Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

|| شماره ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی

فتانه محمودی[I]

(صص: ۱۷۷ - ۱۵۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۶
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.159

چکیده

در شمایل‌های دورهٔ قاجار رابطهٔ بین عناصر تصویری و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها از اصول دقیق و معینی تبعیت می‌کنند که با نظام نقش‌مایه برای نقاشی پاپیه‌ماشه هماهنگ است. تفاوتی که شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار نسبت به دوره‌های قبل دارد، این است که مضامین عامیانه در آن رواج یافته و انواع مضامین نقاشی‌های آن در قالب کاشی‌نگاره‌ها، پرده‌های رنگ روغنی، عیدی‌سازی و چاپ سنگی مشاهده می‌شود. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتنداز: ۱- شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی ازمنظر آیکونوگرافیک چگونه است؟ ۲- عناصر بینامتنی در شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار برروی آثار لاکی چیست؟ مسأله اصلی، تحقیق در زمینهٔ خوانش آیکونوگرافیک شمایل‌های دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) است. به‌همین منظور در این مقاله، دو نمونهٔ پُرکار از آثار نقاشی زیرلاکی با تأکید بر شمایل‌نگاری، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و چگونگی روند شمایل‌نگاری در آن‌ها بررسی، و تلاش شده است تا با شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی، به شناختی هرچه عمیق‌تر به نوع نگرش هنرمند نگارگر دست‌یابد. هدف تحقیق در شناسایی نقش مضامین رایج دورهٔ قاجار در شمایل‌نگاری آثار مذکور است. به‌منظور رسیدن به این هدف، شناسایی منابع ادبی و تاریخی و هنری ضروری است. شناسایی منابع و گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌شیوهٔ کیفی بوده است. فرضیهٔ پژوهش بر این اصل استوار است که تقریباً در تمامی آثار، اشاره‌ها و نشانه‌هایی برای رسیدن به داستانی دیگر یا به‌عبارت درست‌تر به متن دیگر وجود دارد. یافته‌ها و نتایج حاکی از آن است که: در این آثار علاوه‌بر ویژگی‌های رایج شیوهٔ نقاشی قاجاری، میان متون ادبی، مذهبی و سیاسی و مضامین نقاشی‌های زیرلاکی، روابط بینامتنی برقرار است، درواقع در تمامی نمونه‌های موردی اشاره‌هایی ضمنی به متن‌های ادبی، مذهب، اندیشه و خط فکری خاص دیده می‌شود.

کلیدواژگان: نقاشی زیرلاکی، شمایل‌نگاری قاجار، آیکونوگرافی، بینامتنیت.

I. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر. f.mahmoudi@umz.ac.ir

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

مقدمه

نقاشی زیرلاکی در دورهٔ قاجار علاوه‌بر اینکه شیوهٔ رایج هنر قاجار را با خود به‌همراه داشت و دارای جنبه‌های تزئینی-تصویری و کاربردی نیز بود، بستر مناسبی برای تصویرسازی به حساب می‌آمد. این نوع نقاشی که در بستر کاربردی بر اشیاء مختلف اجرا می‌شد، در دورهٔ قاجار به اوج خود رسید و پس از آن به زوال گرائید. استدلال این پژوهش در این چارچوب است که نباید تأثیر و تعامل فرهنگ‌ها برروی یکدیگر را ازنظر دور داشت که این انتقال داده‌ها و اطلاعات از طرق مختلف بین سرزمین‌ها تبادل می‌شود و نتیجهٔ آن ایجاد سبک‌های هنری است که طی مرور زمان در هر منطقه بومی شده است. تحقیق حاضر به‌لحاظ هدف بنیادی و نظر به ماهیت انجام آن توصیفی است. مسأله‌ای که پژوهش پیشِ‌رو با آن روبه‌روست، چگونگی ویژگی‌های شمایل‌نگاری آثار پاپیه‌ماشه و نقاشی‌های زیرلاکی است. در این دوره، شاهد تأثیرات روزافزون نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی و تمثال‌ها هستیم. رعایت اصول دورنمای غربی به‌شکلی ناقص، استفاده از سایه رنگ‌ها جهت نمایش حجم و بهره‌گیری از انواع فرشته و تنوع شیوه‌ها، باعث شد تا هنرمندان ابزار کار بیشتری در اختیار داشته باشند. همچنین هرکدام از این شیوه‌ها زبان خاص خود را دارد و باعث می‌شود که موضوع شمایل‌نگاری، به‌تبع شیوه، متفاوت ساخته و پرداخته شود. این تحقیق، ابتدا هنر لاکی در عصر قاجار را موردبررسی قرار می‌دهد و سپس ضمن تحلیل شیوه‌ها، زمینه‌ها، کاربردها و موضوعات آن به‌طور خاص به تصویرسازی لاکی و انواع آن می‌پردازد. اهداف این مقاله شناسایی و معرفی ارزش‌های آثار لاکی از دیدگاه آیکونوگرافی و بررسی و طبقه‌بندی موضوعات شمایل‌ها در دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی است.

پرسش‌های پژوهش: در این پژوهش تلاش می‌شود به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود: ۱. تصویرگری دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی ازمنظر آیکونوگرافیک چگونه است؟ ۲. عناصر بینامتنی در شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار برروی آثار زیرلاکی چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

دلخوش در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تحت‌عنوان «مطالعهٔ انسان‌شناختی آثار پاپیه‌ماشه و لاکی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)» معتقد است که در حوزهٔ کارگاه‌های موردمطالعه پدیدهٔ وام‌گیری و اشاعه، نقش مؤثری داشته؛ زیرا سبک در حالت منفرد توسعه پیدا نمی‌کند، بلکه در ارتباط با اشکال و فنون مناطق همسایه توسعه می‌یابد (دلخوش، ۱۳۹۵). علاتوکلی‌روزبهانی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تحت‌عنوان «بررسی تصویرسازی به‌روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار»، با تمرکز خاص روی تصاویر و جزئیاتشان، موضوع و روایت داستان را مشخص کرده و با مقایسهٔ تطبیقی آثار لاکی قاجاری با یکدیگر و با دیگر آثار هنرمندان خارجی، به مسأله کپی‌برداری نقاشان لاکی داخلی از یکدیگر و تأثیرپذیری آن‌ها از نقاشی غربی در ساختار و حتی محتوا و نیز تأثیرگذاری نقاشان لاکی ایرانی بر آثار لاکی دیگر کشورها پی برده است (علاتوکلی‌روزبهانی، ۱۳۹۲). بی‌رابینسون در مقاله‌ای تحت‌عنوان: «نقاشی لاکی در عهد قاجار»، بیان داشته که نقاشی لاکی در اواخر سدهٔ نهم هجری قمری رواج داشت. از دورهٔ صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کارآمدن سلسلهٔ قاجار، نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند (رابینسون، ۱۳۸۶). نوآوری پژوهش حاضر در این است که پس از بررسی نگاره‌های پاپیه‌ماشه به‌صورت موردی با رویکرد آیکونوگرافی و بررسی لایه‌های معنایی درون آثار و همچنین رابطهٔ متن و نگارگری‌های موردبحث شناسایی شود.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

تاریخچهٔ پاپیه‌ماشه و لاکی روغنی در ایران

«زیرلاکی» یا «پاپیه‌ماشه» معمولاً به اشیایی مقوایی که سطح آن‌ها به‌وسیلهٔ مینیاتور تزئین و با لاك مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می‌شود و در دورهٔ زندیه به اوج کمال رسیده و در دورهٔ قاجاریه و پس از آن، در عصر حاضر نیز ادامه یافته است. «پاپیه‌ماشه» واژه‌ای فرانسوی است و در *فرهنگ‌های لغت* به‌معنی «کاغذ فشرده» شده است (صادق‌پور فیروزآباد، ۱۳۹۴: ۳۳). پاپیه‌ماشه، مخلوطی است از کاغذ خیس‌خورده و چسب که پس از خشک شدن، سفت می‌شود و در ساختن اشیاء و پیکره‌ها و خصوصاً قلمدان به‌کار می‌رود (مرزبان، ۱۳۷٦: ۱۸۰). بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزئین اشیایی چون: قلمدان، قاب آینه، جلد کتاب، صندوقچهٔ جواهر، سینی و... به‌کار بردند. این نوع نقاشی که «زیرلاکی» نام‌گرفته است، از میان سدهٔ یازدهم هجری قمری متداول شد.

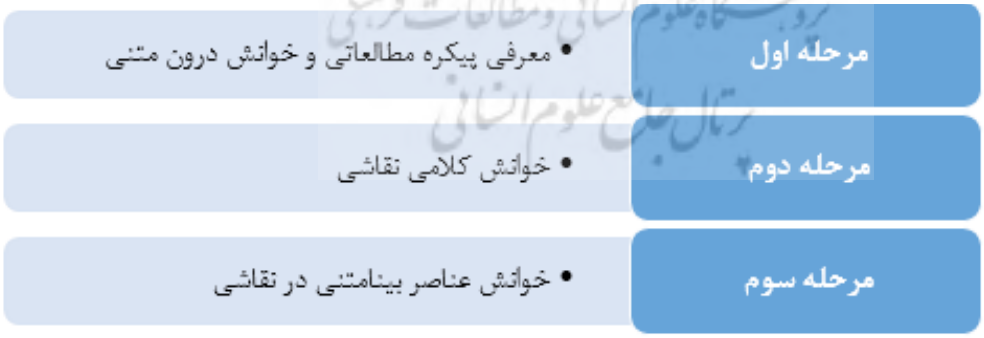
به گواهی آثار به‌جامانده، نقاشی لاکی در اواخر سدهٔ نهم هجری قمری رواج داشت. از دورهٔ صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کار آمدن سلسلهٔ قاجار، نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند. در این‌زمان رواج نقاشی لاکی به‌همراه نقاشی رنگ‌وروغن و میناکاری پیش از پیش به بی‌رونقی کتاب‌آرایی دامن زد. در دورهٔ فتحعلی‌شاه تهران، اصفهان و شیراز مراکز اصلی نقاشی لاکی بودند. به فرمان او نفیس‌ترین جلد لاکی اوایل دورهٔ قاجار را برای *خمسهٔ شاه‌طهماسبی* ساختند. پس از درگذشت فتحعلی‌شاه، نجفعلی اصفهانی به‌همراه برادر و پسرانش در لاکی‌تراشی به شهرت رسیدند. به‌جز نقش‌های سنتی همچون تمثال شاهان قاجار و مراسم ازدواج، مضامین فرنگی نیز در قلمدان‌های این دوره فراوان دیده می‌شود. اسماعیل جلایر و محمدحسن افشار در این زمینه طبع‌آزمایی کردند. از آن پس گرایش به نقاشی واقع‌نمایی غربی آشکارتر شد. در اواخر دورهٔ قاجار آثاری نیز به سبک عهد صفوی پدید آمد (رابینسون، ۱۳۸۶: ۱۰۱). ساخت جلدهای لاکی با نقش سنتی لچک و ترنج در دورهٔ قاجار ادامه یافت. علاوه‌بر این جلدها، برروی چند درِ لاکی، کلمهٔ لاک که در فرهنگ اروپایی و به زبان فرانسوی Lacque و در محاورهٔ انگلیسی Lac، گفته می‌شود، مشاهده می‌شود (احسانی، ۱۳٦۸: ۳۱). لاک درواقع صمغی به رنگ‌های سرخ، خرمایی و یا قهوه‌ای است که از دو منشأ حیوانی و گیاهی به‌دست می‌آید و برق و جلای مطبوعی دارد. «لك» یا «لکا» که در فارسی آن را «لاك» می‌نامند، در فرهنگ‌های مختلف فارسی با تعاریف تقریباً مشابه آمده است؛ به‌عنوان نمونه در *لغت‌نامهٔ دهخدا* آمده است که لکا و لك، رنگ سرخی است که نقاشان به‌کار می‌برند و اسم فارسی آن لك است و همچنین *فرهنگ لاروس* اصل این کلمه را فارسی دانسته است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۵۴۶). به نقاشی لاکی، «نقاشی روغنی» نیز گفته می‌شود که شاید به‌علت وجود روغن بزرک در آن باشد و یا به‌گفتهٔ روئین پاکباز، این شیوه نمودی همانند نقاشی رنگ‌وروغن داشته است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۹۰). همچنین گل‌گلاب در کتاب *گیاهان دارویی* آورده، اصطلاح روغنی در اصل به واژهٔ «روغناس» بازمی‌گردد که اشاره به همان گیاه روناس است. از ریشهٔ گیاه روناس، مادهٔ قرمزرنگی به‌نام «آلزارین» به‌دست می‌آید که در رنگرزی به‌کار می‌رود؛ ماده‌ای که لاک‌کاران به جلای بی‌رنگ حاصل از لاک اضافه می‌کردند و لاک قرمز خوش‌رنگ و شفافی به‌دست می آوردند (گل‌گلاب به‌نقل از: بیانی، ۱۳۷۲: ۸). این موضوع را می‌توان دلیل دیگری برای کاربرد اصطلاح نقاشی روغنی دانست. اما نام متداول این شیوه، همان نقاشی لاکی است. هنر زیرلاکی که ارتباط بسیار نزدیکی با هنر نقاشی دارد، در عصر قاجار شکوفا شد. در نتیجه حرفه‌ای که مستلزم نقاشی مینیاتور بود به‌روی اشیاء لاکی متمرکز می‌شد؛ مانند: قاب آینه، جعبه خودکار (قلمدان)، جلد کتاب، جعبه جواهرات و قاب عینک و... این اشیاء را با پاپیه‌ماشه می‌ساختند، با گچ پوشش

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

می‌دادند و طرح‌های موردنظر را با آبرنگ نقاشی می‌کردند و سپس آثار تمام‌شده را با پوششی از لاك شفاف یا روغن جلا می‌پوشاندند (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵).

گفته می‌شود مولانا میرك اصفهانی، هنرمند عصر صفوی، نخستین فردی بود که با ابداع در هنر تجلید، به شیوهٔ لاکی دست‌یافت. در این عصر با وجود اینکه تهران پایتخت بود، اما هنرمندان اصفهانی در ارتقاء این شیوه، نقش مهمی برعهده داشتند؛ ازجمله آقا نجف، محمداسماعیل، محمدابراهیم، میرزاآقا امامی و دیگران که در جهت شکوفایی هنر لاکی، هنرمندان بسیاری را در دامان خود پرورش داده‌اند (دارویی و مراثی، ۱۳۹۰: ۳۸). نقاشی لاکی در دورهٔ سلطنت فتحعلی‌شاه به استاندارد بسیار بالایی دست‌یافت که آن را آشکارا در شیوهٔ نقاش قرن ۱۸ م. علی‌اشرف با آثاری شامل ترکیب‌بندی‌های جزئی گل رُز، زنبق و پرندگان می‌توان دنبال کرد (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). قاب آینهٔ هشت‌ضلعی به امضای علی‌اشرف «ز بعد محمدعلی اشرف است» به تاریخ ۱۱۶۵ هـ.ش. در همان زمانی اجرا شده که کارهای لاکی مرقع سنت‌پترزبورگ اجرا شده است. سطوح رویی و زیرین این قاب آینه، مشخصات یکسانی با مدالیون‌های مرکزی دارند. هردوی آن‌ها پرندگانی برازنده را نشان می‌دهند که پروانه‌ها با آن‌ها همراهی می‌کنند و برروی گل‌ها فرود آمده‌اند. جلدهای سنت‌پترزبورگ طرحی ساده را نشان می‌دهند که در مدالیون‌های مرکزی و گل‌های روی زمین درواقع متصل به شبکهٔ ساقه‌ها هستند که همانند پیچک‌های درختان قالی‌های ایرانی‌اند (سودآور، ۱۳۸۰: ۵۲) میرزابابا نیز در هنر لاکی فعالیت داشت و این خود اثبات می‌کند که رابطهٔ نزدیکی میان نقاشی و این هنر کاربردی وجود داشته است (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). در زمینهٔ قلمدان‌نگاری می‌توان از آقانجف (نجف‌علی) نام‌برد که از شاگردان علی‌اشرف «یا شاه نجف»، نقاش دورهٔ زندیه بود. او در بیشتر آثارش از رقم استفاده می‌کرد. محمداسماعیل از هنرمندان پُرکار نقاشی لاکی روی قلمدان و قاب آینه و صندوقچه بود و در شبیه‌سازی و رنگ‌پردازی و صحنه‌آرایی مهارتی تام داشت. وی در کشیدن تصاویر زنان فرنگی و گل و مرغ نیز مهارت داشت و آثاری از او در این‌زمینه باقی است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۵).

نمودار ۱. مراحل تحلیل آیکونوگرافی آثار (نگارنده).



بررسی نمونه‌های موردی

گونهٔ سلطنتی با مضامین ادبی: قلمدان سلطنتی پاپیه‌ماشه با نقاشی زیرلاکی (قلمدان کیانی)

الف) مرحلهٔ اول: معرفی نمونهٔ مورد مطالعه و خوانش درون متنی

قلمدان پاپیه‌ماشه سلطنتی معروف به قلمدان کیانی به‌وسیلهٔ سیدمحمد در سال ۱۲۹۷ هـ.ق. ساخته شده است. فرم این قلمدان بیضی‌شکل و دارای کشویی است که با طلا و جواهر تزئین

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

شده است. بدنهٔ جعبه و برروی تمام سطوح آن نقاشی شده است. نقش سطح روی جعبه تصویری از ناصرالدین‌شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان شاهنامهٔ فردوسی به‌تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از شاهنامه، هفت‌پیکر نظامی و صحنه‌هایی از تذکرةالاولیاء عطار برروی کشو مشاهده می‌شود. فضای داخل جعبهٔ قلمدان با زمینهٔ طلایی و نقوش گل‌دار مزین گردیده است. پرترهٔ یک جوان و تصویر خود هنرمند قلمدان و حاوی اشعاری در داخل کتیبه است. طول این جعبه ۲۳/۸ سانتی‌متر است و در مجموعه‌ای خصوصی در انگلیس نگهداری می‌شود (Khalili, 1997: 75)، (تصویر ۱).

تصویر ۱. قلمدان سلطنتی (کیانی)، (www.bonhams.com/auctions/17823/lot/246).

جدول ۱. متن کتیبه‌های قلمدان کیانی (نگارنده).

پیرامتن های درون متنی	ناصرالدین شاه خدیو جهان — صدر نشین همه خسروان — نام همه پادشهان جهان — از جم و کیخسرو نوشیروان
	فی شهر محرم الحرام سنه ۱۲۹۷ صورت هفت گنبد بهرام — سرخوش از نشاط شد بهرام — سوار شیر شدن شیخ ابوالحسن و تازیانه مار بدست گرفتن
	رسیدن سلطان ابراهیم ادهم بمادر خود — انداختن ابراهیم ادهم سوزن مادرش را در آب
	مناجات کردن سلطان بایزید در کنار دجله — زخم زدن مریدان بایزید را و زخم دیدن خودشان — سید محمد هاشم – ۱۲۹۷
	تصویر شیخ بهایی و میرفندرسکی و رام شدن شیر — انداختن شمشیر تبریزی کتابهای مولوی را در آب
شخصیت های اسامی	فریدون – کاوه – ضحاک – کی خسرو – کی کاووس – قارن – گودرز گیو — فریدون – منوچهر – قارن
	داراب – یوذرجمهر – سلطان سنجر – شاه نعمت الله – دیوانه – شیخ عطار – شفید – مشتاقعلی – منصور – اناالحق

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

ب) مرحلهٔ دوم: خوانش نوشتار نقاشی قلمدان کیانی

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری سطح فوقانی قلمدان کیانی

سطح رویی و در قلمدان متشکل از چندین قاب است. در وسط تصویر ناصرالدین‌شاه و درباریان در دو طرفش هستند (تصویر ۲ و ۲ الف).

این گروه از جعبه‌ها با عنوان «جعبه قلم سلطنتی» شناخته می‌شوند که از نوع تزئین‌شان قابل‌تشخیص هستند. این نکته قابل‌توجه است که در وهلهٔ اول، تراکم نقوش آن بیشتر در سطوح خارجی است که با قاب‌های طلا پوشانده شده و با تعداد زیادی از شخصیت‌های کوچک پر شده است که بیشتر شخصیت‌ها از قهرمانان حماسهٔ ملی ایران، در *شاهنامهٔ فردوسی* (کتاب پادشاهان)، و در دو حالت، بیرون و در داخل محفظهٔ کشویی قرار دارند. درحالی‌که نقوش بیرونی جعبه بر موضوع پادشاهی و بر ظاهر شاه تسلط دارد، تزئینات داخلی شامل قطعاتی از نمایش معجزات و حوادث دیگر است که دراویش مشهور از یکدیگر جدا شده‌اند. قراردادن طرح دراویش در داخل جعبه و بخشی از جعبهٔ قلمدان که به‌طور معمول قابل‌مشاهده نیست، باید ارتباطی با این حقیقت داشته باشد که نقوش تصویرشده همگی افراد مربوط به جهان پنهان روح بودند، درحالی‌که پیکرهای اصلی به‌تصویر کشیده شده در بیرون قلمدان مربوط به پادشاهان؛ یعنی عوالم دنیای مشهود ماده هستند (Khalili, 1997: 76).

تصویر ۲. قلمدان کیانی.

تصویر ۲ الف. جزئیات قلمدان کیانی.

این نوع تزئین احتمالاً توسط محمداسماعیل ابداع شد. تاریخ ۳-۱۸۷۲ م. آخرین اثر ثبت‌شدهٔ او خواهد بود. پس از مرگ محمداسماعیل کارهای مشابهی توسط محمدکاظم، پسر نجف‌علی در سال ۸-۱۸۷۷ م. و احتمالاً توسط اعضای دیگر همان مدرسه به امضاء رسید. اگرچه تزئینات هر سه جعبه تشابهاتی دارند، اما اغلب آن‌ها نه برای فروش، بلکه برای استفاده امور دولتی بودند؛ به‌طور مثال هنگامی‌که صفحهٔ مرکزی بالای جعبه، دربار ناصرالدین‌شاه را نشان می‌دهد، گروهی از افراد که در اطراف ناصرالدین‌شاه قرار دارند هربار متفاوت هستند. در سمت چپ ناصرالدین‌شاه حسین‌علی‌خان صدراعظم و رئیس خزانه مستوفی قرار دارند. در سمت راست ناصرالدین‌شاه شاهزاده ظل‌السلطان (مسعود میرزا)، نایب‌السلطان (کامران میرزا) و علیقلی‌میرزا قرار گرفته‌اند (جدول ۲ و ۳).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

میرزا اعتضادالدوله در سال ۱۲۹۸ هـ.ق. درگذشت. او وزیر ارشد بین سال‌های ۱۲۷۵ تا ۱۲۸۸هـ.ق. بود. پس از تاریخ دوم، تا سال ۱۲۹۷ هـ.ق. وزارت توسط میرزا حسین‌خان مشیرالدوله اداره شد، که بنابراین باید شخصی که در این تابلو به تصویر کشیده شده است مشیرالدوله باشد. چهار صحنهٔ دیگر در بالای پوشش شامل صحنه‌های سلطنتی با کیکاووس و کیخسرو، فریدون و ضحاک، کیخسرو و رستم و فریدون و منوچهر به‌عنوان شرکت‌کنندگان اصلی هستند. بقیهٔ تزئینات بیرونی، پادشاهان عالی درگذشته را نشان می‌دهد؛ چه در تصاویر فردی، درحالی‌که در میان درباریان خود نشسته، یا در حالت آرام‌تر با اعضای حرم نشسته‌اند (جدول ۲ و ۳).

یک استثناء درمورد یکی از قاب‌ها در انتهای جعبه هست که برداشتی از *خمسهٔ نظامی* است و مربوط به رفتار نیکوی پادشاهان می‌شود. در یک‌طرف، ازسوی سلطان‌سنجر چیزی به یک زن سالخورده تقدیم می‌شود؛ درحالی‌که درکناری خسرو انوشیروان و وزیر او به آن‌ها گوش فرامی‌دهند. یک قاب، بحثی بین انوشیروان و وزیر مشهور او «بوذرجمهر» را نشان می‌دهد، درحالی‌که دیگری نشان‌نامهٔ انوشیروان و زنجیرهٔ عدالت را به تصویر می‌کشد. این دو ترکیب با چهره‌هایی از چهار پادشاه باستان، یعنی اسفندیار، بهمن، داریوش و اسکندر به‌چشم می‌خورد.

جدول ۲. ناصرالدین‌شاه در مرکز و تصاویر سمت راست.

جدول ۳. ناصرالدین‌شاه در مرکز و تصاویر سمت چپ.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ قلمدان کیانی

یکی از دیواره‌های قلمدان، چهار صحنه از *هفت‌پیکر نظامی* را به‌تصویر می‌کشد؛ در یکی از صحنه‌ها بهرام گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به تصویر کشیده شده و سه پاویون در پایه به تصویر درآمده که با نقل‌قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند. همچنین در دوطرف قلمدان تصاویر هفت‌پیکر همراه با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسروپرویز و جمشید جایگزین شده است؛ درحالی‌که تابلوهای موجود در پایه، دربارهای اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می‌دهند. صحنه‌های درویشی در طرفین و پایه‌های محفظه‌های کشویی، در داخل جعبه جای می‌گیرند. در دوطرف آن، شش چهره جای دارند که نورعلیشاه، شیخ‌عطار، منصور، نعمت‌الله، شایدرضا علیشاه، شافی و صابر هستند (تصویر ۳).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

تصویر ۳. بدنهٔ قلمدان.

در صحنه‌های دیگر تصاویری مرتبط با تذکرةالاولیاء مشاهده می‌شود که اشعار شیخ فریدالدین عطار است. ارتباط آن‌ها با استفاده از نقل‌قول‌های مناسب از عطار به‌عنوان زیرنویس‌ها برروی هر صحنهٔ نقاشی نشان داده می‌شود. در موارد دیگر عناوین به نثر است.

• میر ابوالقاسم میرفندرسکی در نخستین صحنه در طرفین، شیر را در حضور شیخ بهایی رام می‌کند؛ «وقتی شیری از قفس شاهی زنجیر گسسته و گریخته و با میرفندرسکی و شیخ بهایی که در بالاخانه عمارات شاهی نشسته بودند برخورد می‌کند، شیخ بهایی از جای خود نجنبید ولی اندکی دچار ترس و وحشت گردید چنانکه عبای خود را جمع کرد و نیمی از صورت خود را پوشاند، اما میرفندرسکی بقوت نفس و نیروی باطنی و اراده تسخیر، شیر را با نگاهی رام کرده و نوازش نمود و قلاده بر گردنش نهاد...»

• در ثانی، شمس تبریزی کتاب‌های مولانا را در آب ریخت؛ روزی مولانا درکنار حوضی مشغول تحصیل و خواندن کتاب‌هایی قطور و مهم درخصوص عرفان بود که شمس از راه رسید و تمام کتاب‌های او را در آب انداخت. این کار شمس، مولانا را بسیار ناراحت می‌کند و به او می‌گوید چرا کتاب‌هایم را در آب ریختی زیرا این کتاب‌ها برای من بسیار ارزشمند بودند و برخی از آن‌ها کتاب‌هایی بود که از پدرم برایم مانده بود. شمس به مولانا می‌گوید این کتاب‌ها چه بود که می‌خواندی؟ مولانا در جواب شمس می‌گوید این کتاب‌ها قیل و قال بود. شمس کتاب‌ها را از آب درمی‌آورد، درحالی‌که تمامی کتاب‌ها خشک بودند، مولانا با تعجب می‌پرسد چطور کتاب‌ها خشک هستند؟ شمس در جواب او می‌گوید آنچه تو خواندی قیل و قال بود آنچه من انجام دادم ذوق و حال بود (جدول ۴).

جدول ۴. تصاویر بدنهٔ قلمدان.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

• در صحنهٔ سوم، استاد سلمانی، سرِ ابراهیم‌بن ادهم را تراشیده است؛ «ابواسحاق، ابراهیم‌بن ادهم‌بن منصور»، عارف و زاهد معروف قرن دوم هجری قمری است که در کتاب‌های *صوفیه*، با القابی چون «سلطان دنیا و دین، سیمرغ قاف یقین»، «امیر امرا و سالک طریق القا» از او یاد کرده‌اند. وی درحدود سال ۱۰۰ هـ.ق. در بلخ به دنیا آمد. برخی او را ملک‌زاده و پادشاه بلخ دانسته‌اند و بعضی دیگر این موضوع را رد می‌کنند و معتقدند که ابراهیم ادهم از اعراب عجلی بوده که در آن‌زمان، کسی از آنان بر بلخ امارت نداشته، اما دستگاه و حیثیت قابل‌ملاحظه‌ای داشته‌اند. دربارهٔ نحوهٔ تحول ابراهیم ادهم و روی‌آوردن او به زهد نیز داستان‌های فراوانی وجود دارد که تنبه او را به‌دلیل الهامات غیبی یا دیدار با خضر علیه‌السلام و... دانسته‌اند. برخی دیگر نیز معتقدند که او، به‌دلیل ترس از ابومسلم، بلخ را ترک کرد و بعدها به‌علت زندگی در مرزها و شرکت در جهاد با دشمنان، به‌سمت زهد و پارسایی افراطی سوق یافت (محمدی‌عسگرآبادی، ۱۳۹۱: ۷۹).

• در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند.

• و در تصویر پنجم، شیخ بایزید مورد اصابت شاگردانش قرار می‌گیرد.

نام بایزید، «طیفوربن عیسی‌بن سروشان» است. وی از عارفان بزرگ قرن دوم و سوم هجری قمری بود. ولادت او را برخی به سال ۱۳۱ و بعضی ۱۸۸ هـ.ق. در بسطام ذکر کرده‌اند. گفته می‌شود که جز او، سروشان، از بزرگان بسطام و زردشتی بوده است. از بایزید در کتاب‌های *صوفیه* با القابی چون «سلطان العارفین، برهان المحققین»، «قلک معرفت و ملک محبت» یاد کرده‌اند. بایزید را از اقران احمد خضرویه می‌دانند و معتقدند که شقیق بلخی و یحیی معاذ و باحفص را دیده است. برخی هم معتقدند که او به خدمت حضرت امام جعفرصادق علیه‌السلام رسیده و به‌قولی هفت‌سال برای آن حضرت سقایی کرده است، به‌طوری‌که او را «طیفور سقا» می‌خواندند. اما این مسأله، با درنظر گرفتن تاریخ شهادت امام جعفرصادق علیه‌السلام که سال ۱۴۸ هـ.ق. است و تاریخ تولد بایزید که سال ۱۸۸ هـ.ق. بوده... بعید به‌نظر می‌رسد و بیشتر احتمال بر آن است که اگر به خدمت ائمه‌اطهار علیهم‌السلام رسیده باشد، محضر امام موسی‌کاظم علیه‌السلام را درک کرده باشد. بایزید را بنیانگذار طریق «سکر» در تصوف می‌دانند. اهمیت بایزید تاحدی است که به اعتقاد محققان، بدون شناخت او مطالعهٔ تصوف کامل نیست. برخی نیز معتقدند که اندیشهٔ وحدت وجود را بایزید وارد تصوف اسلامی کرده است (همان: ۸۴).

عطار در *منطق‌الطیر* به‌طور گسترده‌ای اندیشه‌های حلاجی را منعکس کرده است. از اشعار عطار، شیفتگی او به حلاج و اندیشه‌هایش را به‌خوبی می‌توان دید، خاصّه آنکه عطار خود سوخته‌ای در این راه بود و اشتیاقی به درد و شوق عرفانی داشت. او از کودکی اهل درد را دوست داشته، چنان‌که خود گفته است: «بی‌سببی از کودکی باز دوستی این طایفه در جانم موج می‌زد و همه‌وقت مفرح دل من سخن ایشان بود». البته عطار، بسیاری از اندیشه‌ها و سخنان حلاج را با زبان و بیانی دیگر عرضه کرده است، گرچه مفاهیم و موضوعاتی که مطرح می‌شود ممکن است در بین سخنان بسیاری از عرفای بزرگ و به‌گونه‌ای موضوع مشترک باشد، اما نحوهٔ بیان عطار و آشنایی با سخنان و اندیشه‌های حلاج این قرابت را به‌خوبی نشان می‌دهد. درواقع *منطق‌الطیر* به‌گونه‌ای نرم و سوزناک فریادهای حلاج را سروده است. بانگ اناالحق، محو شدن در وجود حق، ندیدن هیچ‌چیز جز او، حیرت از این عظمت، سرگشتگی در عشق و دردمندی‌ها و دردطلبی و... از اندیشه‌هایی است که در ادبیات *منطق‌الطیر* می‌توان دید (مهرآوران، ۱۳۸۶: ۲۳۸-۲۳۶).

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ دیگر قلمدان کیانی

در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند و در تصویر پنجم، شیخ بایزید مورد اصابت شاگردانش قرار می‌گیرد.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

تصویر ۴. بدنهٔ دیگر قلمدان.

در کنار دجله سلطان با یزید — بود تنها فارغ از خیل مرید
ناگه آوازی زعرش کبریا — خورد بر گوشش که ای اهل ریا
آنچه داری در میان کهنه دلق — میل آن داری که بنمایم به خلق ؟
تا خلایق قصد آزارت کنند — سنگ باران بر سر دارت کنند ؟
گفت یا رب میل آن داری توهم — شمه ای از رحمتت سازم رقم ؟
تا که خلقانت پرستش کم کنند — از نماز وروزه وحج رم کنند ؟
پس ندا آمد زوحی ذوالمنن — نی زما وتی زتو رو دم مزن

عطار نیشابوری (*منطق‌الطیر*).

جدول ۵. تصاویر بدنهٔ قلمدان با نقش بایزید بسطامی.

زخم زدن مریدان بایزید را و زخمی شدن خودشان

وقتی بایزید دوباره بی‌خود شد، دوباره سخن‌گفتن را آغاز کرد و این‌بار سخنان متحیرکننده‌تری بر زبان آورد و گفت: «در لباس تن من جز خدا هیچ‌کس دیگری نیست! تا کی می‌خواهید خدا را در زمین و آسمان (یعنی بیرون از خود) بجویید؟»:

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

چون هُمای بی‌خودی پرواز کرد | آن سخن را بایزید آغاز کرد
عقل را سیل تحیر در ربود | زان قوی‌تر گفت که اول گفته بود:
«نیست اندر جبه‌ام الا خدا | چند جویی بر زمین و بر سما؟»

پس مریدان با شنیدن این جملات همگی (از شدت خشم) دیوانه شدند و با کاردهایشان بر تن پاک و مقدس بایزید حمله‌ور شدند و بدن او را کارد کارد کردند. اما نتیجه چه شد؟ هر کاردی که مریدان بر بدن بایزید می‌زدند، بر بایزید بی‌اثر بود؛ اما خود آن مریدان دقیقاً در همان بخش از بدن بایزید که آن کارد را زده بودند، مجروح می‌شدند و بدین‌گونه مریدان همه غرق در خون شدند. هرکس‌که بر گلوی بایزید کاردی زده بود، نه‌تنها بر بایزید اثری نکرده بود، بلکه حلق خود ضربه‌زننده زخم می‌خورد و در اثر آن می‌مُرد و هرکس که بر سینهٔ بایزید کارد زده بود، سینهٔ خودش شکافته می‌شد و جان می‌داد. در این بین کسانی نیز بودند که به بزرگی بایزید آگاه بودند و دست به چنین کاری نزدند و ایشان به‌دلیل همین نیم‌دانشی که داشتند، از کشته‌شدن در امان ماندند. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ دیگر قلمدان کیانی

در این قسمت از قلمدان در قاب اول سوارشدن شیخ ابوالحسن خرقانی بر شیر رام‌شده و دست‌گرفتن تازیانه‌ای از مار به‌چشم می‌خورد. ابوالحسن علی‌بن جعفر (یااحمد) خرقانی (۴۲۵-۳۴۸ هـ.ق.) یکی از مشایخ بزرگ طریقت است که زندگی و سلوک عملی او در میان هم‌روزگارانش و یاد و نام و گفته‌هایش در بین متأخران تأثیر بسیار داشته است (تصویر ۵).

تصویر ۵. بدنهٔ قلمدان.

نقل است که ابوعلی‌سینا به آوازهٔ شیخ عزم خرقان کرد چون به وثاق شیخ آمد، شیخ به هیزم رفته بود، پرسید که شیخ کجاست؟ زنش گفت آن زندیق کذاب را چه کنی؟ همچنین بسیار جفا گفت شیخ را، که زنش منکر او بودی. بوعلی عزم صحرا کرد تا شیخ را ببیند، شیخ را دید که همی‌آید و خرواری درمنه بر شیری نهاده، بوعلی از دست برفت. گفت شیخا این چه حالت است؟ گفت: آری تا ما بار چنان ماده‌گرگی نکشیم (یعنی زنش)، شیری بار ما را نکشد، پس به وثاق باز آمد، بوعلی به نشست و سخن آغاز کرد و بسی گفت: شیخ پاره گل در آب کرده بود تا دیواری عمارت کند، دلش به گرفت برخاست و گفت مرا معذور دار که این دیوار را عمارت باید کرد، و بر سر دیوار، ناگاه تبر از دستش بیفتاد، بوعلی برخاست تا آن تبر به دستش باز دهد، پیش از آنکه بوعلی آنجا رسید آن تبر برخاست و به دست شیخ باز شد بوعلی یک بار دیگر از دست برفت و تصدیقی عظیم بدین حدیثش پدید آمد (بهنیا، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

ابراهیم ادهم بر لب دریا نشسته و دلق خویش را می‌دوخت، اتفاقاً امیر شهر که خود از بندگان شیخ بود او را دید و از کار او متعجب شد که مردی با چنین حشمت چگونه سوزن می‌زند و دلق

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

خود را می‌دوزد، ابراهیم این را دریافت و سوزن خود را در آب دریا افکند و به آواز بلند آن را خواست، ماهیان بسیاری هرکدام سوزن‌های طلا از جانب حق برای او آوردند که ای شیخ سوزن‌های حق را بگیر. پس از این واقعه ابراهیم رو به امیر کرده گفت: ملک دل بهتر است یا ملک حقیر شما؟ آری این ملک ظاهر افرادی چون ابراهیم است، چون به باطن آن‌ها بنگری چیزهای بسیار خواهی دید. امیر سجده کرد و گریان شد و از این آشنایی و مشاهده درحدّ دیوانگی خوشحال گشت. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر دوم.

جدول ۶. تصاویر بدنهٔ قلمدان با نقش شیخ ابوالحسن خرقانی و ابراهیم ادهم.

مضامین مذهبی: قاب آینه با نقاشی زیرلاکی نقش پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام، نقش شیخ صنعان

الف) مرحلهٔ اول: معرفی نمونهٔ مورد مطالعه و خوانش درون متنی قاب آینه شیخ صنعان

قاب آینه دولته‌ای با ظاهری تخم‌مرغی‌شکل و لبه‌های دالبُری کنگره‌دار که توسط محمداسماعیلی اصفهانی در سال ۱۸۶۰ م. به‌تصویر کشیده شده است. ابعاد این اثر ۱/۶x۲۷/۲ سانتی‌متر است. تصویر روی قاب آینه پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام را نشان می‌دهد و تصویر پشت قاب آینه داستان شیخ صنعان را به نمایش گذاشته است (جدول ۷).

این اثر در مجموعهٔ ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود. نقاشی‌های خاندان پیامبر ﷺ و امام علی علیه‌السلام به‌ویژه برروی بوم، قاب آینه یا جعبه‌های قلمدان در ایران و هند از زمان ناصرالدین‌شاه درکنار هم ظهور کرده و رایج شده بود. در اجرای تعزیه، نمایش تئاتری از درام‌های تاریخ اولیهٔ شیعه، این پدیده منجر به یک سنت تجسمی، از محبوبیت تاریخ مقدس شده است. ادغام این سنت بصری با سنت شفاهی مقدس، بیان معاصر نهایی خود را در تصاویر پیامبر ﷺ یافت که امروزه در ایران شیعی در رسانه‌های متنوع هنری موجود است (Natif & Grabar, 2003: 19-37).

ب) مرحلهٔ دوم: خوانش نوشتار نقاشی قاب آینه شیخ صنعان

خلاصهٔ داستان شیخ صنعان و دختر ترسا: شیخی خرقه‌پوش، زاهد و اهل ریاضت و عبادت به‌دلیل

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

جدول ۷. قاب آینه شیخ صنعان.

روی قاب آیینه　　پشت قاب آیینه　　تصوی اروپاییان در پشت قاب

https://www.khalilicollections.org/ -laq43

خوابی که می‌بینند با چهارصد مرید خویش از کعبه به‌سوی سرزمین رُم رهسپار می‌گردد. شیخ با دیدن دختری ترسا گرفتار عشق او می‌شود و به‌همین سبب از دین و آیین خویش دست می‌کشد و به دین ترسا درمی‌آید. شیخ با پذیرفتن شروط دختر ترسا در درگاه او پذیرفته می‌شود. با رؤیایی که مریدی آگاه در خواب می‌بینند، رسول خدا مریدان را از آزادی و نجات شیخ خبر می‌دهد و به همین‌دلیل پس از مدت‌ها دوری عزم دیدار شیخ می‌کنند؛ آنان شیخ را نادم می‌یابند و شیخ و همراهان به‌سوی کعبه ره می‌سپارند. از آن پس، دختر ترسا به‌واسطهٔ رؤیایی مأمور می‌گردد از پی شیخ روان شود و مذهب او را اختیار نماید. دختر به‌سبب جست‌وجوی شیخ آواره بیابان‌های حیرت و فقر می‌شود، اما شیخ با ندایی باطنی از حال او آگاه می‌گردد و به‌همراه مریدان، دختر را در وضع پریشانی و بی‌هوشی می‌یابد. با اشکی که از دیدگان شیخ بر گونهٔ دختر فرو می‌چکد، دختر به هوش می‌آید ولی بیتابی او از فراق یار، زندگی ناسوتیش را پایان می‌دهد و حیات اخروی و ملکوتی بدو می‌بخشد (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

جدول ۸. تصاویر کتیبه‌های شعری حاشیهٔ قاب آینه با نقش شیخ صنعان.

گرچه خود را قدوه اصحاب دید　　چند شب او همچنین در خواب دید　　کز حرم در رومش افتاده مقام　　سجده میکردی بتی را بر دوام

چارصد مرد مرید معتبر　　همرهی کردند با او در سفر　　می شدند از کعبه تا اقصای روم　　طوف میکردند سپر تا پای روم

ج) مرحلهٔ سوم: خوانش عناصر بینامتنی در نقاشی قاب آینه شیخ صنعان

این مورد آینه بدون‌شک اثر اسماعیل است؛ زیرا چندین عنصر از طرح‌های این اثر برروی آینه دیگری که وی در سال ۱۲۷۰ هـ.ق. نقاشی کرده، قابل‌تشخیص است. به‌ویژه نمایش روحانیت ارمنی و صحنهٔ ضیافت، هر دو در هر سه مورد رخ می‌دهد. علاوه‌بر این، آیاتی که در قسمت جلو بیرونی حک شده، از همان ترجیع‌بند هاتف‌اصفهانی است که در آثار دیگرِ امضاءشده توسط

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

شیخ صنعان پیرعهد خویش بود — در کمال از هرچ گویم بیش بود
گرچه خود را قدوه اصحاب دید — چند شب بر هم چنان در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مقام — سجده می کردی بتی را بر دوام
چار صد مرد مرید معتبر — پس روی کردند با او در سفر
می شدند از کعبه تا اقصای روم — طوف می کردند سر تا پای روم
از قضا را بود عالی منظری — بر سر منظر نشسته دختری
دختری ترسا و روحانی صفت — در ره روح الله اش صد معرفت
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید — عاقبت بفروخت رسوایی خرید

عطار نیشابوری (*منطق‌الطیر*).

اسماعیل، آمده است. قسمت پشتی و بیرونی جعبه دارای تزئینات چندردیفی توسط عناصر گیاهی و تزئینی روکوکو با رنگ طلایی به سه صفحه تقسیم می‌شود. سه صفحه در پشت جعبه، داستان شیخ صنعان و دختر ترسایی مسیحی را نشان می‌دهد. هرگونه شک و تردید درمورد شناسایی موضوع، با هشت صفحهٔ کتیبه‌ای در حاشیهٔ مرزی، که نقل‌قول‌هایی از داستان مربوط به فریدالدین عطار در *منطق‌الطیر* است، منتفی می‌گردد. شیخ صنعان به‌طرز ظالمانه عاشق یک دوشیزهٔ مسیحی شد و به‌خاطر او دین خود را رها کرد، اما با تحقیرهای حاصل از آن به روشنگری رسید و دوشیزه نیز به اسلام گروید.

در صفحهٔ پایین شیخ و دوشیزه نشان داده شده که درکنار آتش نشسته‌اند، همراهان اصحاب وی در سمت راست و مسیحیان در سمت چپ آن‌ها با کلیسایی در پس‌زمینه حضور دارند. قسمت مرکزی شیخ را درحال گرفتن جام شراب از دوشیزه در حضور دراویش و مسیحیان با پس‌زمینهٔ دریاچه و بناهایی در پشت آنان نشان می‌دهد. در قسمت بالای تابلو، شیخ که اکنون مست شده در دامان دوشیزه است (جدول ۹).

جدول ۹. تصاویر صحنه‌های شیخ صنعان و دختر مسیحی.

شیخ صنعان مست در دامان دختر ترسایی — شراب دادن دختر مسیحی به دست شیخ صنعان — شیخ و دختر مسیحی در کنار آتش

تابلوهایی که در قسمت بیرونی قاب آینه قرار دارد، اشعاری از ترجیع‌بند هاتف را نشان می‌دهد که آن را احاطه کرده است. صحنهٔ اصلی روحانیت در لباس‌های ارمنی و نمازگزاران را با لباس اروپایی در خارج از یک کلیسا نشان می‌دهد. در قسمت بزرگ‌تر و وسط تابلو، یک گروه بزرگ از اروپایی‌ها با استفاده از یک نقاشی دیواری، با نمایی از دریاچه به‌عنوان پیش‌زمینه دیده می‌شوند. صفحهٔ پایین یک زوج اروپایی را نشان می‌دهد که در یک کالسکه، کنار دریاچه سوار شده‌اند.

تصاویر شیعی بسیاری برروی اشیاء نقاشی زیرلاکی و به‌خصوص قاب آینه‌ای وجود دارد. این آینه منسوب به نقاش مشهور دربار ناصرالدین‌شاه، محمداسماعیل است که با گسترهٔ وسیعی از تصاویر پوشیده شده است. صحنه‌های ضیافت، نمایش روحانیون ارمنی، صحنه‌هایی از داستان شیخ صنعان و یک تصویر مهم از حضرت محمد ﷺ و خانوادهٔ ایشان.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

چهرهٔ مرکزی قاب آینه، تصویری با چهرهٔ پوشیده از پیامبر اکرم ﷺ دارد که در میان اعضای خانواده‌شان نشسته‌اند. در سمت راست وی، امام علی علیه‌السلام قرار دارد و قبل از آن‌ها چهره‌های کم‌نظیر از حضرت فاطمه علیهاالسلام که چهره او نیز پوشیده است، و دو پسر امام علی علیه‌السلام و فاطمه علیهاالسلام، حسن و حسین علیهماالسلام هستند. پیامبر ﷺ و علی علیه‌السلام یك‌طرف و در بالا سه فرشته وجود دارد. در این حالت آیات حاشیه از ویژگی واضح و پرهیزگارانه برخوردار است (www.Khalilicollections.org).

در اینجا، رابطهٔ بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله‌مراتب شیعه که با بیعت‌ها و اعتقادات مذهبی حامی صاحب و گیرندهٔ این اثر را مکمل یکدیگر می‌کند. آن‌ها قدرت ذاتی تصاویر پیامبر ﷺ و خاندانش را در محافظت از شاه دربرابر «آشفتگی و طغیان» نشان می‌دهند. آیات نقش پیامبر ﷺ را به‌عنوان یک شفاعت‌کننده و محافظ دربرابر خطر، بیان می‌کند که درمورد این قاب آینه و نقوش آن مسیحیت و پیشرفت‌های اخیر روسیه در ایران قلمداد می‌شود. نمادنگاری و پیام متنی این قاب آینه نشان‌دهندهٔ روند روبه‌رشد در دورهٔ ناصری برای نشان‌دادن خانوادهٔ پیامبر ﷺ به‌عنوان عناصر اساسی یک کل است، نه به‌عنوان افراد. بنابراین نقش پیامبر ﷺ در چنین تصویری در یک موجودیت بزرگ‌تر، یعنی خانوادهٔ او جذب شده است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰. تصاویر صحنه‌های حضرت پیامبر(ص) و اهل‌بیت.

پیامبر(ص) و حضرت علی (ع) | حضرت فاطمه (س) و امام حسن و امام حسین(ع) | فرشتگان

به‌نظر می‌رسد که نظریهٔ «بینامتنیت» بر دو رکن اساسی استوار است: ۱- عدم استقلال متن ۲- مکالمه‌گرایی زبان. باختین در توضیح رکن اول، بر این باور است که «از ساده‌ترین گفته تا پیچیده‌ترین اثر متعلق به گفتمان علمی یا ادبی، هیچ گفته‌ای به‌تنهایی وجود ندارد. یک گفته ازقبیل اثر محققانه، می‌تواند خود را به‌عنوان یک ذات مستقل و تک‌گویانه (دارای معنا و منطقی واحد) عرضه کند، اما خود از تاریخ پیچیده‌ای از آثار پیشین نشأت گرفته، خود را مخاطب یک بستر اجتماعی و نهادی پیچیده ساخته، در پی دریافت پاسخی فعالانه ازسوی آن است: همتایان، ناقدان، دانشجویان، مبلغان و نظایر آن» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۶).

عطار برای تبیین دیدگاه‌های عرفانی خود، به‌گونه‌ای متکی بر نظام و سنت عرفانی پیش از خود است و گزاره‌های پیشین عرفانی، تأثیراتی را بر جهان‌بینی او گذاشته است که نمودهایی از آن در *منطق‌الطیر* دیده می‌شود. براساس همین اثرپذیری‌هاست که فهم این اثر در گرو مطالعهٔ متون متقدم و متأخر و بررسی چگونگی شکل‌گیری گفت‌وگو میان *منطق‌الطیر* و آن‌هاست. دو شاخصهٔ ویژه به‌لحاظ روایی، وجوه بینامتنی *منطق‌الطیر* را نمایان می‌کند: نخست، ساحت تمثیلی و نمادین روایت که با استفاده از زبان مرغان بیان می‌شود و دیگر، شیوهٔ داستان‌پردازی است که درطول یک روایت جامع، داستان‌های فرعی و تمثیلات گوناگون ذکر می‌شود.

گاه در یک متن متأخر، عبارات، جملات، اسامی و یا موضوعی از متون متقدم وام گرفته می‌شود. این وام‌گیری به‌لحاظ مضمونی و داستانی در *منطق‌الطیر* آشکار است. محتوا و مضمون داستانی *منطق‌الطیر*- یعنی حرکت تعداد زیادی از پرندگان برای رهایی و رسیدن به سیمرغ و کوه قاف-

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

درجهت تبیین و توصیف تجربه‌های عرفانی، در متون مقدم بر *منطق‌الطیر* به‌تصویر کشیده شده است. از این‌میان می‌توان به *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا، *رسالة‌الطیر* محمد غزالی، *عقل سرخ* سهروردی، باب حمامه المطوقه در *کلیله‌ودمنه* و قصیدهٔ *منطق‌الطیر* خاقانی اشاره کرد که البته *منطق‌الطیر* به‌لحاظ محتوای عرفانی، بیشتر با *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا و غزالی شباهت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۴). اما در یک اثر قاب آینه (تصویر ۶) کنارهم نهادن چندین متن تصویری می‌تواند روابط بینامتنی را به‌گونه‌ای دیگر به ذهن متبادر سازد.

تصویر ۶. قاب آینه با تصویر محمدشاه و ناصرالدین‌میرزا در ملاقات با تزار روس نیکلاس اول (Robinson, 1989: 135).

این تصویر پشت قاب آینه، صحنه‌هایی از سال ۱۸۵۴ م. را به نمایش گذاشته که یادآور مأموریتی دیپلماتیک به ایروان ارمنستان در سال ۱۸۳۸ م. است که در آن شاهزاده جوان ناصرالدین‌میرزا (در سن ۷ سالگی) با تزار روسیه (نیکولاس اول) ملاقات کرد که درحال بازدید از استان‌های جدید قفقاز بود. از قضا، ارمنستان هشت‌سال پیش توسط روس‌ها تسخیر شده بود که ضربهٔ شدیدی به اعتمادبه‌نفس ایران بود. هدف این مأموریت، تبریک و آرزوی موفقیت به تزار و تضمین موافقت همسایهٔ شمالی ایران برای انتخاب وارث بی‌چون و چرای او برای ارمنستان بود. با توجه به گفتهٔ رضاقلی‌خان هدایت، نگرش تزار بنابر گزارش‌ها، رسمی و سخاوتمندانه بود؛ با این‌حال او تقریباً مثل اینکه مقامات رسمی همسایهٔ سرسپرده را دریافت کرده باشد، متکبر و سخاوتمند بود.

صحنه‌ها در این آینه به احتمال زیاد خاطرهٔ همین مأموریت را به یاد خواهند آورد. آن‌ها برخورد استعاری با «دیگری» را از ارمنستان که اکنون در دستان روسیه بود، نشان می‌دهند. این تصاویر و اشعار شاعرانه از داستان شیخ صنعان و دختر مسیحی برروی قاب آینه برای هشدار دادن به صاحب آینه به‌لحاظ خطر از دست دادن عقاید مذهبی یک فرد است که اسلام را برای مسیحیت رها می‌کند و به آن‌ها هشدار می‌دهد. همچنین حس ترس و تهدید ناشی از تجاوز اخیر روسیه به قلمرو ایران را منتقل می‌کنند (Gruber & Shalem, 2014: 105-107).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

نتیجه‌گیری

اساس نظریهٔ بینامتنیت مبتنی‌بر این است که متن نظامی مستقل نیست، بلکه پیوندی تنگاتنگ با سایر متون دارد. هیچ متنی درنظر اول جدا از متون دیگر نیست. متن فضایی از ترکیب از مفاهیم متعدد است که در آن انواع نوشتار، تصویر، و نظام کلامی با یکدیگر ترکیب شده‌اند و از این‌رو، هیچ متنی جدید نیست؛ بلکه حاصل متن‌هایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت برآمده‌اند.

در بسیاری از آثار پاپیه‌ماشه گستردگی کاربرد متون حماسی، مذهبی و ادبی درکنار هم نوعی ارتباط بینامتنی را برقرار ساخته است. در نمونهٔ موردی قلمدان سلطنتی پاپیه‌ماشه با نقاشی زیرلاکی (قلمدان کیانی)، نقش سطح روی جعبه، تصویری از ناصرالدین‌شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان *شاهنامهٔ فردوسی* به تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از *شاهنامه*، *هفت‌پیکر* نظامی، صحنه‌هایی از *تذکرةالاولیاء* عطار برروی کشو مشاهده می‌شود.

در سطوح اطراف جعبه، تصاویر شاهان و داستان‌های ادبی زیادی به‌تصویر کشیده شده‌اند. نظام‌های کلامی در این تصویر شامل اسامی بالای سر شخصیت‌ها: انوشیروان، ناصرالدین، ضحاک، داراب، سلطان سنجر، فریدون، منوچهر و اسامی بسیار دیگر است. پیرامتن‌های درون‌متنی که متشکل از نوشتهٔ بالای تصویر «ناصرالدین‌شاه خدیو جهان»، «صدرنشین همه خسروان» که با عنوان بیرون از متن نیز هم‌خوانی دارد. امضاء هنرمند نقاش، سیدمحمد نقاش نیز از پیرامتن‌های مهم بوده که درکنار تصویر خودش قابل‌مشاهده است. این پیرامتن به بیننده پیام می‌دهد که این اثر مطرح پاپیه‌ماشه توسط کدام هنرمند به‌تصویر کشیده شده است.

در نمونهٔ فوق، نظام یک نقاشی زیرلاکی (نگاره) را می‌توان یکی از نظام‌های نشانه‌ای دانست. نگاره به‌مثابهٔ متن است که خود از لایه‌های متکثر، که عموماً هریک براساس انتخاب از رمزگان‌های متفاوت تحقق عینی یافته‌اند، تشکیل شده است. سطح رویی و در قلمدان متشکل از چندین قاب است. در وسط تصویر ناصرالدین‌شاه و درباریان در دو طرفش هستند. یکی از پرتره‌ها چهار صحنه از *هفت‌پیکر* نظامی را به تصویر می‌کشد. در هرکدام قهرمان عاشقانه، بهرام‌گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به‌تصویر کشیده شده و سه پاویون در پایه به‌تصویر درآمده که با نقل‌قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند.

در دوطرف تصاویر *هفت‌پیکر* با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسروپرویز و جمشید جایگزین شده است؛ درحالی‌که تابلوهای موجود در پایه، دربارهای اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می‌دهند. صحنه‌های درویشی در طرفین و پایه‌های محفظه‌های کشویی، در داخل جعبه جای می‌گیرند. در دوطرف آن شش پرتره جای می‌گیرند که عبارتنداز: نورعلیشاه، شیخ‌عطار، منصور، نعمت‌الله، شاید رضا علیشاه و شافی و صابر.

در صحنهٔ سوم، استاد سلمانی سر ابراهیم‌بن ادهم را تراشیده است، در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند. همچنان‌که مشاهده می‌گردد متون بسیاری متشکل از کلامی، نوشتاری و تصویری در شکل‌گیری این قلمدان نقش داشته‌اند.

مورد مطالعه بعدی، قاب آئینه با نقاشی زیرلاکی نقش پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام، نقش شیخ‌صنعان است که در دوطرف قاب آینه پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام و داستان شیخ‌صنعان در ترکیب با یکدیگر رابطه بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله‌مراتب شیعه که با بیعت‌ها و اعتقادات مذهبی حامی صاحب و گیرنده این اثر را مکمل یکدیگر می‌کند.

در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، ذکر این نکات ضروری است که آثار نقاشی زیرلاکی در دورهٔ قاجار متشکل از مضامین متنوع مذهبی، حماسی، ادبی و سیاسی است که عنصر تصویر و نوشتار از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ این متن تصویری هستند. نوشتار اغلب درمورد امضای هنرمند و یا در ارتباط با زیر متنی است که نقش‌مایه‌ها به‌عنوان زیرمتن از آن‌ها منشأ گرفته‌اند. در نمونه‌های

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019

موردی پژوهش حاضر می‌توان *شاهنامه*، *خمسه نظامی*، *منطق‌الطیر* عطار و *قصص‌الانبیا* را به‌عنوان زیرمتن نقاشی‌ها نام‌برد. در این جستار مشخص شد که نقاشی‌های آثار پاپیه‌ماشه نیز چون دیگر متون، مستقل و اصیل نیست، بلکه متشکل از هزاران متن فرهنگی ادبی، مذهبی و سیاسی است.

کتابنامه

- احسانی، محمدتقی (۱۳۶۸). *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*. جلد دوم، تهران: امیرکبیر.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز، چاپ ششم.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *محمدزمان و شیوهٔ فرنگی‌سازی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، چاپ چهارم.
- بختیاری، فریبا (۱۳۹۰). «گل‌ومرغ در هنرهای کاربردی ایران «عصر صفوی متأخر تا دورهٔ قاجار آغازین». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشرنشده).
- بهنیا، محمدرضا (۱۳۸۴). «خرقانی، شیخ ابوالحسن». *مجلهٔ نامه فرهنگ*، شمارهٔ ۵۸، صص: ۱۷۷-۱۷۱.
- بیانی، سوسن (۱۳۷۲). «تاریخچه لاک‌سازی (۱)». *موزه‌ها*، شماره‌های ۱۳ و ۱۴، صص: ۲۱-۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین، چاپ هشتم.
- دارویی، پریسا؛ و مراثی، محسن (۱۳۹۰). «بررسی تصویرسازی به شیوهٔ لاکی در اصفهان عصر قاجار». *نگره*. شمارهٔ ۲۰، صص: ۶۳-۳۳.
- دلخوش، محمود (۱۳۹۵). «مطالعهٔ انسان‌شناختی آثار پاپیه‌ماشه و لاکی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اصفهان (منتشرنشده).
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رابینسون، بی (۱۳۸۶). « نقاشی لاکی در عهد قاجار». ترجمهٔ اردشیر اشراقی، *مجلهٔ گلستان هنر*، شمارهٔ ۹، صص: ۱۱۰-۱۰۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *صدای بال سیمرغ*. تهران: سخن.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). *هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران و جهان*. جلد اول، تهران: انتشارت ارشد، چاپ دوم.
- علاتوکلی‌روزبهانی، فاطمه (۱۳۹۲). « بررسی تصویرسازی به روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز (منتشرنشده).
- قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۷). «بازخوانی داستان شیخ صنعان». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱۶، صص: ۱۶۲-۱۲۹.
- محمدی‌عسگرآبادی، فاطمه (۱۳۹۱). *شمس عارفان*. یزد: دانشگاه یزد.
- مرزبان، پرویز (۱۳۷۶). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: سروش.
- مهرآوران، محمود (۱۳۸۶). « اندیشه‌های حلاج در منطق‌الطیر عطار». *پژوهش‌های فلسفی-کلامی*، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، صص: ۲۵۷-۲۳۳.

- Gruber, C. V & Shalem, A. (2014). *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology*. Germany: Strauss GmbH, Mörlenbach.

- Khalili, N.. D. (1997). *Lacquer of the Islamic Lands.* part 2 (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art). Khalili Collections.

- Natif, M. & Grabar, O. (2003). "The Story of Portraits of the Prophet Muhammad". *Studia Islamica*. Vol. 96. pp: 19-37.

- Robinson, W. (1989). "Qajar Lacquer". *Muqarnas*, Vol. 6, pp. 131-146

- www.bonhams.com/auctions/

- www.Khalilicollections.org.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from journal.richt.ir at 11:27 IRST on Wednesday October 23rd 2019