آثار هنری را می‌توان به‌مثابه آیینه‌ای دانست که فرهنگ، اعتقادات و نظام‌های ارزشی هر دوره تاریخی را بازتاب می‌دهد. از این منظر، مطالعه و تحلیل هنر، یکی از کارآمدترین روش‌ها برای درک لایه‌های پنهان فرهنگ حاکم بر یک جامعه به شمار می‌رود. هنرمندان، در طول تاریخ و در قالب رسانه‌ها و رشته‌های گوناگون، کوشیده‌اند تا ضمن خلق آثاری برخوردار از ارزش‌های زیباشناختی، مفاهیم فکری، اجتماعی و به‌ویژه مذهبی خویش را نیز در آن‌ها منعکس سازند. هنر ایرانی نیز با برخورداری از ریشه‌های عمیق فرهنگی و دینی، از این قاعده مستثنی نیست. این هنر، در گذر از دوره‌های مختلف تاریخی، همواره نقش مهمی در انتقال مفاهیم الهی، عرفانی و ایدئولوژیک ایفا کرده و توانسته است در بسترهای مختلف سیاسی و مذهبی تداوم یابد. با شکل‌گیری حکومت‌های اسلامی در ایران، زمینه برای بروز و گسترش هنرهایی که با مفاهیم دینی و اعتقادی هم‌راستا بودند، فراهم شد. در این میان، فلزکاری به‌عنوان یکی از هنرهای کاربردی برجسته، نه‌تنها از لحاظ فنی و زیباشناسی، بلکه از منظر محتوایی و نمادشناختی نیز حائز اهمیت ویژه‌ای گردید. در دوره‌های مختلف اسلامی، به‌ویژه در عصر قاجار، هنرمندان شیعی به خلق آثاری در زمینه فلزکاری پرداختند که حامل نشانه‌ها و نمادهای مذهبی شیعی بودند. پژوهش حاضر نیز باهدف تحلیل و واکاوی همین جنبه‌های نمادین در آثار فلزی عصر قاجار تدوین شده است. سؤال اصلی این پژوهش آن است که چگونه باورهای دینی و نمادهای شیعی در آثار فلزی دوره قاجار تجلی یافته‌اند؟ در پاسخ به این پرسش، نمونه‌هایی از آثار فلزی این دوران، به‌ویژه آثاری با کارکرد آیینی مانند علم‌های عاشورایی، کتیبه‌ها، ظروف و عناصر تزیینی مرتبط با مناسک مذهبی، مورد بررسی قرار گرفته و حکاکی‌ها و نقوش مندرج بر آن‌ها تحلیل شده است. هدف از این تحلیل، استخراج و تفسیر نشانه‌هایی است که حاکی از نفوذ و رسوخ مفاهیم شیعی در هنر فلزکاری این دوره‌اند. فرضیه اصلی تحقیق بر این مبناست که فلزکاران عصر قاجار، با آگاهی کامل از مفاهیم مذهبی، نمادها و نشانه‌های شیعی را به‌عنوان عناصر محوری در طراحی و اجرای آثار خود لحاظ کرده‌اند. در این راستا، نشانه‌هایی چون نام‌های ائمه اطهار (ع)، ادعیه مربوط به پیامبر اکرم (ص) و اهل‌بیت (ع)، نقوش حیوانی با معانی خاص (مانند شیر به‌عنوان نماد شجاعت امام علی)، پنجه و کتیبه‌های مذهبی، در گستره‌ای از آثار فلزی این دوران مشاهده می‌شود. هر یک از این عناصر، افزون بر کارکرد تزیینی، واجد معنا و تفسیری خاص در گفتمان شیعی هستند.

پیشینه پژوهش

مطالعه نشانه‌ها و نمادهای شیعی در هنرهای اسلامی، به‌ویژه در هنر فلزکاری، همواره موردتوجه پژوهشگران تاریخ هنر و مطالعات فرهنگی بوده است. پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب و مقاله، به بررسی ابعاد زیبایی‌شناختی، فنی و نمادین این آثار پرداخته و نقش دین و مذهب را در شکل‌گیری و محتوای هنر فلزکاری اسلامی تبیین کرده‌اند. در میان منابع شاخص، کتاب *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* اثر جی. سی. کوپر (۱۳۷۹) به تفسیر نمادهای رایج در

فرهنگ‌های سنتی پرداخته و ریچل وارد (۱۳۸۴) در کتاب *فلزکاری اسلامی*، تأثیر آموزه‌های دینی بر هنر فلزکاری جهان اسلام را بررسی کرده است. افزون بر این، مقالات متعددی به طور خاص به نمادهای شیعی در هنر ایران توجه داشته‌اند؛ از جمله مقاله محمد خزاعی (۱۳۸۶) درباره *نقش نمادین طاووس در هنر تزیینی قاجار*، پژوهش مریم فراست (۱۳۸۷) پیرامون *نمود نام حضرت علی (ع) در فلزکاری صفوی و قاجار*، مقاله منیره‌سادات حسینی (۱۳۹۳) با رویکرد *نشانه‌شناسانه به نقش‌مایه‌های آثار فلزی قاجاری مازندران*، و پژوهش طاهره عزیزی پور (۱۳۹۳) درباره *بازتاب کلی اعتقادات شیعی در هنر فلزکاری ایران*. باوجوداین مطالعات، اغلب پژوهش‌های پیشین تمرکز بیشتری بر تاریخ فلزکاری و تحولات فرمی و فنی آن داشته‌اند و تحلیل تخصصی و ساختارمند نمادها و نشانه‌های شیعی، به‌ویژه در دوره قاجار، کمتر به‌صورت مستقل موردتوجه قرار گرفته است. پژوهش حاضر با تمرکز ویژه بر فلزکاری دوره قاجار و با رویکرد نشانه‌شناختی، می‌کوشد تأثیر باورها و مفاهیم شیعی را در آثاری چون علم‌های عاشورایی، ظروف تزیینی و جعبه‌های قرآن تحلیل کرده و رابطه میان هنر، مذهب و بافت اجتماعی - فرهنگی این دوره را روشن سازد؛ رویکردی که وجه تمایز اصلی این پژوهش نسبت به مطالعات پیشین به شمار می‌آید.

فلزکاری در دوره قاجار: پیوند سنت و مذهب

استفاده از فلزات به‌عنوان یکی از مهم‌ترین تحولات تاریخ‌تمدن بشری، از هزاره ششم پیش از میلاد آغاز شد. پیش‌ازاین دوره، ابزارهای انسانی عمدتاً از سنگ و چوب ساخته می‌شد، اما کشف ذوب مس در مجاورت آتش، امکان شکل‌دهی فلز و تولید ابزارها و سلاح‌های کارآمدتر را فراهم ساخت (عزیزی پور، ۱۳۹۳: ۱۳۲؛ نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۴۵). در ایران، هنر فلزکاری از پیشینه‌ای کهن برخوردار است و شواهد باستان‌شناختی، از جمله کشف قطعه‌ای مسی چکش‌کاری شده در تپه علی‌کش متعلق به هزاره هفتم پیش از میلاد، بیانگر مهارت ایرانیان در کار با فلز از دوران پیشاتاریخ است (شمشیرزاده، ۱۳۸۲: ۱۷۵).

با ورود اسلام به ایران، تحولات عمیقی در ساختار فکری، فرهنگی و هنری جامعه پدید آمد که هنر فلزکاری نیز متأثر از آن دگرگون شد. در دوران اسلامی با توجه به تحریم استفاده از فلزات طلا و نقره، فلزکاران به شیوه‌های جدیدی جهت تحقق دستورات دینی روی آوردند (کریمیان و خان‌مرادی، ۱۳۹۰: ۱۱۹). آموزه‌های اسلامی در کنار تداوم سنت‌های فلزکاری ساسانی، به شکل‌گیری سبک‌ها و مضامین جدید انجامید؛ امری که به‌ویژه در دوره عباسیان و هم‌زمان با شکوفایی جنبش‌های فرهنگی نمود بیشتری یافت (عزیزی پور، ۱۳۹۳: ۱۳۱؛ هانری رنه، ۱۳۷۸: ۴۶۵). در میان تحولات مذهبی پس از اسلام، گسترش تشیع نقشی تعیین‌کننده در جهت‌دهی به هنر ایران ایفا کرد. نزدیکی باورهای شیعی با گرایش‌های فرهنگی ایرانی، موجب شکل‌گیری بیانی هنری شد که مفاهیم دینی و ارادت به اهل‌بیت (ع) را در خود منعکس می‌کرد (زرین‌کوب، ۱۳۹۰: ۲۱). با ظهور صفویه دورانی جدید برای هنر فلزکاری در همه ابعاد مانند شکل، فرم، نوع کارکرد و... به وجود آمد (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۵). این روند از دوره صفویه با رسمی شدن تشیع تقویت شد و در دوره قاجار به شکلی برجسته تداوم یافت (عزیزی پور، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

در عصر قاجار، هنر فلزکاری بیش‌ازپیش در خدمت بازنمایی باورهای شیعی و مشروعیت‌بخشی به حاکمیت قرار گرفت. باوجود تأثیرپذیری محدود از الگوهای بصری غربی، بنیان‌های سنتی این هنر همچنان ریشه در میراث صفوی داشت. در این دوره نوع کار و فعالیت هنرمندان فلزکار با پیروی آنها از دین اسلام و هنر ایرانی متناسب بود (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۵). فلزکاران این دوره، غالباً بنا به سفارش حکومت، به تولید آثار مذهبی چون کتیبه‌ها، ابزارهای تزیینی اماکن مقدس و اشیایی با مضامین شیعی پرداختند؛ از جمله می‌توان به سفارش ناصرالدین‌شاه برای ساخت کتیبه‌های دعایی حرم امام رضا (ع) اشاره کرد. در این آثار، مضامینی همچون نام پیامبر (ص)، امام علی (ع)، دیگر ائمه (ع)، آیات قرآن و اسامی پنج‌تن آل عبا، با استفاده از فن‌هایی نظیر قلم‌زنی، حکاکی و برجسته‌کاری نقش می‌بست (فراست، ۱۳۸۷: ۷۸). بااین‌حال، هنر فلزکاری قاجار هم‌زمان با این کارکرد مذهبی، با رکودی تدریجی مواجه شد. مشکلات اقتصادی، کمبود مواد اولیه، وابستگی شدید به واردات فلزات از کشورهای اروپایی و افزایش هزینه تولید، از عوامل اصلی این افول به شمار می‌رفت. گزارش‌های کرزن، مکنزی و مک‌گرگر به واردات گسترده مس، آهن و فولاد از انگلستان، روسیه و آلمان و نیز گرانی مصنوعات فلزی داخلی اشاره دارند (کرزن، ۱۳۴۹: ۱۵؛ مکنزی، ۱۳۵۹: ۲۱۲، ۲۱۶؛ گرگر، ۱۳۶۶: ۴۵). افزون بر این، نبود حمایت نظام‌مند از سوی حکومت قاجار و نگاه ابزاری به هنر، موجب کاهش کیفیت تولیدات و افت تقاضای داخلی شد (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۲). باوجوداین شرایط، شماری از آثار فلزی دوره قاجار از منظر زیبایی‌شناسی و بار معنایی، ارزش بالایی دارند.

آثار فلزی دوران قاجاریه با رویکرد شیعی

علم‌ها

یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر آیینی شیعی در دوره قاجار، ساخت و تزیین «عَلَم» است؛ عنصری که افزون بر کارکرد مذهبی در آیین‌های سوگ حسینی، از منظر زیبایی‌شناختی و فنی نیز جایگاهی برجسته در هنر فلزکاری دارد. «علم» در منابع لغوی به معنای بیرق، درفش و پرچم آمده است (رحمانی و امرایی، ۱۴۰۳: ۴۴). اما در بستر فرهنگ شیعی، به‌ویژه در آیین‌های عزاداری محرم، بار معنایی خاصی یافته است. نخستین شواهد تصویری از کاربرد علم به سده‌های پنجم و ششم هجری بازمی‌گردد و با رسمی شدن تشیع در دوره صفویه، این عنصر به‌عنوان یکی از ارکان اصلی مراسم عزاداری امام حسین (ع) تثبیت شد (همان).

در آغاز، علم‌ها عمدتاً از چوب ساخته می‌شدند و کارکردی نزدیک به ادوات جنگی داشتند، اما با ورود به آیین‌های مذهبی، ساختار و معناهای نمادین آن‌ها دگرگون شد. در دوره قاجار، علم‌ها به‌تدریج به عناصری تزیینی و نمادین تبدیل شدند و در شهرهایی چون مشهد و قم، اشکال متنوعی از آن‌ها، گاه با ساختارهای درخت‌مانند، رواج یافت. از منظر نشانه‌شناسی رولان بارت، علم‌های قاجاری فراتر از دلالت نخستین خود عمل می‌کنند و در سطح دلالت ثانویه یا اسطوره‌ای، حامل مفاهیمی چون شهادت، مظلومیت و وفاداری‌اند؛ مفاهیمی که از طریق نمادها و تزیینات بصری، در ذهن جامعه شیعی طبیعی‌سازی و تثبیت می‌شوند (بارت، ۱۹۴۷). افزایش ساخت علم در دوره قاجار، به‌ویژه در

عصر ناصرالدین‌شاه، با شرایط اجتماعی و مذهبی این دوره ارتباط مستقیم دارد. حمایت حکومت از آیین‌های شیعی، گسترش مراسم محرم و ساخت فضاهایی چون تکیه دولت، زمینه مناسبی برای رشد هنرهای آیینی فراهم آورد. به گزارش مادام کارلا، تکیه دولت باهدف گردهمایی گسترده مردم و اجرای آیین‌های نمایشی مذهبی ساخته شد و از نظر معماری، یادآور تئاترهای روباز دوران باستان بود (مادام کارلا، ۱۳۶۲: ۱۶۲). در چنین بستری، فلزکاران قاجاری توانستند علم‌ها را به‌عنوان حاملان معنا و نمادهای هویت شیعی طراحی و اجرا کنند. در این دوره، به‌واسطه‌ی افزایش استقلال اجتماعی طبقات مختلف و نیز سفارش‌های درباری، ساختار علم‌ها از نمونه‌های ساده دو یا سه‌تیغه به نمونه‌های پیچیده‌تر پنج‌تیغه یا بیشتر تحول یافت. تعداد تیغه‌ها غالباً تابع نذر و نیت سفارش‌دهنده بود؛ به‌گونه‌ای که علم‌های پنج‌تیغه به نیت پنج‌تن آل عبا ساخته می‌شدند و تیغه مرکزی که نماد امام حسین (ع) تلقی می‌شود، معمولاً بلندتر از سایر تیغه‌ها طراحی می‌شد (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۱۲۷). بر بدنه تیغه‌ها نیز کتیبه‌هایی شامل آیات قرآن، فرازهایی از زیارت عاشورا و اسامی ائمه اطهار (ع) با فن‌هایی چون حکاکی و قلم‌زنی اجرا می‌شد. هنرمندان این دوره با الهام از احادیث، اشعار مذهبی و باورهای عامه، نمادهایی چون شیر، دست‌بریده، کبوتر، طاووس، خورشید و شمشیر را به کار گرفتند؛ نمادهایی که هر یک بازتاب‌دهنده مفاهیمی چون امامت، شهادت، فداکاری، مظلومیت و مقاومت در اندیشه شیعی‌اند (رحمانی و امرایی، ۱۴۰۳: ۴۶). در مجموع، علم‌های دوره قاجار را می‌توان نمادهایی چندلایه از پیوند دین، هنر و هویت شیعی به شمار آورد.

تصویر ۱: علم موجود در موزه کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

پرندگان در نمادپردازی شیعی - قاجاری

در سنت هنر ایرانی، پرندگان همواره جایگاهی ویژه داشته‌اند و به‌عنوان عناصر نمادین در حوزه‌هایی چون معماری، نقاشی، حجاری و فلزکاری کاربرد فراوانی یافته‌اند. با گسترش هنر فلزکاری و در ادامه، ورود اسلام و رسمیت یافتن مذهب شیعه در ایران، مضامین و معانی خاصی بر این نماد افزوده شد. در دوره قاجار، نماد پرنده از جمله پربسامدترین عناصر در ساخت علم‌ها و تزیینات فلزی مذهبی به شمار می‌آمد. پرنده، به‌مثابه موجودی آسمانی و رها از قیود زمینی، نمایانگر مفاهیمی چون تعالی، معراج، معنویت و پرواز روح انسان به‌سوی عالم بالا است. در این میان، کبوتر در فرهنگ جهانی به‌عنوان نماد صلح و عشق نیز شناخته می‌شود (عسگری و احمدپناه، ۱۴۰۰: ۶۷). در علم‌های قاجاری، دو گونه

پرنده، یعنی *کبوتر* و *طاووس*، بیش از سایر گونه‌ها مورداستفاده قرار گرفتند که هر یک دارای بار معنایی خاصی در ساختار نمادین هنر شیعی است.

طاووس

نماد طاووس، به‌ویژه با دُمی افراشته و منقوش، یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های پرندگان در هنر آیینی عصر قاجار است. در سنت ایرانی، طاووس به سبب نسبت‌دادن آن به نوشیدن آب حیات و برخورداری از عمر جاودانه، موجودی بهشتی و نشانه‌ای از کمال و جاودانگی تلقی می‌شده است (خزایی، ۱۳۸۶: ۹). این جایگاه در ادبیات اسلامی نیز تداوم‌یافته است؛ برای نمونه، عطار نیشابوری در منطق‌الطیر، طاووس را نمادی از بهشت‌طلبی معرفی می‌کند؛ پرنده‌ای که گرچه به زینت‌های بهشت تمایل دارد، اما این تمایل مانع سلوک معنوی او نمی‌شود. (پور خوش، ۱۳۹۵: ۷۲).

در هنر شیعی قاجاری، نماد طاووس علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی، دلالت‌هایی اعتقادی می‌یابد. بسیاری از محققان معتقدند هنرمندان این دوره، طاووس را به‌عنوان نمادی از حضرت مهدی (عج) به کار برده‌اند؛ برداشتی که از روایت منسوب به پیامبر اکرم (ص) نشأت می‌گیرد: «المهدی طاووس اهل الجنة»؛ یعنی «مهدی (عج) طاووس اهل بهشت است» (قاسمی، ۱۳۹۴: ۶۷). ازاین‌رو، حضور طاووس بر سینه علم‌ها، نه‌تنها تجلی زیبایی‌شناختی، بلکه بیانگر اعتقاد به مهدویت و حضور معنوی امام عصر (عج) در آیین‌های عزاداری است. همان‌طور که در تصویر شماره ۲ و ۳ مشاهده می‌کنید، نمونه‌های طاووس‌های فلزی دوره قاجار امروزه در موزه ملی ایران نگهداری می‌شوند، گاه با نقوش هندسی مشبک و گاه با نمادهایی مانند خورشید تزیین یافته‌اند. این تزیینات، افزون بر ارزش زیبایی‌شناختی، معانی عمیقی چون اشاره به پیامبر اکرم و نورانیت نبوی را بازنمایی می‌کنند.

کبوتر

کبوتر نیز از دیگر نمادهای پرکاربرد در علم‌های عصر قاجار است که هنرمندان با نگاهی نمادین و تقدس محور به آن توجه داشته‌اند. در اسطوره‌ها و باورهای کهن، به‌ویژه در سنت ایرانی، کبوتر پیام‌آور ایزدبانوی عشق و پاکی، ناهید، و نماد مفاهیمی چون آزادگی، شهامت و طهارت معنوی تلقی می‌شده است. در زمینه‌های اسلامی، کبوتر به‌عنوان نمادی از مظلومیت و شهادت، به‌ویژه در فرهنگ عاشورا، شناخته می‌شود. روایات متعدد، از جمله حضور کبوترانی در واقعه کربلا و پروبال آغشته‌به‌خون آنان، نشانه مهر و اخلاص این موجودات به ساحت امام حسین (ع) معرفی شده است. (آروند و طاهری، ۱۳۹۶: ۸).

در هنر آیینی، کبوتر نه‌تنها نشانه‌ای از عشق، بلکه مظهری از شهادت، فداکاری و طهارت است. در علم‌های قاجاری، این پرندگان با قامت ایستاده و دم افراشته، ولی کوتاه‌تر از طاووس، ظاهر می‌شوند و ساختارهای فلزی آن‌ها عمدتاً از ترکیب بخش‌های جوش‌خورده یا پرچ‌شده تشکیل شده است. فن‌های ساخت آن‌ها شامل طلاکوبی روی فولاد و کوفته‌گری (چکش‌کاری فلز) بوده است. (شعاع و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۹). در برخی منابع، نماد کبوتر به امام حسن (ع)

و امام حسین (ع) نیز نسبت‌داده‌شده است که بار معنایی آن را در علم‌ها تقویت می‌کند. به‌این‌ترتیب، ضمن توجه به تصاویر شماره ۲ و ۳ بایستی بیان نمود که استفاده گسترده از کبوتر در علم‌ها نه‌تنها جلوه‌ای هنری، بلکه بازنمایی بصری باور جامعه شیعی به شهادت و وفاداری است؛ مفهومی که از خلال فرم هنری، فرهنگ عاشورایی و مناسک عزاداری را به مخاطب منتقل می‌کند.

تصویر ۲ و ۳: طاووس فلزی، موزه ملی ایران اسلامی (منبع: نگارنده)

تصویر ۴ و ۵: کبوتر، موزه ملی ایران اسلامی (منبع: نگارنده)

نماد شیر در علم‌های دوره قاجار

نماد شیر یکی از پرکاربردترین و معنادارترین نمادهای حیوانی در هنرهای آیینی دوره قاجار، به‌ویژه در ساخت علم‌ها، به شمار می‌رود. شیر از دیرباز در فرهنگ ایرانی و اسلامی نماد قدرت، دلاوری و سیادت بوده و حضور آن در هنر ایران پیشینه‌ای کهن دارد. در دوره قاجار، به‌ویژه در شهر شیراز، ساخت علم‌هایی با نقش شیر رواج فراوان یافت و این شهر به یکی از مراکز اصلی تولید این آثار تبدیل شد (فراست، ۱۳۸۷: ۸۴). ترکیب نمادین شیر و خورشید که از دوره سلجوقی به بعد در زمینه‌های مذهبی رواج یافت، در تفاسیر شیعی به‌عنوان تمثیلی از وحدت نبوت و امامت تحلیل شده است؛ به‌گونه‌ای که خورشید به پیامبر اسلام (ص) و شیر به امام علی (ع) تأویل می‌شود (فراست، ۱۳۸۷: ۸۴).

از منظر نشانه‌شناسی رولان بارت، این ترکیب از سطح دلالت نخستین فراتر رفته و در سطح دلالت ثانویه یا اسطوره‌ای، شیر را به‌عنوان مظهر ولایت، شجاعت علوی و دفاع از حق در ذهن جامعه شیعی طبیعی‌سازی می‌کند. در علم‌های فلزی دوره قاجار، سه گونه اصلی از نقش شیر دیده می‌شود: شیر گربه در حال حرکت، شیر گربه ایستاده و شیر مسلح به شمشیر. دو گونه نخست با سری بدون یال و اندامی ساده‌تر ساخته می‌شوند و در متون تخصصی با عنوان «شیر

گربه» شناخته می‌شوند (رحمانی و امرایی، ۱۴۰۳: ۴۹). گونه سوم که شیر را با شمشیر نشان می‌دهد، آشکارا به امام علی (ع) به‌عنوان «اسدالله الغالب» ارجاع دارد و بار معنایی حماسی و اعتقادی پررنگ‌تری دارد .

کاربرد نماد شیر در علم‌های عزاداری، به‌ویژه در آیین‌های عاشورایی، یادآور شجاعت و فداکاری شهدای کربلاست و در کنار دیگر نمادهای حیوانی چون طاووس و کبوتر، در شکل‌دهی به‌نظام نشانه‌شناسی شیعی نقش دارد. نمونه‌هایی از این کاربرد را می‌توان در تصویر ۶ در علم‌های فلزی مجموعه کاخ گلستان مشاهده کرد؛ جایی که تقابل شیر و اژدها، از منظر اسطوره‌شناسی بارت، به‌مثابه نمادی از غلبه حق بر باطل و نور بر ظلمت تفسیر می‌شود و کارکردی هویتی و آموزشی در جامعه شیعی ایفا می‌کند (رحمانی و امرایی، ۱۴۰۳: ۴۹). در مجموع، نماد شیر در علم‌های دوره قاجار، باتکیه‌بر ریشه‌های کهن فرهنگی ایران و بازتعریف آن در چارچوب اندیشه شیعی، به تمثیلی از ولایت، شجاعت علوی و دفاع از حق تبدیل شده است.

تصویر ۶: نماد شیر در علم، کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

درخت سرو

درخت سرو به‌عنوان نمادی از شهادت، عروج و استقامت، از نقش‌مایه‌های رایج در تیغه‌های علم‌های عاشورایی دوره قاجار است. این نماد که ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و اسطوره ایرانی دارد، در بستر اندیشه شیعی به مفاهیمی چون ایستادگی در برابر ظلم و پایداری در راه حق تأویل شده است. حضور اژدها در کنار سرو که در نظام نمادین شیعی نشانه نیروهای باطل و اهریمنی است، به‌صورت استعاری بیانگر سلطه موقت شر بر حق و اشاره‌ای نمادین به واقعه عاشورا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش تلقی می‌شود (لطیف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۳۵). در بسیاری از علم‌های عاشورایی قاجار، درخت سرو در حال محاصره توسط اژدها به تصویر کشیده شده است؛ ترکیبی که در سطح نمادین، مفاهیمی چون اسارت، فشار و مظلومیت حق را بازنمایی می‌کند (نگاه کنید به تصویر شماره ۷)

از منظر جامعه‌شناسی هنر، این تصویر نه‌تنها روایتگر یک رخداد تاریخی، بلکه بازتولیدکننده الگویی معنایی در حافظه جمعی شیعه است که از طریق هنر آیینی، مفاهیم مقاومت، شهادت و مظلومیت را به شکلی عاطفی و جمع فهم منتقل می‌کند. در برخی نمونه‌ها مانند تصویر ۶، نماد شیر نیز در تقابل با سرو و اژدها قرار می‌گیرد و صحنه‌ای نمادین از

مواجهه نهایی حق و باطل را شکل می‌دهد. در بستر اجتماعی - مذهبی دوره قاجار که آیین‌های عاشورایی نقشی محوری در شکل‌دهی هویت دینی داشتند، این ترکیب‌های نمادین به منزله رسانه‌های بصری عمل کرده و آموزه‌های کلامی تشیع را در قالبی نمادین و تأثیرگذار بازنمایی می‌کردند.

تصویر ۷: نماد سرو در علم، کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

اژدها

نماد اژدها در فرهنگ‌ها و اساطیر کهن، عموماً به‌عنوان مظهر شر، نیروهای اهریمنی و نگهبان گنجینه‌های پنهان شناخته می‌شود؛ نیرویی که غلبه بر آن شرط دستیابی به حقیقت یا ارزش متعالی است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۲۳). این معنا در هنر آیینی شیعی دوره قاجار نیز تداوم‌یافته و اژدها در علم‌های عاشورایی به‌مثابه نماد شرارت و بازنمایی یزید و یارانش به‌کاررفته است. نمایش اژدها با دهانی گشوده و هیبتی تهدیدآمیز مانند تصویر ۸، دلالت بر سلطه و فشار نیروهای باطل بر امام حسین (ع) و یاران وفادارش دارد. از منظر تاریخی و اسطوره‌ای، اژدها از دوران باستان به‌عنوان نماد اهریمن و دشمن شناخته شده و این معنا به فرهنگ اسلامی و شیعی انتقال‌یافته است.

فلزکاران قاجاری با بهره‌گیری از این پیش‌زمینه معنایی، اژدها را به‌عنوان نشانه‌ای از ظلم، شرارت و باطل در تقابل با جبهه حق به تصویر کشیده‌اند. بر اساس نظریه نشانه‌شناسی چارلز پیرس، نماد اژدها در علم‌های عاشورایی در سه سطح قابل‌تحلیل است: نخست، در سطح شمایلی، شکل فیزیکی و هیبت ترسناک اژدها به طور مستقیم احساس خطر و تهدید را به مخاطب منتقل می‌کند؛ دوم، در سطح نمایه‌ای، اژدها به یزید و نیروهای ستمگر ارجاع می‌دهد و رابطه‌ای علت‌ومعلولی با ظلم و ستم برقرار می‌سازد؛ و در نهایت، در سطح نمادین، به مفهومی اسطوره‌ای از نبرد خیر و شر و نور و ظلمت در ذهن جامعه شیعی تبدیل می‌شود. از نظر کارکرد اجتماعی و آیینی، حضور اژدها در علم‌های عاشورایی، افزون بر ارزش هنری، نقشی آموزشی و هویتی ایفا می‌کند. این نماد در آیین‌های سوگواری محرم، با ایجاد درکی بصری و عاطفی از دشمنی نیروهای باطل، به تثبیت روایت عاشورا، تقویت هویت جمعی شیعی و انتقال ارزش‌های دینی به نسل‌های بعدی یاری رسانده است.

تصویر ۸: نماد اژدها، کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

کشکول‌ها

کشکول یکی از آلات مرتبط با قلندریه و ابزار ویژه دراویش به شمار می‌آید؛ زیرا این گروه عرفانی به دلیل سبک زندگی مسافرتی و جهان‌گردی، معمولاً محل سکونت ثابت نداشتند و به همین جهت کشکول را به طور همیشگی بر شانه آویزان می‌کردند (شیخی و تاتاری، ۱۳۹۷: ۱۸). این وسیله، بیش از آنکه صرفاً ابزار حمل‌ونقل باشد، به نمادی شاخص از هویت دراویش بدل شد و نخستین‌بار بیشتر در دوران صفوی رواج یافت؛ سنتی که تا دوران قاجار ادامه یافت و فرم و کاربرد آن تکامل یافت. در دوران قاجار، کشکول نه‌تنها کارکرد عملی داشت؛ بلکه بار نمادین و آیینی آن برجسته شد. در این دوره، کشکول به‌ویژه به‌منظور نمایش نقش حضرت ابوالفضل علیه‌السلام به‌عنوان نماد سقایی در مراسم مذهبی مورداستفاده قرار گرفت. استفاده از کشکول در آیین‌های عاشورا، علاوه بر نشان‌دادن پیوند جامعه شیعی با مفاهیم فداکاری و ایثار، به‌عنوان ابزار اجتماعی نیز عمل می‌کرد؛ چرا که سقایی در دسته‌های عزاداری وظیفه خدمت به عزاداران و تأمین آب را بر عهده داشت و کشکول، به‌عنوان نماد این خدمت، درک نمادین و ملموس از فضایل اخلاقی و دینی را به جامعه منتقل می‌کرد . (شاطری، ۱۳۸۵: ۱۰۴). هنرمندان فلزکار قاجاری، کشکول‌ها را با حکاکی آیاتی از قرآن، نام ائمه، صلوات خاصه و دیگر نشانه‌های شیعی تزیین می‌کردند؛ امری که علاوه بر جلوه‌های زیبایی‌شناسانه، بار معنوی و اعتقادی وسیله را افزایش می‌داد. این حکاکی‌ها، مانند «یا علی» و صلوات ائمه که در تصویر شماره ۹ و ۱۰ مشاهده می‌کنیم، نوعی آموزش نمادین برای جامعه شیعی و تقویت هویت جمعی مذهبی فراهم می‌کردند و نشان‌دهنده تعامل میان هنر، مذهب و زندگی روزمره در جامعه قاجاری بود. از منظر کارکرد اجتماعی، کشکول به‌عنوان ابزار ارتباطی میان درویشان، عزاداران و سایر اعضای جامعه عمل می‌کرد و حضور آن در مراسم عمومی، یادآور فضائل اخلاقی و مذهبی بود. همچنین، ریختن آب در کشکول و ارائه آن به بیماران، نشان‌دهنده ارتباط مستقیم اعتقادات شیعی با زندگی روزمره مردم و نقش آیینی کشکول در حفظ باورها و مناسک مذهبی است.

تصویر ۹: کشکول یا کاسه التماس، موزه متروپولتین

تصویر ۱۰: کشکول یا کاسه التماس، موزه ویکتوریا آلبرت

پنجه

نماد پنجه از جمله نشانه‌هایی است که در فرهنگ‌ها و ادیان مختلف کاربرد داشته، اما در مذهب شیعه عمدتاً به‌عنوان نماد دست‌بریده حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) تفسیر می‌شود؛ هرچند برخی پژوهشگران آن را نمایانگر پنج‌تن آل عبا نیز دانسته‌اند (عزیزی پور، ۱۳۹۳: ۱۴۱). پیوند این نماد با واقعه عاشورا و قطع دست حضرت عباس (ع)، به آن قداست و جایگاهی آیینی بخشیده است. پنجه‌ها در دوره قاجار در اشکال ساده یا تزیین‌شده با آیات قرآن، نام ائمه (ع) و دیگر نشانه‌های مذهبی ساخته می‌شدند .کاربرد گسترده پنجه به‌ویژه در سقاخانه‌ها رواج داشت؛ فضاهایی وقف‌شده به یاد امام حسین (ع) و اهل‌بیت (ع) که در دوره قاجار از نظر تعداد و اهمیت افزایش یافتند. این سازه‌ها که معمولاً از فلز یا سنگ ساخته می‌شدند، دارای کاسه‌هایی برای آب‌نوشی بودند که پنجه‌ها بر روی آن‌ها نصب می‌شد (لطیف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۳۳). توسل شیعیان به حضرت ابوالفضل (ع) موجب شد فلزکاران قاجاری این نماد را در ساخت علم‌ها، کاسه‌ها و سایر اشیای آیینی به کار گیرند و از این طریق، باورهای شیعی را در قالبی بصری و ملموس بازنمایی کنند.

جعبه قرآن

جعبه قرآن از دیگر آثار فلزی شاخص دوره قاجار است که باهدف حفاظت و نگهداری قرآن کریم ساخته می‌شد. این جعبه‌ها اغلب به شکل مکعب‌مستطیل طراحی شده و با نقوش و کتیبه‌هایی با مضامین مذهبی تزیین می‌شدند. افزایش توجه عمومی به شعائر دینی در عصر قاجار، همراه با سفارش‌های درباری، موجب رواج ساخت این اشیای مذهبی شد؛

به‌گونه‌ای که جعبه‌های قرآن افزون بر کارکرد حفاظتی، به ابزاری برای نمایش باورهای دینی سازندگان و سفارش‌دهندگان تبدیل شدند. نمونه‌های متعددی از جعبه‌های قرآن قاجاری در موزه‌هایی چون موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. برای مثال، جعبه قرآنی موجود در موزه بابل دارای کتیبه «یا حضرت عباس» بر درپوش خود است که بیانگر ارادت ویژه مردم این منطقه به حضرت ابوالفضل (ع) است. نقوش هندسی ساده همچون خطوط موجی و طرح‌های هفت‌هشتی در کنار این کتیبه، مفاهیمی چون طهارت و پاکی را تداعی می‌کند (حسینی، ۱۳۹۳: ۸۴). این جعبه‌ها مانند تصویر ۱۱ غالباً از فلزاتی چون برنج و استیل ساخته شده، گاه دارای روکش طلایی بوده و بر روی آن‌ها اذکار، اسامی خداوند و ائمه (ع) حکاکی شده است.

تصویر ۱۱: جعبه قرآن (۱۳۱۵)، موزه ویکوریا آلبرت

قاب آیینه

یکی از آثار شاخص دوره قاجار، قاب‌های آیینی است که نمونه‌های متعددی از آن‌ها در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. برخی از این قاب‌های آینه به کتیبه‌های قرآنی مزین شده‌اند و دارای نقوش اسلیمی با طرح‌های گیاهی هستند که کتیبه‌های آن‌ها به خط نستعلیق نوشته شده است (ساریخانی، ۱۳۹۲: ۱۶۵). همان‌گونه که پیش‌تر نیز بیان شد، هنر فلزکاری در عصر قاجار از تنوع وسیعی در تولید ابزار و وسایل برخوردار بود. این نوع از فلزکاری، به‌ویژه در قالب وسایل تزیینی، معمولاً حامل نمادها و نشانه‌های شیعی بوده و به‌عنوان جلوه‌ای از اعتقادات مذهبی آن دوره به شمار می‌رود.

تصویر ۱۲: قاب آیینه دوران قاجار (منبع: نگارنده)

در تصویر ۱۲ می‌بینیم که در این قاب آیینه، تصویر مقدس حضرت علی (ع) به‌صورت نگاره‌ای ترسیم شده است که با باز شدن قاب، این تصویر بر روی آیینه بازتاب می‌یابد. می‌توان اظهار داشت که به‌واسطهٔ اعتقاد عمیق شاهان به مذهب شیعه و همچنین تمایل آنان به بهره‌گیری از این مذهب برای تقویت مشروعیت حکومت خود، استفاده از این نمادها به طور چشمگیری افزایش یافت.

ابزار و وسایل رزم

ابزارهای جنگی از دیرباز از مهم‌ترین تجهیزات نظامی بوده و عمدتاً از فلزاتی مانند آهن و فولاد ساخته می‌شدند. این وسایل اغلب با فن‌های دقیق تزیینی، شامل حکاکی عمیق و کارگذاری سیم‌های نازک طلا یا نقره در شیارها، مزین می‌شدند (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۱). در ابتدای دوران قاجار، استفاده از شمشیر رایج بود؛ اما با پیشرفت‌های جهانی، تجهیزات سنتی به‌تدریج جای خود را به تفنگ، توپ و سلاح‌های مدرن دادند. بااین‌حال، ابزارهای سنتی همچنان در مراسم مذهبی، تعزیه‌ها و آیین‌های نمایشی کاربرد داشتند. تعزیه در این دوره با حمایت ناصرالدین‌شاه رونق یافت و در تکیه‌های ویژه، زیر چادرهای نفیس در معابر عمومی، حیاط مساجد یا کاخ‌ها برگزار می‌شد و انواع زره، سپر و سلاح‌های تزیینی بر آن‌ها آویزان می‌گردید (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۱۷).

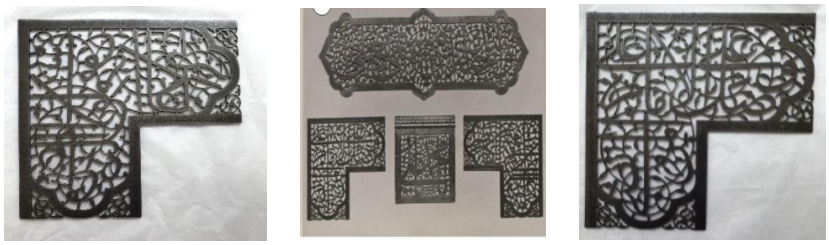
کلاه‌خود یکی از ابزارهای مهم دفاعی بود که معمولاً از دو بخش فولادی و زرهی تشکیل می‌شد. ضخامت فولاد آن‌ها ۲ تا ۳ میلی‌متر و بر سطح استوانه‌ای کلاه، سه زینت آهنی برای نصب پرهای طاووس یا شترمرغ تعبیه می‌شد (هانری رنه، ۱۳۷۸: ۵۶۲). در ابتدا ساده بودند، اما به‌مرور با حکاکی نقوش و آیات قرآنی و بهره‌گیری از نمادهای اسلامی و شیعی، به آثار هنری و آیینی تبدیل شدند؛ مانند تصویر شماره ۱۳. نمونه‌ای شاخص از این کلاه‌خودها در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود که شامل «بسم‌الله الرحمن الرحیم»، آیات قرآنی و اسامی مقدس پیامبر و امام علی (ع) است و به‌عنوان نمادی شیعی در مراسم تعزیه به کار می‌رود.

تصویر ۱۳: کلاه‌خود، موزه متروپولتین

کتیبه‌ها و پلاک‌ها

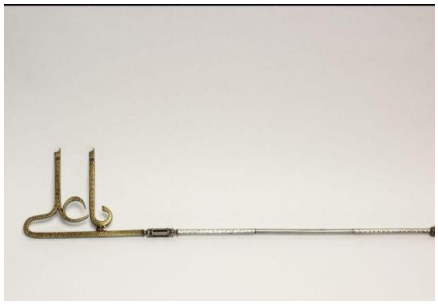
کتیبه‌ها و پلاک‌های فلزی از آثار شاخص فلزکاری شیعی در دوره قاجار هستند و اغلب شامل نام مبارک ائمه معصومین به‌ویژه حضرت علی (ع) می‌شوند؛ مانند تصویر ۱۴. این آثار علاوه بر ارزش زیبایی‌شناسانه، کاربرد مذهبی داشته و برای آراستن منازل، کاخ‌ها و اماکن عمومی به کار می‌رفتند. نمونه‌هایی مانند تصویر ۱۵ و ۱۶ کتیبه‌هایی موزه ویکتوریا و آلبرت شامل صلوات بر امام موسی کاظم (ع) هستند و نشان‌دهنده ارادت هنرمندان به اهل‌بیت هستند. برخی کتیبه‌ها به سفارش حکام و بزرگان قاجار ساخته شده و جهت تزیین اماکن رسمی و مذهبی مانند حرم‌ها و کاخ‌ها مورداستفاده قرار گرفتند. نمونه‌هایی مانند تصویر ۱۷ شامل حرزهای فلزی، با حکاکی سوره آیت‌الکرسی و نام پنج‌تن آل عبا، بیانگر توسل و اعتقاد ویژه سازندگان به اهل‌بیت است. عصاهایی مانند نمونه موجود در تصویر ۱۸ در موزه ویکتوریا لندن نیز با نام حضرت علی (ع) ساخته شده و نمایانگر طلب مدد و عنایت از آن حضرت است.

برخی کتیبه‌ها شامل شهادت شیعی «اشهد أن لا اله الا الله، اشهد أن محمد رسول‌الله، اشهد أن علی ولی‌الله» هستند که اصول سه‌گانه اسلام یعنی توحید، نبوت و امامت را بازنمایی می‌کنند (فراست، ۱۳۸۷: ۸۲). علاوه بر این، تابلوها و کتیبه‌های فلزی گران‌بها برای تزیین حرم‌ها و کاخ‌ها ساخته می‌شدند و برخی از آن‌ها، از جمله کتیبه‌های فولادین زرکوب در موزه آستان قدس رضوی، به زیارت حضرت رسول و زیارت‌نامه جامعه صغیره اختصاص داشته و توسط ناصرالدین‌شاه اهدا شده‌اند (تصاویر ۱۹-۲۰). این آثار بیانگر ارادت عمیق و توجه ویژه هنرمندان و پادشاهان قاجار به پیامبر و ائمه شیعه هستند.



تصویر شماره ۱۴: کتیبه امام علی (ع) تصویر ۱۵: کتیبه یا محمد یا علی تصویر ۱۶: کتیبه امام موسی کاظم (ع). موزه ویکتوریا آلبرت

تصویر شماره ۱۷: حرز، موزه بریتانیا



تصویر ۱۸: عصای دراویش مزین به نام مبارک حضرت علی (ع)، موزه ویکتوریا آلبرت

تصویر شماره ۱۹ و ۲۰: کتیبه‌های اهدایی ناصرالدین‌شاه، موزه آستان قدس رضوی (منبع: نگارنده)

نماد خادمی

از دیگر اشیای فلزی دوره قاجار، نمادی است که روی کلاه دربان‌های حرم مطهر آستان قدس رضوی نصب می‌شد. این نماد از جنس طلا و نقره ساخته شده و باتوجه‌به تصویر ۲۱ عبارت «یا علی بن موسی‌الرضا» بر آن حک شده بود. در زیر آن نیز نوشته «دربان کشیک دو» دیده می‌شد. نمونه‌هایی از این اشیا در موزه آستان قدس رضوی موجود است که نشان‌دهنده اعتقاد خادمان و مردم آن زمان، ارادت فلزکاران و اجرای دستورهای دولتی است. بر اساس تصویر ۲۲ نماد دیگری مربوط به خدام حرم حضرت ابوالفضل (ع) است که به‌صورت مشابه و از جنس نقره ساخته شده و نام غلام آستانه مبارک حضرت عباس (ع) بر آن نقش بسته است. در بالای این نماد، تاج کیانی قاجار و در دو طرف آن کبوترهایی که از نمادهای شیعی هستند، دیده می‌شود. همچنین نقوش گیاهی اسلامی مانند گل‌وبوته برای تزیین به کار رفته‌اند. این دو نماد خدام حضرت رضا (ع) و حضرت عباس (ع) نمایانگر محبت و احترام مردم، هنرمندان و حکومت نسبت به این دو امام در دوره قاجار است.

تصویر شماره ۲۱ و ۲۲: تصویر مربوط به خدام حرم رضوی و حرم حضرت ابوالفضل (تصویر دریافتی از موزه آستان قدس رضوی)

قلمدان

برخی از اشیای فلزی کاربردی همچون قلمدان نیز در دوره قاجار ساخته می‌شدند. مواد به‌کاررفته در ساخت این آثار متنوع بوده و شامل چوب و فلز می‌گردید. نمونه‌ای از این قلمدان‌ها باتوجه‌به تصویر ۲۳ در موزه آستان قدس رضوی موجود است که از جنس برنج ساخته شده و از نظر ظرافت در سطح بسیار بالایی قرار دارد. این قلمدان دارای درب کشویی بوده که کاربران می‌توانستند قلم‌های خود را درون آن قرار دهند. هنرمند فلزکار برای بازتاب اعتقادات شیعی خود، صلوات خاصه چهارده‌معصوم را بر سطح قلمدان حکاکی کرده و اسامی چهارده‌معصوم را به همراه نقوش گیاهی اسلامی به زیبایی نقش زده است. بررسی این اثر هنری زیبا بیانگر پیوند تنگاتنگ میان هنر فلزکاری و باورهای مذهبی هنرمندان آن دوره است.

تصویر شماره ۲۳: قلمدان فلزی حکاکی شده (تصویر دریافتی از موزه آستان قدس رضوی)

سکه‌های نمادین

از دیگر آثار برجای‌مانده از دوره قاجار، سر سکه‌ای است که با نام علی‌بن‌موسی‌الرضا (ع) مزین شده است و در تصویر شماره ۲۴ آن را مشاهده می‌نمایید. در این دوره، هم حکام و هم مردم علاقه و ارادت ویژه‌ای نسبت به امام رضا (ع) داشتند و این محبت را از طریق روش‌های مختلف ابراز می‌کردند. یکی از اقدامات حکومتی در این زمینه ضرب سکه‌هایی بود که به نام آن حضرت منقوش شده و به‌عنوان تبرک به افراد خاص به‌صورت هدیه اعطا می‌شد. این سر سکه از جنس نقره ساخته شده و عمدتاً به‌عنوان یک نماد تزیینی مورداستفاده قرار می‌گرفت. علاوه بر این، سکه‌ها و اشیای مشابهی با نام و نمادهای دیگر نیز در آن دوران توسط فلزکاران ماهر تولید می‌شدند که نمایانگر جایگاه ویژه و اعتقاد عمیق به ائمه در جامعه آن زمان بود.

تصویر شماره ۲۴: سکه طراحی شده مزین به نام امام رضا (ع) (تصویر دریافتی از موزه آستان قدس رضوی)

تصویر نماد	شماره تصویر در متن	نوع نماد	تفسیر و کاربرد
	تصویر ۱	حکاکی‌های موجود بر روی علم‌ها	از نام ائمه، عبارات قرآنی و... برای این کار بهره می‌بردند.
	تصویر ۲	حیوانی	استفاده بر روی علم‌ها و دارای معانی مختلفی مانند اشاره به حضرت مهدی (عج)
	تصویر ۳	حیوانی	استفاده بر روی علم‌ها و دارای معانی مختلفی مانند اشاره به امام حسین (ع)
	تصویر ۶	حیوانی	استفاده بر روی علم‌ها و دارای معانی مختلفی مانند اشاره به امام علی (ع)
	تصویر ۷	گیاهی	استفاده بر روی علم‌ها و دارای معانی مختلفی مانند اشاره به آزادگی و شهادت
	تصویر ۸	حیوانی	استفاده بر روی علم‌ها و دارای معانی مختلفی مانند اشاره به شر و نیروی ظالم

	تصویر ۱۰	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	مورداستفاده دراویش و دارای عباراتی مانند نام ائمه، عبارات مذهبی و...
	تصویر ۱۱	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	دارای متون دینی و استفاده جهت حفاظت از قرآن
	تصویر ۱۲	انسانی	دارای صورت و جمال مبارک امام علی (ع)
	تصویر ۱۳	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	ابزار رزم که سازنده بر روی آنها متون دینی و شیعی را حکاکی نموده است
	تصویر ۱۵	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	متون مذهبی که با اشکال مختلفی جهت نصب بر روی اماکن مختلفی طراحی می‌شدند
	تصویر ۲۰	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	به دستور شاهان زیارت‌نامه‌ها و دعاها جهت نصب در اماکن مقدس بر روی فلزات مختلفی حکاکی می‌شدند
	تصویر ۲۲	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	نشان‌هایی بودند که توسط خدام اماکن مذهبی استفاده می‌شدند
	تصویر ۲۳	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	قلمدان‌هایی که بر روی آنها دعاها و یا اسامی ائمه حکاکی می‌شد
	تصویر ۲۴	دارای کتیبه و خطوط حکاکی شده	سکه‌های یادبود مراسمات و اتفاقات مهم

نتیجه‌گیری

درک باورها و ساختارهای فکری جوامع از دیرباز یکی از محورهای اساسی مطالعات فرهنگی و اجتماعی بوده است. در این میان، تحلیل آثار هنری هر دوره به‌عنوان یکی از روش‌های کارآمد در شناخت فرهنگ، دین و ایدئولوژی حاکم بر جوامع، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چرا که هنر، به‌مثابه زبانی نمادین و غیرمستقیم، توانایی بالایی در بازنمایی مفاهیم دینی، آیینی و اجتماعی دارد. هنر فلزکاری نیز، به‌عنوان یکی از کهن‌ترین هنرهای کاربردی در ایران، همواره نقشی فراتر از جنبه‌های تزیینی و مصرفی ایفا کرده و بستری برای انتقال مفاهیم اعتقادی و فرهنگی فراهم ساخته است. تحولات تاریخی، به‌ویژه ورود اسلام و سپس رسمی شدن مذهب تشیع توسط حکومت‌هایی مانند صفویه، مسیر تازه‌ای را برای تحول در هنرهای اسلامی ایرانی گشود. در این میان، هنرمندان با تلفیق عناصر بومی و سنتی ایرانی با آموزه‌های شیعی، شیوه‌های بیانی جدیدی را در هنرهای تجسمی، به‌ویژه فلزکاری، شکل دادند. فلزکاران که پیش‌تر از فن‌ها و نمادهای غیراسلامی استفاده می‌کردند، به‌تدریج مفاهیم دینی و نشانه‌های شیعی را در تولیدات خود وارد کرده و آثاری خلق کردند که واجد بار معنایی و اعتقادی بودند. این روند که از دوران صفویه آغاز شد، در عصر قاجار به اوج خود رسید؛ دوره‌ای که به دلیل رویکرد نسبتاً باز مذهبی و فضای فرهنگی خاص آن، بستر مناسبی برای بروز و تبلور باورهای شیعی در قالب آثار هنری فراهم آمد. فلزکاران قاجاری در خلق آثاری چون علم‌ها، کتیبه‌ها، کشکول‌ها و ابزارهای آیینی، از نمادهایی چون نام‌های ائمه (ع)، پنجه، شیر، طاووس و دیگر عناصر رمزآلود و مقدس بهره گرفتند. بررسی این آثار نشان می‌دهد که تولید آن‌ها یا برخاسته از باورهای مذهبی شخصی هنرمندان بوده یا به‌عنوان ابزاری در خدمت مشروعیت‌بخشی به مذهب رسمی از سوی حکومت حمایت می‌شده است. از این منظر، هنر فلزکاری در دوره قاجار را می‌توان تجلی عینی نظام فکری و اعتقادی شیعه دانست. ازسوی‌دیگر، نتایج این پژوهش می‌تواند برای مطالعات امروزی هنر اسلامی نیز واجد اهمیت باشد. تحلیل نشانه‌ها و نمادهای شیعی در فلزکاری قاجار، الگویی برای فهم سازوکارهای هویت‌سازی فرهنگی از طریق هنر فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که چگونه هنرهای آیینی می‌توانند در بازتولید حافظه جمعی، تقویت همبستگی اجتماعی و انتقال ارزش‌های دینی نقش‌آفرین باشند. این دستاوردها می‌توانند در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، احیای هنرهای سنتی و مذهبی، و نیز در تولید آثار هنری معاصر باهویت اسلامی ایرانی مورداستفاده قرار گیرند. بدین ترتیب، مطالعه هنر فلزکاری قاجار نه‌تنها به فهم گذشته کمک می‌کند، بلکه می‌تواند راهگشای بازاندیشی در جایگاه هنر دینی در جامعه معاصر و تداوم خلاقانه آن در بستر فرهنگی امروز باشد.

منابع و مآخذ

احسایی، محمدتقی (۱۳۶۸) *هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران*، (تهران): انتشارات علمی و فرهنگی.

آروند، پریسا، و طاهری، زرین (۱۳۹۶) «*بررسی و مطالعهٔ نمادها در علم‌های عاشورا در دوران حاضر با دوران پیش از اسلام در ایران*»، کنفرانس بین‌المللی رویکرد نوین علوم‌انسانی در قرن ۲۱، ۱-۱۸.

بنجامین، ساموئل گرین (۱۳۶۹) *ایران و ایرانیان عصر ناصرالدین‌شاه*، (ترجمهٔ محمدحسین کرد بچه)، (تهران): انتشارات جاویدان.

پور خوش، زهرا (۱۳۹۵) *بازشناسی موتیف‌ها و عناصر نمادین در فرهنگ ایرانی*، (تهران): انتشارات حانون.

حسینی، منیره‌سادات (۱۳۹۳) «*نقش‌مایه‌های چهار شب فلزی مکشوفه از مازندران دورهٔ قاجار*»، فصلنامهٔ علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱، ۷۸-۸۶.

خزایی، محمد (۱۳۸۱) «*تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفویه*»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۶، ۲۷-۲۴.

خزایی، محمد (۱۳۸۶) «*نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی قاجار*»، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۱۱۱-۱۱۲، ۶-۱۲.

رحمانی، روح‌الله، و امرایی، مهدی (۱۴۰۳) «*ساختار و گونه‌شناسی تندیس‌های علم دوران صفویه و قاجار*»، فصلنامهٔ نگاره، شماره ۷۰، ۱-۵۵.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۰) *فتح ایران به دست اعراب و پیامدهای آن*، ریچارد فرای (گردآورنده)، تاریخ ایران از فروپاشی دولت ساسانیان تا آمدن سلجوقیان ترجمهٔ حسن انوشه، چاپ ۹، (تهران): پژوهش دانشگاه کمبریج.

ساریخانی، مجید (۱۳۹۲) «*پژوهشی تحلیلی بر جلوه‌های آیات قرآنی بر آثار فلزکاری ایران در دوران صفویه و قاجار*»، پژوهش‌های باستان‌شناسی، شماره ۵، ۱۵۵-۱۶۸.

سرنا، کارلا (۱۳۶۲) *آدم‌ها و آیین‌ها در ایران* (ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی)، (تهران): انتشارات زوار.

شعاع، اصغر و همکاران (۱۳۹۶) *محرم و صفر در فرهنگ مردم ایران*، (تهران): انتشارات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.

شوالیه، ژان، و گربران، آلن (۱۳۷۹) *فرهنگ نمادها* (ترجمهٔ سودابه فضائلی)، (تهران): انتشارات جیحون.

شیخی، علیرضا، و تاتاری، شعله (۱۳۹۷) «*تعامل صورت و محتوا در کشکول‌های فلزی دوران صفویه و قاجار*»، نشریهٔ هنرهای صناعی ایران، شماره ۱، ۱۷-۳۴.

عزیزی پور، طاهره (۱۳۹۳) «*بازتاب عقاید شیعه بر هنر فلزکاری ایران*»، فصلنامهٔ باستان‌شناسی ایران، شماره ۶، ۱۳۱-۱۳۴.

عسگری، فاطمه، و احمدپناه، ابوتراب (۱۴۰۰) «*تبیین نقش پرنده در اعلان‌های عاشورایی ایران با رویکرد نظریهٔ یاکوبسن*»، فصلنامهٔ علمی نگره، شماره ۵۷، ۱۳۱-۱۴۹.

فراست، مریم (۱۳۸۷) «*نماد و نمود نام علی (ع) در هنر فلزکاری صفویه و قاجار*»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، ۷۳-۸۵.

فلاندن، اوژن (۱۳۵۶) *سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران*، (ترجمهٔ حسین نور صادقی)، (تهران): انتشارات اشراقی.

قاسمی، محمدعلی (۱۳۹۴) *علم مقتل مصور*، (تهران): انتشارات طوبی محبت.

کرزن، جورج (۱۳۷۳) *ایران و قضیهٔ ایران*، (ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی)، (تهران): انتشارات علمی و فرهنگی.

کریمیان، حسن؛ خان مرادی، مژگان (۱۳۹۰) «*هنرفلزکاری ایران در انتقال از ساسانیان به دوران اسلامی با استناد به شواهد باستان شناسانه*»، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۵، ۱۱۱-۱۲۶.

لطیف‌زاده، مروارید (۱۳۸۸) «*بررسی نقش فلز در اشیای ویژهٔ عاشورا*»، فصلنامهٔ هنر، شماره ۸۲، ۱۱۴-۱۳۹.

مک‌گرگر، سی. ام (۱۳۶۶) *خراسان و شمال غربی افغانستان*، (ترجمهٔ مجید مهدی‌زاده)، (تهران): انتشارات بنیاد اندیشه.

مکنزی، چارلز فرانسیس (۱۳۵۹) *سفرنامهٔ شمال*، (ترجمهٔ منصوره اتحادیه)، (تهران): انتشارات گستره.

نوروزی طلب، علیرضا؛ افروغ، محمد (۱۳۸۹) «*بررسی فرم،تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی*» فصلنامه هنر مطالعات هنر اسلامی، شماره۱۲، ۱۱۳-۱۲۹.

نوری‌زاده، شیدا (۱۳۷۶) «*فلزکاری و سیر تحول آن در ایران*»، نشریهٔ اتاق بازرگانی، شماره ۳۵۸، ۴۵-۴۶.

منابع سایت:

British Museum

Metropolitan Museum

Victoria and Albert Museum