نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۱(۱۳۳)، ۶۵-۷۴ / تیر ۱۴۰۳
DOI: 10.22034/BAGH.2024.386258.5339

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Visual and Content Analysis of the Fireplace Tile Panel at the Shangri-La Museum through the Lens of the Legitimacy and Hierarchy of Power in the Qajar Era
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل بصری و محتوایی قاب کاشی شومینهٔ موزهٔ «شانگری‌لا» بر مبنای عامل مشروعیت و سلسله‌مراتب قدرت در عصر قاجار

ریحانه کشتگر قاسمی[۱]، علیرضا بهارلو[۲*]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۲. دکتری هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

بیان مسئله: سلسلهٔ قاجار مانند هر حکومت دیگری در ایران، برای استقرار و بقای خود به اقتدار و مشروعیت نیاز داشت. شاکلهٔ حکومتی و قدرت سیاسی این سلسله دارای مناصب و مراتبی بود که در رأس آن شخص پادشاه و در درجات بعدی، طبقهٔ ملوک‌الطوایف قرار می‌گرفت. آثار هنری دورهٔ قاجار، به‌خصوص نمونه‌های فاخر درباری، از بعضی جهات بازتاب‌دهنده یا محصول همین شاخصه‌ها و جریان‌های غیرعینی محسوب می‌شوند. قاب کاشی شومینهٔ موزهٔ «شانگری‌لا» (امریکا)، اثری است با مؤلفه‌های بصری و مفهومی خاص که مطالعهٔ آن به‌عنوان مصداقی از موارد یادشده می‌تواند در ارزیابی این شاخصه‌ها مؤثر باشد.

هدف پژوهش: هدف این نوشتار، مطالعهٔ خصوصیات این قاب کاشی به‌لحاظ تصویری و تکنیک‌های بصری و خوانش محتوایی این خصوصیات در ارتباط با مسئلهٔ مشروعیت و سلسله‌مراتب قدرت در عصر قاجار است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش بر این نکات تأکید می‌کنند که اثر مذکور علاوه بر جنبهٔ کاربردی و تزئینی، دو عامل اتکاء به پشتوانه‌های سیاسی- حکومتی دولت صفویه و باستان‌گرایی را به‌عنوان عواملی مشروعیت‌زا، در قالب تصویر، دستمایه قرار داده و با چینش افراد حاضر در صحنه در سه تراز متوالی که شامل هستهٔ اصلی قدرت، رامشگران (حرم و حریم شاهی) و نظامیان می‌شوند، به نوعی، ساختار و مراتب قدرت را در این دوره بازنمایی می‌کند.

واژگان کلیدی: *قاجار، کاشی شومینه، شانگری‌لا، مشروعیت، سلسله‌مراتب قدرت.*

مقدمه

آثار هنری در برخی مواقع و بزنگاه‌های تاریخی می‌توانند انعکاس اوضاع زمانهٔ خود، به ویژه خواستِ حاکمیت و ارکان آن باشند و هنرهای تجسمی که مشخصاً با امر «دیدن» و «بازنمایی» ارتباط می‌یابند، وسیله‌ای مناسب برای تحقق این تدبیر به‌شمار می‌آیند. هنر عصر قاجار در بسیاری موارد نشان از همین امر دارد و رسانه‌های مختلف هنری در این دوره، از جمله نقاشی رنگ روغنی، آبرنگ، چاپنقش‌های سنگی، آثار زیرلاکی، پارچه‌های قلمکار و علی‌الخصوص کاشی‌کاری، گاه به بستری مطلوب برای نقش‌پردازی مضامینی بدل می‌شوند که مقاصد خاصی از آنها اراده می‌شود. قدرت و مفاهیم ملازم با آن از قبیل سلطه، حاکمیت، اقتدار و مشروعیت، همواره از مهمترین مباحثی بوده که سلسله‌ها و حکومت‌ها را برای حصولشان به روش‌های مقتضی به خود داشته است. قاجارها نیز از یک سو با نگاه به گذشته و از سوی دیگر با درک ضرورت‌های زمانه و انطباق با شرایط معاصر، در پی برآوردن چنین حاجات و حوائجی بودند. آثار هنری به‌جای‌مانده از نخستین سال‌های استقرار این سلسله، به‌خصوص از زمان حکمرانی فتحعلی‌شاه، تا میانهٔ این دوره و عهد ناصری، با پرداختن به مضامین سیاسی و درباری در قالب موضوعاتی همچون چهره‌نگاری از شاهان، شاهزادگان، رجال، اعیان، مقربان، رامشگران، رقصندگان و در مجموع، خاندان و تبار سلطنت، در راستای پیشبرد غایات دستگاه قدرت و تبلیغات سیاسی عمل می‌کردند.

یکی از نمونه آثاری که مفاد و مفاهیم فوق در آن جلوه‌گر است، قاب کاشی هفت‌رنگ محفوظ در موزهٔ «شانگری‌لا»، واقع در ایالت هاوایی امریکاست. این محل که پیشتر خانهٔ مجموعه‌داری به نام دوریس دوک بوده، امروزه محل نمایش آثار متعددی از هنر اقصی نقاط جهان، به‌خصوص هنر اسلامی است. موضوع اثر

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۵۵۲۱۴۵۵۳, Alireza_baharloo5917@yahoo.com

مذکور که در ابعادی نسبتاً بزرگ (۲۰۸ × ۳۲۹ سانتی‌متر) خلق شده، به‌نظر یک بزم درباری و پذیرایی شاهانه می‌آید. اما گذشته از مختصات بصری و نوع ترکیب و صحنه‌آرایی این قاب، آنچه در این پژوهش بیشتر مطمح نظر بوده، مطالعهٔ مفاهیم نهفته در پس این نقش‌پردازی و ارتباط آنها با نظام سیاسی و منظومهٔ قدرت در عصر قاجار است. بر همین‌اساس، اهداف پژوهش، در وهلهٔ اول، خوانش تصویری و بررسی جنبه‌های صوری و زیبایی‌شناختی اثر و در مراحل بعدی، یافتن مصادیق و در نهایت تحلیل چهارچوب‌ها در رابطه با نظام قدرت و عامل مشروعیت بوده است. در اینجا با توجه به محدودیت بحث، از ذکر برخی مقدمات، از جمله پیشینه و تحولات هنر و کاشی‌کاری عصر قاجار یا توضیح برخی تکنیک‌های هنری خودداری شده است. اهمیت و ضرورت این پژوهش در واقع آشنایی با انگیزه‌ها و انگاره‌های سیاسی - حکومتی یک دورهٔ تاریخی و نحوهٔ تسری و تجلی این عوامل در قلمرو هنر است.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام شده و گردآوری اطلاعات آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای بوده است. در ابتدا تصویر مطلوبی از قاب کاشی مدنظر تهیه شده و در وهلهٔ بعد، با تکیه بر مبانی تجسمی و تطبیق ساختاری و موضوعی این قاب با آثار مشابه در سایر رسانه‌های هنری، خوانشی بصری از آن انجام شده است. در نهایت، جلوه‌ها و نمودهای تصویریِ موجود و مرتبط در اثر، در همسنجی با مفاهیم سیاسی و تاریخیِ متناظر با آنها قرار گرفته تا به این طریق امکان تحلیل و دستیابی به معانی و مفاهیم نهفته در تصویر محقق شد.

پیشینهٔ پژوهش

مبحث مطالعات کاشی‌کاری قاجار، برخلاف برخی رسانه‌های دیگر در این دوره، اساساً با کتاب‌های متعدد، منسجم و متنوعی مواجه نیست و موارد منتشرشده در این خصوص هم اصولاً در معرفی بناهای دارای کاشی، توصیف نمونه‌های منفرد در موزه‌ها و مجموعه‌ها، یا آموزش تکنیک‌هاست. از میان پژوهش‌های اساتید پیشگام در حوزهٔ مطالعات کاشی‌کاری ایران، معمولاً بخش پایانی کار به لحاظ تاریخی به دورهٔ قاجار می‌رسد. کتاب‌های «طرح و اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران» (ماهرالنقش، ۱۳۶۱) و «گلچین معقلی» (زمرشیدی، ۱۳۶۸) از آن جمله است. «نقاشی روی کاشی» (سیف، ۱۳۷۶)، از نخستین منابع مصوری است که بیشترین نمونه‌آثار کاشی‌کاری قاجار در آن ارائه شده است. کتاب «کاشی‌کاری قاجاری» (ریاضی، ۱۳۹۵) در زمرهٔ نسبتاً کامل‌ترین منابع گردآوری‌شده تا به امروز قرار دارد. در این اثر، نویسنده بعد از بیان سیر تحول کاشی‌کاری ایران، مشخصاً به صنعت کاشی‌کاری قاجار و سبک‌ها، نقوش، فنون و عوامل تأثیرگذار بر تحولات تصویری و بناها و موزه‌هایی می‌پردازد که در آنجا کاشی قاجاری یافت می‌شود. این منبع از حیث ارائهٔ تصاویر رنگی پرتعداد و غنای محتوایی، به نسبتِ سایر نمونه‌های مشابه، در سطح بالاتری قرار می‌گیرد. «طهران در قاب کاشی: نگاهی به کاشی‌کاری دورهٔ قاجار در تهران» (مجدنیا و عبدالرحیمی، ۱۳۹۸) مجلد دیگری است عمدتاً مصور که کاشی‌های تهران عصر قاجار را از منظر موضوعی (تک‌چهره، جنگ، شکارگاه، حیوانات و غیره) طبقه‌بندی کرده و به ارائهٔ نمونه‌آثار متعدد پرداخته است. نویسندهٔ کتاب «شکوه هنر قاجار (مجموعه‌مقالات فرهنگ، هنر و کاشی‌کاری عصر قاجار)» (اسکرس، ۱۳۹۹) در سه مقالهٔ پایانی خود، مشخصاً به تشریح ابعاد تاریخی و هنریِ کاشی‌کاری قاجار و موضوعاتی از قبیل رنگ، طرح، مضمون و برخی هنرمندان این عرصه پرداخته است. «زندگی و احوال علی‌محمد اصفهانی» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰) جزو جدیدترین منابع مطالعاتی کاشی قاجار است و چنان‌که از عنوانش پیداست، احوال و آثار هنری این استادکار برجستهٔ کاشی‌کاری عصر ناصری را به تفصیل مطالعه کرده است.

با این وجود، دربارهٔ رابطهٔ قاب کاشی موردنظر در موزهٔ «شانگری‌لا» در این پژوهش با مسائل و مفاهیم بنیادینی چون نمایش اقتدار، مشروعیت و سلسله‌مراتب قدرت، نه تنها تاکنون در جایی سخن نرفته، بلکه حتی در خصوص خود اثر و خصوصیات بصری آن هم تا این زمان مطلب مکتوبی یافت نشد و تصویر آن هم در کتب و مقالات هنر و کاشی‌کاری منتشر نشده است. از این رو این پژوهش برای نخستین بار به تشریح چنین مبحثی می‌پردازد.

اقتدارگرایی و مشروعیت‌زایی در حکومت قاجار

حکومت‌ها همواره در طول تاریخ برای استقرار و دوام خود نیاز داشته‌اند از سوی جوامع و رعایایشان به رسمیت شناخته شوند. متفکران سیاسی و اجتماعی از این عامل رسمیت‌دهنده تحت‌عنوان «مشروعیت» یاد می‌کنند. سلسلهٔ قاجار نیز همچون دیگر حکومت‌های پیش از خود در ایران، از این قاعده مستثنی نبود و به طرق مختلف سعی می‌کرد مسئلهٔ کسب مشروعیت و استمرار آن را در دستور کار قرار دهد.

قاجارها به‌عنوان قدرتیِ با پشتوانه‌های ایلیاتی توانستند ایران را بعد از وقفه‌ای نسبتاً طولانی که پس از فروپاشی دولت صفوی ایجاد شده بود، بار دیگر متحد و یکپارچه سازند. سرسلسلهٔ قاجاریه (آقامحمدخان) به یکی از طایفه‌های ترکمان (ترک‌تبار) ایران به نام ایل قاجار تعلق داشت که پیشتر در زمان حملهٔ مغول، از آسیای مرکزی به ایران مهاجرت کرده و در حوالی ارمنستان اقامت گزیده بودند. ایل قاجار در حقیقت یکی از هفت ایل اصلی «قزلباش» بود که شاه اسماعیل به یاری توان نظامی آنها توانست سلسلهٔ صفویه را بنیان کند (Holt et al., 1970, 395; Towfiq, n.d. ; Babayan, 1993, 1-6). شاه عباس اول هم دسته‌ای از آنان را در استرآباد (گرگان امروزی) ساکن کرد (Matthee, n.d.) به‌همین دلیل قاجارها خود را از اعقاب

برحق سلسلهٔ صفویه می‌دانستند (رستم‌الحکماء، ۱۳۴۸، ۵۱). بر این‌اساس، اتکاء به پشتوانه‌های تاریخی و سیاسی دولت صفوی یکی از تدابیر قاجاریه در جهت ایجاد و ادعای مشروعیت به‌حساب می‌آمد.

اما عامل دیگری که توجه سلاطین قاجاری را به خود می‌داشت، به ادوار پیش از صفویه و حتی پیش از اسلام بازمی‌گشت. از این مورد به «باستان‌گرایی» یاد می‌شود که در واقع مترادف با احیای اندیشه‌های ایرانشهری، سنت‌های کیانی و آیین خسروانی است. آغاز این جریان عمدتاً در زمان فتحعلی‌شاه و با دربار وی بود. عبدالحسین زرین‌کوب دربارهٔ این پادشاه می‌نویسد: «چون از ذوق شعر خالی نبود و با تخلّص «خاقان» شعر می‌سرود و با وجود خست، دوست داشت دربار خود را نمونهٔ دربارهای عهد سلجوقی و غزنوی کند، به جلب شعرا پرداخت. شعرای عصر را مقامات بخشید. میرزا عبدالوهاب نشاط را منشی‌الممالک کرد، فتحعلی‌خان صبا را ملک‌الشعرایی و منصب حکومت داد، سید حسین مجمر اصفهانی را مجتهدالشعرا لقب داد و انجمن خاقان را کانون احیای شعر و ادب عصر ساخت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴، ۱۵۰). در مورد تمسّک فتحعلی‌شاه به گذشتهٔ تاریخی ایران حتی گفته می‌شود که «شعرا و تاریخ‌نگاران درباری وظیفه داشتند فرمانروای قاجار را وارث برحق شاهان گذشتهٔ ایران جلوه دهند. فتحعلی‌خان صبا ملک‌الشعرا، شاهنشاهنامه را به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی سرود و در آن آقامحمدخان و فتحعلی‌شاه و عباس‌میرزا را با شخصیت‌های اساطیری و تاریخی برابر دانست» (پاکباز، ۱۳۹۵، ۲۴). در حوزهٔ تصویر نیز «تمام کوشش‌های پیکرنگاران درباری در این جهت بود که شکوه دوران هخامنشیان، ساسانیان و صفویان را از نو زنده کنند» (همان). کاربست این الهامات و القائات نو، در نتیجهٔ ورود فنون و فناوری‌های جدید و وجود گنجینهٔ گسترده‌ای از مواد و عناصر تصویری که همگی متأثر از هنرها و صنایع ایران قدیم (سلسله‌های پیش از اسلام) بودند، امری ممکن و مهیا به‌نظر می‌رسید (اسکرس، ۱۳۹۹، ۱۰۹). کوشش نقاشان و هنرمندان در جهت احیای این عظمت و شکوه از یادرفته، در واقع همسو با دو عامل مشروعیت‌زای فوق، یعنی اتکاء به پشتوانه‌های دولت صفوی و باستان‌گرایی قرار می‌گیرد. امروزه آثار زیادی وجود دارد که از تمایل قاجاریه به احیای گذشتهٔ اسلامی و ارجاع به شاهان این دوره حکایت می‌کنند و به‌طور کلی شیفتگی فتحعلی‌شاه به تاریخ کهن ایران و پادشاهان باستان، در بسیاری از رسانه‌های هنری این دوره مثل نقاشی، چاپ سنگی و البته کاشی‌کاری متجلی است. هم‌ذات‌پنداری و استفاده از نقش پهلوانان کهن و پادشاهان اساطیری و تاریخی (از رستم و جمشید تا ملکشاه سلجوقی و شاه‌عباس صفوی) در جای‌جای هنرهای بصری این دوره (که بخشی از آن به‌طور مستقیم توسط هنرمندان درباری تهیه و بعدتر در ابعاد گسترده‌ای به دست هنرمندان مردمی در جامعه تکثیر می‌شد) و گواهی است بر تشبث حاکمیت به این تمهید مشروعیت‌زا که بعد از فتحعلی‌شاه نیز به شکلی دیگر ادامه می‌یابد (تصاویر ۱و۲).

اسناد و شواهد تاریخی، در کنار دو مؤلفهٔ فوق، عامل سومی را هم در زمینهٔ کسب اقتدار و مشروعیت‌زایی مهم دانسته‌اند. این مورد، ارتباط مستقیم با عقاید دینی جامعه داشت؛ جامعه‌ای که اکثریت آن را یک مذهب واحد تشکیل می‌داد و نهاد دین از ارکان حیاتی آن محسوب می‌شود. یرواند آبراهامیان می‌نویسد: «شاهان قاجار سنت پادشاهان صفوی مبنی بر ایجاد شجره‌نامه و برقراری پیوند بین دودمان‌های باستانی [باستان‌گرایی] و ائمهٔ شیعه را تداوم دادند» (آبراهامیان، ۱۳۸۹، ۴۱). بنابراین پادشاهان قاجار با آنکه نظیر پادشاهان صفوی یک مشروعیتِ از پیش موجود و بالذات مذهبی نداشتند، تقریباً در تمام طول حکومت خود - با فراز و فرودهایی - درصدد جلب حمایت روحانیون برآمدند و از این طریق برای کسب مشروعیت و تداوم حکومت خویش بر عوامل عینی و ذهنی موجود پافشاری کردند (کریمی زنجانی اصل و حسینی گلسفیدی، ۱۳۷۵، ۸۷).

در مجموع می‌توان اظهار کرد که سه عامل یا جریان مذکور، یعنی (۱) منتسب دانستن خویش به دودمان صفوی و اتکا به پشتوانه‌های حکومتی- عقیدتی آن سلسلهٔ شیعی، (۲)

تصویر ۱. قاب کاشی با صحنهٔ بارعام داریوش (با الهام از حجاری‌های تخت جمشید)، تالار آینهٔ کاخ گلستان، دورهٔ قاجار. مأخذ: ریاضی، ۱۳۹۵، ۲۱۱-۲۱۰.

تصویر ۲. کاشی‌نگارهٔ شومینه با نقش شاه عباس و ملازمش، موزهٔ اولانا، امریکا، مربوط به دورهٔ قاجار (راست)؛ کاشی مقبرهٔ خانوادگی استاد لرزاده با تکچهرهٔ شاه طهماسب صفوی، مربوط به دورهٔ قاجار، شهر ری (چپ). مأخذ: مکی‌نژاد، ۱۴۰۰، ۷۳.

باستان‌گرایی و (۳) حمایت از مذهب توده در قالب همسویی با نهاد دین و روحانیت، اثرات و تبعاتی داشت که در هنر این دوره نیز - که بخش عمدهٔ آن در خدمت دربار و ساختار قدرت (هنر درباری) بود - بازتاب پیدا کرد.

ساختار و سلسله‌مراتب در منظومه و هرم قدرت قاجار

ساختار قدرت سیاسی قاجاریه، همچون دیگر نظام‌های مطلقه، به منظومه‌ای شباهت داشت که در مرکز آن یک هستهٔ اصلی و در پیرامونش عناصری با کارکردی متناظر با جایگاه خویش در کل منظومه قرار گرفته بود. در این منظومهٔ قدرت، شاه و عناصر اصلیِ ساختار حکومت، بنیان نظام حکومتی قاجاریه را تشکیل می‌دادند. در واقع می‌توان چنین گفت که در یک طرح هندسی، هسته مرکزیِ چنین منظومه‌ای را شاه تشکیل می‌داد و طبقات سیاسی و اجتماعی، هر یک به میزان دوری و نزدیکی به مبداء قدرت و با توجه به تقدم و تأخر ذاتی‌شان در روند شکل‌گیری چنین ساختاری، استقرار می‌یافتند. در این نظام استبدادیِ مطلق، شخص شاه عامل بقا و دوام ساختار سیاسی محسوب می‌شد و تأثیر و تأثرات نیز عمدتاً یکسویه (از بالا به پایین) بود (کریمی زنجانی اصل و حسینی گلسفیدی، ۱۳۷۵، ۸۶-۸۵).

در گزارش‌ها و تواریخ آن دوره نیز به حکومت مطلقه و مقام بی‌مناقشهٔ شاه در امتداد جایگاه فرهی او اشاره شده است. برای مثال، سِرجان ملکم[1]، سیاستمدار، مورخ و دیپلمات بریتانیاییِ معاصر با دوران سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار در ایران، در این باره می‌نویسد: «پادشاه ایران گفته شده است که از جمیع سلاطین عالم مطلق‌العنان‌تر و مقتدرتر است و [...] از زمان قدیم بر این نهج بوده. حکم همیشه حکم قانون ملک بوده است» (ملکم، بی‌تا، ۳۹۸). لُرد کِرزن[2]، سیاستمدار، مورخ و ایران‌شناس بریتانیایی هم می‌گوید شاه ایران سه وظیفهٔ «قانونگذاری»، «اجرا» و «قضاوت» را خود بر عهده دارد و وی در واقع «زمامدار مطلق مختار» در همهٔ امور است (کرزن، ۱۳۶۲، ۵۱۳). محمد شفیع قزوینی و محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، از نویسندگان آن دوره، نیز همسو با اقوال فوق، به مقام و موقعیت ظل‌اللهی پادشاه در زمین و دست عنایت و تقدیر الهی در این گزینش و تفویض اشاره کرده‌اند (قزوینی، ۱۳۷۰، ۳۲ و ۳۱؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۷، ۴۲).

در هرم قدرت قاجاریه - تعبیر دیگری برای منظومهٔ قدرت - عناصر ذی‌نفوذ بعد از رأس منظومه (پادشاه)، ذیل عنوان «طبقهٔ ملوک‌الطوایف» قرار داشت که خود به دو دستهٔ عمده شامل «نخبگان مرکزی» و «نخبگان محلی» تقسیم می‌شد. نخبگان مرکزی عبارت بود از سلسلهٔ قاجار، شاهزادگان، درباریان، تیولداران، مستوفیان، وزیران، فرمانروایان و مقامات؛ و نخبگان محلی را اعیان، اشراف، خوانین و میرزاها تشکیل می‌داد. برخی مقامات دینی- دولتی نظیر امام‌جمعه، شیخ‌الاسلام و قضات نیز در هرم سیاسی قاجارها و نزدیک به طبقهٔ بالا محسوب می‌شدند (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۴۳). درباریان - به‌عنوان بخشی از نخبگان مرکزی که در بالا اشاره شد - خود زیربخش‌هایی داشت که مأموران عالیرتبهٔ دیوانی و لشگری جزو آن بود. رؤسای ایلات و خوانین و حکام محلی در زمرهٔ دیگر اجزای این منظومه به‌شمار می‌آمدند. در خصوص مقامات لشگری گفتنی است که قاجارها در آغاز کار عمدتاً بر نیروی دفاعی و حفاظتی ایلات و قبایل تکیه داشتند، اما رفته‌رفته با توجه به فشارهای خارجی و آشوب‌های داخلی، به صرافت تشکیل یک ارتش منظم به شیوهٔ غربی افتادند (رینگر، ۱۴۰۰، ۳۹-۲۷).

آداب، تشریفات و ملزومات درباری

سلسلهٔ قاجار به رغم خاستگاه ایلیاتی‌اش، از رسوم و تشریفات درباریویژه و منحصری تبعیت می‌کرد. این آداب و عادات را با استناد به گزارش‌های تاریخی و آثار هنری به‌جای‌مانده، به طور کلی می‌توان ذیل دو دسته، شامل تشریفات (تاجگذاری و سلام نوروزی) و پذیرایی (باریابی نمایندگان و سران و مقامات به نزد شاه) بررسی کرد (Elseidy, 2017, 175). نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌های به‌دست‌رسیده از دوران صفویه تا پیش از قاجار، شواهدی است بر این مدعا. برخی مصادیق تاریخی - هنری این مراسم و تشریفات عبارتند از: پذیرایی شاه طهماسب از همایون (پادشاه هند)، مجلس پذیرایی شاه عباس با عبدالمومن‌خان ازبک، مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از ندر محمدخان (پادشاه ترکستان) (تصویر۳)، مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از فرستادهٔ گورکانی، توزیع هدایای نوروزی به دست شاه سلطان حسین، شرفیابی نمایندهٔ عثمانی به حضور نادرشاه و کریم‌خان زند و سفیر عثمانی.

دستهٔ دوم از آداب درباری (پذیرایی)، همانند دستهٔ نخست (تشریفات)، با ضمائم و ملزوماتی -عمدتاً ثابت- همراه بود. در این مورد، حضور شاه (و میهمانش) و مقربین و درباریان در کنار مغنیان، رامشگران و رقصندگان و نقش هریک در آن رویداد خاص، ضروری و تأثیرگذار تلقی می‌شد. این نوع تشریفات همواره از ضوابط معینی تبعیت می‌کرد که نمود تصویری آن در آثار هنری، به‌ویژه از دوران صفویه به بعد نیز تابع یک قالب و الگوی تصویریِ مشخص بوده است.

مشخصات قاب کاشی شومینهٔ قاجاری موزهٔ «شانگری‌لا»

• معرفی بنیاد هنر اسلامی دوریس دوک، موزهٔ «شانگری‌لا» (هونولولو، هاوایی)

دوریس دوک[3] (۹۳-۱۹۱۲) نام یک زن خیّر و مجموعه‌دار امریکایی است که خانه‌اش در هونولولو، مرکز ایالت هاوایی امریکا، واقع در اقیانوس آرام، به‌عنوان محلی برای نگهداری مجموعه آثار هنر اسلامی شناخته می‌شود. موزهٔ «شانگری‌لا» (با نام کامل «موزهٔ هنر، فرهنگ و طراحی اسلامی شانگری‌لا») در خانهٔ سابق

این مجموعه‌دار بوده که در حال حاضر به‌عنوان موزهٔ عمومی هنر و فرهنگ جهان اسلام توسط «بنیاد هنر اسلامی دوریس دوک»[۴] اداره می‌شود. دوک گردآوری این مجموعه را در سال ۱۹۳۵م. آغاز کرد و این کار را تا یک سال قبل از مرگش ادامه داد. این مجموعه دارای ۲۵۰۰ شیء هنری است که شامل آثاری از اسپانیا، مراکش، مصر، سوریه، ایران، آسیای مرکزی، هند و بخش‌هایی از آسیای جنوبی می‌شود. مجموعهٔ مذکور نمونه‌هایی از کاشی‌کاری ایران تا اشیای قومی مانند زین چرمی و چادرهای بدوی را در برمی‌گیرد. بخشی از این مجموعه مربوط به دورهٔ قاجار و همچنین پیش از قاجار (افشاریه و زندیه) است. این مجموعه در تنوع استفاده از مواد مختلف مانند چوب، شیشه، مینا، سرامیک، فلز، کاغذ و بوم بسیار غنی است و انواع اقلام هنری از جمله فرش، پنجره، در، صندلی، میز، کاشی، نسخهٔ خطی، نقاشی دیواری، ظرف، جعبه، جواهر و پارچه را شامل می‌شود (Littlefield, 2002؛ Anonymous, 2021؛ بی‌نام، ۱۳۹۶). در بین همهٔ این آثار، یک پانل منقوش سرامیکی که به‌لحاظ سبک و شیوهٔ کار به آثار کاشی‌کاری ایران عصر قاجار شباهت دارد و در کاتالوگ موزه نیز از آن به‌عنوان «قاب کاشی اطراف شومینه (ایران، قرن نوزدهم)» یاد شده (تصویر ۴)، اثری است درخور توجه که در ادامه به‌طور مبسوط به آن پرداخته خواهد شد. این قاب، همانند اکثر آثار سرامیکیِ مجموعهٔ فوق، از طریق واسطه‌ها، مجموعه‌داران و دلالان هنریَ به «شانگری‌لا» راه یافت. ضمن آنکه دوریس دوک شخصاً در سال ۱۹۳۸م. و با هماهنگی آرتور پوپ، برای خرید آثار مورد نظر به کشورهای ایران، عراق، سوریه، ترکیه و مصر سفر کرد و از طریق یک دلال هنری به نام ایوب رب‌النوع در ایران (تهران) توانست این قاب شومینه را خریداری کند. لازم به ذکر است وی کاشی‌های دیگری را هم از دورهٔ صفویه که پیشتر توسط همین دلال از یک خانهٔ شخصی در جلفای اصفهان به‌دست آمده بود، خریداری کرد و قاب شومینهٔ مذکور به احتمال زیاد در این بین بوده است (Littlefield, 2002, 40).

- **قاب کاشی شومینهٔ قاجاری در یک نگاه**

«شومینه» که در ادبیات قاجار لفظ «بخاری» و «پیش‌بخاری» به‌جای آن به‌کاررفته، تا پیش از این دوره عمدتاً با گچبری و آینه‌کاری تزئین می‌شد و مشخصاً از همین زمان (به‌خصوص اواخر عهد ناصری) است که به شکل نمونه‌های منقوش سرامیکی ظاهر می‌شود. این عنصر کاربردی (گرمایش) در دورهٔ مذکور رفته‌رفته با الهام از نمونه‌های غربی، جنبهٔ تزئینی پیدا کرد و در کنار بسیاری اسباب و اثاث زندگی اعیانی و اشرافی، به عنصری تجملاتی تبدیل شد (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰، ۱۲۸؛ برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیشتر بنگرید به: همان، ۱۳۵-۱۲۹). در تزئین شومینه‌های سرامیکی، نقوش گیاهی و هندسی غالب بوده و مضامین رزمی و بزمی ارجحیت دارد. این نقوش و مضامین معمولاً در میان چند قاب تزئینی مجزا ترسیم شده و ساختار کل شومینه نیز اکثراً حاصل سرهم‌بندی

تصویر ۳. دیوارنگارهٔ مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از ندرمحمدخان (پادشاه ترکستان)، کاخ چهلستون، اصفهان. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۴. نمایی از اتاق نشیمن خانهٔ دوریس دوک (اکنون موزهٔ شانگری‌لا، بنیاد دوریس دوک) به همراه قاب کاشی شومینهٔ موردنظر در سمت راست. مأخذ: Littlefield, 2002, 45.

اجزای برجستهٔ مختلف (قاب و حاشیه) است اما قاب کاشی شومینهٔ محفوظ در موزهٔ «شانگری‌لا» (چنانچه قائل به کاربری «شومینه» برای آن باشیم) نه تنها فاقد قاب‌بندهای تزئینی و اجزای مذکور بوده، بلکه به‌طور کلی ساختار، ترکیب‌بندی و فرم متفاوتی دارد (تصاویر ۵ و۶). این اثر با اینکه فاقد رقم (امضای هنرمند) یا هر نوع متن و کتیبه است، اما با استناد به قول اخیر (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰، ۱۲۸) می‌توان زمان تقریبی ساختش را اواخر عصر ناصری یا دورهٔ مظفری که دوران اوج تحولات کاشی‌کاری در عصر قاجار است، درنظر گرفت.

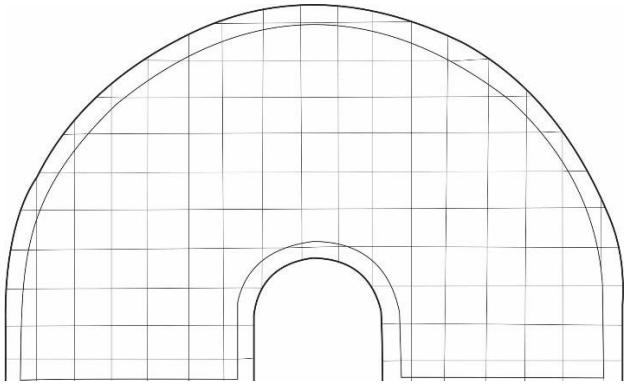
شومینهٔ «شانگری‌لا» (که روی دیوار اتاق نشیمن سابق خانهٔ دوریس دوک نصب شده) از یک فرم سادهٔ تخت و منحنی‌شکل، شبیه نیم‌دایره و خشت‌های چهارگوشه تشکیل شده است. جنس خشت‌ها از خمیر سنگ و تکنیک مورداستفاده در کاشی‌کاری، از نوع نقاشی زیرلعابی است. عرض این قاب در پهن‌ترین قسمت ۳۲۹ سانتی‌متر و ارتفاع آن حدود ۲۰۸ سانتی‌متر است. موقعیت و موضوع تصویرشده در این اثر، آن‌طور که از شخصیت‌ها و حرکات و سکناتشان پیداست، فضای دربار و یک بزم درباری (پذیرایی شاهانه) است. در اینجا تعداد کل افراد حاضر در صحنه به ۳۷ تن می‌رسد که با توجه به چهره، حالات و نوع پوششی که دارند، به‌طور یقین با فضای سلطنت پیوند می‌خورند و به‌لحاظ سبک اجرا و شیوهٔ ترسیم، حال و هوای دربارهای صفویه را القا

می‌کنند. این افراد در یک ترکیب‌بندی متقارن (از محور عمودی) مجسم شده و در نگاهی کلی در سه سطح یا تراز مختلف آرایش یافته‌اند که به‌ترتیب از پایین به بالا عبارتند از: (۱) نظامیان یا محافظان، (۲) رامشگران، خنیاگران، رقصندگان و (۳) پادشاه، رجال، صاحب‌منصبان، ملازمان و مقرّبان (تصاویر ۷، ۸ و ۹).
در لابه‌لای این گروه‌های سه‌گانه و در فضاهای سفیدرنگ زمینه، عناصر تزئینی فراوانی نقش بسته که عمدتاً شامل میوه، جام، گلدان، صراحی، تُنگ، ظرف و میزهای پایه‌کوتاه می‌شوند. در بخش پایین اثر هم در میان سربازان محافظ، انواع نقوش گیاه و گل (داوودی، زنبق، لاله، انار) و یک پرنده، در فواصل معین ترسیم شده است. در این تصویر، آبی، زرد، سبز و قرمز رنگ‌های غالب را تشکیل می‌دهند و کل قاب را یک حاشیهٔ تزئینی که نقوش اسلیمی و ختایی ساده دارد در برگرفته است. مؤلفه‌های فوق را می‌توان خلاصه‌وار در جدولی مانند نمونهٔ زیر آورد (جدول ۱).

تحلیل بصری و محتوایی ویژگی‌ها در ارتباط با مبانی و معیارها

قاب کاشی مذکور اگرچه ظاهراً در نقش پوشش یک عنصر کاربردی در معماری داخلی (شومینه) عمل کرده و مجموعه‌ای از آرایه‌های بصری را به نمایش می‌گذارد، اما تلفیقی از عناصر متفرق و در عین‌حال هماهنگ بوده و مفاهیم عمده‌ای را در بطن این ترکیب‌بندی دارد که برآمده از نظام فکریِ حاکم بر روند سفارش و تولید آثار هنری در عصر قاجار است. با توجه به نمونه‌تصاویر مشابه ارائه‌شده در بالا (تصویر ۳) موضوع این قاب کاشی، ملاقات و پذیرایی یکی از شاهان صفوی (احتمالاً شاه طهماسب یا شاه عباس دوم) از یک میهمان خارجی است؛ هرچند برخلاف نمونه‌های دیگر، در اینجا اختلاف چندانی در سیما، جامه و متعلقات شاه و میهمان مشاهده نمی‌شود و گویی هر دو یک پادشاه از یک ملیت هستند. نظر به اینکه در تصاویر مشابه به‌جای‌مانده، همواره پادشاه ایران در حال پیشکش کردن پیاله یا میوه به میهمان خویش است، در این نگاره هم شخص سمت چپ را می‌توان میزبان درنظر گرفت.

تصویر ۵. قاب سرامیکی شومینه، کاشی زیرلعابی، موزهٔ «شانگری‌لا»، هاوایی، دورهٔ قاجار. مأخذ: Littlefield, 2002, 47.



تصویر ۶. ساختار و فرم کلی قاب سرامیکی شومینه. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۷. شمایی از کل افراد حاضر در صحنه (۳۷ نفر). مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۸. ترکیب‌بندی و اصل تقارن (از محور عمودی) در قاب کاشی. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۹. سه تراز لحاظ‌شده در چینش اجزاء و افراد حاضر در صحنه. مأخذ: نگارندگان.

جدول ۱. مشخصات قاب کاشی‌کاری شومینهٔ «شانگری‌لا». مأخذ: نگارندگان.

ردیف	مشخصات	توضیحات
۱	ساختار و ترکیب‌بندی	متقارن (از محور عمودی)
۲	تکنیک اجرای نقوش	نقاشی‌زیرلعابی
۳	جنس	خمیر سنگ
۴	شکل کلی	نیم‌دایره (قوس هلالی)
۵	قطع کاشی‌ها	خشتی (مربع)
۶	ابعاد کلی شومینه	۳۲۹ × ۲۰۸ سانتی‌متر
۷	رنگ‌های غالب	آبی، زرد، سبز، قرمز
۸	تعداد شخصیت‌ها	۳۷ نفر
۹	جایگاه و تعداد شخصیت‌ها در هر گروه (از پایین به بالا)	نگهبان و محافظ: ۹ نفر رامشگر و نوازنده: ۱۲ نفر شاه و درباریان: ۱۶ نفر
۱۰	موضوع اثر	بزم درباری و پذیرایی پادشاه از یک میهمان
۱۱	نام‌هنرمند	ناشناس
۱۲	عناصر و آرایه‌های جانبی	بین شخصیت‌های صحنه: میوه، جام، گلدان، صراحی، تُنگ، ظرف و میزهای پایه‌کوتاه؛ پایین، میان محافظان: گل داوودی، گل زنبق، گل لاله، انار و یک پرنده؛ بالا، پشت پادشاه: پرده و آویزهای تزئینی
۱۳	دورهٔ خلق اثر	قاجار (نیمهٔ دوم)، احتمالاً اواخر عصر ناصری یا مظفری
۱۴	سبک	صفوی(اصفهان)
۱۵	محل نگهداری	موزهٔ «شانگری‌لا» (هونولولو، هاوایی، امریکا)
۱۶	محل نصب	اتاق نشیمنِ سابقِ خانهٔ دوریس دوک (مجموعه‌دار)

دو شخصیت فوق هرکه باشند و این کاشی‌نگاره به هر دیداری که اشاره کند، به‌نظر، مقصود تصویرگر و کاشی‌کار (به موازات خواست سفارش‌دهنده) نه الزاماً ارجاع مستقیم یا بازگو کردن صرف واقعه، بلکه دستمایه‌قراردادن مضامین رایج هنر صفوی در عصر قاجار بوده است که به نوعی به مسئلهٔ هویت‌طلبی قاجارها و مشروعیت‌خواهی آنان بازمی‌گردد. این توسل و تشبث، چنان‌که پیشتر گفته شد، نتیجهٔ این مهم بوده که قاجاریه خود را از اخلاف سلسلهٔ صفوی (یکی از هفت ایل اصلی قزلباش در زمان شاه اسماعیل) می‌دانست و این نوع گرته‌برداری‌های هنری نیز برای هنرمندان آن دوره امری متداول بود و تقریباً در همهٔ رسانه‌های هنری ظهور می‌یافت (تصاویر ۱۰و۱۱).

علاوه بر نگاره‌های به‌دست‌رسیده از شیوهٔ اخیر، شرح چنین گرته‌برداری‌هایی در مکتوبات تاریخی آن دوره نیز آمده است. مثلاً چارلز جیمز ویلس در سفرنامهٔ خود (دورهٔ قاجار) دربارهٔ یک پردهٔ نقاشی که از روی یک اثر قدیمی‌تر نسخه‌برداری شده و در ایران به دست وی رسیده بود، نوشته است: «در این پرده تصویر مجلس ضیافت یکی از سلاطین ایران بود که در یک صد و پنجاه سال قبل [مقارن با عصر صفویه] در اصفهان سلطنت می‌نمود. اشخاصی که در آن پرده مرسوم بودند تماماً به لباس همان زمان [صفویه] نمودار می‌شدند و تصویر پادشاه را درحالی که یک فنجان بسیار قشنگی در دست داشت ترسیم کرده بودند و جمیع امناء و ارکان آن پادشاه عظیم‌الشأن ردیف یکدیگر در اطراف آن تالار ضیافت نشسته و در منظر جلو پرده مطربان و مغنیان بودند و در وسط جمعی از دخترکان بسیار وجیه ترسیم شده بود» (ویلس، ۱۳۶۶، ۱۸۹ و ۱۸۸). این توصیف به وضوح از بازآفرینی نگاره‌هایی مشابهِ قاب کاشی فوق در عصر قاجار حکایت دارد. تفوق عناصر و آرایه‌های هنر صفوی، از جمله «لباس همان زمان» که در گفتهٔ ویلس آمده، یکی از ویژگی‌های متمایز این نوع بازآفرینی‌هاست؛ چنان‌که در قاب کاشیِ این شومینه نیز نشانی از پوشش و تاج‌های قاجاری نیست و در عوض جامه‌ها و دستارهای صفوی ترسیم شده است (تصویر ۱۲).

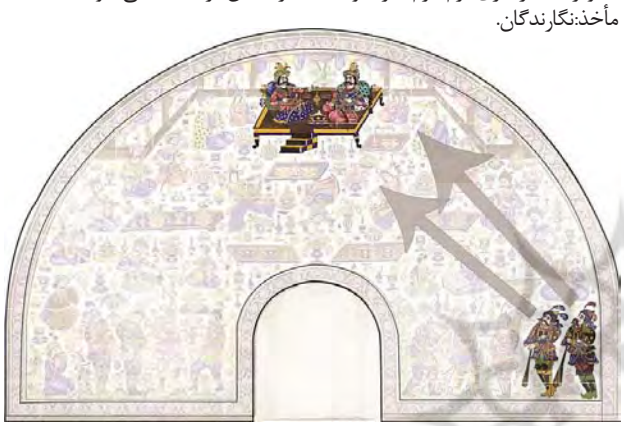
گذشته از موضوع مطرح‌شده که به مسئلهٔ مشروعیت‌خواهی قاجارها بازمی‌گردد، باید توجه کرد که در ترکیب‌بندی خاص این نگاره و نحوهٔ چینش افراد، سه سطح یا سه ساحت به‌صورت افقی لحاظ شده که به همراه قالب کلی قاب کاشی، شکل یک مثلث به‌خود گرفته است و در نهایت هرم قدرت و سلسله‌مراتب آن را تداعی می‌کند (تصویر ۱۳). نگاه بیننده در این ترکیب همانند ساختار یک هرم، از پایین به سمت بالا هدایت می‌شود، چنان‌که نگاه دو تن از نظامیان در پایین، سمت راست نیز در همین راستاست (تصویر ۱۴). طبق آنچه در بالا آمد، رأس هرم

تصویر ۱۰. کاشی‌نگارهٔ ملاقات شاه عباس با عبدالمؤمن‌خان ازبک، گنجینهٔ کاخ گلستان، دورهٔ قاجار. مأخذ: مکی‌نژاد، ۱۴۰۰، ۱۰۳.

تصویر ۱۱. پارچهٔ قلمکار با موضوع ملاقات و پذیرایی پادشاه صفوی از یک میهمان، دورهٔ قاجار، مجموعهٔ خصوصی. مأخذ: www.christies.org.

تصویر ۱۲. نمونه‌هایی از شخصیت‌های قاب کاشی شومینه با آرایش، جامه و دستار صفوی. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۳. بازسازی فرم هرم قدرت و سلسله‌مراتب آن در قاب کاشی شومینه. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۱۴. سلسله‌مراتب و نحوهٔ جای‌گذاری شخصیت‌ها در هرم قدرت (از پایین به بالا) و نوع جهت‌دهی نگاه مخاطب. مأخذ: نگارندگان.

قدرت قاجاریه شخص پادشاه بود و مراتب بعدی شامل نخبگان مرکزی و نخبگان محلی می‌شد؛ و باز چنان‌که گفته شد، نخبگان مرکزی را شاهزادگان و مقامات تشکیل می‌دادند. در این نگاره نیز دو گروه دونفرهٔ نشسته با سربندهای مشابه پادشاه در دو سوی اورنگ شاهی و در ابعادی کوچک‌تر و هر یک از افراد حاضر در طرفین، می‌توانند نمایندهٔ نخبگان یادشده (شاهزادگان نوجوان و مقامات) باشند. مردان سالخوردهٔ دو جانب تخت را هم می‌توان در زمرهٔ قضات یا دیگر دولتمردان مرتبط در نظر گرفت (تصویر ۱۵) و دست آخر، نظامیان و محافظان ترسیم‌شده در پایین اثر را می‌توان به منزلهٔ مأموران عالی‌رتبهٔ دیوانی و لشگری در این منظومه قلمداد کرد. این نظامیان در برخی دیگر از آثار دورهٔ قاجار هم حضور دارند که دیوارنگارهٔ کاخ نگارستان، اثر عبدالله‌خان نقاش‌باشی، همتای قدیمی‌تر آن محسوب می‌شود. گفتنی است که در قاب کاشی موردنظر، ظاهر و پوشش محافظان بی‌شباهت به قزلباش‌ها نیست (تصویر ۱۶).

اتکا به پشتوانه‌های صفوی و اقتباس از عناصر هنری آن دوره، مسئلهٔ قابل‌توجهی است که نه تنها در قامت پیکرهای حاضر در این کاشی‌نگاره تجلی یافته، بلکه حتی ظاهر رستم، پهلوان شاهنامه را هم بی‌نصیب نگذاشته است (تصویر ۱۷). در اینجا برخلاف دیگر تصاویر قاجاری این اسطوره که عموماً در هیئت فتحعلی‌شاه قاجار است[5]، رستم در کسوت یک رجل صفوی و در

تصویر ۱۵. برخی از شخصیت‌های اطراف تخت پادشاه، شامل قضات، مقامات، نخبگان و شاهزادگان. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۶. نظامیان و محافظان قاجاری در کسوت قزلباش‌های صفوی، در پایین‌ترین بخش هرم. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۷. رستم در کسوت یک رجل صفوی با پوشش و آرایش خاص همان دوره. مأخذ:نگارندگان.

امتداد دیگر درباریان نشسته و به تبعیت از سایر افراد و مقامات، او نیز جامه و دستار صفوی دارد و فقط گرزش عامل تشخیص هویت اوست. طبق سنن تصویرگری قاجار، رستم در خارج از کارزار و در بارگاه‌ها، از جمله در همین بزم تشریفاتی و موارد دیگری مثل بارگاه سلیمان، معمولاً در حالت نشسته و بی‌تحرک مجسم می‌شود. در اینجا او بالاتر از نوازندگان و رامشگران و پایین‌تر از درباریان قرار گرفته است؛ از این رو می‌توان جایگاهش را نه در حد درباریان طرازاول و نه در حد خنیاگران پایین‌دست، بلکه در موقعیتی بینابین قلمداد کرد. در حقیقت با توجه به اینکه در این کاشی‌نگاره از پرسپکتیو مقامی استفاده نشده، جایگاه و مرتبهٔ هر یک از افراد با نحوهٔ جای‌گذاری و سطح‌بندی آنها و نه با بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی تناسبات مشخص شده است. به‌طور کلی تمام سطح این قاب، جز در قسمت طارمی ایوانی که شاه و میهمان و برخی درباریان در آن حضور دارند و حس عمق ایجاد شده، در مجموع یکدست و یکنواخت بوده و فقط تمهید سطح‌بندی است که نقشی تعیین‌کننده در رده‌گذاری و رتبه‌بندی شخصیت‌ها دارد. با این حال، حضور یک پهلوان اساطیری را در یک اثر قاجاری می‌توان از مصادیق باستان‌گرایی در اندیشه و هنر این دوره درنظر گرفت که بار دیگر مسئله‌ای معطوف به کسب مشروعیت و اقتدار در دورهٔ قاجار است.

نتیجه‌گیری

در قاب کاشی شومینهٔ موزهٔ «شانگری‌لا» که طبق اطلاعات شناسنامه‌ای اثر در کاتالوگ همان موزه و بر مبنای ویژگی‌های سبک‌شناختی به دورهٔ قاجار منسوب است، از میان سه مؤلفهٔ عمده‌ای که قاجارها بیش از همه برای کسب مشروعیت حکومتشان به آنها توسل می‌جستند، دو عامل اتکاء به پشتوانه‌های سیاسی- حکومتی صفویه و باستان‌گرایی مشهود و عیان است. در اینجا تأکید بر کهن‌گرایی و ارزش‌های باستانی، خود را در قالب پیکر رستم، قهرمان اسطوره‌ای شاهنامه، مجسم ساخته و از طرف دیگر، ترکیب‌بندی، موضوع روایت تاریخی، شخصیت‌پردازی و پوشش‌ها تماماً از نوع صفوی است. از آنجاکه آثار هنری هر دوره‌ای (خصوصاً نمونه‌های فاخر و درباری) تا حد زیادی بازتاب‌دهندهٔ شرایط سیاسی- اجتماعی و نیّات و مقاصد حامیان و سفارش‌دهندگان آنهاست، در این اثر نیز مقصود تصویرگر و کاشی‌کار، به موازات خواست سفارش‌دهنده، در واقع دستمایهٔ قراردادن مضامین رایج هنر صفوی در عصر قاجار بوده است. این اقتباس به نوعی مسئلهٔ هویت‌طلبی، اقتدارگرایی و مشروعیت‌خواهی قاجارها را با رجعت به گذشتهٔ تاریخی ایران (اسلامی و پیشااسلامی) به‌نمایش می‌گذارد.

موضوع این قاب کاشی مشخصاً فضای دربار و یک بزم و پذیرایی شاهانه بوده و افراد حاضر در صحنه در سه سطح یا سه تراز متوالی آرایش یافته‌اند که عمدتاً شامل نظامیان، رامشگران و هستهٔ اصلی قدرت می‌شوند. این ترکیب‌بندی خاص و جایگاه و مرتبهٔ هر یک از افراد حاضر در آن که با نحوهٔ جای‌گذاری و سطح‌بندی آنها مشخص شده، شکل یک مثلث و در نهایت هرم قدرت و سلسله‌مراتب آن را تداعی می‌کند. این سطح‌بندی و مرتبه‌گذاری، مفاهیم عمده‌ای را در حوزهٔ سیاست‌مداری و قدرت در بردارد که در مجموع برآمده از نظام فکری حاکم بر روند سفارش و تولید آثار هنری در عصر قاجار و نوع نگاه آنان به این قضیه است. در اینجا شخص پادشاه به‌عنوان زمامدار مطلق امور در رأس هرم قرار گرفته و هریک از مقامات و ارکان دیگر حکومت، شامل شاهزادگان، مقامات، دولتمردان، اهل حرم و لشگریان که در مجموع

نمایندهٔ نخبگان مرکزی و محلی و اعضای خاندان سلطنتی به‌حساب می‌شوند، پیرامون رأس منظومه و در مراتب پایین‌تر جای گرفته‌اند. به این ترتیب فرم قاب کاشی و ساختار آن به موضوع طبقه‌بندی و سلسله‌مراتب قدرت در عصر قاجار و از طرف دیگر، مضمون و محتوای بصری آن به مسئلهٔ مشروعیت آنها بازمی‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Sir John Malcolm
۲. Lord Curzon
۳. Doris Duke
۴. DDFIA
۵. برای آشنایی بیشتر با این موضوع، مراجعه شود به قاسمی و بهارلو (۱۴۰۰).

فهرست منابع

• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۴). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی). چاپ یازدهم. نی.
• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن* (ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی). نی.
• اسکرس، جنیفر. (۱۳۹۹). *شکوه هنر قاجار* (ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی). خط و طرح.
• اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳۵۷). *خلسه (خوابنامه)* (به‌کوشش محمود کتیرایی). توکا.
• بی‌نام. (۱۳۹۶). *بنیاد هنر اسلامی دُریس‌دوک در شانگری‌لا*. تاریخ مراجعه: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱. قابل دسترس در http://qajarwomen.org/fa/collections/1272.html
• پاکباز، روئین. (۱۳۹۵). *درجست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران* (گردآوری ایمان افسریان). حرفه هنرمند.
• رستم‌الحکماء، محمدهاشم آصف. (۱۳۴۸). *رستم‌التواریخ*. ج.۱. چاپ محمد مشیری.
• ریاضی، محمدرضا. (۱۳۹۵). *کاشی‌کاری قاجاری*. یساولی.
• رینگر، مونیکا. (۱۴۰۰). *آموزش دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار* (ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه). چاپ پنجم. ققنوس.
• زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*. ج.۳. سخن.
• زمرشیدی، حسین. (۱۳۶۸). *گلچین معقلی*. کیهان.
• سیف، هادی. (۱۳۷۶). *نقاشی روی کاشی*. سروش.
• قاسمی، مرضیه و بهارلو، علیرضا (۱۴۰۰). *بازخوانی نقش و جایگاه رستم در کاشی‌نگاره‌های عصر قاجار (با نگاهی بر سردر گذرگاه‌ها، بناها و نمونه‌های واحد)*، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۴ (۳۲)، ۴۳-۷۱. https://doi.org/10.30480/vaa.2021.3325.1537
• قزوینی، محمد شفیع. (۱۳۷۰). *قانون قزوینی، انتقاد اوضاع اجتماعی ایران دورهٔ ناصری به همراه رسالهٔ پیشنهادی برای اصلاح امور مملکت* (به‌کوشش ایرج افشار). طلایه.
• کرزن، جورج ناتانیل. (۱۳۶۲). *ایران و قضیهٔ ایران* (ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی). ج. ۱. علمی و فرهنگی.
• کریمی زنجانی اصل، محمد و سیده آمنه حسینی گلسفیدی. (۱۳۷۵). ناسازگی در قدرت سیاسی، نگاهی گذرا به ساختار قدرت در ایران عصر قاجار (از ابتدا تا ظهور مشروطیت). *اطلاعات سیاسی-اقتصادی*، (۱۱۴-۱۱۳)، ۸۴-۹۹.
• ماهرالنقش، محمود. (۱۳۶۱). *طرح و اجرای نقش در کاشیکاری ایران دورهٔ اسلامی*. ج. ۵. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
• مجدنیا، فاطمه و عبدالرحیمی، همایون. (۱۳۹۸). *طهران در قاب کاشی: نگاهی به کاشی‌کاری دورهٔ قاجار در تهران*. سازمان زیباسازی شهر تهران.
• مکی‌نژاد، مهدی. (۱۴۰۰). *فن جمیل: زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی (کاشی‌ساز و نقاش دورهٔ قاجار)*. فرهنگستان هنر.
• ملکم، سرجان. (بی.تا). *تاریخ ایران* (ترجمهٔ میرزا اسما حیرت). سعدی.
• ویلس، چارلز جیمز. (۱۳۶۶). *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه* (ترجمهٔ سید عبدالله و به‌کوشش جمشید دودانگه و مهرداد نیکنام). چاپ دوم. طلوع.
• Anonymous. (2021). *Shangri-La*. Retrieved August 2, 2021, from www.shangrilahawaii.org
• Babayan, K. (1993). *The Waning of the Qizilbash: The Spiritual and the Temporal in Seventeenth Century Iran*. Princeton University.
• Elseidy, R. I. (2017). Royal Protocols in the Qājār Period through Artworks. *Conférence Cérémonial dans les sphères politiques et religieuses à travers les âges*. Conducted by University of Sousse, colloque international du département d'histoire. Sūsah, 175-220.
• Holt, P. M., Lambton, A.K.S. & Lewis B. (Eds.) (1970). *The Cambridge History of Islam*. Vol. 2. Cambridge University Press..
• Littlefield, Sh. (2002). *Doris Duke's Shangri-La: A House in Paradise: Architecture, Landscape, and Islamic Art*. Doris Duke Foundation for Islamic Art.
• Matthee, R. (n.d). *"SAFAVID DYNASTY", Encyclopædia Iranica* Retrieved July 28, 2008. From https://www.iranicaonline.org/articles/safavids.
• Towfiq, F. (n.d.). "'AŠĀYER," *Encyclopædia Iranica* Retrieved December 30, 2012. from http://www.iranicaonline.org/articles/asayer-tribes.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
کشتگر قاسمی، ریحانه و بهارلو، علیرضا. (۱۴۰۳).تحلیل بصری و محتوایی قاب کاشیِ شومینهٔ موزهٔ «شانگری‌لا» بر مبنای عامل مشروعیت و سلسله‌مراتب قدرت در عصر قاجار. *باغ نظر*، ۲۱(۱۳۳)، ۶۵-۷۴.

DOI: 10.22034/BAGH.2024.386258.5339
URL: https://www.bagh-sj.com/article_197791.html