تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پایه ماشه) در دوره قاجار با رویکرد آیکونوگرافی

فتانه محمودی^۱

(صص: ۱۷۷ - ۱۵۹)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۶

شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.159

چکیده

در شمایل‌های دوره قاجار رابطه بین عناصر تصویری و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها از اصول دقیق و معینی تبعیت می‌کنند که با نظام نقش‌مایه برای نقاشی پایه‌ماشه هماهنگ است. تفاوتی که شمایل‌نگاری دوره 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 عبارتند از: ۱- شمایل‌نگاری دوره قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی از منظر آیکونوگرافیک چگونه است؟ ۲- عناصر بینامتنی در شمایل‌نگاری دوره قاجار بر روی آثار لاکی چیست؟ مسأله اصلی، تحقیق در زمینه خوانش آیکونوگرافیک شمایل‌های دوره قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی (پایه ماشه) است. به همین منظور در این مقاله، دو نمونه 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 دوره قاجار در شمایل‌نگاری آثار مذکور است. به منظور رسیدن به این هدف، شناسایی منابع ادبی و تاریخی و هنری ضروری است. شناسایی منابع و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل اطلاعات به شیوه کیفی بوده است. فرضیه پژوهش بر این اصل استوار است که تقریباً در تمامی آثار، اشاره‌ها و نشانه‌هایی برای رسیدن به داستانی دیگر یا به عبارت درست‌تر به متن دیگر وجود دارد. یافته‌ها و نتایج حاکی از آن است که: در این آثار علاوه بر ویژگی‌های رایج شیوه 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.

مقدمه

نقاشی زیرلاکی در دوره قاجار علاوه بر اینکه شیوه رایج هنر قاجار را با خود به همراه 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 دوره 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 بر روی یکدیگر را از نظر دور داشت که این انتقال داده‌ها و اطلاعات از طرق مختلف بین سرزمین‌ها تبادل می‌شود و نتیجه آن ایجاد سبک‌های هنری است که طی مرور زمان در هر منطقه بومی شده است. تحقیق حاضر به لحاظ هدف بنیادی و نظر به ماهیت انجام آن توصیفی است. مسأله‌ای که پژوهش پیش‌رو با آن روبه‌روست، چگونگی ویژگی‌های شمایل‌نگاری آثار پایه‌ماشه و نقاشی‌های زیرلاکی است. در این دوره، شاهد تأثیرات روزافزون نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی و تمثال‌ها هستیم. رعایت اصول دورنمای غربی به شکلی 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، به تبع شیوه، متفاوت ساخته و پرداخته شود. این تحقیق، ابتدا هنر لاک‌ی در عصر قاجار را مورد بررسی قرار می‌دهد و سپس ضمن تحلیل شیوه‌ها، زمینه‌ها، کاربردها و موضوعات آن به طور 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 دوره قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی است.

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

پیشینه پژوهش

دلخوش در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «مطالعه انسان‌شناختی آثار پایه‌ماشه و لاک‌ی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)» معتقد است که در حوزه کارگاه‌های مورد مطالعه پدیده 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). علت‌توکی‌روزیبانی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «بررسی تصویرسازی به روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار»، با تمرکز خاص روی تصاویر و جزئیاتشان، موضوع و روایت داستان را مشخص کرده و با مقایسه 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 (علت‌توکی‌روزیبانی، ۱۳۹۲). بی‌رایینسون در مقاله‌ای تحت عنوان: «نقاشی لاک‌ی در عهد قاجار»، بیان داشته که نقاشی لاک‌ی در اواخر سده نهم هجری قمری رواج داشت. از دوره صفوی هم اشیاء لاک‌ی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاک‌ی را باید از اواخر سده یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کارآمدن سلسله قاجار، نقاشی لاک‌ی به کمال رسیده بود. در دوره ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند (رایینسون، ۱۳۸۶). نوآوری پژوهش حاضر در این است که پس از بررسی نگاره‌های پایه‌ماشه به صورت موردی با رویکرد آیکونوگرافی و بررسی لایه‌های معنایی درون آثار و همچنین رابطه متن و نگارگری‌های مورد بحث شناسایی شود.

تاریخچه پایه‌ماشه و لاکی روغنی در ایران

«زیرلاکی» یا «پایه‌ماشه» معمولاً به اشیایی مقوایی که سطح آن‌ها به وسیله مینیاتور تزئین و با لاک مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می‌شود و در دوره زندیه به اوج کمال رسیده و در دوره قاجاریه و پس از آن، در عصر حاضر نیز ادامه یافته است. «پایه‌ماشه» واژه‌ای فرانسوی است و در فرهنگ‌های لغت به معنی «کاغذ فشرده» شده است (صادق پور فیروزآباد، ۱۳۹۴: ۳۳). پایه‌ماشه، مخلوطی است از کاغذ خیس خورده و چسب که پس از خشک شدن، سفت می‌شود و در ساختن اشیاء و پیکره‌ها و خصوصاً قلمدان به کار می‌رود (مرزبان، ۱۳۷۶: ۱۸۰). بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزئین اشیایی چون: قلمدان، قاب آینه، جلد کتاب، صندوقچه جواهر، سینی و... به کار بردند. این نوع نقاشی که «زیرلاکی» نام گرفته است، از میان سده یازدهم هجری قمری متداول شد.

به گواهی آثار به جامانده، نقاشی لاکی در اواخر سده نهم هجری قمری رواج داشت. از دوره صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سده یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کار آمدن سلسله قاجار، نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دوره ناصرالدین شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند. در این زمان رواج نقاشی لاکی به همراه نقاشی رنگ و روغن و میناکاری پیش از پیش به بی‌رونقی کتاب‌آرایی دامن زد. در دوره فتحعلی شاه تهران، اصفهان و شیراز مراکز اصلی نقاشی لاکی بودند. به فرمان او نفیس‌ترین جلد لاکی اوایل دوره قاجار را برای خمسه شاه طهماسبی ساختند. پس از درگذشت فتحعلی شاه، نجفعلی اصفهانی به همراه برادر و پسرانش در لاکی‌تراشی به شهرت رسیدند. به جز 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 دوره قاجار آثاری نیز به سبک عهد صفوی پدید آمد (رابینسون، ۱۳۸۶: ۱۰۱). ساخت جلد‌های لاکی با نقش سنتی لچک و ترنج در دوره قاجار ادامه یافت. علاوه بر این جلد‌ها، بر روی چند در لاکی، کلمه لاک که در فرهنگ اروپایی و به زبان فرانسوی Lacque و در محاوره انگلیسی Lac، گفته می‌شود، مشاهده می‌شود (احسانی، ۱۳۶۸: ۳۱). لاک درواقع صمغی به رنگ‌های سرخ، خرمایی و یا قهوه‌ای است که از دو منشأ حیوانی و گیاهی به دست می‌آید و برق و جلای مطبوعی دارد. «لک» یا «لکا» که در فارسی آن را «لاک» می‌نامند، در فرهنگ‌های مختلف فارسی با تعاریف تقریباً مشابه آمده است؛ به عنوان نمونه در لغت‌نامه دهخدا آمده است که لکا و لک، رنگ سرخی است که نقاشان به کار می‌برند و اسم فارسی آن لک 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 به علت وجود روغن بزرک در آن باشد و یا به گفته روئین پاکباز، این شیوه نمودی همانند نقاشی رنگ و روغن داشته است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۹۰). همچنین گل‌گلاب در کتاب گیاهان دارویی آورده، اصطلاح روغنی در اصل به واژه «روغن‌اس» بازمی‌گردد که اشاره به همان گیاه روناس است. از ریشه گیاه روناس، ماده قرمزرنگی به نام «آلزارین» به دست می‌آید که در رنگرزی به کار می‌رود؛ ماده‌ای که لاک‌کاران به جلای بی‌رنگ حاصل از لاک اضافه می‌کردند و لاک قرمز خوش‌رنگ و شفافی به دست می‌آوردند (گل‌گلاب به نقل 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 به روی اشیاء لاکی متمرکز می‌شد؛ مانند: قاب آینه، جعبه خودکار (قلمدان)، جلد کتاب، جعبه جواهرات و قاب عینک و... این اشیاء را با پایه‌ماشه می‌ساختند، با گچ پوشش

می دادند و طرح های مورد نظر را با آبرنگ نقاشی می کردند و سپس آثار تمام شده را با پوششی از لاک شفاف یا روغن جلا می پوشاندند (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵).

گفته می شود مولانا میرک اصفهانی، هنرمند عصر صفوی، نخستین فردی بود که با ابداع در هنر تجلید، به شیوه لاک دست یافت. در این عصر با وجود اینکه تهران پایتخت بود، اما هنرمندان اصفهانی در ارتقاء این شیوه، نقش مهمی برعهده داشتند؛ از جمله آقا نجف، محمد اسماعیل، محمد ابراهیم، میرزا آقا امامی و دیگران که در جهت شکوفایی هنر لاک، هنرمندان بسیاری را در دامان خود پرورش داده اند (دارویی و مراثی، ۱۳۹۰: ۳۸). نقاشی لاک در دوره سلطنت فتحعلی شاه به استاندارد بسیار بالایی دست یافت که آن را آشکارا در شیوه نقاش قرن ۱۸ م. علی اشرف با آثاری شامل ترکیب بندی های جزئی گل رُز، زنبق و پرندگان می توان دنبال کرد (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵).

قاب آینه هشت ضلعی به امضای علی اشرف «ز بعد محمد علی اشرف است» به تاریخ ۱۱۶۵ ه.ش. در همان زمانی اجرا شده که کارهای لاک مرقع سنت پترزبورگ اجرا شده است. سطوح رویی و زیرین این قاب آینه، مشخصات یکسانی با مدالیون های مرکزی دارند. هر دو آن ها پرندگانی برانده را نشان می دهند که پروانه ها با آن ها همراهی می کنند و بر روی گل ها فرود آمده اند. جلدهای سنت پترزبورگ طرحی ساده را نشان می دهند که در مدالیون های مرکزی و گل های روی زمین درواقع متصل به شبکه ساقه ها هستند که همانند پیچک های درختان قالی های ایرانی اند (سودآور، ۱۳۸۰: ۵۲) میرزا بابا نیز در هنر لاک فعالیت داشت و این خود اثبات می کند که رابطه نزدیکی میان نقاشی و این هنر کاربردی وجود داشته است (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). در زمینه قلمدان نگاری می توان از آقاجف (نجف علی) نام برد که از شاگردان علی اشرف «یا شاه نجف»، نقاش دوره زندیه بود. او در بیشتر آثارش از رقم استفاده می کرد. محمد اسماعیل از هنرمندان پُرکار نقاشی لاک روی قلمدان و قاب آینه و صندوقچه بود و در شبیه سازی و رنگ پردازی و صحنه آرایایی مهارتی تام داشت. وی در کشیدن تصاویر زنان فرنگی و گل و مرغ نیز مهارت داشت و آثاری از او در این زمینه باقی است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۵).

نمودار ۱. مراحل تحلیل آیکونوگرافی آثار (نگارنده).

مرحله اول	• معرفی پیکره مطالعاتی و خوانش درون متنی
مرحله دوم	• خوانش کلامی نقاشی
مرحله سوم	• خوانش عناصر بینامتنی در نقاشی

بررسی نمونه های موردی

گونه سلطنتی با مضامین ادبی: قلمدان سلطنتی پایه ماشه با نقاشی زیر لاک (قلمدان کیانی)

الف) مرحله اول: معرفی نمونه مورد مطالعه و خوانش درون متنی

قلمدان پایه ماشه سلطنتی معروف به قلمدان کیانی به وسیله سید محمد در سال ۱۲۹۷ ه.ق. ساخته شده است. فرم این قلمدان بیضی شکل و دارای کشویی است که با طلا و جواهر تزئین

شده است. بدنه جعبه و برروی تمام سطوح آن نقاشی شده است. نقش سطح روی جعبه تصویری از ناصرالدین شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان شاهنامه فردوسی به تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از شاهنامه، هفت پیکر نظامی و صحنه‌هایی از تذکرة الاولیاء عطار برروی کتفو مشاهده می‌شود. فضای داخل جعبه قلمدان با زمینه طلایی و نقوش گل‌دار مزین گردیده است. پرتره یک جوان و تصویر خود هنرمند قلمدان و حاوی اشعاری در داخل کتیبه است. طول این جعبه ۲۳/۸ سانتی متر 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).

پیرامتن‌های درون متنی																

ب) مرحله 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 ناصرالدین شاه 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 قابل تشخیص هستند. این نکته قابل توجه است که در وهله 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 حماسه ملی ایران، در شاهنامه فردوسی (کتاب پادشاهان)، و در دو حالت، بیرون و در داخل محفظه 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 در اویش مشهور از یکدیگر جدا شده‌اند. قراردادن طرح در اویش در داخل جعبه و بخشی از جعبه قلمدان که به طور معمول قابل مشاهده نیست، باید ارتباطی با این حقیقت داشته باشد که نقوش تصویر شده همگی افراد مربوط به جهان پنهان روح بودند، درحالی‌که پیکرهای اصلی به تصویر 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 محمد اسماعیل ابداع شد. تاریخ ۳-۱۸۷۲ م. آخرین اثر ثبت شده او خواهد بود. پس از مرگ محمد اسماعیل کارهای مشابهی توسط محمد کاظم، پسر نجف علی 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؛ به طور مثال هنگامی که صفحه مرکزی بالای جعبه، دربار ناصرالدین شاه را نشان می‌دهد، گروهی از افراد که در اطراف ناصرالدین شاه قرار دارند هر بار متفاوت هستند. در سمت چپ ناصرالدین شاه حسین علی خان صدراعظم و رئیس خزانه مستوفی قرار دارند. در سمت راست ناصرالدین شاه شاهزاده ظل السلطان (مسعود میرزا)، نایب السلطان (کامران میرزا) و علیقلی میرزا قرار گرفته‌اند (جدول ۲ و ۳).

میرزا اعتضادالدوله در سال ۱۲۹۸ هـ.ق. درگذشت. او وزیر ارشد بین سال‌های ۱۲۷۵ تا ۱۲۸۸ هـ.ق. بود. پس از تاریخ دوم، تا سال ۱۲۹۷ هـ.ق. وزارت توسط میرزا حسین خان مشیرالدوله اداره شد، که بنابراین باید شخصی که در این تابلو به تصویر کشیده شده است مشیرالدوله باشد. چهار صحنه دیگر در بالای پوشش شامل صحنه‌های سلطنتی با کیکاووس و کیخسرو، فریدون و ضحاک، کیخسرو و رستم و فریدون و منوچهر به عنوان شرکت‌کنندگان اصلی هستند. بقیه تزئینات بیرونی، پادشاهان عالی درگذشته را نشان می‌دهد؛ چه در تصاویر فردی، درحالی که در میان درباریان خود نشسته، یا در حالت آرام‌تر با اعضای حرم نشسته‌اند (جدول ۲ و ۳). یک استثناء در مورد یکی از قاب‌ها در انتهای جعبه هست که برداشتی از *خمس نظامی* است و مربوط به رفتار نیکوی پادشاهان می‌شود. در یک طرف، از سوی سلطان سنجر چیزی به یک زن سالخورده تقدیم می‌شود؛ درحالی که درکناری خسرو انوشیروان و وزیر او به آن‌ها گوش فرامی‌دهند. یک قاب، بحثی بین انوشیروان و وزیر مشهور او «بوذرجمهر» را نشان می‌دهد، درحالی که دیگری نشان‌نامه انوشیروان و زنجیره عدالت را به تصویر می‌کشد. این دو ترکیب با چهره‌هایی از چهار پادشاه باستان، یعنی اسفندیار، بهمن، داریوش و اسکندر به چشم می‌خورد.

ناصرالدین شاه و درباریان

فریدون و ضحاک

کیخسرو و کیکاووس

جدول ۲. ناصرالدین شاه در مرکز و تصاویر سمت راست.

فریدون و منوچهر

کیخسرو

ناصرالدین شاه و درباریان

جدول ۳. ناصرالدین شاه در مرکز و تصاویر سمت چپ.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنه قلمدان کیانی

یکی از دیواره‌های قلمدان، چهار صحنه از هفت پیکر نظامی را به تصویر می‌کشد؛ در یکی از صحنه‌ها بهرام گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به تصویر کشیده شده و سه پاییون در پایه به تصویر درآمده که با نقل قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند. همچنین در دوطرف قلمدان تصاویر هفت پیکر همراه با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسرو پرویز و جمشید جایگزین شده است؛ درحالی که 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، شیخ عطار، منصور، نعمت‌الله، شایدرضا علیشاه، شافی و صابر هستند (تصویر ۳).

تصویر ۳. بدنه قلمدان.

در صحنه‌های دیگر تصاویری مرتبط با تذکرة الاولیاء مشاهده می‌شود که اشعار شیخ فریدالدین عطار است. ارتباط آن‌ها با استفاده از نقل قول‌های مناسب از عطار به عنوان زیرنویس‌ها بر روی هر صحنه 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 نجبید 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 برگردنش نهاد...»

• در ثانی، شمس تبریزی کتاب‌های مولانا را در آب ریخت؛ روزی مولانا در کنار حوضی مشغول تحصیل و خواندن کتاب‌هایی قطور و مهم در خصوص 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 چگونه 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 بدنه قلمدان.

نورعلیشاه - مشاق علی - منصور

بهرام گور و زنان

انداختن شمس تبریزی کتابهای مولوی را در آب

تصویر شیخ بهایی و میرفندرسکی و رام شدن شیر

• در صحنه سوم، استاد سلمانی، سر ابراهیم بن ادهم را تراشیده است؛ «ابواسحاق، ابراهیم بن ادهم بن منصور»، عارف و زاهد معروف قرن دوم هجری قمری است که در کتاب‌های صوفیه، با القابی چون «سلطان دنیا و دین، سیمرغ قاف یقین»، «امیرامرا و سالک طریق القا» از او یاد کرده‌اند. وی در حدود سال ۱۰۰ ه.ق. در بلخ به دنیا آمد. برخی او را ملک زاده و پادشاه بلخ دانسته‌اند و بعضی دیگر این موضوع را رد می‌کنند و معتقدند که ابراهیم ادهم از اعراب عجلی بوده که در آن زمان، کسی از آنان بر بلخ امارت نداشته، اما دستگاه و حیثیت قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند. درباره نحوه تحول ابراهیم ادهم و روی آوردن او به زهد نیز داستان‌های فراوانی وجود دارد که تنبه او را به دلیل الهامات غیبی یا دیدار با خضر علیه السلام و... دانسته‌اند. برخی دیگر نیز معتقدند که او، به دلیل ترس از ابومسلم، بلخ را ترک کرد و بعدها به علت زندگی در مرزها و شرکت در جهاد با دشمنان، به سمت زهد و پارسایی افراطی سوق یافت (محمدی عسگرآبادی، 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، «طیفور بن عیسی بن سروشان» است. وی از عارفان بزرگ قرن دوم و سوم هجری قمری بود. ولادت او را برخی به سال ۱۳۱ و بعضی ۱۸۸ ه.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 جعفر صادق علیه السلام رسیده و به قولی هفت سال برای آن حضرت سقایی کرده است، به طوری که او را «طیفور سقا» می‌خواندند. اما این مسأله، با در نظر گرفتن تاریخ شهادت امام جعفر صادق علیه السلام که سال ۱۴۸ ه.ق. است و تاریخ تولد بایزید که سال ۱۸۸ ه.ق. بوده... بعید به نظر می‌رسد و بیشتر احتمال بر آن است که اگر به خدمت ائمه اطهار علیهم السلام رسیده باشد، محضر امام موسی کاظم علیه السلام را درک کرده باشد. بایزید را بنیانگذار طریق «سکر» در تصوف می‌دانند. اهمیت بایزید تاحدی است که به اعتقاد محققان، بدون شناخت او مطالعه تصوف کامل نیست. برخی نیز معتقدند که اندیشه وحدت وجود را بایزید وارد تصوف اسلامی کرده است (همان: ۸۴).

عطار در منطق‌الطیر به طور گسترده‌ای اندیشه‌های حلاجی را منعکس کرده است. از اشعار عطار، شیفگی او به حلاج و اندیشه‌هایش را به خوبی می‌توان دید، خاصه آنکه عطار خود سوخته‌ای در این راه بود و اشتیاقی به درد و شوق عرفانی داشت. او از کودکی اهل درد را دوست داشته، چنان که خود گفته است: «بی سببی از کودکی باز دوستی این طایفه در جانم موج می‌زد و همه وقت 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 به گونه‌ای موضوع مشترک باشد، اما نحوه بیان عطار و آشنایی با سخنان و اندیشه‌های حلاج این قرابت را به خوبی نشان می‌دهد. در واقع منطق‌الطیر به گونه‌ای نرم و سوزناک فریادهای حلاج را سروده است. بانگ اناالحق، محو شدن در وجود حق، ندیدن هیچ چیز جز او، حیرت از این عظمت، سرگستگی 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 بدنه دیگر قلمدان کیانی

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

تصویر ۴. بدنه 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 دل	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 رحمت سازم رقم ؟
تا که خلقات پرستش کم کنند	از نماز و روزه وحج رم کنند ؟
پس ندا آمد زوحی ذوالمنن	ئی زما وئی ز تو رو دم مزین

عطار نیشابوری (منطق‌الطیر).

جدول ۵. تصاویر بدنه قلمدان با نقش بایزید بسطامی.

زخم زدن مریدان بایزید را و زخمی شدن خودشان

مناجات کردن سلطان بایزید در کنار دجله

سیخ عطار - تشفید - سرخملی

پیرام گور و زنان

زخم زدن مریدان بایزید را و زخمی شدن خودشان

وقتی بایزید دوباره بی خود شد، دوباره سخن گفتن را آغاز کرد و این بار 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؟»:

چون همای بی‌خودی پرواز کرد آن سخن را بایزید آغاز کرد
عقل را سیل تحیر در ربود زان قوی‌تر گفت که اول گفته بود:
«تبیست اندر جیهام 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. هرکس که بر گلولی بایزید کاردی زده بود، نه تنها بر بایزید اثری نکرده بود، بلکه حلق خود ضربه‌زننده زخم می‌خورد و در اثر آن می‌مُرد و هرکس که بر سینه بایزید کارد زده بود، سینه 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 به دلیل همین نیم‌دانشی که داشتند، از کشته شدن در امان ماندند. مولوی، مثنوی معنوی، دفتر چهارم.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنه دیگر قلمدان کیانی

در این قسمت از قلمدان درقاب اول سوارشدن شیخ ابوالحسن خرقانی بر شیر رام شده و دست‌گرفتن تازیانه‌ای از مار به چشم می‌خورد. ابوالحسن علی بن جعفر (یا احمد) خرقانی (۴۲۵-۳۴۸ ه.ق.) یکی از مشایخ بزرگ طریقت است که زندگی و سلوک عملی او در میان هم‌روزگاران و یاد و نام و گفته‌هایش در بین متأخران تأثیر بسیار داشته است (تصویر ۵).

تصویر ۵. بدنه قلمدان.

نقل است که ابوعلی سینا به آوازه 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 شیریه نهاده، بوعلی از دست برفت. گفت شیخا این چه حالت است؟ گفت: آری تا ما بار چنان ماده‌گرگی نکشیم (یعنی زنش)، شیریه 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

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 بهتراست 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 بدنه قلمدان با نقش شیخ ابوالحسن خرقانی و ابراهیم ادهم.

رسیدن سلطان ابراهیم ادهم به مادر خود

سوار شدن شیخ ابوالحسن و تازیانه از مار بدست گرفتن

شاه نعمت الله ولی - دیوانه

انداختن ابراهیم ادهم سوزن را در آب

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

(الف) مرحله اول: معرفی نمونه مورد مطالعه و خوانش درون متنی قاب آینه شیخ صنعان
قاب آینه دولته‌ای با ظاهری تخم‌مرغی شکل و لبه‌های دالبری کنگره‌دار که توسط محمد اسماعیلی اصفهانی در سال ۱۸۶۰ م. به تصویر کشیده شده است. ابعاد این اثر ۲۷/۲۱۸۱/۶ سانتی متر است. تصویر روی قاب آینه پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم السلام را نشان می‌دهد و تصویر پشت قاب آینه داستان شیخ صنعان را به نمایش گذاشته است (جدول ۷).

این اثر در مجموعه ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود. نقاشی‌های خاندان پیامبر ﷺ و امام علی علیهما السلام به ویژه بر روی بوم، قاب آینه یا جعبه‌های قلمدان در ایران و هند از زمان ناصرالدین شاه در کنار هم ظهور کرده و رایج شده بود. در اجرای تعزیه، نمایش تئاتری از درام‌های تاریخ اولیه 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) مرحله دوم: خوانش نوشتار نقاشی قاب آینه شیخ صنعان
خلاصه داستان شیخ صنعان و دختر ترسا: شیخی خرقه‌پوش، زاهد و اهل ریاضت و عبادت به دلیل

جدول ۷. قاب آینه شیخ صنعان.

تصویر اروپاییان در پشت قاب

پشت قاب آینه

روی قاب آینه

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

خوابی که می‌بیند با چهارصد مرید خویش از کعبه به سوی سرزمین رُم رهسپار می‌گردد. شیخ با دیدن دختری ترسا گرفتار عشق او می‌شود و به همین 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 می‌بیند، رسول خدا مریدان را از آزادی و نجات شیخ خبر می‌دهد و به همین دلیل پس از مدت‌ها دوری عزم دیدار شیخ می‌کنند؛ آنان شیخ را نادم می‌یابند و شیخ و همراهان به سوی کعبه ره می‌سپارند. از آن پس، دختر ترسا به واسطه رؤیایی مأمور می‌گردد از پی شیخ روان شود و مذهب او را اختیار نماید. دختر به سبب جست‌وجوی شیخ آواره بیابان‌های حیرت و فقر می‌شود، اما شیخ با ندایی باطنی از حال او آگاه می‌گردد و به همراه مریدان، دختر را در وضع پریشانی و بی‌هوشی می‌یابد. با اشکی که از دیدگان شیخ بر گونه 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 حاشیه قاب آینه با نقش شیخ صنعان.

سجده می‌کردی بتی را بر دوام

کز حرم در رومش اقتاده مقام

چند شب او همچنین در خواب دید

گرچه خود را قدوه اصحاب دید

طوف می‌کردند سپر تا پای روم

می‌شدند از کعبه تا اقصای روم

همراهی کردند پا او در سفر

چهارصد مرد مرید معتبر

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

این مورد آینه بدون شک اثر اسماعیل است؛ زیرا چندین عنصر از طرح‌های این اثر بر روی آینه دیگری که وی در سال ۱۲۷۰ ه.ق. نقاشی کرده، قابل تشخیص است. به ویژه نمایش روحانیت ارمنی و صحنه ضیافت، هر دو در هر سه مورد رخ می‌دهد. علاوه بر این، آیاتی که در قسمت جلو بیرونی حک شده، از همان ترجیع‌بند هاتف‌اصفهانی است که در آثار دیگر امضاء شده توسط

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

عطار نیشابوری (منطق‌الطیر).

اسماعیل، آمده است. قسمت پشتی و بیرونی جعبه دارای تزئینات چندرذیفی 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 در مورد شناسایی موضوع، با هشت صفحه کتیبه‌ای در حاشیه مرزی، که نقل قول‌هایی از داستان مربوط به فریدالدین عطار در منطق‌الطیر است، منتفی می‌گردد. شیخ صنعان به طرز ظالمانه عاشق یک دوشیزه مسیحی شد و به خاطر او دین خود را رها کرد، اما با تحقیرهای حاصل از آن به روشنگری رسید و دوشیزه نیز به اسلام گروید.

در صفحه پایین شیخ و دوشیزه نشان داده شده که در کنار آتش نشسته‌اند، همراهان اصحاب وی در سمت راست و مسیحیان در سمت چپ آن‌ها با کلیسایی در پس زمینه حضور دارند. قسمت مرکزی شیخ را در حال گرفتن جام شراب از دوشیزه در حضور درویش و مسیحیان با پس زمینه 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 و دختر مسیحی در کنار آتش

شراب دادن دختر مسیحی به دست شیخ صنعان

شیخ صنعان مست در دامان دختر ترسایی

تابلوهایی که در قسمت بیرونی قاب آینه قرار دارد، اشعاری از ترجیح‌بند هاتف را نشان می‌دهد که آن را احاطه کرده است. صحنه 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 به عنوان پیش‌زمینه دیده می‌شوند. صفحه پایین یک زوج اروپایی را نشان می‌دهد که در یک کالسکه، کنار دریاچه سوار شده‌اند.

تصاویر شیعی بسیاری بر روی اشیاء نقاشی زیرلاکی و به خصوص قاب آینه‌ای وجود دارد. این آینه منسوب به نقاش مشهور دربار ناصرالدین شاه، محمد اسماعیل است که با گستره 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 خانواده ایشان.

چهره مرکزی قاب آینه، تصویری با چهره پوشیده از پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله دارد که در میان اعضای خانواده‌شان نشسته‌اند. در سمت راست وی، امام علی علیه السلام قرار دارد و قبل از آن‌ها چهره‌های کم‌نظیر از حضرت فاطمه علیها السلام که چهره او نیز پوشیده است، و دو پسر امام علی علیه السلام و فاطمه علیها السلام، حسن و حسین علیهما السلام هستند. پیامبر صلی الله علیه و آله و علی علیه السلام یک طرف و در بالا سه فرشته وجود دارد. در این حالت آیات حاشیه از ویژگی واضح و پرهیزگاران برخوردار است (www.Khalilicollections.org). در اینجا، رابطه بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله مراتب شیعه که با بیعت‌ها و اعتقادات مذهبی حامی صاحب و گیرنده این اثر را مکمل یکدیگر می‌کند. آن‌ها قدرت ذاتی تصاویر پیامبر صلی الله علیه و آله و خاندانش را در محافظت از شاه در برابر «آشفتگی و طغیان» نشان می‌دهند. آیات نقش پیامبر صلی الله علیه و آله را به عنوان یک شفاعت‌کننده و محافظ در برابر خطر، بیان می‌کند که در مورد این قاب آینه و نقوش آن مسیحیت و پیشرفت‌های اخیر روسیه در ایران قلمداد می‌شود. نمادنگاری و پیام متنی این قاب آینه نشان‌دهنده روند روبه‌رشد در دوره ناصری برای نشان دادن خانواده پیامبر صلی الله علیه و آله به عنوان عناصر اساسی یک کل است، نه به عنوان افراد. بنابراین نقش پیامبر صلی الله علیه و آله در چنین تصویری در یک موجودیت بزرگ‌تر، یعنی خانواده او جذب شده است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰. تصاویر صحنه‌های حضرت پیامبر (ص) و اهل بیت.

قرتستان

حضرت فاطمه (س) و امام حسن و امام حسین (ع)

پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)

به نظر می‌رسد که نظریه «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 به تنهایی وجود ندارد. یک گفته از قبیل اثر محققانه، می‌تواند خود را به عنوان 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 از سوی آن است: هم‌تایان، ناقدان، دانشجویان، مبلغان و نظایر آن» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۶).

عطار برای تبیین دیدگاه‌های عرفانی خود، به گونه‌ای متکی بر نظام و سنت عرفانی پیش از خود است و گزاره‌های پیشین عرفانی، تأییراتی را بر جهان‌بینی او گذاشته است که نمودهایی از آن در منطق‌الطیر دیده می‌شود. براساس همین اثرپذیری هاست که فهم این اثر در گرو مطالعه متون متقدم و متأخر و بررسی چگونگی شکل‌گیری گفت‌وگو میان منطق‌الطیر و آن هاست. دو شاخصه ویژه به لحاظ روایی، وجوه بینامتنی منطق‌الطیر را نمایان می‌کند: نخست، ساحت تمثیلی و نمادین روایت که با استفاده از زبان مرغان بیان می‌شود و دیگر، شیوه داستان‌پردازی است که در طول 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 به لحاظ 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 -

درجهت تبیین و توصیف تجربه‌های عرفانی، در متون مقدم بر منطق‌الطیر به تصویر کشیده شده است. از این میان می‌توان به رساله‌الطیر ابن سینا، رساله‌الطیر محمد غزالی، عقل سرخ سهروردی، باب حمامه المطوقه در کلیله و دمنه و قصیده منطق‌الطیر خاقانی اشاره کرد که البته منطق‌الطیر به لحاظ محتوای عرفانی، بیشتر با رساله‌الطیر ابن سینا و غزالی شباهت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۴). اما در یک اثر قاب آینه (تصویر ۶) کنار هم نهادن چندین متن تصویری می‌تواند روابط بینامتنی را به گونه‌ای دیگر به ذهن متبادر سازد.

تصویر ۶. قاب آینه با تصویر محمدشاه و ناصرالدین میرزا 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 ناصرالدین میرزا (در سن ۷ سالگی) با تزار روسیه (نیکولاس اول) ملاقات کرد که در حال بازدید از استان‌های جدید قفقاز بود. از قضا، ارمنستان هشت سال پیش توسط روس‌ها تسخیر شده بود که ضربه شدیدی به اعتماد به نفس ایران بود. هدف این مأموریت، تبریک و آرزوی موفقیت به تزار و تضمین موافقت همسایه شمالی ایران برای انتخاب وارث بی‌چون و چرای او برای ارمنستان بود. با توجه به گفته رضاقلی خان هدایت، نگرش تزار بنابر گزارش‌ها، رسمی و سخاوتمندانه بود؛ با این حال او تقریباً مثل اینکه مقامات رسمی همسایه سرسپرده را دریافت کرده باشد، متکبر و سخاوتمند بود. صحنه‌ها در این آینه به احتمال زیاد خاطره همین مأموریت را به یاد خواهند آورد. آن‌ها برخورد استعاری با «دیگری» را از ارمنستان که اکنون در دست روسیه بود، نشان می‌دهند. این تصاویر و اشعار شاعرانه از داستان شیخ صنعان و دختر مسیحی بر روی قاب آینه برای هشدار دادن به صاحب آینه به لحاظ 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).

نتیجه‌گیری

اساس نظریه بینامتنیت مبتنی بر این است که متن نظامی مستقل نیست، بلکه پیوندی تنگاتنگ با سایر متون دارد. هیچ متنی در نظر 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 این رو، هیچ متنی جدید نیست؛ بلکه حاصل متن‌هایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت برآمده‌اند.

در بسیاری از آثار پایه‌ماشه گستردگی کاربرد متون حماسی، مذهبی و ادبی در کنار هم نوعی ارتباط بینامتنی را برقرار ساخته است. در نمونه موردی قلمدان سلطنتی پایه‌ماشه با نقاشی زیرلاکی (قلمدان کیانی)، نقش سطح روی جعبه، تصویری از ناصرالدین شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان شاهنامه فردوسی به تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از شاهنامه، هفت پیکر نظامی، صحنه‌هایی از تذکرة الاولیاء عطار بر روی کُشو مشاهده می‌شود.

در سطوح اطراف جعبه، تصاویر شاهان و داستان‌های ادبی زیادی به تصویر 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 درون متنی که متشکل از نوشته بالای تصویر «ناصرالدین شاه خدیو جهان»، «صدرنشین همه خسروان» که با عنوان بیرون از متن نیز هم خوانی دارد. امضاء هنرمند نقاش، سیدمحمد نقاش نیز از پیرامتن‌های مهم بوده که در کنار تصویر خودش قابل مشاهده است. این پیرامتن به بیننده پیام می‌دهد که این اثر مطرح پایه‌ماشه توسط کدام هنرمند به تصویر کشیده شده است.

در نمونه فوق، نظام یک نقاشی زیرلاکی (نگاره) را می‌توان یکی از نظام‌های نشانه‌ای دانست. نگاره به مثابه 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 ناصرالدین شاه و درباریان در دو طرفش هستند. یکی از پرتره‌ها چهار صحنه از هفت پیکر نظامی را به تصویر می‌کشد. در هر کدام قهرمان عاشقانه، بهرام‌گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به تصویر کشیده شده و سه پاییون در پایه به تصویر درآمده که با نقل قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند.

در دو طرف تصاویر هفت پیکر با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسرو پرویز و جمشید جایگزین شده است؛ در حالی که 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 دو طرف آن شش پرتره جای می‌گیرند که عبارتند از: نورعلیشاه، شیخ عطار، منصور، نعمت‌الله، شاید رضا علیشاه و شافی و صابر.

در صحنه سوم، استاد سلمانی سر ابراهیم بن ادهم را تراشیده است، در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند. همچنان که 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 ﷺ، نقش شیخ صنعان است که در دو طرف قاب آئینه پیامبر ﷺ و اهل بیت ﷺ و داستان شیخ صنعان در ترکیب با یکدیگر رابطه بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله مراتب 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 دوره قاجار متشکل از مضامین متنوع مذهبی، حماسی، ادبی و سیاسی است که عنصر تصویر و نوشتار از عناصر اصلی تشکیل دهنده این متن تصویری هستند. نوشتار اغلب در مورد امضای هنرمند و یا در ارتباط با زیر متنی است که نقش مایه‌ها به عنوان زیرمتن از آن‌ها منشأ گرفته‌اند. در نمونه‌های

موردی پژوهش حاضر می‌توان شاهنامه، خمسه نظامی، منطق‌الطیر عطار و قصص‌الانبیا را به‌عنوان زیرمتن نقاشی‌ها نام‌برد. در این جستار مشخص شد که نقاشی‌های آثار پاییه‌ماشه 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 شیوه فرهنگی سازی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، چاپ چهارم.
- بختیاری، فریبا (۱۳۹۰). «گل‌ومرغ در هنرهای کاربردی ایران «عصر صفوی متأخر تا دوره قاجار آغازین». پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس (منتشر نشده).
- بهنیا، محمدرضا (۱۳۸۴). «خرقانی، شیخ ابوالحسن». *مجله نامه فرهنگ*، شماره ۵۸، صص: ۱۷۱-۱۷۷.
- بیانی، سوسن (۱۳۷۲). «تاریخچه لاک‌سازی (۱)». *موزه‌ها*، شماره‌های ۱۳ و ۱۴، صص: ۲۱-۲۲.
- 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 شیوه لاک‌ی در اصفهان عصر قاجار». *نگره*. شماره ۲۰، صص: ۶۳-۳۳.
- دلخوش، محمود (۱۳۹۵). «مطالعه انسان‌شناختی آثار پاییه‌ماشه و لاک‌ی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رابینسون، بی (۱۳۸۶). «نقاشی لاک‌ی در عهد قاجار». ترجمه اردشیر اشراقی، *مجله گلستان هنر*، شماره ۹، صص: ۱۱۰-۱۰۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *صدای بال سیمرغ*. تهران: سخن.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمه ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). *هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران و جهان*. جلد اول، تهران: انتشارات ارشد، چاپ دوم.
- علاء‌توکل‌روزبهرانی، فاطمه (۱۳۹۲). «بررسی تصویرسازی به روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز (منتشر نشده).
- قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۷). «بازخوانی داستان شیخ صنعان». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، شماره 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.