کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار؛ سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل (موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن)/۱۷۳-۱۸۷

نگاره میانی میز کاشی با عنوان «نبرد رستم و اشکبوس»

فصلنامهٔ علمی نگره

کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار؛ سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل (موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن)*

طاهره بنیسی** فهیمه زارع‌زاده*** ناصر نوروززاده چگینی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۹/۱۶
صفحه ۱۷۳ تا ۱۸۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

اقتدار ملی گونه‌ای قدرت مشـــروع و ناظر به مجموع توانمندی‌های یک ملت اســـت که بخش عظیمی از اعتبار و هویت خویش را در فرهنگ آنها و به واســـطه مکانیسم‌های متعدد همچون هنر حاصل می‌کند. زیرا هنر اگرچه در سوی ظاهری‌اش مبتنی بر عناصر زیبایی‌شناختی، نوعی لذت خوشایند دیداری فراهم می‌نماید. لیکن در سوی پنهان و در لایه‌های معنایی عمیق‌تر این قابلیت را دارد تا حامل پیام و اندیشه‌ای گردد. همانند کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار که هنرمندش، علی‌محمد اصفهانی به دلیل شرایط خاص تولید سفارشی و متناسب با تحولات همان اوان، آن را سرشار از آرایه‌های تزئینی و نگاره‌های روایتگر می‌کند تا در چینش‌های بصری متوالی، بیانگر اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل باشـــد. براین‌اساس، **هدف** پژوهش حاضر آنست تا با تحلیل این کاشی‌نگاره در بُعد ارتباط با سیاست موضوع مورد مطالعه و در مقطعی تاریخی، تجربه‌ای واقع‌بینانه از نقش مکانیسمی هنری در تحکیم و توسعه اقتدار ملی ارائه دهد. همچنین بدین **سؤال** پاسخ دهد که: این اثر در لایه‌های محتوایی آرایه‌ها و نگاره‌هایش به چه نحوی و با چه مشخصه‌هایی خلق گردیده تا به مثابه سندی بصری، چنین بار معنایی را بازنمایاند؟ **روش تحقیق**، روش توصیفی- تحلیلی و داده های پژوهش حاضر مبتنی بر نقد شمایل شناختی است. شیوهٔ جمع آوری اطلاعات نیز کتابخانه ای - الکترونیکی است . بررسی‌ها به روش نقد شمایل‌شناختی، با استناد به منابع کتابخانه‌ای- الکترونیکی و تحلیل‌های کیفی انجام پذیرفت تا نحوه معنادهی به نگاره‌های میز کاشی تبیین گردد. **نتایج** نشان می‌دهند که هنرمند نخست جهت بسترسازی اثرش آگاهانه دست به گزینش داستان‌ها و تمثال شخصیت‌هایی زده که دارای بار نمادینی از مؤلفه‌های هویتی ایران بوده‌اند. سپس درصدد برآمده تـــا این مؤلفه‌ها اعم از تاریخ، جغرافیا، میراث نهاد دولت و میراث فرهنگی و علمی را که هریک جزئی از تعلقات پایدار و غنی این سرزمین هستند بر قواعد و اصول تجسمی بنشاند و آنها را با استفاده از گونه‌ای رنگ‌گذاری، چهره‌پردازی، پرسپکتیو مقامی و نشانه‌های فرمی و پوششی مطرح گرداند. چنانکه در کل تعمیم‌دهنده اقتدار ملی به فراسوی مرزهای ایران باشند.

کلیدواژه‌ها

کاشی‌نگاره، علی‌محمد اصفهانی، دوره قاجار، اقتدار ملی، مؤلفه‌های هویتی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «**واکاوی زبان تزئین در طراحی نقوش گلدانی ابنیه قاجار تهران**» است که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به انجام رسیده است

** کارشناس‌ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email:t.benisi@modares.ac.ir
*** استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران(نویسندهٔ مسئول)
Email:f.zarezadeh@modares.ac.ir
**** عضو هیأت علمی گروه باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران
Email:nnchegini@yahoo.com

مقدمه

جامعه‌شناسان معتقدند ملت‌ها همواره در طی سده‌های متمادی تاریخی بر هویت و شناسنامه فرهنگی خویش تأکید داشته و کوشیده‌اند تا در نهایت قدرت و غرور ملی، مشخصه‌های چنین هویتی را زنده نگه داشته و از آن دفاع کنند. زیرا داشتن فرهنگ پویا و توانمند به لحاظ نفوذ و اثرگذاری را یکی از نمادهای اقتدار ملی خویش می‌پندارند؛ فلذا سعی می‌کنند تا از طریق انسجام‌بخشی به مؤلفه‌های آن از یکسو بر ارزش‌های ملی و فراملی‌شان تأکید نمایند و از سوی دیگر اقتدار خود را افزایش دهند تا در برابر هجمه‌های دیگر فرهنگ‌ها رنگ نبازند. به ویژه در ادوار اخیر که نظام‌های سیاسی سلطه‌جو دخل و تصرف‌های استعماری‌شان را در قالب‌های کلاسیک و نوین رشد فزاینده‌ای بخشیدند، کانون منازعات و تعارضات را بر حوزه‌های فرهنگی متمرکز نمودند و درصدد برآمدند تا الگوهای فرهنگی خود را با برنامه‌ریزی سازمان‌یافته و استفاده از مکانیسم‌های گوناگون به سایرین تحمیل کرده و بدین طریق جهان را آنگونه که خود می‌بینند و درباره آن می‌اندیشند، هدایت کنند. مبتنی بر این دست‌اندازی‌ها، ملت‌ها آگاهانه دریافتند که نه‌تنها اقتدارشان با توجه به تحولات و شرایط مستولی‌شده بر جهان، دیگر با مؤلفه‌های جنگ‌افزاری و قدرت‌های سخت قابل تبیین نیست؛ بلکه پر بار نمودن حوزه فرهنگ‌شان است که می‌تواند آنها را در قله اقتدار قرار داده و به مثابه اقتدار حقیقی‌شان در عرصه بین‌الملل متجلی سازد. بنابراین یکی از مکانیسم‌هایی که مورد بهره‌وری قرار دادند تا فرهنگ‌شان در تعامل با اقتدار ملی‌شان، دوام، ثبات و همکاری مؤثر داشته باشد؛ هنر است. چرا که هنر به واسطه تولید اثر این قابلیت را می‌یابد تا به صورت بصری مشخصه‌های هر ملت و نظام سیاسی‌اش را به یکدیگر پیوند زند، منسجم گرداند و چنین انسجامی را به همراه نگاهداشت و تأکید بر ارزش‌های واقعی آن ملت چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی بنمایاند. چنانکه منشأ شکل‌گیری هر اثر هنری نیز ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی زمان تولیدش دانسته می‌شود و بنا به نظر فوکو محل تلاقی گونه‌های مختلفی از گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی به شمار می‌آید که می‌تواند برای تشخیص و تحلیل معانی پنهان اقتدار، قدرت و سلطه مورد مطالعه قرار گیرد. بر این اساس، پژوهش حاضر نیز به صورت مطالعه‌ای موردی بر اثری هنری از عصر قاجار، میز کاشی‌نگاره‌ای به رقم استاد علی‌محمد اصفهانی، متمرکز شده است. زیرا این اثر در شرایطی خلق شد که هنرمندش از موقعیت سفارش‌دهنده آن، رابرت مرداک اسمیت، آگاهی داشت و می‌دانست پس از آفرینش و تحویل، میز کاشی به خارج از مرزهای ایران یعنی بریتانیا- موزه ویکتوریا و آلبرت- برده خواهد شد. بنابراین نگارندگان متصور هستند که: «علی‌محمد اصفهانی با نوعی تدبر و سیاست اثر را مملو از نگاره‌هایی روایت‌گر و آرایه‌هایی تزئینی با بار معنایی خاصی کرده تا بیان بصری تحکیم‌بخشی در راستای اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل داشته باشد». جهت رد یا اثبات این فرضیه تلاش گردیده تا عناصر تجسمی و معانی نهفته در نگاره‌ها و آرایه‌های این اثر تجزیه و تحلیل شوند. چون به هر اندازه اثر دارای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های مفهومی والایی باشد؛ التذاذ و بهره‌وری هنری‌اش حاصل نخواهد شد، مگر آنکه قابل درک گردد و خلأهای شناختی‌اش رفع شود. دستیابی بدین هدف، به دلیل آنکه اثر، سندی مهم در تاریخ فرهنگی ایران و الگویی موفق در چارچوب سیاست تنش‌زایی و فارغ از بحران‌ها و چالش‌های پایان‌ناپذیر سیاسی عصر قاجار تلقی می‌گردد؛ سبب خواهد شد تا جهت حضور مؤثرتر و هوشمندتر در مناسبات جهانی امروز و نشان دادن تصویری مثبت از ایران، راهبردهای ژرف‌بینانه‌تری اتخاذ گردد.

هدف پژوهش حاضر آنست تا با تحلیل این کاشی‌نگاره در بُعد ارتباط با سیاست موضوع مورد مطالعه و در مقطعی تاریخی، تجربه‌ای واقع‌بینانه از نقش مکانیسمی هنری در تحکیم و توسعه اقتدار ملی ارائه دهد. در همین راستا، **سؤال** آنست که: این اثر در لایه‌های محتوایی آرایه‌ها و نگاره‌هایش به چه نحوی و با چه مشخصه‌هایی خلق گردیده تا به مثابه سندی بصری، معنای اقتدار ملی را بازنمایاند؟ بی‌شک تمهید پاسخ، **ضرورت و اهمیت** تحقیق پیشِ‌رو را دوچندان می‌سازد. زیرا در مناسبات تلقی از واقعیتِ یک سند مهمتر از خود واقعیت است و سایر ملل بر اساس برداشتی که به واسطه مکانیسم هنر ایرانی- اسلامی دارند، دیدگاه‌های خود را درباره زیست‌اجتماع این ملت و نظام سیاسی‌اش تصحیح می‌کنند و ادراکی نسبت به آنچه در سطح روابط بین‌الملل به نمایش گذاشته می‌شود، دریافت می‌نمایند.

روش تحقیق

روش تحقیق ، توصیفی- تحلیلی و داده های پژوهشی حاضر مبتنی بر نقد شمایل شناختی مورد تحلیل قرار گرفته است . شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای - الکترونیکی و از طریق ابزار فیش برداری انجام گرفته است . جامعه آماری معطوف به کاشی نگاره ای عصرقاجار که توسط علی محمد اصفهانی خلق شده است که مشتمل بر ۹ نگاره می‌باشد و تمامی به عنوان نمونه های پژوهی مورد تحلیل قرار گرفته اند. زیرا اولاً هر یک ساختار بصری و محتوایی متمایز از یکدیگر را داشته؛ ثانیاً در مجموع و در تسلسلی دایره‌وار، شکل‌دهنده به یک اثر کاشی‌نگاره شده‌اند.

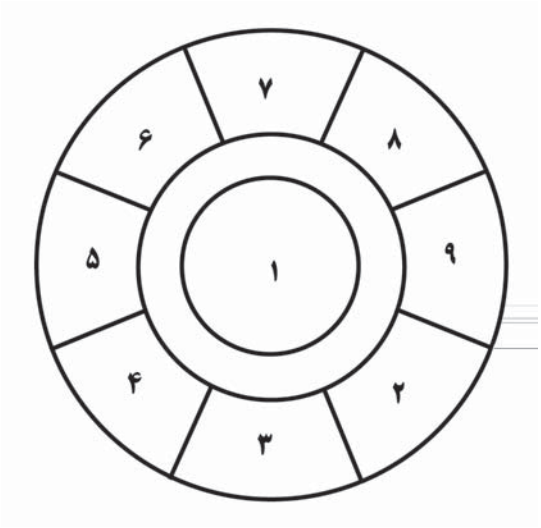
در روش نقد شمایل شناختی، این نقد یک روش تفسیر میان رشته ای در تاریخ هنراست که پس‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی موضوعات و آثار را در عرصه هنرهای تجسمی آشکار می‌سازد. لذا با اتکا به چنین نقدی، این پژوهش کوشیده تا ضمن واکاوی عناصر

تصویر ۱. صفحه میز کاشی‌نگاری شده، اثری از علی‌محمد اصفهانی، موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت، مأخذ: www.m.vam.ac.uk

بصری و نشانه‌های نمادین اثر، سیری از معنای ظاهری به معنای باطنی نگاره‌هایش داشته باشد و با تکیه بر بافت فرهنگ و شرایط اجتماعی تولیدشان، باورها، اندیشه‌ها و ارزش‌های فرهنگی نهفته در آنها را تفهیم نمایاند. روش تجزیه و تحلیل روش کیفی است .

پیشینه تحقیق

جهت دستیابی به علل ایجاد نگاره‌ها و آرایه‌های تزئینی بر اثر هنری مورد بحث و تأثیرات آنها بر نحوه نمایش اقتدار ملی ایران، نگارندگان ابتداً به ادبیات پژوهشی خویش در باب "هنر و اقتدار ملی" رجوع کردند و جستجوهایی را انجام دادند. لیکن نتیجه‌ای را در محافل دانشگاهی و تحقیقاتی نیافتند تا از آن بهره‌مند گردند. تنها در بحث از اقتدار ملی- فرهنگی به مقالاتی دست پیدا نمودند که با رویکردی به حاکمیت نظام جمهوری اسلامی ایران درباره شاخصه‌های فرهنگ پویا و قوی، اصول اقتدار فرهنگی و تأثیر نقش فرهنگ بر اقتدار ملی به صورت کلی بحث کرده‌اند همچون: "اقتدار ملی از دیدگاه ارزش‌های فرهنگی" (علی جعفری، فصلنامه مطالعات دفاعی استراتژیک، شماره ۱۶، سال ۱۳۸۲)؛ "نقش فرهنگ و ارزش‌ها در اقتدار ملی" (غلامحسن پنجی، فصلنامه مطالعات دفاعی استراتژیک، شماره ۱۳-۱۴، سال ۱۳۸۱)؛ "مبانی اسلامی اقتدار فرهنگی" (نجف لکزایی و علی خندق‌آبادی، فصلنامه مطالعات دفاعی استراتژیک، شماره ۵۶، سال ۱۳۹۳) و "نقش فرهنگ در اقتدار ملی" (سیدعلی‌اکبر خدایی، فصلنامه مطالعات دفاعی استراتژیک، شماره ۱۱-۱۲، سال ۸۱-۱۳۸۰). مطالعات بر روی این نوشتارها نشان داد که همگی در بحث از فرهنگ به نحو همپوشانی، تعریفی از آن ارائه داده و هیچ‌یک به بسط تحلیل‌های نظری خود در شاخه‌های متعدد فرهنگی اعم از هنرها، آیین‌ها، آداب و رسوم، سنت‌ها و الگوهای رفتاری- اخلاقی ایرانیان نپرداخته‌اند. درباره اثر هنری مورد پژوهش هم تاکنون مطالعه مستقلی انجام نگرفته؛ فقط مهدی مکی‌نژاد در مقاله خود تحت عنوان "کاشی‌کاران گمنام دوره قاجار"، در فصلنامه گلستان هنر، شماره ۱۳، سال ۱۳۸۷ از منظرگاهی تجسمی بر این اثر علی‌محمد اصفهانی گذر کرده و خلاصه‌وار مشخصه‌های فنی- بصری آن را معرفی نموده است. کتاب "سیاه‌قلم" هم اگرچه مجموعه مقالاتی از احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی است و فرهنگستان هنر در سال ۱۳۹۹ منتشر ساخته، لیکن در نوشتارهایش، تمرکزی مطالعاتی بر این کاشی‌نگاره مشاهده نشد تا بتوان از آن بهره برد. لذا این پژوهش، نخستین متن علمی و بینارشته‌ای در حوزه هنر و مطالعات استراتژیک به شمار می‌آید که با نگاهی بدیع و متمایز از سایر تألیفات صورت گرفته، بر آن شده تا نحوه بیان هنری یک اثر خاص را بر محوریت اقتدار ملی ایران بررسی کند. در همین رابطه، مفهوم واژگانی اقتدار ملی را نیز تعریف کرده تا مبنای نظری و خط‌مشی بر تحلیل‌های بصری- محتوایی اثر هنری باشد.



تصویر ۲. نمونه شماره‌گذاری شده، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۳. تزئینات حاشیه نگاره مرکزی با بهره‌وری نوآورانه از هنر گل و مرغ

مفهوم "اقتدار ملی"

اقتدار ملی یعنی رسیدن به مشخصه‌هایی که به یک ملت امکان می‌دهد تا در مقابله با تهدیدهای بالقوه یا بالفعل خارجی دوام آورده و در راه پیشبرد امر توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی همراه با حفظ شرافت‌های انسانی قدم بردارد. در این مسیر نقش مکانیسم‌های فرهنگی در یاری رساندن به اقتدار ملی و به عبارتی توسعه و تحکیم آن بیش از همه است. زیرا دیگر قدرت نظام سیاسی منحصر در قدرت نظامی‌اش سنجیده نمی‌شود و برای تضمین اقتدار در سطح بین‌الملل ناگزیر بایستی به حد معینی از ثبات سیاسی و اقتدار ملی دست یافت (خدایی، ۸۱-۱۳۸۰: ۷۶). بر این اساس، «ساختار و زیربنای فرهنگ مولد، پویا، اثربخش و الهام‌آفرین است که می‌تواند ضمن تثبیت و دفاع از بنیان‌های یک ملت، امکان حضوری رقابت‌آفرین در عرصه‌های بین‌المللی را به وجود آورد. همچنین زمینه‌ساز تقویت قدرت ملی و تبدیل شدن ملت به جامعه‌ای پیشرو، الگو و بهره‌مند از بنیان‌های لازم در عرصه بین‌الملل گردد. در واقع، فرهنگ، قدرت مشروع و مقبول جهت تحکیم بنیان‌های امنیت، پیشرفت و اقتدار ملی در عرصه‌های داخلی و خارجی را فراهم می‌آورد تا ضمن برخورداری از توان پیشگیری و مقابله با تهدیدات، ملت نیز پویا، الهام‌بخش و تأثیرگذار در عرصه‌های منطقه‌ای و بین‌المللی گردد. در این راستا، اصحاب‌نظر معتقدند اگر فرهنگ یک ملت گسترش پیدا کند و ماندگار شود، بدیهی است که اقتدار و نفوذ نظام سیاسی‌اش بی‌رقیب خواهد گردید» (نصراله‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴: ۴۱). بنابراین اقتدار ملی، قدرت نیست بلکه توانایی و حقی مشروع در جهت حفظ، نگهداری و تعمیم منافع و داده‌های یک ملت فراتر از مرزهای جغرافیایی سرزمین‌اش است که به واسطه مکانیسم‌های متعدد به ویژه فرهنگ این امکان را می‌یابد تا به بالندگی، اثربخشی و جریان‌آفرینی بیشتری دست یابد. بالطبع، چنین قدرت مشروعی در هر دوره تاریخی جهت محقق شدن نیازمند فراهم آمدن عواملی است که چنانچه بر محوریت مکانیسم فرهنگی هنر مدنظر باشد؛ «گردهم آمدن هنرمند، مخاطب/ سفارش‌دهنده و اثر هنری در چرخه‌ای مثلثی شکل برای عینیت بخشیدن به آن استلزام می‌یابند. زیرا اثر با نقش نهان هنرمند از طریق پیام گذارده شده از سوی وی هویت یافته و با اجرای تجسمی که برای نمایش آن پیام در اختیار می‌گیرد با سفارش‌دهنده و به عبارتی مخاطب مواجه شده به گفتگو و تعامل می‌پردازد» (رهبرنیا و انصاری، ۱۳۸۲: ۶۹). فلذا در ادامه تمامی این عوامل مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند تا در نهایت نحوه بارگذاری پیام اقتدار ملی در لایه‌های معنایی اثر کاشی‌نگاره به گونه‌ای جامع تبیین شود.

یافته‌های پژوهش:

رابرت مرداک اسمیت: سفارش‌دهنده

مردی اسکاتلندی و در خدمت نظام سیاسی بریتانیا که علاوه بر سهم و مشایعت بسزا در معرفی و پاسداشت هنر ایران به جهانیان، نقش نهان و فزاینده‌تری جهت تحقق اهداف سیاسی- اقتصادی بریتانیا در مأموریت‌های برون‌مرزی آن داشت. به ویژه در جریان نهضت شرق‌شناسی که آن اوان بسیار مورد توجه قرار گرفته بود. «نهضتی که اگرچه در پی اولین جرقه‌های آشنایی اروپاییان با آثار هنری و بناهای ملت‌های اسلامی طی سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی شکل گرفت؛ با اینحال، کم‌کم به سمت و سوی تجارت، تصاحب و تغییر فرهنگ ملت‌های اسلامی و جوامع

تصویر ٤. تزئینات حاشیه نگاره‌های اطراف در ترکیبی از نقوش اسلیمی و ختایی

تصویره. نگاره میانی میز کاشی با عنوان «نبرد رستم و اشکبوس»

تحت استعمار پیش رفت. چنانکه در تداوم‌اش، غیرغربی‌ها همواره انسان‌هایی حاشیه‌ای و دورانداختنی تلقی گردیدند که توانایی درک، اهمیت و حفظ مصنوعات خود را نداشتند و این انسان غربی مسئولیتی برایش ایجاب گردیده بود تا ساخته‌ها و میراث آنها را نجات دهد و حفظ کند. فلذا هنرشناسی، گردآوری آثار هنری، رواج موزه‌ها، رقابت برای جمع‌آوری مصنوعات اقوام گوناگون و پیدایش و مقبولیت یافتن نمایشگاه‌های جهانی همه به گونه‌ای همزمان با گسترش جریانات استعمارگرایی به وجود آمدند» (مجتهدزاده و سعدوندی، ۱۳۹۶: ۶۱). بالطبع، فعالیت‌های رابرت مرداک اسمیت هم تحقق چنین اهدافی را برای جامعه نیمه‌استعماری ایران دربرداشت. وی که از سال ۱۸۶۳ به خدمت بخش ایرانی خط تلگراف بریتانیا- هند درآمد و تا سال ۱۸۸۵ عهده‌دار این سمت باقی ماند. در اثنای این اقامت بیست ساله، به دلیل موقعیت شغلی‌اش شبکه گسترده‌ای را برای خرید آثار هنری ایجاد کرد و با جلب موافقت مدیر موزه ویکتوریا و آلبرت (با نام سابق ساوت کنزینگتون)، بودجه لازم برای خرید آثار هنری در ایران و سازوکاری برای انتقال آنها از طریق دریا (از مسیر خلیج فارس به انگلستان) را تأمین نمود. همچنین چون ارتباط نزدیکی با درباریان و در رأس قدرت ایران (ناصرالدین شاه) داشت آزادانه و در دو مرحله، آثار هنری را خریداری و بدون هیچ مشکلی و معاف از هرگونه عوارض گمرکی به لندن منتقل کرد (کاووسی، ۱۳۹۸: ۲۰-۲۱). با اتمام مأموریتش در ایران و منصوب شدن به ریاست موزه ادینبرو، از آنجایی که جمع‌آوری و مستندسازی هنرها و صنایع معاصر ایران را نیز مدنظر داشت. لذا طی آخرین سفرش به سال ۱۸۸۷ مجموعه‌ای کامل از انواع کاشی‌ها و ظروف سرامیکی را به استادکاربرجسته‌عهدناصری،علی‌محمداصفهانی‌سفارش داد (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۳۴). میز کاشی‌نگاره مورد مطالعه از همین مجموعه می‌باشد که به سه دلیل خوانش آن حائز اهمیت است: اولاً سایر آثار صناعی و اشیاء هنری عتیقه‌ای که به موزه ویکتوریا و آلبرت برده شده بودند؛ پیشتر در راستای تأمین نیاز مادی و معنوی مردمان ایران زمین و

تصویر ٦. نگاره «دیدار شاه عباس با حسین‌کرد شبستری»

مبتنی بر دیدگاه زیبایی‌شناختی آنها خلق گردیده بودند. در حالیکه هدف از آفرینش این اثر برای مردمانی شکل گرفت که خارج از قلمرو فرهنگ و جغرافیای تمدن اسلامی بودند و از بیرون به درون این فرهنگ سرک می‌کشیدند و توجه به این آثار را بخشی از "پروژه روشنگری" در راه توسعه و پیشرفت خود می‌دانستند. با انگیزه الگوبرداری برای ساخت، تولید و طراحی اشیاء که در جریان جنبش "هنرها و صنایع دستی" انگلیس رو به گسترش می‌رفت. اولگ گرابار (۱۹۲۹- ۲۰۱۱)، مورخ سرشناس هنر اسلامی، در اینباره می‌گوید: در سده هجدهم این فکر در اروپای غربی نضج گرفت که همه چیز را می‌شود شناخت. معرفت به همه چیز در یک تراز قرار می‌گیرد و تمایزی میان تمام اقسام مختلف معرفت نیست. همه چیز را می‌توان با همه چیز تبیین کرد و وقتی کسی همه چیز را بشناسد به مراتب عالی حکمت و اخلاق خواهد رسید. بنابراین شکل‌دهی به چنین اثری باید به نحوی صورت می‌گرفت تا پاسخگوی دغدغه دانشورانه آنها درباره فنون هنری معاصر باشد (کاووسی، ۱۳۹۸: ۱۶). چنانکه مرداک اسمیت در همین حین به علی‌محمد سفارش می‌دهد تا شرحی از مواد و فنون حرفه‌ای خود را مکتوب کند و جهت ساخت ظروف سفالین جدید رساله‌ای در باب فنون کاشی و کاشیکاری بنویسد. رساله‌ای که خود در سال ۱۸۸۸ در ادینبورو به چاپ می‌رساند (سیدموسوی، ۱۳۹۹: ۷۹). ثانیاً علی‌محمد اصفهانی نه همانند سایر هموطنانش که میراث گران‌سنگ تمدن دیرپای خود را از سر ساده‌دلی یا احتیاج در ازای مبالغی ناچیز به مشتریان فرنگی می‌فروختند؛ آثار خود را نمایندگان مادی و ملموس فرهنگ و تمدنی کهنسال و پربار می‌دانست که قابلیت آن را دارند تا باور و بینش جهانیان را در یک هم‌سخنی بصری در باب سرزمینش تصحیح نمایند. ثالثاً این اثر خود مجموعه‌ای کامل از هنر کاشیکاری و در ابعادی بزرگ بود که به دلیل داشتن فرمی مستقل و سوا از ساختارهای معمارانه متداول در آن زمان، امکان روایت‌پردازی و هرگونه معنابخشی را برای هنرمند ممکن ساخته بود. بنابراین چون مبتنی بر شناخت، دانش و علم روز بوده و خاصیت ابتکار و خلاقیت در اندازه و تعداد قطعات کاشی‌نگاری شده داشت، صرف‌نظر از محتوا و مفاهیم بصری‌اش، می‌توان برآیند نمود که در حکم سند اقتدار ایران از فرهنگ ملی و معاصر خویش در دستان مرد عرصه‌های بین‌المللی بریتانیا، رابرت مرداک اسمیت، به شمار می‌رفت که واجد تحلیل و واکاوی در همین رابطه است. چرا که «اقتدار خود برآمده از ایجاد فهم، اندیشه، دانش و قدرت اثربخشی در پاسخگویی به نیازهای انسان در هر عصری می‌باشد» (نصراله‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۷).

علی‌محمد اصفهانی: هنرمند در حالی سفارش اثر را دریافت می‌کند که دوره جدیدی از به خطر افتادن مرزهای

تصویر ۷. نگاره «ضیافت شاه عباس و خرم چینی»

تاریخی و تمامیت ارضی ایران آغاز شده بود. در این دوران، ایران اگرچه مستقیماً تحت استعمار نظام‌های سیاسی قدرتمند قرار نگرفت؛ اما به نوعی متأثر از استعمار نوی آنها بود. شکل گرفتن جنگ‌های اول و دوم با روس‌ها، تحمیل معاهدات ننگین گلستان و ترکمنچای از سوی آنها، خلأقدرت داخلی، برپا شدن بساط ملوک‌الطوایفی و یکه‌تازی منورالفکران متجدد و غرب‌گرا در اعطای امتیازات مختلف تجاری به خارجیان همگی سبب گردیدند تا عزت و روحیه اعتماد به نفس ایرانیان در هم شکسته شده، ایران تدریجاً به ملتی نیمه‌مستعمره و کانون کشمکش‌های منفعت‌جویانه نظام‌های سیاسی روسیه و بریتانیا مبدل گردد و تماماً حاکمیت سیاسی و اقتصاد ملی‌اش به شدت تهدید و تحدید شوند (سلامی، ۱۳۹۷: ۲). در چنین شرایطی، اگرچه« نظام سیاسی قاجاری خود به لزوم اقتباس از تمدن اروپایی و کسب معرفت از فرهنگ مغرب زمین جهت همگام شدن با پیشرفت‌های فناورانه آنها مجاب گردیده بود» (تقوی، ۱۳۹۳: ۱۷۴). لیکن هنرمند با جریانی همراه شد که عده‌ای

تصویر ۸. نگاره «دیدار گودرز با گیو»

تصویر ۹. نگاره «نبرد رستم و سهراب»

از روشنفکران ایرانی در پی مطالعه روزنامه‌های اروپایی، تحصیل علوم جدید و آشنایی با افکار برآمده از انقلاب فرانسه آن را بنیان نهاده بودند. جریانی که مفهوم جدیدی از ایده ملی‌گرایی را وارد حوزه اندیشگانی ملت ایران کرد و بیان داشت هر ایرانی می‌بایست در برابر مخاطرات جدید، دفاع از استقلال و تمامیت ارضی سرزمین خود، ایجاد همبستگی و تقویت انسجام سیاسی و شکل‌دهی به راهبرد بقا با هدف تداوم در عرصه جهانی بر ریشه تاریخی‌اش اتکا کند و به بازسازی هویت خویش بپردازد (هژبریان، ۱۳۹۸: ۱۳۹). زیرا «هرقدر ملت از گذشته تاریخی و فرهنگی‌اش آگاهی بیشتر و عمیق‌تری داشته باشد؛ بدون شک با قاطعیت و ایمان بیشتری برای حفظ موجودیت و اعتبار آن و مطرح بودن در سطح جهانی خواهد کوشید. در واقع، اگر ملت با گذشته خویش پیوندی ناگسستنی حاصل نماید و به این گذشته و فرهنگ آن با احترام و با دیدی کنجکاو و جستجوگر بنگرد؛ توان آن را خواهد یافت تا با آگاهی از نارسایی‌هایی که دامنگیرش شده و او را از حرکت و پیشرفت بازداشته، بدون آنکه خویشتن را ببازد و احساس تباهی کند، رهایی یابد» (ورجاوند، ۱۳۶۸: ۲۳). بر این اساس، هنرمند هم کوشید تا در تولید و خلق آثارش در بنیان نهادن به چنین اندیشه روشنفکری برآید. فلذا هنر ایران را به مثابه هنر مفاخر با هویت تاریخی مشترک و در ارتباط با شخصیت‌های بزرگ تاریخی و حوادث و وقایع مهم ملی در اثر کاشی‌نگاره تعریف کرد تا ضمن برانگیختن احساسات میهن‌پرستانه برای دفاع از میراث سرزمینی ایران هم بر قلمرو ایده ملی‌گرایی فرهنگ خویش تأکید کند و هم واکنشی به زوال و ضعف نظامی در برابر نظام‌های سیاسی قدرتمند نشان دهد که هر یک بخشی از ایران را جدا کرده بودند. گفته‌های مرداک اسمیت هم مؤید همین رویکرد هنرمند است: «... این مردمان هم از حیث قوای جسم و هم قوای ذهن از بهترین‌ها در جهانند. آنها سرشار از حس نیرومند وطن‌دوستی هستند و از طریق هنر، ادبیات و فرهنگ خود تأثیری در خاورزمین دارند که به کل ناهمگون با قوای نظامی‌شان است» (مرداک اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۱۵).

میز کاشی‌نگاره

بر این اساس، هنرمند با بهره‌گیری از شیوه نقاشی زیر لعابی عصر صفوی، اثری را به صورت میزی دایره‌ای شکل به قطر ۱۳۰ و ضخامت ۱۰ سانتیمتر و وزن ۱۰۸ کیلوگرم که از ۹ بخش تشکیل شده، طراحی می‌کند (www.m.vam.ac.uk). یک بخش مرکزی که کمی بیش از شعاع میز را به خود اختصاص داده و ۸ بخش مساوی در اطراف آن که هر کدام دارای نگاره و تزئینات حاشیه‌ای هستند. وی خشت دایره‌ای شکل میز را ابتدا به ۸ بخش مساوی از مرکز تقسیم کرده، سپس دایره‌ای به مرکز و به قطر کمی بیش از نصف شعاع خشت ترسیم می‌کند. در هر بخش، ضمن آنکه نگاره‌ای را تجسم می‌بخشد؛ قاب و تزئینات حاشیه‌ای جداگانه‌ای را هم طراحی می‌نماید تا بخش‌ها از یکدیگر تفکیک گردیده و فضای باقیمانده میانشان پر شوند. برای ساخت این میز علی‌محمد شیوه کاشیکاری گذشتگان خویش را برمی‌گزیند تا بدون محدودیت و با سرعت عملی بیشتر طرح‌هایش را اجرا کند. چنانکه مبتنی بر این قابلیت، سطح میز را آراسته به نقوش آرمانی- اساطیری و نمونه‌های تمثیلی ادبیات ایران می‌کند و بخش اعظم آفرینش‌های خود را از مضامین ادبی وام می‌گیرد. زیرا در تاریخ فرهنگی سرزمینش، «ادبیات فقط مأوایی برای مشروعیت بخشیدن به نقش هنرمند و منبعی برای موضوعات آثارش نبود. بلکه در مفهومی کلی‌تر به معنای ایدئولوژی عرفانی و زیبایی‌شناختی هنر ایرانی بود» (معین‌الدینی و عصار کاشانی، ۱۳۹۲: ۸٤) با اینحال، چون می‌دانست که این اثر پس از اتمام آفرینش به سوی اروپا روانه خواهد شد. لذا اندکی به هنر تزئینی اروپا به صورت طبیعت‌گرایانه و در رنگ‌های ملایم غربی همچون صورتی، بنفش، قهوه‌ای، زرد، سبز، آبی و سفید متمایل می‌گردد و به منظره‌سازی سطح میز می‌پردازد تا با آمیختن طرح‌های ایرانی با شمایل‌نگاری واقع‌گرایانه غربی به اثرش هم نوعی سرزندگی و حیات تازه بصری ببخشد و هم پاسخگوی ذائقه زیبایی‌شناختی اروپاییان به ویژه سفارش‌دهنده آن یعنی رابرت مرداک اسمیت باشد (تصویر ۱). اینگونه طراحی که در تمامی بخش‌های میز انجام گرفته، پژوهش حاضر را بر آن داشت تا آنها را جهت واکاوی صحیح‌تر شماره‌گذاری کند. بنابراین از قسمت مرکزی و بعد از ضلع جنوب‌شرقی میز و در جهت عقربه‌های ساعت، تجزیه و تحلیل نگاره‌ها را شروع کرده و در توالی شکل دوار میز پیش رفته است (تصویر ۲).

تجزیه و تحلیل یافته‌ها

تزئینات میز شامل دو بخش کلی است: تزئینات حاشیه نگاره

کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار؛ سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل (موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن)/۱۷۳-۱۸۷

مرکزی (تصویر ۳) و تزئینات حاشیه نگاره‌های اطراف (تصویر ٤). جهت تزئینات حاشیه کاشی مرکزی، علی‌محمد از هنر گل‌ومرغ بهره برد؛ هنری که از دوره صفویه با نوآوری‌های رضا عباسی و بعد شفیع عباسی بنیان گذارده شد و در دوره‌های زندیه و قاجاریه به کمال رسید. با این وجود، وی با رنگ‌های ملایم و سایه‌پردازی در کاشی هفت رنگ، گل‌ها و مرغان را با میوه‌های تاکی، پروانه‌ها و برگ‌های درهم تنیده همراه گرداند تا فضایی همچون قاب منقوش بر اطراف نگاره شماره ۱ نقش بندد. فضایی با حاشیه‌ای از اسلیمی‌های پیچان و رنگ‌پردازی متفاوت که از سویی بر اهمیت نگاره به لحاظ جذابیت بصری و محتوایی می‌افزاید. از سوی دیگر به دلیل دربرداشتن نوعی ظرافت و لطافت نمادین نقوش (گل‌ومرغ تجلیگاه حضور عاشق و معشوق در هنر ایرانی) از تنش محتوایی نگاره‌ها می‌کاهد. ضمن اینکه هنرمند در قسمت پایین این حاشیه و در یک قاب اسلیمی به شیوه رقم‌گذاری هنرمندان ایرانی، نام خود، سفارش‌دهنده و همچنین سال تولید اثر را ثبت می‌کند. تزئینات حاشیه‌ای نگاره‌های اطراف میز را هم که به مثابه مرزی میان نگاره‌ها پنداشته می‌شوند مبتنی بر یک الگوی مشترک و چند مرحله‌ای شکل داد: بدین نحو که یک قاب اسلیمی با فرم کلی شبیه به برش طولی نیلوفر آبی، اطراف نگاره‌ها با رنگ مشکی و قلمگیری سفید به کار برده و بعد حاشیه‌ای باریک از ترکیب نقوش اسلیمی و ختایی به رنگ سفید در زمینه قهوه‌ای محاط شده است. فضای بین این دو را نیز با رنگ زمینه لاجوردی و گل‌های ختایی سفید پوشاند تا به لحاظ زیبایی‌شناختی به شکوه نگاره‌ها افزوده شود. در نهایت، این الگو را در حاشیه نگاره‌ها تکرار کرد تا علاوه بر ایجاد نوعی وحدت و انسجام بصری، به صورت نمادین یادآور جایگاه ابدی و همیشگی بهشت ازلی در هنر ایرانی باشد.

نگاره‌های میز

نگاره نبرد رستم و اشکبوس

نگاره میانی میز با روایتی از نبرد رستم و اشکبوس است. نبردی که اشکبوس از جانب تورانیان برای جنگ با ایرانیان فرستاده می‌شود و رویاروی رستم قرار می‌گیرد (فردوسی، ۱۳۷۷: ۱۸۷-۱۸۸) که علی‌محمد پرده آخر رویارویی آنها یعنی پیروزی رستم بر اشکبوس را به تصویر می‌کشد (تصویر ٥). با این وجود، در نظر داشته تا مضمون نبرد و دفاع از سرزمین ملی را به طرز لطیفی بنمایاند. لذا از انحنای خطوط در ترسیم پیکره‌ها، تپه‌ها، مسیر رود و سایر عناصر داستانی و رنگ آبی لاجوردی در آسمان بهره می‌برد و با پراکندن پیکره‌های متعدد با حالات مختلف در صحنه داستانی سعی می‌کند تا نوعی ترکیب‌بندی متعادل و متناسب را در کل نگاره لحاظ نماید. از سوی دیگر، جهت تأکید بر شکست دشمن، پیکره زانوزده اشکبوس و اسبش

تصویر ۱۰. نگاره «دیدار حسین‌کرد با یوسف ثانی»

را که هر دو تیر خورده‌اند با تأکید بیشتر در قسمت راست پیش‌زمینه، رستم را در نمای مقابل با کمانی در دست و سپاهیان را در پس‌زمینه قرار می‌دهد. همچنین رنگ غالب فضای پشت سر رستم را سبز به نشانه پیروزی ایرانیان و پرچم اشکبوس را به نشانه شکست تورانیان سیاه در نظر می‌گیرد. بیشترین رنگ قرمز را هم در پوشش اشکبوس، اسب و سپاهیانش به کار می‌برد تا بیانگر تهاجم‌شان به مرزهای سرزمین ایران باشد. از رنگ‌های گرم مانند زرد، قهوه‌ای و نارنجی نیز در کل صحنه استفاده می‌کند و در لباس شخصیت‌های داستانی به کار می‌گیرد تا چشم مخاطب گردش نموده و تمامی محتوای داستانی را دریافت کند. ناگفته نماند که هنرمند این نبرد و تهاجم را در دشتی ناهموار و در دو سوی مسیر رودخانه‌ای ترسیم می‌کند تا ضمن یادآوری توطئه دشمنان در جداسازی بخش‌هایی جغرافیایی در مرز رودخانه‌های شمالی ایران بتواند بر اهمیت یکی از مؤلفه‌های هویتی خود یعنی جغرافیا و مرزهای سرزمینی تأکید کند. چنانکه «هویت ملی هر ملت در وجه نخست زاییده محیط جغرافیایی‌اش است. هایدگر در این رابطه جغرافیا را عامل بنیادی هویت ملی می‌داند و معتقد است هویت به واسطه پیوند هستی‌شناختی انسان به خاک و ریشه‌های بومی تعریف می‌گردد و قطع شدن این ریشه‌ها سبب بی‌خانمانی و بحران هویت در او می‌شود. بنابراین، محیط و عوامل جغرافیایی از مهمترین مؤلفه‌های هویت ملی هستند که به عنوان بستری برای شکل‌گیری سایر مؤلفه‌های هویتی عمل می‌کنند و حس همگرایی را در میان مردمان یک ملت به ویژه در سطح جهانی ایجاد می‌نمایند» (قالیباف و پوینده، ۱۳۹۰: ۱۰). فلذا هنرمند در مرکز اثر با تصویر کردن چنین نبردی در یک دشتستان بر آن بوده تا درک جامعی از هویت سرزمینی ایران با ویژگی‌های خاص و متفاوت انسانی- محیطی را مطرح سازد.

نگاره دیدار شاه عباس با حسین کرد شبستری

از آنجایی که اقتدار سیاسی به واسطه فرآیند جنگ و کنش نظامی متولد می‌شود و تاریخ ایران به نوعی سرشار از

تصویر ۱۱. نگاره «ضیافت هوشنگ و تهمورث»

اینگونه جنگ‌ها در حفظ مرزهای سرزمینی با حضور مرزبانانی است که بازنمود شجاعت و دلیری ایرانیان در دفاع از سرزمین خویش و مردانگی در برابر هرگونه ستم و زورگویی بوده‌اند (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۵). بنابراین دومین نگاره، در فضای ایوانی مجلل با ستون‌هایی در پس‌زمینه روایتگر میزبانی شاه عباس از مرزبان قهرمان، حسین کرد شبستری است (تصویر ٦). فردی که یکی از چوپان‌زادگان و پهلوانان دربار شاه عباس صفوی بود؛ توانست مالیات هفت ساله ایران را از پادشاه هند بگیرد و به دربار حکومت ایران آورد. شاه عباس نیز در ازای خوش‌خدمتی به او خلعتی فراوان داد و از آن پس وی را یکی از مقربان درگاهش گردانید. چنانکه جایگاه او در میان پهلوانان آن زمان همچون جایگاه رستم در شاهنامه دانسته می‌شد و نماد مفاهیمی چون قانون، آزادی، عدالت و حقوق ملی در داستان‌ها به شمار می‌آمد. وی که همواره در خدمت شاه به سر می‌برد و سابقه‌ای درخشان و طولانی در مبارزه با دشمنان ایران به ویژه ترکان عثمانی در مرزهای غرب ایران داشت؛ (افشار و افشاری، ۱۳۸۵: ۲) در نگاره با لباس رزم و در نمای اول سطح اثر ترسیم شده است تا بازگوکننده این موضوع باشد که اگر زمانی تمامیت ارضی ایران به مخاطره بیفتد یا هر دشمنی بخواهد حاکمیت ملتش را بر سرنوشت‌شان سلب کند یا به دست آشوب و تحریکات غرض‌آلود بسپارد؛ پهلوانانی رستم‌وار از بلندای مردانگی قدعلم می‌کنند و تمامی قدرت را در طبق اخلاص می‌نهند تا با ایثار جان و تن، مرزهای سرزمین‌شان را از وجود بداندیشان پاک کنند. در همین راستا، شاه عباس هم با لباسی سفید و بلند و تاجی بر سر به حالت نشسته (چهارزانو) تجسم یافته است. زیرا هنرمند مدنظر داشته تا با نشان دادن آنها در غنای پوششی، نیرومند، جذاب و قوی بنیه با ظاهری آراسته یکی از مظاهر میراث فرهنگی ایرانیان یعنی تن‌پوش کامل را در تطابق با مستندات تاریخی به طرز صحیحی متصور می‌سازد. لذا اسطوره قدرت را در تن‌پوش پادشاهان پارسی و قهرمانانی مانند حسین کرد شبستری را در تن‌پوش نبرد پارسیان باز آفرینی کرده و برای تأکید بر فضای گفتمانی میانشان، دو سوم زمینه نگاره را به محل جلوس با فرشی پر از نقوش اسلیمی و پیچک‌های نیلوفری درآمیخته با رنگ‌های سبز، کرم و مشکی اختصاص داده است.

نگاره ضیافت شاه عباس و خرم چینی

نهاد دولت که نوعی ابراز هویت توسط مردم و در ارتباط با مکان قرار دارد؛ از راه ایجاد پیوندی قانونی سازمان‌دهنده میان جغرافیا و ملت، مفهوم سرزمین را واقعیت می‌بخشد. چنانکه ژان گاتمن معتقد است: یک دولت با ظرافت خاصی افراد را در یک گروه انسانی گردهم می‌آورد، آنها را از دیگر گروه‌ها جدا و به ملتی یکپارچه تبدیل می‌کند. زیرا جداگانه بودن نسبت به محیط دیگران و سربلند بودن از ویژگی‌های خود، از نمودهای ذاتی هر ملت است. برای جداگانه بودن نسبت به محیط دیگران، یک ملت تنها نیازمند جغرافیا، اسطوره، زبان و یژه یا فرهنگی خاص نیست. بلکه برای چنین هدفی، اساساً نیازمند یک باور استوار مبتنی بر اعتقادی دینی و جلوه‌هایی از خاطرات و میراث سیاسی می‌باشد. میراثی که زیربنای انگیزه معنوی اصلی در اندیشه‌اش است و حس تعلق داشتن به سرزمین و هویت ملی‌اش را ارضا می‌نماید (حافظ‌نیا و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۰). بر همین اساس، چون در حافظه تاریخی ایران اسلامی، شاه عباس صفوی، اسطوره دولت اقتدارگرا، دینی و مستقل دانسته شده که بیشترین داستان‌ها را به خود اختصاص داده و تنها پادشاهی است که در تمام قصه‌ها از وی به نیکی یاد شده، از محبوبیتی بسیار در میان عوام برخوردار بوده و معمولاً با لباسی مبدل به میان مردم می‌رفته تا از مشکلات‌شان آگاهی یابد (حنیف، ۱۳۹۵: ۳۹). لذا در این نگاره (تصویر ۷) بزم شاهانه‌ای به وی اختصاص داده شده به همراه یک نوازنده عود و خرم چینی، میهمان افتخاری‌اش از خاور دور با لباس رزم بر تن، کلاهی شبیه تاج بر سر و جامی در دست که دست دیگر را به نشانه صمیمیت و احترام در دست شاه عباس گذارده است. شاه خود لباسی سپید بر تن دارد و همچون میهمانان بر فرشی منقوش به رنگ سبز تصویر گردیده تا تداعی‌گر دولت آرمانی مبتنی بر عدالت و قدرت باشد. زیرا در اندیشه سیاسی ایران همواره چه در بخش اسطوره‌ای و چه در بخش تاریخی‌اش، این دولت عادل و مقتدر بوده که پاسداری اصل تداوم تاریخی و سرزمینی را به عهده داشته است.

نگاره دیدار گودرز با گیو

از آنجایی که بخشی از ساختار هویت ملت ایران را تاریخی شکل می‌دهد که بیانگر آغازین دوران شکل‌گیری روح جمعی و دیرینه ایرانیان بر مبنای اسطوره است (زارع‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۷۰). لذا در تجسم‌بخشی به میز کاشی‌نگاره هنرمند کوشیده تا به واسطه ترسیم تمثال شخصیت‌های تاریخی- افسانه‌ای، نیمه افسانه‌ای یا واقعی- در هیأت اسطوره‌ای

کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار؛ سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل (موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن)/۱۷۳-۱۸۷

تصویر ۱۲.نگاره «دیدار افراسیاب با اشکبوس»

بر شکل‌گیری تصویری تاریخی از ایران در اذهان جامعه بین‌الملل تأثیر گذارد. چنانکه در نگاره چهارم از این اثر، پرده‌ای دیگر از شاهنامه، گفتگوی گودرز و گیو (دو پهلوان شاهنامه) را به روایتی بصری می‌گذارد. آن هنگام که گودرز-نگاهبان افتخارات پهلوانی ایران و برافرازنده درفش کاویانی- نشسته در ایوانی با فرش سبز رنگ و تزئینات اسپیرالی از گیو می‌خواهد تا کیخسرو را بیابد. زیرا شبی در خواب می‌بیند که سروش به او می‌گوید اگر می‌خواهد کیخسرو را پیدا کند باید گیو را به دنبالش بفرستد. گیو با سپر و گرزی در دست روبه‌روی گودرز در نمای اول و کمی بزرگ‌تر ترسیم شده و در لباس رزم گویا مهیای انجام کاری است که گودرز از او می‌خواهد (تصویر ۸). کاری که به واسطه آن، گذشته از حضورش در جنگ‌های سخت، معروف و جاودانه می‌گردد. زیرا به مدت هفت سال در خاک دشمن، توران، به جستجوی مخاطره‌آمیز و رنجبار کیخسرو می‌پردازد و ماجراهای فراوانی را پشت سر می‌گذارد. بر همین اساس، علی‌محمد بیشترین رنگ گرم را با بهره‌وری از نشانه‌های شعری فردوسی در خلق شخصیت وی به کار می‌برد تا شور و اشتیاقش در انجام مسئولیت محوله را نشان دهد و از درون، نگاه مخاطب را درگیر کند. چنانکه این دلیرمرد شهره به احساس مسئولیت و تلاش برای حفظ آرامش و امنیت ایران بود و با چهره‌ای جدی، مقاوم و پر طاقت در صف‌آرایی و ایجاد نظم در سپاه ایران مانند نداشت و با تدبیر پیروزی را به ارمغان می‌آورد (پیری، ۱۳۹٤: ١٤). لذا هنرمند در زمانی که بر آن بود تا هویت خود را با بهره‌گیری مداوم و مکالمه میان حال و گذشته صورت دهد؛ از بازتاب چنین اسطوره‌هایی به مثابه پدیده‌های فرهنگی و بسترساز تداوم‌بخش به چنین هویتی استفاده می‌کند و با نشان دادن سهم و نقش آنها در تکامل تمدن و فرهنگ ایرانی، درصدد برمی‌آید تا این باور را ایجاد کند که امروز هم ملتش مانند گذشته فعال و بالنده هستند.

نگاره نبرد رستم و سهراب

بخشی از میز کاشی، صحنه‌ای تراژدی از شاهنامه و غم‌انگیزترین داستان از میراث ادبی ایران، «نبرد رستم و سهراب» را به خود اختصاص داده است. نگاره توصیف لحظه‌ای است که رستم بازوبند سهراب را که مادرش تهمینه به عنوان نشان به او داده، می‌بیند و از نسبت پدر و پسری خویش با سهراب آگاه می‌شود (فردوسی، ۱۳۷۷: ۱۰۷). رستم آشفته‌حال و سهراب افتاده بر زمین با چشمان بسته تصویر گردیده‌اند (تصویر ۹). فضاسازی صحنه طبق روایت شاهنامه در میدان نبردی نشان داده شده که کناره‌هایش به طور قرینه سر اسب‌های سهراب و رستم را دربردارد. با اینحال، هنرمند یک‌سوم فضا را به آسمان و دوسوم را به زمین اختصاص داده تا بر وقوع حادثه تأکید کند. چنانکه بیشترین توجه به تمثال رستم در مرکز کادر نگاره جلب می‌گردد. گویی حرکات دست‌ها و حالت صورتش تأسف و پشیمانی جبران‌ناپذیری را بیان می‌دارند. تقابل و رویارویی پدر و پسری که اگرچه در نگاه نخست به حسب قضا و قدر با یکدیگر روبرو می‌شوند؛ اما در لایه‌های معنایی ژرف‌تر به مثابه مهاجم و مدافعی هستند که هر یک بنا به مقاصدی، رویاروی هم قرار می‌گیرند. سهراب با حمایت افراسیاب و گرفتن خلعت و لشکری انبوه

تصویر ۱۳. نگاره «ضیافت قهرمان و قهتران»

تشویق به لشکرکشی و تخطی به مرزهای ایران می‌شود و رستم در مقابل، به دلیل خطر قریب‌الوقوع حمله سهراب و ایجاد هراس و ولوله در دل شاه و سپاه ایران مهیای نبرد با وی می‌گردد. فلذا علی‌محمد از این نکته غافل نمانده و با نشان دادن حالت تمثال دو پهلوان و ابزارآلات جنگی پیرامون‌شان سعی کرده تا علیرغم عدم تجسم‌بخشی به حضور سپاهیان، تقابل نظامی میان آنها را تداعی نماید و با کاربرد بیشترین رنگ قرمز در لباس سهراب بر حالت تهاجمی‌اش بیافزاید. هرچند در کل نگاره تعادل رنگی میان تمامی عناصر بصری تشکیل‌دهنده نگاره را حفظ نموده تا چشم مخاطب در خوانش کل داستان حرکت کند.

نگاره دیدار حسین کرد شبستری و یوسف ثانی

در این نگاره (تصویر ۱۰) حسین کرد شبستری در کنار یوسف ثانی تصویر شده است. یوسف ثانی که دهخدا در لغتنامه‌اش به شخصی بی‌نهایت زیبا و صاحب جمال اطلاق کرده، به اعتقاد برخی مورخان همان شاه عباس دوم صفوی است. نوه شاه عباس اول که در بسیاری از صفات و خصائل همچون دانش‌پژوهی، هنردوستی، جنگاوری، عدالت، شجاعت، علاقه به آبادانی و دقت طبع شباهتی شگفت‌انگیز به نیای کبیر خویش داشت. وی که یکی از سه تن شهریاران محتشم و پر اقتدار این دودمان به شمار می‌آمد و در دوره فرمانروایی‌اش دگرباره فرهنگ و اقتصاد ایران رونقی تازه گرفت درباره مناسبات با مردم معتقد بود: شکر نعمت سلطنت آنست که وقتی از سوی خدا امور مردم بر عهده حاکمی نهاده شده مقدمات آسایش و رفع ستم از آنها را فراهم کند. فلذا خود با مهربانی و عدالت رفتار می‌کرد و با آغاز سلطنت‌اش علاوه بر بخشش مالیات‌ها، فرامینی برای امرا و حکام درباره رفتار مناسب با مردم صادر کرد و بهبود شرایط را در حسن رفتار و رعایت عدل و انصاف به آنها متذکر شد (عابدینی مغانکی، ۱۳۹۷: ۱۱۲). بر این اساس، هنرمند باردگر میراث سیاسی ایران و جلوه‌هایی از خاطرات سیاسی سرزمین‌اش را در تمثال شخصی به تصویر می‌کشد که در رأس هرم قدرت دارای صفاتی همچون عدالت، تدبر و مدیریت سیاسی و اجتماعی بوده و بر فضای حکومتی دینی، فارغ از هرگونه استبداد و دیکتاتوری دلالت می‌ورزید. به گونه‌ای که با دربرداشتن چنین خصائل پسندیده و زیبایی به یوسف ثانی شهره گردیده بود و پهلوانانی همچون حسین کرد شبستری در محضرش آماده به خدمت بودند. البته لازم به ذکر است که چون وی در سن نوجوانی (ده سالگی) بر رأس هرم قدرت دودمان صفوی جلوس می‌نماید؛ علی‌محمد نیز وی را کم سن و سال و در لباس شاهزادگان درباری ترسیم می‌کند. تمثال پهلوان را هم در حالی که گرزی به دست چپ گرفته، کاملاً فیگوراتیو و سه‌رخ در لباس رزم و کلاهخودی با دو پر بزرگ بر سر ترسیم می‌نماید. چنانکه حالتی قدرتمندانه و هویتی یگانه از تن‌پوش رزم پارسی را تداعی می‌بخشد. زیرا «هر جزیی از این تن‌پوش حامل اندیشه‌ای می‌باشد که در واقع، خود عامل اصلی طراحی و تولید بوده است» (متین، ۱۳۸۳: ۳۸). بارزترین نمود چنین اندیشه‌ای را در طراحی و استعمال کلاه دیهیمی می‌توان یافت. «پیشانی‌بندی طلایی که بلندی آن به پنج سانتیمتر می‌رسد؛ با پر پرندگان، برگ‌ها و گل‌هایی آرایش می‌یافت و بر سر دلیران جنگاور به نشانه پیروزی و افتخار بسته می‌شد» (غیبی، ۱۳۸٤: ۱۲۷). فلذا در این نگاره هم هنرمند از چنین نشانه‌های بصری غافل نمانده و بر سر هر دو

شخصیت که در ایوانی مجلل با زمینی به رنگ قهوه‌ای و تزئینات اسپیرالی سفید حضور دارند، کلاه دیهیمی را ترسیم کرده است.

نگاره ضیافت هوشنگ و تهمورث

به جهت نشان دادن اقتدار، چون پویایی سیاست‌های تاریخی- تمدنی بیش از آنکه به عوامل اقتصادی یا اجتماعی تقلیل داده شوند؛ به یک نظام علمی قدرتمند، پویا و زاینده منتسب داده می‌شوند (نوروزی فیروز،۱۳۹۱: ۵۹). بنابراین علی‌محمد سعی نموده تا در این راستا برخی از شخصیت‌های اندیشمند سرزمین خویش را بازآفریند. «شخصیت‌هایی که با دقت علمی بی‌نظیر و نگاه نقادانه و موشکافانه به نوآوری‌هایی پرداخته بودند که برای سده‌های متمادی الگوی فعالیت‌های جهانیان به شمار می‌آمدند» (زارع‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۷۵). لذا به سبب تأثیرگذاری در توانمندسازی نظام جهان و نقش بسزا در رشد، پیشرفت و تکامل علوم و فنون، آنهم در بازه زمانی شکوفایی تمدن ایرانی، به اسطوره‌هایی بدل گردیدند که خدمات‌شان در همه زمان‌ها و فارغ از هر جغرافیای خاصی کاربرد داشت. در همین رابطه، در بخشی از میز نگاره‌ای از هوشنگ و تهمورث، دو اسطوره اندیشمند ایرانی اختصاص یافت. هوشنگ نماد دانایی و ملقب بانکاوت در شاهنامه، پسر سیامک اولین پادشاه جهان و نوه کیومرث بود که به خونخواهی پدرش اهریمن را می‌کشد و چهل سال سلطنتش به طول می‌انجامد. در این مدت وی با کشف آهن و آتش، برگزاری جشن سده (جشن شکرگزاری)، کشاورزی و اهلی کردن برخی حیوانات خدمات شایسته‌ای را صورت می‌دهد (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۱٤۱). ابن بلخی او را پیامبر نامیده، چون معتقد بود وی مردم را به خداپرستی نیز دعوت می‌کرد (ابن بلخی، ۱۳۷٤: ۹۳). پس از وی تهمورث به پادشاهی می‌رسد و سی سال پادشاهی می‌کند. او در ابتدای پادشاهی‌اش موبدان را دعوت کرده و از نیکی سخن می‌گوید، یک سوم از دیوان را نابود کرده و دو سوم آنها را به بند می‌کشد. سپس از آنها می‌خواهد تا در ازای آزادی، نوشتن به زبان‌های مختلف را به وی تعلیم دهند (برزگر خالقی، ۱۳۷۹: ۷۸). فلذا بسیاری از مورخان معتقدند که نوشتن از این دوره شکل می‌گیرد. مبتنی بر چنین خدمات و میراث علمی ارزشمند، هوشنگ روی تختی با حالت حکیمانه و ملبس به محاسن سپید ترسیم شده و ندیمه‌ای در پشتش به نشانه احترام ایستاده است. تهمورث نیز به ادب در مقابل وی زانو زده، جامی در دست گرفته و جثه‌اش بزرگ‌تر ترسیم گردیده با چهره‌ای همچون پدر ملبس به محاسن سپید، لباس لاجوردی، شلواری از تنالیته‌های ملایم قرمز رنگ و فیگوری پهلوانی که گرزش با نشان دیو و به همراه خنجر روی زمین و در مقابلش تجسم یافته است (تصویر ۱۱).

نگاره دیدار افراسیاب با اشکبوس

علی‌محمد چون در زمانه خویش شاهد تحمیل انواع نابسامانی‌ها، جنگ‌ها، محدودیت‌ها و فشارها از سوی بیگانگان و دشمنان جهت مستولی نمودن سلطه‌شان بر ایران بود. بنابراین در نگاره‌ای نه به روش متداول در سایر نگاره‌ها، بلکه اختصاصاً به تجسم تمثال دشمنان اسطوره‌ای ایران می‌پردازد (تصویر ۱۲). همچون افراسیاب شاه، حاکم نامدار تورانی و بزرگ‌ترین دشمن ایرانیان که در لباسی با ترکیب رنگ قرمز، نشسته بر اریکه‌ای سلطنتی و سپری در دست ترسیم می‌گردد. «وی که در فرهنگ نمادهای پارسی اسطوره اپوش و دیو خشکسالی به شمار می‌آمد» (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۵۹) ؛ برای جنگ با ایرانیان در کوه هماون سپاهی از چین، هند، روم و دیگر کشورها گردهم می‌آورد و اگرچه در گام نخست، پیروزی کسب می‌کند. لیکن او و لشکریانش را رستم از خاک ایران بیرون می‌راند و سرانجام به دست کیخسرو به خونخواهی از پدرش سیاوش به قتل می‌رسد (فردوسی، ۱۳۷۷: ۱۸۷). هنرمند در روبروی این شخصیت، اشکبوس، یکی از سرداران همین سپاه متجاوز را تصویر می‌کند. در نمای اول، سمت چپ کادر با لباس رزم در حالتی که دست چپ خود را به مخده‌ای تکیه داده، پشتش به مخاطب نگاره، صورتش رو به افراسیاب و با دست راستش گرز طلایی بلندی را بر زمین نگه داشته است. این کهنه سردار متجاوز هم نهایتاً در نبردی تن به تن با رستم کشته می‌شود و این موضوع آنقدر اهمیت دارد که هنرمند سرنوشت وی را در نگاره مرکزی همین اثر روایت بصری می‌بخشد. زیرا به طور کلی در نظر داشت تا با یادآوری نابودی آنها به دست پهلوانان ایرانی، چنین سرنوشت‌های متجاوزگرایانه‌ای را به بیگانگان معاصر خویش که اندیشه سلطه و حکمرانی بر ایران را داشتند، متذکر گردد.

نگاره ضیافت قهرمان و قهتران

هنرمند در این نگاره با تصویر کردن تمثال‌های قهرمان و قهتران، از پادشاهان و پهلوانان اسطوره‌ای پس از دوره هوشنگ‌شاه، باز همانند سایر نگاره‌های پیشین بر میراث سیاسی ایران تأکید کرده است (تصویر ۱۳). وی آنها را در محضر یکدیگر بر روی ایوانی با فرش سبز رنگ و پیچک‌های نیلوفری سفید رنگ ترسیم کرده در حالیکه با حضور ندیمه‌ای خدمتگزار ضیافتی را برای خود ترتیب داده‌اند. در پشت سر آنها درختان سروی شکلی دیده می‌شود. «درختی که در فرهنگ نمادهای پارسی دارای قدرتی اسطوره‌ای پنداشته می‌شد و همواره در میراث ادبی ایران تکیه‌گاهی برای دلیرمردان به شمار می‌رفته زیرا به گونه‌ای نمادین حاکی از نامیرایی، جاودانگی، عظمت، نیکی، آزادی، آزادگی و مقاومت بوده است» (آل‌ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). بر این اساس، چون قهرمان جهت نگاهداشت جغرافیای سرزمینی‌اش در جنگ‌های متعدد با سپاهیان

چین، ختن و هند مبارزه کرده بود و قهتران با آنکه در کودکی به اسارت دیوان درمی‌آید، به کوه قاف برده می‌شود و تعلیم سوارکاری و شکار می‌یابد به امید آنکه روزی دیوان را در غلبه بر انسان یاری کند. لیکن وی وقتی سیزده ساله می‌شود از دست آنها می‌گریزد و در یکی از جنگ‌ها تمامی دیوان را مغلوب می‌کند (هژبر و انصاری، ۱۳۸۰: ۱-۳). فلذا در همین راستا و به دلیل آنکه ایرانیان همیشه از دوران باستان سرو را درختی می‌دانستند که دیوان و اهریمنان بدان نمی‌توانند راه یابند. بنابراین علی‌محمد هم از این نشانه نمادین و استعاره بصری سرو بهره برده و با مهارت هرچه تمام در کاربرد قواعد زیبایی‌شناسانه سعی کرده تا وجود دلاورمردانی همچون قهرمان و قهتران را در صفاتی مانند سرافرازی، بلندآوازگی، سربلندی و پایبندی به سرزمین خویش موجودیت بخشد.

نتیجه

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته بر تزئینات و نگاره‌های میز کاشی و خوانش محتوایی آنها چنین برآیند می‌گردد که: اگر اقتدار ملی بر سه رکن: مؤلفه‌های هویتی، احساس تعلق به این مؤلفه‌ها و آگاهی از آنها استوار باشد، هنرمند مبتنی بر تمامی این ارکان به تصویرگری و روایت‌گری بصری پرداخته است. در واقع، وی صرفاً درصدد نمایش مؤلفه‌های هویتی و احساس تعلق بدانها برنیامده؛ بلکه شناخت جامع و ژرفی از آنها داشته و مبتنی بر همین معرفت و ادراک به ایجاد نگاره‌ها و آرایه‌های تزئینی پرداخته است. به دلایل ذیل: ۱. در میان مجموعه داستان‌های منظوم، منثور و عامیانه که همیشه بازتاب اندیشه ایرانیان در فراز و نشیب رویدادهای تاریخی بوده‌اند، دست به گزینش داستان‌هایی زده که بیشترین تأکید را بر میراث سیاسی ایرانیان و پیروزی‌شان در برابر تجاوز دشمنان داشته‌اند. بنابراین پنج داستان از شاهنامه، سه داستان از حسین‌نامه و یک داستان از قهرمان‌نامه را انتخاب می‌کند. ۲. چون می‌دانسته هوشنگ اولین پادشاه جهان بعد از کیومرث و آغازگر تاریخ اسطوره‌ای جهان است. بنابراین نگاره متعلق به این شخصیت‌ها را در رأس شمالی میز قرار می‌دهد و مبنایی جهت چینش و توالی سایر نگاره‌ها قرار می‌دهد. ۳. نشانه‌های پوششی و نقوش نمادین در فرهنگ ایرانی همچون نقش سرو و متجلی نمودن آن در پشت تمثال پهلوانان ایرانی را با دقت‌نظر بسیار مورد بهره‌وری قرار می‌دهد. ٤. سعی کرده در چارچوب مصلحت ملت ایران پیام‌هایی همچون شرافت انسانی، شهامت، شجاعت، صبر، سلحشوری، مروت و جوانمردی، وفاداری، عشق به میهن، از خودگذشتگی و دفاع را بیان دارد و در لایه‌های تصویری اثرش نهفته سازد. ٥. در میان تمامی نگاره‌ها، دو نگاره را به شخصیت اشکبوس اختصاص داده تا ذهن مخاطب را به چشم طمع بیگانگان و دشمنان به خاک ایران سوق دهد. ٦. به جهت بیان کامل هویت ملی از تمامی میراث‌های فرهنگی، سیاسی و علمی ایران بهره برده است. زیرا می‌دانسته این میراث‌ها نقش حائز اهمیتی را در شکل دادن به ادراک‌ها و برداشت‌ها دارند و می‌توانند بر اساس تجربیات ملت ایران، تصویر ذهنی خاصی را برای جامعه جهانی رقم زنند. ۷. چون به چنین امری واقف بوده که اقتدار مفهومی تجریدی نیست و زمانی صورت خواهد پذیرفت که متناسب با هر دوره زمانی مطرح گردد. بنابراین در شکل‌دهی به مکانیسم آن از تکنیک نقاشی زیرلعابی با رنگ‌های روشن و شفاف بر زمینه‌ای سرامیکی به رنگ سفید وام می‌گیرد. البته در این راستا بر خود مستلزم می‌داند تا چنین مکانیسمی را با شاخصه ایرانی- اسلامی بنمایاند. بنابراین به سنت همسخنی با مضامین ادبی رجوع می‌کند آنهم دقیقاً در بحبوحه‌ای که تجددخواهی و گسستن از ادبیات به تقلید از غرب باب گردیده بود. همچنین در تجسم‌بخشی به تمثال شخصیت‌ها از قواعد و اصول نگارگری ایرانی همچون

پرسپکتیو مقامی، نقوش گیاهی ختایی و اسلیمی مبتنی بر الگوی اسپیرالی، نحوه چهره‌پردازی و پردازش‌های رنگی استفاده می‌کند. بدین‌ترتیب و در مجموع می‌توان گفت علی‌محمد اصفهانی فقط درصدد نمایشی از پیشینه خویش آنهم از طریق تکرار عین‌به‌عین نقوش تاریخی برنیامده است. بلکه از مؤلفه‌های هویتی اعم از تاریخ، جغرافیا و سرزمین، میراث سیاسی و نهاد دولت، میراث فرهنگی و میراث علمی آگاهی داشته و آنها را در یک جهت‌دهی خاص و هدفمند به عناصر بصری اثرش پیوند می‌زند. به عبارتی، آنها را در لایه‌های معنایی عناصر بصری اثرش نهادینه می‌سازد تا ضمن آنکه روایتگر داستان‌های جذاب و کهن ایرانی باشند؛ در شکل کامل یک میز کاشی‌نگاری شده استنتاج بر سندی تصویری نمایند که تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل را بیان می‌دارد.

منابع و مآخذ

ابن بلخی، ۱۳۷٤، فارس‌نامه، تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسایی، شیراز، بنیاد فارس‌شناسی.

افشار، ایرج و افشاری، مهران، ۱۳۸۵، قصه حسین کرد شبستری، تهران، نشر چشمه.

آل‌ابراهیم دهکردی، صبا، نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی، فصلنامه باغ نظر، ٤۵، ۱۳۹۵، ۱۰۵-۱۱٤.

آیدنلو، سجاد، ملاحظاتی در باب یادداشت‌های شاهنامه ۱، نامه ایران باستان، ۲، ۱۳۸۲، ۳۹-۷۱.

برزگر خالقی، محمدرضا، ۱۳۷۹، دیو در شاهنامه، تهران، فکر روز.

پیری، موسی، ۱۳۹٤، بررسی و تحلیل شخصیتی خاندان گودرز در شاهنامه، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی، مؤسسه سفیران فرهنگی مبین

تقوی، عابد، جایگاه نقوش برجسته صخره‌ای عهد قاجار در بازیابی هویت ملی ایران، فصلنامه مطالعات ملی، ٦۰، ۱۳۹۳، ۱٦۱-۱۸۰.

حافظنیا، محمدرضا و احمدی‌پور، زهرا و خوجملی، عبدالوهاب و انصاری‌زاده، سلمان، بازنمایی مفهوم ملت در فضای مجازی، فصلنامه جغرافیا و برنامه‌ریزی منطقه‌ای، پیش شماره، ۱۳۸۸، ۱-۲۵.

حنیف، محمد، ۱۳۹۵، هویت ملی در قصه‌های عامه دوره صفوی، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

خدایی، سید علی‌اکبر، نقش فرهنگ در اقتدار ملی، فصلنامه مطالعات دفاعی استراتژیک، ۱۱-۱۲، ۸۱-۱۳۸۰، ۷۵-۸٤

رحیمی، غلامرضا و ذبیحی، رحمان و عباس‌زاده، سمیه، بهره‌برداری از عناصر پر کاربرد اسطوره‌ای شاهان و پهلوانان ایران باستان در شعر شاعران برجسته مشروطه، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۳۹۰،۲۵، ۵۷-۸٤.

رهبرنیا، زهرا و انصاری، مجتبی، پایگاه‌های ویژه تجزیه، تحلیل و نقد آثار ارتباط تصویری، فصلنامه هنرهای زیبا، ۱٦، ۱۳۸۲، ٦۹-۷۸

زارع‌زاده، فهیمه، ۱۳۹۳، راهبردهای بیان هنری در مناسبات فرهنگی بین‌الملل ایران (مطالعه موردی: نمایشگاه‌های جهانی اکسپو)، رساله دکتری، رشته پژوهش‌هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

سلامی، محمدمهدی، ۱۳۹۷، مروری اجمالی بر وضعیت عزت ملی در دوران قاجار و پهلوی، پایگاه اندیشکده برهان: ۱۳۹۷/۱۱/۰۱ [آنلاین]

سیدموسوی، عاطفه، ۱۳۹۹، معاشرت هنر صفوی و قاجار از نگاه علی‌محمد اصفهانی، سیاه قلم (مجموعه مقالات احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی)، به کوشش مهدی مکی‌نژاد، تهران، فرهنگستان هنر.

صادقی، علی، ۱۳۹۲، بررسی بحث برانگیز پادشاهی هوشنگ و تهمورث، هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری: دانشگاه اصفهان
عابدینی مغانکی، مریم، زمینه‌های تداوم خاصه‌سازی در عهد شاه عباس دوم صفوی، فصلنامه تاریخ اسلام و ایران، ۱۲۷، ۱۳۹۷، ۱۰۵-۱۲٤.
غیبی، مهرآسا، ۱۳۸٤، تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران، هیرمند.
فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۷، شاهنامه، تهران، سخن‌گستر
قالیباف، محمد باقر و پوینده، محمدهادی، تبیین جغرافیایی بنیادهای هویت ملی (مطالعه موردی: ایران). فصلنامه مطالعات ملی، ٤۸، ۱۳۹۰، ۳-۲٤.
کاووسی، ولی‌الله، سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوته استشراق، استعمار و مجموعه‌داری، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۹٤، ۱۳۹۸، ۱۵-۲٤.
متین، پیمان، پوشاک و هویت قومی و ملی، فصلنامه مطالعات ملی، شماره ۱۹، ۱۳۸۳، ۳۷-٤۸.
مجتهدزاده، روح‌اله و سعدوندی، مهدی، نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه هنر اسلامی در سه مقطع زمانی، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۲۸، ۱۳۹٦، ۵۵- ۷٦.
مرداک اسمیت، رابرت، ۱۳۹۹، هنر ایران، ترجمه کیانوش معتقدی، تهران، نشر خط و طرح
معین‌الدینی، محمد و الهام، عصار کاشانی، سیر تحول زیبایی‌شناسی طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان، فصلنامه جلوه هنر، ۹، ۱۳۹۲، ۷۷- ۹۰.
مکی‌نژاد، مهدی، ۱٤۰۰، فن جمیل (زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی)، تهران، فرهنگستان هنر.
نصراله‌زاده، محمدجواد و علیزاده، محمدجواد و صفدری، سلمان، تاریخ‌نگاری و تمامیت ارضی ایران، فصلنامه مطالعات راهبردی، ۸٦، ۱۳۹٤، ۱۱۷-۱۵٤.
نوروزی فیروز، رسول، نقش انقلاب اسلامی و الگوی اسلامی ایرانی پیشرفت در ایجاد تمدن اسلامی ایرانی، فصلنامه علوم سیاسی، ٦۰، ۱۳۹۱، ۵۵-۸۱.
ورجاوند، پرویز، ۱۳٦۸، پیشرفت و توسعه بر بنیاد هویت فرهنگی، تهران، شرکت سهامی انتشار
هژبر، سیاوش و انصاری، بهمن، ۱۳۸۰، قهرمان‌نامه، پرتال جامع کتاب تاریخ [آنلاین]
هژبریان، حسین، تاریخ‌نگاری و تمامیت ارضی ایران، فصلنامه مطالعات راهبردی، ۸٦، ۱۳۹۸، ۱۱۷-۱۵٤
http://m.vam.ac.uk/collections/item/O83283/table-top-tile-panel-table-isfahani-ali-muhammad/

Matin, Peyman, «Clothing and Ethnic and National Identity», National Studies Quarterly, 19, 2004, 37-48
Moein-Aldini, Muhammad, and Assar Kashani, Elham, The Evolution of Natural Aesthetics in the Monographs of Isfahan School», Jelveh Honar Quarterly, 9, 2013, 77-90.
Mojtahedzadeh, Rouhaleh, and Saadvandi, Mahdi, A Look at the Discourse Developments in the Field of Islamic Art in Three Periods, Quarterly Journal of Islamic Art Studies, 28, 2017, 55-76
Murdoch Smith, Robert, 2020, Iranian Art, Translated by Kianoosh Motaghedi, Tehran, Calligraphy and Design Publishing
Nasrollahzadeh, Muhammad Javad, and Alizadeh, Mouhammad Javad, and Safdari, Salman, «Historiography and Territorial Integrity of Iran», Quarterly Journal of Strategic Studies, 86, 2015, 117-154.
Nowruzi Firooz, Rasoul, The Role of the Islamic Revolution and the Iranian Islamic Model of Progress in the Creation of the Iranian Islamic Civilization», Quarterly Journal of Political Science, 60, 2012, 55-81.
Piri, Musa, 2015, Study and Analysis of the Personality of the Goodarz family in Shahnameh, The first International Conference on Innovation and Research in Art and Humanities, Mobin Cultural Ambassadors Institute.
Qalibaf, Muhammad Baqir; and Pooyandeh, Muhammad Hadi, Geographical Explanation of the Foundations of National Identity (Case Study: Iran), National Studies Quarterly, No. 48, 2011, 3-24.
Rahbarnia, Zahra, and Ansari, Mojtaba, Special Databases for Analysis, Analysis and Critique of Visual Communication Works, Honarha-ye Ziba Quarterly, 16, 2003, 69-78.
Rahimi, Gholamreza, and Zabihi, Rahman, and Abbaszadeh, Somayeh, «Exploitation of the Widely Used Elements of the Myths of Kings and Heroes of Ancient Iran in the Poetry of Prominent Constitutional Poets», Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature, 25, 2011, 57-84.
Sadeghi, Ali, 2013, Controversial Study of the Kingdom of Houshang and Tahmourth, 7th Persian Language and Literature Research Conference, Ministry of Science, Research and Technology: University of Isfahan
Salami, Muhammad Mahdi, 2018, Overview of the State of National Dignity in the Qajar and Pahlavi Eras, Borhan Think Tank: 11/1/1397 [Online]
Sayyed Mousavi, Atefeh, 2020, The Communication of Safavid and Qajar Art from the View Point of Ali Muhammad Isfahani, Siah-Qalam (Research of Ali Muhammad Isfahani: His Life and Wrks), Try by Mahdi Makkinejad, Tehran, Iranian Academy of Arts.
Taghavi, Abed, The Place of Qajar Rock Reliefs in Restoring the National Identity of Iran, Quarterly Journal of National Studies, 60, 2014, 161-180.
Varjavand, Parviz, 1989, Progress and Development Based on Cultural Identity, Tehran, Enteshar Co.
Zarezadeh, Fahimeh, 2014, Strategies of Artistic Expression in International Cultural Relations of Iran (Case Study: Expo World Exhibitions), PhD Thesis, Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran
B- Sites
http://m.vam.ac.uk/collections/item/O83283/table-top-tile-panel-table- isfahani-ali-muhammad /

new period of endangering historical borders and territorial integrity of Iran was started. 4- Whereas he was aware that authority is not an abstract concept and that it will come to existence when it is considered proportional to each period of time, he has made use of the common technique of that period, which is underglaze painting with light and bright colors in forming the mechanism of his artwork. Although, in this regard he obliged himself to display such mechanism with Iranian and Islamic attributes. Therefore, he refers to the tradition of accompaniment with literary contents; exactly in the middle of the period when tendency to modernism and to disconnect from literature became popular following the west. Further, he has made use of rules and principles of Persian miniature. Thus, we can generally conclude that Ali Muhammad Isfahani has not just intended to display his antecedent through repeating the historical patterns in the exact same form, but he was completely aware of all identity factors such as history, geography and territory, political heritages and government and cultural and scientific heritages, and connected them to the visual elements of his artwork in line with a specific and purposeful orientation. In other words, he has institutionalized them as the meaningful layers of visual elements of his artwork to signify a proof of an illustration of consolidation of national authority of Iran in international arena in the form of a painted tile tabletop; narrating the interesting ancient stories of Iran.

Keywords: Illustrated Tilework, Ali Muhammad Isfahani, Qajar Era, National Authority, Identity Factors

References: Abedini Moghanaki, Maryam, Fields of Continuation of Specialization in the Era of Shah Abbas II Safavid, Quarterly Journal of the History of Islam and Iran, 127, 2018, 105-124.
Afshar, Iraj, and Afshari, Mehran, 2006, The Story of Hossein Kurd Shabestari, Tehran, Cheshmeh Publishing.
Aidenloo, Sajjad, Notes on the Notes of Shahnameh 1, Ancient Iran Letter, 2, 2003, 39-71.
Ale-Ibrahim Dehkordi, Saba, The Role of Cypress Tree and its Symbolic Meanings in Paintings of Shahnameh Tahmasebi, Bagh Nazar Quarterly, 45, 2016, 105-114.
Barzegar Khaleghi, Muhammad Reza, 2000, The Demon in the Shahnameh, Tehran, Fekr Rooz.
Ferdowsi, Abolghasem, 1998, Shahnameh, Tehran, Sokhan-gostar
Gheibi, Mehrasa, 2005, History of Iranian Ethnic Clothing, Tehran, Hirmand
Hafeznia, Muhammad Reza, and Ahmadipour, Zahra, and Khojamli, Abdul Wahab, and Ansarizadeh, Salman, Representation of the Concept of Nation in Cyberspace, Quarterly Journal of Geography and Regional Planning, Preface, 2009, 1-25.
Hanif, Muhammad, 2016, National Identity in Safavid Folk Tales, Tehran, Scientific and Cultural Publications.
Hojbar, Siavash, and Ansari, Bahman, 2001, Ghahramanameh, The Comprehensive Portal of the History Book [Online]
Hojbarian, Hossein, Historiography and Territorial Integrity of Iran, Quarterly Journal of Strategic Studies, 86, 2019, 117-154.
Ibn Balkhi, 1995, Farsnameh, edited by Mansour Rastegar Fasaei, Shiraz, Fars Studies Foundation.
Kavousi, Valiallah, The Beginning of Islamic Art Historiography in the Plant of Orientalism, Colonialism and Collectivism, Honarha-ye Ziba Quarterly, 94, 2019, 15-24.
Khodaei, Sayyed Ali Akbar, The Role of Culture in National Authority, Quaterly Journal Scientific of Strategic Defence Studies, 11-12, 2001-2, 75-84.
Makkinejad, Mahdi, 2021, Fanne Jamil (Ali Muhammad Isfahani's Life and Works), Tehran, Iranian Academy of Arts.

An Illustrated Tilework of the Qajar Era; an Evidence of Consolidation of Iran's National Authority in the International Arena (Available at Victoria& Albert Museum)*

Tahereh Benisi, MSc of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Fahimeh Zarezadeh, (Corresponding author) Assistant Professor of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Nasser Nouruzzadeh Chegini, Faculty Member at Archaeological Department, Research Institute of the Cultural Heritage & Tourism, Tehran, Iran
Received: 2021/07/07 Accepted: 2021/12/07

National authority is a kind of rightful power, governing all potentials of a nation and attaining an enormous part of its validation and identity in their culture, through different mechanisms such as art, because although art provides a kind of visual pleasure in its outward appearance based on the aesthetic elements, it has also the potential to convey messages and thoughts and display political and social necessities of its own era in its hidden perspective and deep meaningful layers. Thus, as Foucault believed, each artwork is the meeting of different political and social debates which may be investigated for the purpose of identifying and analyzing the hidden meanings of authority, power and sovereignty. In this regard, the present research, with a case study approach, has focused on a tile tabletop from Qajar era, a work by Ali Muhammad Isfahani, so as to answer this question: How and by means of which characteristics are the content-based layers of its figures and illustrations created to become a visual proof of consolidation of national authority of Iran in international arena and to display such meaning? To answer accordingly, studies were conducted with reference to reliable library-electronic resources and based on iconological criticism approach to elaborate on the way the meaning was given to such tiles. The analysis displays that if the national authority is based on these three elements: identity factors, sense of belonging to such factors and knowledge of such factors, the artist has carried out illustration and visual narration according to all these elements. In fact, the artist has not merely intended to display the identity factors and belongingness, but he had a comprehensive and extensive knowledge of them and has taken action in creating decorative drawings and figures, relying on such knowledge and comprehension for the following reasons: 1- From all verse, prose and folk stories which have always been reflecting the thoughts of the Iranians in ups and downs of historical events, the artist has chosen some stories which emphasize on political heritage of the Iranians and their victories against the enemies' invasions more than the others. Therefore, he has chosen five stories from Shahnameh, three stories from Hosseinnameh and one from Ghahremannameh. 2- Whereas he was aware that Houshang is the first king of the world after Kiomars and the founder of mythical ages of the world, he has placed the illustrations of such characters on the head of the tabletop and has set that as a base for placement and sequence of other illustrations. 3- He has made endeavors to convey some messages such as honor, bravery, courage, patience, chivalry, compassion, generosity, loyalty, patriotism, sacrifice and defense in the framework of interests of Iranian nation, and to hide them under visual layer of his artwork, because he created this artwork in a situation when he was first, completely aware of the position of its orderer, Robert Murdoch Smith, and he knew that this tile tabletop would be sent abroad to the UK after its creation and delivery, and second, he had accepted such order at a time when a

*This paper has been extracted from the MA thesis of the first author, titled «Examining of the Language of Ornament in Drawing Flowerpot Motifs of Qajar Era Buildings in Tehran», conducted under the supervision of the second author and advised by the third author at the art and architecture faculty of Tarbiat Modares University.