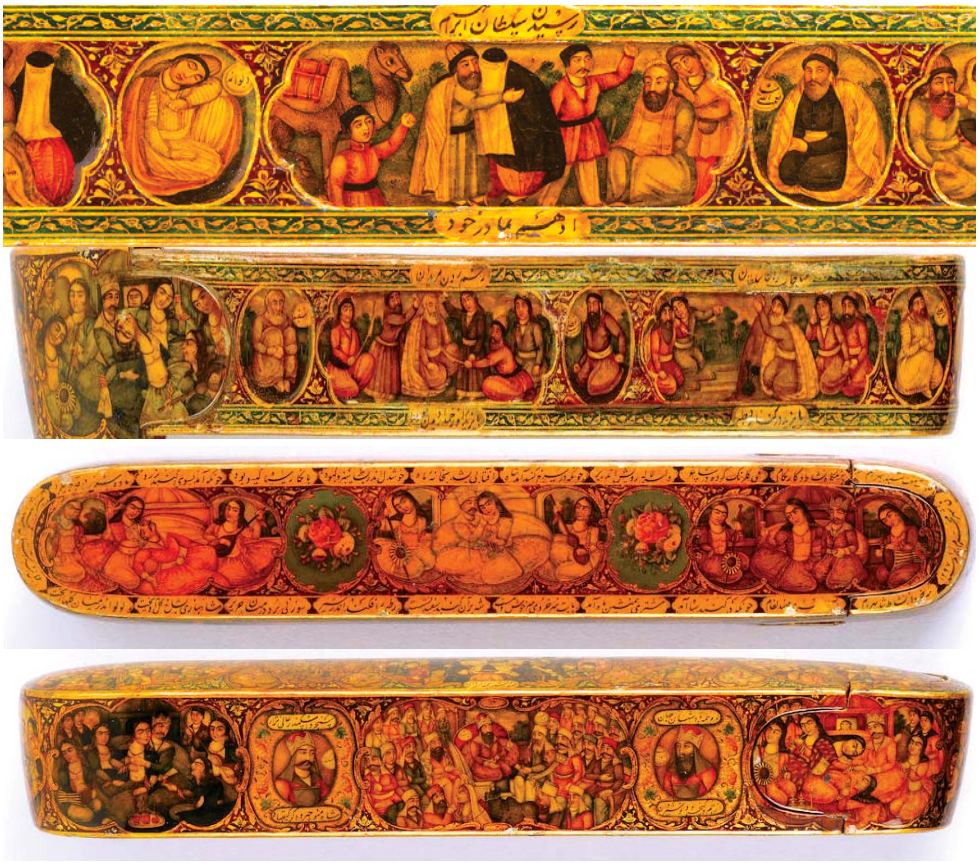
بازشناسی و خوانش مؤلفه‌های تصویری قلمدان کیانی در دوره ناصرالدین‌شاه و هنرمند آن/۶۳-۸۷ / الهه پنجه باشی



بخشهای مختلف از قلمدان کیانی
قلمدان کیانی، ۱۲۷۹ ه.ق-۱۸۷۹ م، هنرمند: سید محمد، ابعاد: طول ۲۳/۸ سانتی‌متر، عرض ذکر نشده است، محل نگه‌داری: مجموعه خصوصی بریتانیا، مأخذ: www.bonhams.com

فصلنامهٔ علمی نگره

بازشناسی و خوانش مؤلفه‌های تصویری قلمدان کیانی در دوره ناصرالدین‌شاه و هنرمند آن

الهه پنجه باشی *

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۷/۱۰
صفحه ۶۳ تا ۸۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

آثار هنری، جدا از جنبه‌های تاریخی آن، یکی از نمودهای فن و هنر در تاریخ نقاشی و قلمدان نگاری ایرانی هستند. قلمدان نگاری‌های ایرانی دارای نقوشی ظریف، زیبا و ویژگی‌های مفهومی و نمادین از زمانه خود است. این پژوهش به مطالعهٔ قلمدان نگاری ایرانی و قلمدان کیانی، اثر سید محمد پرداخته است. این قلمدان نفیس و نادر، در تصویر مرکزی روی قاب قلمدان، ناصرالدین‌شاه را روی تخت کیانی نشان می‌دهد. در اطراف این تصویر، تصاویری از شاهان باستانی و افسانه‌ای ایرانی مانند کیکاووس و کیخسرو از شاهنامه فردوسی، در قاب مرکزی تصویر شده‌اند. همچنین دراویش مطرح ایرانی نیز در این قلمدان تصویر شده‌اند که تأکیدی بر شیعی نگاری است. **هدف** از این پژوهش معرفی قلمدان کیانی و پی بردن به شاخصه‌های آن، مطالعه تصاویر و ارتباط آن با ادبیات اسطوره‌ای ایران، شیعی نگاری و نگاره خود نقاش در داخل قلمدان است. **سؤالات** این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. ویژگی‌های ساختاری، فنی و محتوایی قلمدان کیانی کدام‌اند؟ ۲. هنرمند قلمدان کیانی کیست و ویژگی‌های هنری آثار او چیست؟ **روش تحقیق** در این پژوهش توصیفی – تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی نمونهٔ موزه‌ای قلمدان نفیس کیانی انجام‌شده است. شیوه تحلیل قلمدان نگاری بر اساس اصول و قواعد تجسمی به‌کاررفته در ویژگی‌های ظاهری قلمدان کیانی و ارتباط آن با ادبیات تاریخی و عرفانی ایرانی است. **نتایج** پژوهش نشان داد، این قلمدان با تأثیرپذیری از ادبیات و عرفان ایرانی در تلفیق با هنر پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار تصویر شده است. ارتباط دربار ناصرالدین‌شاه با شاهان افسانه‌ای ذکرشده در شاهنامه و خمسه نظامی در بخش شاهان در بیرون قلمدان و ارتباط اشعار عطار با دراویش ایرانی نعمت‌اللهی که در دورهٔ زند و ابتدای قاجار مورد آزار قرارگرفته‌اند، تصویر شده و به‌عنوان یادبودی برای آنان به شمار می‌آید. این قلمدان دارای امضای فردی به نام سید محمد است که تصویر خود را به‌صورت خودنگاره در داخل قلمدان تصویر کرده و به نظر می‌رسد با توجه به تصویر محمد اسماعیل در قلمدان دیگری، این دو دارای شباهت سبک‌کاری بوده و هنرمندانی مستقل باشند.

واژگان کلیدی

قاجار، قلمدان نگاری، ناصرالدین‌شاه، پیکرنگاری درباری، ادبیات، دراویش، سید محمد.

* دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا س، تهران، ایران. Email:e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

همواره در طول تاریخ، شاهان و حاکمان سعی داشتند تا وجه برتری تصویر خود با دیگر شاهان را مشخص کنند و در این راه از ثبت تصویر خود استفاده می‌کردند. در دنیای نشانه‌ها تصویر از اهمیت بسیاری برخوردار و تجسم غیرمستقیم کلام است. مقاله حاضر به بررسی مؤلفه‌های بصری تصویر در قلمدانی کوچک با تصاویر بی‌شمار ملقب به قلمدان نفیس کیانی می‌پردازد که در حراج بونامز به فروش رسیده است. در این پژوهش تلاش می‌شود تا قسمت‌های مختلف قلمدان، داستان‌ها و روایت‌های آن ازنظر ارتباط ادبیات عرفانی و حماسی نگاری با تصاویر موجود در قاب‌بندی‌های قلمدان مورد خوانش قرار گیرد و با توجه به تصویر خودنگاره داخل قلمدان و تفاوت آن با چهره محمد اسماعیل، این احتمال مطرح می‌شود که اثر هنرمندی متفاوت با سبک تصویری یکسان در قلمدان‌های کیانی مطرح است. این قلمدان با مضمون نمایش دربار ناصرالدین‌شاه و همذات پنداری آن با شاهان و شهریاران ایران باستان، نمایش عرفان اسلامی و تصاویر دراویش صوفیه نعمت‌اللهی و تأکید بر شیعه نگاری، ارتباط ادبیات حماسی و عرفانی ایرانی و تصاویر مرتبط را نشان می‌دهد. **هدف** از پژوهش حاضر، پی بردن به ویژگی‌های تصویر در این قلمدان کیانی، مطالعه تصاویر و ارتباط آن با ادبیات ایرانی، مضمون نقاشی‌های قلمدان و مشخص کردن نام هنرمند و نوشته داخل قلمدان است. **سؤالات** این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. ویژگی‌های ساختاری، فنی و محتوایی قلمدان کیانی کدام‌اند؟ ۲. هنرمند قلمدان کیانی کیست و ویژگی‌های هنری آثار او چیست؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** در این است که این قلمدان به لحاظ بررسی دارای نشانه پیوند و همذات پنداری ناصرالدین‌شاه قاجار با شهریاران و شاهان باستانی و اسطوره‌ای ایران‌زمین بوده است. همچنین، پیوند بین دین و تأکید بر تشیع با تصاویر دراویش نعمت‌اللهی شهید شده در دوره‌های گذشته و یادبود آنان، تصویر بهرام شاه ساسانی در هفت‌پیکر نظامی، به چشم می‌خورد. این اثر همچنین ازنظر شیوهٔ طراحی، جاگذاری پیکره‌های متعدد، تأثیرپذیری از قوانین پیکرنگاری درباری، البسه، جواهرات و تزیینات زمانهٔ قاجار، یکی از نمونه‌های نادر دورهٔ قاجار بوده و در بین قلمدان‌های کیانی بسیار حائز اهمیت است. بررسی ارتباط بین سید محمد و محمد اسماعیل نیز از موارد مهم در بررسی هنرمند این قلمدان کیانی است. این قلمدان نفیس و نادر علیرغم اهمیت ارتباط دین، ادبیات و تصاویر شاهانه تاکنون موردپژوهش مستقلی قرار نگرفته و ضرورت پژوهش حاضر، ابعاد مختلف تصاویر آن را نشان می‌دهد که در میان آثار قلمدان نگاری دورهٔ قاجار اثری درخور توجه و اهمیت است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی بوده و به روش توصیفی تحلیلی است و شیوهٔ جمع آوری اطلاعات با استفاده از منابع منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام‌شده است. همچنین، تصاویر قلمدان کیانی از وب‌گاه بونامز بارگیری شده‌اند. جامعه آماری پژوهش، قلمدان کیانی به شماره Lot246 است که به قیمت ۲۲۸۰۰ پوند (۲۵۹۰۰ یورو) به یک مجموعه خصوصی در بریتانیا فروخته‌شده است. تمرکز پژوهش حاضر بر بخش‌های مختلف قلمدان کیانی و نگاه توصیفی هنرمند به پیکرنگاری بر مبنای تاریخ‌نگاری ایران باستان، ادبیات حماسی و عرفانی دراویش نعمت‌اللهی است. برای بررسی دقیق‌تر تمامی قاب‌های داخل و خارج قلمدان با تأثیرپذیری از ادبیات و عرفان ایرانی و ارتباط با هنر پیکرنگاری درباری و مشخص شدن هنرمند تصویر موردبررسی قرار می‌گیرد. این پژوهش با رویکرد توسعه‌ای و تحلیل تجویزی انجام‌شده است تا با تلفیق دانش و بینش‌های تشخیصی دربارهٔ این قلمدان (شامل بخش‌های مختلف و نام هنرمند)، به خوانش جدیدی از اثر و هنرمند دست یابد. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

تاکنون تعداد معدودی از پژوهش‌های مربوط به دورهٔ قاجار به موضوع قلمدان‌ها و قلمدان نگاری پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها تنها به معرفی قلمدان‌ها و عنوان آن‌ها بسنده کرده‌اند. درمجموع توجه محققین روی خوانش اساسی و اصلی نمونه‌های مهم متمرکز نبوده و ازنظر تجسمی هم موردبحث قرار نگرفته است. علاوه بر این، در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به قلمدان کیانی که در پژوهش حاضر موردبحث قرار می‌گیرد، پرداخته نشده است؛ همین موضوع ضرورت این پژوهش و جنبه نوآوری آن را نشان می‌دهد.

در ادامه به معرفی پژوهش‌های نام برده پرداخته می‌شود. محمودی (۱۴۰۰) در مقاله خود «نقش نظام‌های گفتمانی مسلط دورهٔ قاجار در متون تصویری قلمدان‌ها» که در نشریه رهپویه هنرهای صناعی، شماره ۲ منتشرشده، سید محمد را هاشمی معرفی کرده، ولی خوانش اشتباه مؤلف پژوهش بوده چون سید محمد نقاش نوشته‌شده است. محمودی (۱۳۹۸) در مقاله دیگری «تصویرگری آثار نقاشی زیر لاکی (پاپیه ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی» در نشریه مطالعات باستان‌شناسی پارسه، شماره ۸، به خوانش بینامتنی کلامی این قلمدان اشاره داشته ولی نام هنرمند و بررسی بخش‌های مختلف این قلمدان مدنظر او نبوده است. اسکندری (۱۳۸۱) در مقاله «نقاشی روغنی (لاکی) پاپیه ماشه»، در ماه هنر، شماره ۵۳، نقاشی روغنی و لاکی در هنر پاپیه ماشه موردبررسی قرار داده است. دیده‌ور فومنی (۱۳۹۵)«نقوش قلمدان‌های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی

ناصر خلیلی» را در نشریه دانش هنرهای تجسمی، شماره ۱ مورد تطبیق قرار داده است. شهبازی و افشاری (۱۳۹۹) «قلمدان جنگ چالدران در دورهٔ افشاریه اثر محمدباقر» را در نشریه جستارهای تاریخی، شماره ۲ بررسی تاریخی کرده‌اند. همچنین، نادری عالم و چلیپا (۱۳۸۹)«منظره سازی در قلمدان نگاری دورهٔ صفوی» را در نشریه نگره موردبررسی تاریخی قرار داده‌اند. زاهدی سرشت (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع‌دستی خود در دانشگاه هنر تهران به راهنمایی محمدتقی آشوری، به بررسی تأثیرات فرهنگی و هنری دورهٔ قاجار در ساخت قلمدان‌های موجود در موزهٔ ملک پرداخته است. همچنین بختیاری (۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در دانشگاه تربیت مدرس با عنوان «گل و مرغ در هنرهای کاربردی ایران (عصر صفوی متأخر تا دوره قاجار آغازین)» به راهنمایی رضا افهمی و مشاوره محمد خزایی به نقاشی گل و مرغ از دورهٔ صفوی تا قاجار پرداخته، اما به این قلمدان کیانی اشاره‌ای نداشته است. احسانی (۱۳۶۸) در کتاب «*جلدها و قلمدان‌های ایرانی*» و برومند (۱۳۶۶) در کتاب «*هنر قلمدان*» به موضوع قلمدان‌ها و قلمدان نگاری پرداخته‌اند. همچنین، بهنام (۱۳۲۴) «صنعت قلمدان سازی» را موردبررسی قرار داده و خلیلی (۱۳۸۶) «کارهای لاکی» را در مجموعهٔ خود معرفی و بررسی کرده است. فریه (۱۳۷۴) در کتاب خود «*هنرهای ایران*»، به بررسی این هنر پرداخته است. فلورو همکاران (۱۳۸۱) در کتاب «*نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*» به نقاشی در دورهٔ قاجار و هنرمندان آن پرداخته است و در بخش کارهای کوچک به قلمدان نگاری نیز اشاراتی داشته است. یاوری (۱۳۹۱) در کتاب «*سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران*» به قلمدان‌های لاکی ایران پرداخته است. معین (۱۳۶۰) در کتاب «*فرهنگ فارسی، ج ۲*» این هنر را معرفی کرده است. کریم زاده تبریزی (۱۳۷۹) در کتاب «*احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هندو عثمانی*» ج ۳، این هنر و هنرمندان را موردبحث و بررسی قرار داده است که سند جامعی از هنرمندان نقاش ایرانی در همه دوره‌ها و هنرها است. همچنین، خلیلی در بخش دوم کتابی که از مجموعه شخصی خود به نام

Lacquer of the Islamic Lands,part 2 (Islamic Art), Khalili Collection. Publisher Khalili Collections، به قلمدان کیانی اشاره‌کرده است. درمجموع می‌توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب مربوط به این زمینه پژوهشی محدود است و ارتباط بین این قلمدان و تأکید بر ارتباط ادبیات عرفانی، حماسی، تغزلی با بارگاه ناصرالدین‌شاه به‌خوبی بررسی نشده است. همچنین، با توجه به تصوف در دورهٔ قاجار و قاب‌بندی تصاویر دراویش نعمت‌اللهی، ارتباط این درویشان و تصوف نعمت‌اللهی که در دورهٔ قاجار موردتوجه بارگاه ناصرالدین‌شاه بوده، پژوهش نشده است.

قلمدان نگاری و ویژگی‌های آن قبل و در دوره قاجار

در فرهنگ فارسی، قلمدان را وسیله‌ای استوانه‌ای که مرکب از دو قطعه داخلی به شکل ناوک است می‌دانند که قلم نی، قیچی، قلم‌تراش و قلم‌زن را در آن جای می‌دهند. قطعه خارجی به‌منزله غلاف قطعه داخلی است که از مقوا یا کاغذهای به هم فشرده ساخته‌شده و غالباً با نقوش زیبا منقوش است (معین،۱۳۶۰، ج ۲: ۲۷۱۸). قلمدان در تقسیم‌بندی آثار هنری، جزو آثار لاکی یا روغنی محسوب می‌شود که با دورهم پیچیدن کاغذ و چسب ساخته می‌شود، به فرانسه به آن پاپیه ماشه (کاغذ فشرده‌شده)، به انگلیسی لاکور و در فارسی به علت آن‌که نقاشان و صورتگران روی جلدها و قلمدان‌ها هنگام ساخت، روغن کمان به کار می‌بردند آن را روغنی سازی نام نهاده‌اند (نادری عالم، چلیپا، ۱۳۸۹: ۴۴). قلمدان وسیله‌ای است که از آن برای نگه‌داری و حمل لوازم خوشنویسی و خطاطی و کتابت استفاده می‌شود. در دوران باستان از وجود قلمدان و کاربرد آن، اطلاع دقیقی در دست نیست ولی بعد از اسلام کاربرد قلمدان‌های فلزی در ایران رایج بوده است (زاهدی سرشت، ۱۳۹۱: ۴۴). احسانی از کاربرد قلمدان‌های فولادی و مفرغی در دوره ساسانی نام‌برده که سند و مدرک متقنی بر صحت‌وسقم این ادعا ارائه نداده است (احسانی، ۱۳۶۸: ۳۵). قلمدان سازی از مهم‌ترین انواع هنرهای سنتی ایرانی در فن کتابت است که درباره پیشینه آن در دوره‌های گذشته و باستان اطلاعات دقیقی وجود ندارد، با توجه به نمونه‌های موجود قدیمی‌ترین قلمدان‌ها متعلق به دورهٔ ساسانی و صدر اسلام بوده است (یاوری،۱۳۹۰: ۱۹). با ورود اسلام به ایران، تقدس کتب دینی و اهمیت ادبیات، قلمدان سازی رونق و وجهه اجتماعی بیشتری یافت، در این میان می‌توان به قلمدان‌های ممتاز با تزیینات نقره‌کوب متعلق به دورهٔ سلجوقیان اشاره کرد (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۹، ج ۳: ۴۲۳). درگذشته هر آن‌کس که با قلم و دوات به‌عنوان ابزار نوشتن سروکار داشت نیازمند محفظه‌ای برای قلم‌ها به نام قلمدان بود که این ابزارها را نگه‌داری کند. از دوران صفویه تا انتهای دورهٔ قاجار، ساخت قلمدان با استفاده از چسباندن لایه‌های کاغذی، مانند خمیرکاغذ رواج داشته است. هنرمندان نقاش ایرانی با تصویرسازی‌های خود بر سطح قلمدان، این آثار را زیباتر نمودند (دیده ورفومنی، ۱۳۹۵: ۲). قدیمی‌ترین قلمدان کشف‌شده از جنس فلز و به‌صورت نقره‌کوب است که در موزه قاهره نگه‌داری می‌شود و به دورهٔ سلجوقی تعلق دارد. برخی هنرمندان در دوره‌های مختلف بنا بر ذوق و سلیقه خود، به ساخت قلمدان‌هایی از جنس چینی، چوب، عاج و استخوان پرداخته‌اند. وزن سنگین قلمدان‌های فلزی در دورهٔ صفوی هنرمندان این دوره را بر آن داشت تا قلمدان‌های سبک‌تر از جنس کاغذ یا مقوای فشرده بسازند و برای دوام هر چه

بیشتر آن با روغن کمان تمام سطح آن را پوشش دهند و به این دلیل این آثار به آثار لاکی شهرت یافته‌اند و از آن‌ها با عنوان قلمدان روغنی نیز نام‌برده می‌شود.

سید حسین بن مرتضی حسینی استرآبادی در کتاب *تاریخ سلطانی* اختراع قلمدان و مقراض را از ابداعات شاه‌عباس صفوی می‌داند (زاهدی سرشت، ۱۳۹۱: ۴۴-۴۶). لک یا لکا که در فارسی آن را لاک می‌نامند، در فرهنگ‌های مختلف فارسی به آن لاک گفته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۵۴۶). گل‌گلاب در کتاب *گیاهان دارویی* نوشته، اصطلاح روغنی در اصل به روغناس بازمی‌گردد و اشاره به گیاه روناس دارد و از ریشه این گیاه ماده قرمز رنگی به نام آلزارین به دست می‌آید که در رنگرزی ایرانی به کار می‌رفته و لاکی کاران قرمز خوش‌رنگ و شفافی از آن به دست می‌آورده و استفاده می‌کردند (محمودی، ۱۳۹۸: ۱۶۱). هنر لاکی ارتباط پیوسته‌ای با نقاشی دارد و در عصر قاجار به شکوفایی رسید و با نقاشی روی قاب آینه، قلمدان، جلد و... انجام می‌شد (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). ادیب برومند پژوهشگر، این مطالب را رد کرده و معتقد است با توجه به قلمدان موجود در مجموعه خلیلی که دارای شباهت با جلدهای دوره تیموری است، قدمت این هنر به دوران تیموری می‌رسد (برومند، ۱۳۶۶: ۳۲). با توجه به قلمدان‌های فلزی پیش از دورهٔ قاجار که برای تزیین آن‌ها از مفتول‌های فلزی و نقره‌ای استفاده می‌شد و وزن زیاد آن‌ها، باعث ساخت قلمدان‌هایی از جنس پاپیه ماشه، یکی از جنبه‌های پاپیه ماشه سازان شد و با استقبال از قلمدان‌های جدید کارگاه‌های متعددی در ایران ایجاد شد. این اشیا برای نگه‌داری از قلم و سایر ابزار خوشنویسی بود و هنرمندان ایرانی باذوق و خلاقیت خود به تصویرسازی و هنرنمایی روی آن پرداختند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۴۳) و (اسکندری،۱۳۸۱: ۱۵۰). هنر قلمدان سازی پس از دورهٔ صفوی در دوره‌های زند، افشار و به‌ویژه قاجار، از رشد و رونق بالایی برخوردار بود و نمونه‌های نفیسی از این زمان‌ها به‌جامانده است (شهبازی، افشاری، ۱۳۹۹: ۶).

در قلمدان سازی نقاشان پس از اتمام، کارشان را امضا و ترقیم می‌کردند و البته برخی از آنان نیز در اثر فروتنی و بی‌ادعایی رقم نمی‌زدند. رقم زدن تا اواخر دورهٔ صفویه بسیار ساده بود و هنرمند تنها به نام و نسب و شهرت خود و احیاناً تاریخ اثر اکتفا می‌کرد، ولی از اواخر دورهٔ صفویه هنرمندان بنا بر تفنن عبارت رمزی و اشارات مسجع را با توجه به امور مذهبی و تاریخی برای آثار خود برمی‌گزیدند که سال‌ها معمول و برقرار بود (ذابح،۱۳۶۴: ۳۰). در دورهٔ قاجار، ساخت صنایع لاکی در شیراز آغاز و سپس در تهران به‌عنوان یکی از قطب‌ها ادامه پیدا کرد و هنرمندان لاکی جذب دربار ناصرالدین‌شاه قاجار شدند (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۲۱). با توجه به تعاملات گسترده ایران و اروپا در عصر ناصری در سال‌های نخستین سدهٔ سیزدهم م، پیوندهای اقتصادی و سیاسی با اروپا آغاز شد (فلور،۱۳۸۱: ۸۹). یکی از گونه‌های نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار، قلمدان نگاری درباری است که احتمالاً برای سفارش شاه یا دربار تهیه می‌شده است. در این گونه‌ها تأکید بر بازنمایی انسانی و نقشمایه‌های تزیینی در ابعاد کوچک بصری و نقشمایه‌های تکرارپذیر بوده است (پنجه باشی،۱۴۰۳: ۲۲).

در دورهٔ قاجار، هنر نقاشی روی قلمدان به‌صورت هنری منسجم شکل گرفت و هنرمندان این دوران درصدد برآمدند تا آثاری ممتاز روی قلمدان و جعبه به وجود آورند (بهنام، ۱۳۲۴: ۶۷). با شروع نقاشی در ابعاد بسیار بزرگ در دورهٔ قاجار و چاپ سنگی در ایران، برخی نگارگران این دوره به هنرهای لاکی و قلمدان سازی روی آوردند (کن بای، ۱۳۹۱: ۱۱۵). در دورهٔ ناصری، موضوعات قلمدان نگاری شامل مجالس بزم، رزم، شکارگاه، چهره افراد، نقوش هندسی و تزیینی، خط منظره و مضامین فرنگی بود که از رایج‌ترین تصاویر نقاشی لاکی و قلمدان نگاری محسوب می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۶۷). رواج قلمدان سازی تا انتهای سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار ادامه داشت و پس‌ازآن درنتیجه ورود هنر عکاسی و قلمدان‌های روسی این هنر از ارزش آن کاسته شد (یاوری، ۱۳۹۰: ۲۲). این گروه از قلمدان‌ها با عنوان جعبه قلم سلطنتی شناخته می‌شوند و از نوع تزیین قابل‌تشخیص هستند. در قلمدان معروف به قلمدان کیانی، تراکم نقوش، شخصیت قهرمانان و پادشاهان و دراویش دیده می‌شود که باید ارتباطی با این حقیقت داشته باشد که نقوش تصویر شده مربوط به جهان پنهان روح بوده و در بیرون جعبه پادشاهان جهان مادی و درون جعبه درویشان جهان معنوی را نشان می‌دهند (Khalili,1997:76).

ویژگی‌های پیکرنگاری درباری دورهٔ ناصری قاجار

پیکرنگاری درباری اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی درنتیجه تجربه‌های فرنگی سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سدهٔ دوازدهم ه.ق و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی شاه قاجار بود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۷). دومین مقطع سبک هنری قاجار، بیشتر دورهٔ تحکیم بود تا تکامل هنر، در نقاشی این دوره سبک و موضوع نقاشی به دلیل ارتباط با اروپا تغییر کرد. ویژگی اصلی پیکرنگاری‌های این دوره بُعدگرایی بیشتر از دورهٔ قبل بود. در ابتدای دورهٔ دوم ناصری قاجار تقلید آگاهانه و در دورهٔ دوم ناصری قاجار غرب‌گرایی بی‌هویت بود. علاقه شاه و دربار به هنر اروپایی تأثیر اصلی خود را بر هنر پیکرنگاری درباری به‌جا گذاشت و در این دوره تمایل به شبیه‌سازی بیشتر شد، حجم پیکره بیشتر در بدن مشخص شد و از آرمان‌گرایی انتزاعی دورهٔ ابتدایی قاجار فاصله گرفت. ژرفانمایی در دورهٔ ابتدایی کمتر و در دورهٔ دوم ناصری بیشتر مدنظر هنرمندان قاجار قرار گرفت.

«استفاده از دورنما سازی در پس‌زمینه، بهره‌گیری افراطی از عناصر تزیینی و استفاده از اشیای زندگی معاصر از ویژگی‌های این نوع نقاشی‌ها است» (پنجه باشی،۱۳۹٦: ۵۱۷). به انسان توجه بیشتری شد و شبیه‌سازی و چهره‌پردازی ناتورالیستی قابل‌توجه بود. سترگ نمایی و شوکت سازی از ویژگی‌های پیکرنگاری بود و در آن به علم ژرفانمایی توجه درخوری شد و در رنگ‌بندی از رنگ مایه‌های گرم استفاده می‌شد و رقم زنی آثار نقاشی عمومیت یافت و اغلب آثار دارای رقم شد (آژند، ۱۳۹۲، ج ۲: ۸۲۳). کمال‌الملک علاوه بر آن‌که تصویرگر بسیاری از پرتره‌های سلطنتی بود، آخرین فرد از سلسله نقاشان درباری است که از درون یک سنت خانوادگی برخاسته بود. نزدیکی او به مرکز قدرت در دو دهۀ آخر زندگی شاه بدون شک در روایت نقاشانه‌اش از جایگاه نمادین قبله عالم، تأثیر مستقیم داشته است. چگونگی ساماندهی اشیا و نمادها در نقاشی‌های او از ناصرالدین‌شاه ارتباط مستقیم با سرشت گفتمان سیاسی در حال تحول آن دوره دارد. سرگذشت کمال‌الملک و آثارش در ازای نیم‌قرن پس از مرگ ناصرالدین‌شاه سرنوشت تاریخ هنر ایران را زیر سایه خود گرفته است و تفاوت ژرف و تضادی که در هنر ایران پیش و پس از کمال‌الملک دیده می‌شود، ریشه در تحولی دارد که درون نظام تصویری پرتره‌های سلطنتی در ازای عصر ناصری به وجود آمده است (دل‌زنده،۱۳۹۵: ۱۸).

میل آشکار به ترسیم موضوع با شیوۀ واقع‌نمایی و فنون بازنمایی و رنگ‌آمیزی پسا رنسانسی اروپایی در آثار نسل پیش از کمال‌الملک، گاه به مدد تصاویر عکاسی شده، به‌وضوح دیده می‌شود. بااین‌حال، نتیجه اغلب در قالب شیوۀ تلفیقی قاجار متجلی می‌شد که سنتزی از روش واقع‌نمایی اروپایی و شیوۀ متأخر نقاشی پیکرنگاری قاجاری بود. نمونه‌هایی از این تلفیق‌گرایی قبلاً در دربار فتحعلی شاه و کارهای نقاشانی مانند مهرعلی و بعداً به‌ویژه در نقاشی‌های صنیع‌الملک، محمودخان ملک‌الشعرا و اسماعیل جلایر قابل‌مشاهده است. برای نمونه اگرچه صنیع‌الملک برای تحصیل فنون اروپایی ازجمله طراحی و چاپ به اروپا اعزام‌شده بود و بی‌شک با برخی از فنون کلیدی هنر ایتالیایی آشنا بود، اما کاملاً از برخی سنت‌های تصویری نقاشی متأخر قاجار مانند تمایل آشکار به تزیین‌گرایی و پرداختن به جزییات، استفاده از شیوۀ استاندارد رنگ‌آمیزی و تلفیق رنگ‌ها و یا نادیده گرفتن ژرفانمایی خطی دقیق، چشم‌پوشی نکرد. موضوعی که حداقل بخشی از آن را می‌توان به تردید او در تغییر کارش به روش کاملاً اروپایی نسبت داد. درواقع تغییر بنیادی در خط سیر هنر درباری ایران تنها وقتی روی می‌دهد که تغییر جهت اساسی معیارها و قواعد درک و تحسین هنری در ایران و در راستای استانداردهای اروپایی، در دورۀ ناصری به اوج خود می‌رسد و آثار و شخصیت پرنفوذ کمال‌الملک موجب شد تا رویه‌های سنتی مانند تصویرگری نسخ خطی، نقاشی لاکی و گل و مرغ سازی که هنوز به حیات خود ادامه می‌دادند ازمیان‌رفته و نقاشی روی بوم با اسلوب‌های اروپایی جایگزین آن‌ها شود. درواقع می‌توان استنباط کرد که شیوه تلفیقی فرنگی سازی که در اواخر دورۀ صفویه آغازشده و در سرتاسر نقاشی درباری قاجاری نیز ادامه یافته بود تا حد زیادی با حضور کمال‌الملک به پایان راه خود رسید (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ٤٦). نقاشی شخصیت‌های مذهبی برای توده مردم، توسعه‌ای اساسی در هنر اسلامی بود. برای درک مفهوم، هدف شمایل‌نگاری و فنون این نقاشی باید به مسئله شهدای شیعه و مناسک وابسته بدان توجه کرد (افهمی و شریفی مهرجردی، ۱۳۸۹: ۲۹-۳۰).

دورۀ قاجار را می‌توان اوج نقاشی مذهبی قلمداد کرد. تلاش شاهان قاجار برای اتحاد شیعیان و ادعای رهبری شیعه با حمایت از مراسم و فعالیت‌های مذهبی هم چون امامزاده‌ها، بقعه‌ها، تکیه‌ها و سقاخانه‌ها همراه بود. حمایت مردم نیز عامل دیگری برای رشد نقاشی مذهبی بود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۸). در دوره دوم قاجار هنر ایران دو مرحله اساسی را پشت سر گذاشت. با استقرار حکومت ناصرالدین‌شاه، تحولات اجتماعی و اعزام دانشجویان به فرنگ، تأسیس دارالفنون، اختراع دوربین عکاسی و استفاده از عکس برای نقاشی، هنر نقاشی این دوران تحول یافت و سلیقه و معیار هنر رنگ و بوی اروپایی گرفت.

پیکرنگاری دورۀ قاجار با تأکید بر حوزۀ تصویرگری ادبی

در دورۀ قاجار، به‌ویژه در دورۀ ناصری با توجه به گسترش تأثیرات غرب، رویکرد ملی‌گرایی و پرداختن به تاریخ غنی ایران و بازگشت به یادآوری اساطیر و باستانی در ایران آغاز شد. همچنین، در این راستا اندیشه ادبی و عرفانی و مرتبط کردن شاهان قاجار با این دو مقوله موردتوجه جدی قرار گرفت و در هنر و ادبیات این مبحث فکری بازتاب یافت. «ناسیونالیسم» یا «ملی‌گرایی» که ترجمه آن به شکل‌های مختلفی ازجمله ملت باوری؛ ملت‌پرستی؛ ملیت‌گرایی بیان‌شده از مباحث رایج و جدی که ریشه‌های آن را می‌توان در دورۀ قاجار و زمان ناصرالدین‌شاه قاجار جستجو کرد. این مبحث فکری به تعالی بخشیدن به ملت، گذشته و خواسته‌هایش گرایش دارد (بیرو، ۱۳۶۶: ۱۳۹). در دورۀ قاجار، در پی برخورد با غرب و توجه آنان به شکوه تاج‌وتخت در ایران باستان، رویکردشان به پادشاهان پیش از اسلام و دورۀ باستانی فزونی یافت. این رویکرد به باستان‌گرایی (به‌ویژه ادوار هخامنشی و ساسانی) قابل‌بررسی است (کمالی، ۱۳۸۵: ۱۸۸).

ازنظر بررسی‌های تاریخی، اولین ردپاهای اندیشه ملی‌گرایی در بستر گذشته را باید در عصر ناصری

جستجو کرد. دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه، از مهم‌ترین ادوار تاریخ جدید ایران است. در این دوره تحولات سیاسی اجتماعی فراوانی رخ داد که در شکل‌گیری تاریخ آینده ایران بسیار تأثیرگذار بود (احمدزاده، نیازی، ۱۳۹۸: ۱۲). انتخاب پادشاهان اساطیری ایران برای آغاز یک دورهٔ تاریخ‌نگاری و بهره‌گیری از شاهنامه از چند جهت، اهدافی را دنبال می‌کرد. نخست، متون اساطیری بخشی از خاطرهٔ جمعی و فرهنگی هر سرزمین و قومی به شمار می‌روند و در فرهنگ عامیانه و زیست روزمره مردم حضور دارند. ازاین‌رو، با اساس قرار دادن آن «تاریخ ملی جدید» را پدیده‌ای طبیعی به مردم کشور معرفی می‌کند (همان، ۲۱). ملی‌گراها برای طبیعی جلوه دادن تاریخ باستانی و معرفی آن به‌عنوان گذشته منطقی وضع موجود و برای پذیرش در بین عموم سعی می‌کنند بین عقاید و انگاره‌های زمان حاضر و شخصیت‌ها و روایت‌های باستانی پیوند برقرار کنند (همان، ۲۷). اندیشه سلوکی یا مرآتی (سیاست سلوکی) مولود تأمل و تعمق در سیاست عملی و ناظر به مباحث مربوط به کشورداری و آئین حکمرانی است. وجه‌تسمیه آن به سلوکی یا مرآتی آن است که هم ناظر به سلوک عملی در سیاست و تجارب متخذ از واقعیات سیاسی در عرصه عملی سیاست است و هم آن‌که تدوین‌کنندگان این آثار از حاکمان و پادشاهان می‌خواستند که در آموزه‌های آنان چون آیینه بنگرند و گفتار و رفتار خود را با آن تطبیق دهند (حلبی، ۱۳۷۲: ۱۳). اندیشه‌های سلوکی که در قالب سیاست‌نامه‌ها و اندرزنامه‌های سیاسی گردآمده، ریشه در تمدن کهن ایرانی و اندیشه‌های سیاسی ایران شهری، به‌ویژه در دوران ساسانی دارد (احمدی طباطبایی، ۱۳۹۰: ۸). مقام پادشاهی در باور ایرانیان باستان، به‌ویژه در عهد ساسانی و بر اساس آموزه‌های زردشت، مقامی الهی قلمداد می‌گردید؛ حکمت و حکومت دو رکن حکمرانی بود که یکی از فضیلت‌های دین‌داری، دانایی، عدالت را در بر می‌گرفت و دیگری ویژگی قدرت، دلیری، نیرومندی را شامل می‌شد (مجتبائی، ۱۳۵۲: ۱۱۵).

پیدایش مجدد دودمان‌های پادشاهی در ایران در دورهٔ تمدن اسلامی، با توجه به استقرار نهاد خلافت اهل سنت در بغداد، باعث شد اعتقاد ایرانیان پیرامون مستظهر بودن پادشاه به انتخاب الهی تحت تأثیر تفکر اهل سنت دوباره در ادبیات و آموزه‌های سلوکی احیا گردد (منشی، ۱۳۸۳: ۱۹). در دوران حکومت ساسانیان بر ایران و با حاکمیت آئین زردشت؛ نظام اجتماعی بر اساس سلسله‌مراتب از رأس هرم قدرت پادشاه تا پایین‌ترین طبقات نظام اجتماعی استوارشده بود. پادشاه در رأس این هرم و سلسله‌مراتب مظهر اراده و خرد اهورامزدا به شمار می‌رفت. پیوند میان آئین زردشت و دولت ساسانی چنان استحکام داشت که تباهی و زوال یکی، موجب از بین رفتن دیگری می‌شد. آمیختگی دین و دولت نیز در دورهٔ اسلامی توسط سیاست‌نامه نویسان از اندیشه سیاسی و دینی ایران شهری اقتباس گردید اما کوشش شد این آموزه با رویکرد هنجاری نیز سازگار جلوه‌گر گردد (احمدی طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱۹). انگاره قدرت در اندیشه‌های سلوکی یعنی عدالت و نقش آن در ثبات اجتماع ضروری است، الگو قرار دادن سیره پادشاهان عادل در سنت سیاست ایران شهری است. تقریباً در تمام آثار برجای‌مانده در اندیشه‌های سلوکی در دوره تمدن اسلامی، گفتار و کردار انوشیروان یا به تعبیر قابوس‌نامه نوشین روان عادل یا برخی ملوک دیگر ایران باستان، به‌عنوان‌مثال عالی خردورزی و دادگری عملی و کاربردی سروکار دارد نه نظریه‌پردازی درباره عدالت، مصادیق قابل‌توجه و مهمی از مصادیق عدل عملی در ادبیات سلوکی مورد تجزیه‌وتحلیل واقع‌شده که در جای خود از اهمیت وافر برخوردار است.

انگاره قدرت سیاسی در اندیشه‌های سلوکی با اتخاذ تدابیر دادگرانه از سوی پادشاه در عرصه سیاست عملی تکمیل می‌شود. در اندیشه‌های سلوکی در ایران قبل و بعد از اسلام، محور تحلیل و آموزش‌های سیاسی پادشاه است (نظام‌الملک طوسی، ۱۳۷۲: ۳۳). یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های باستان‌گرایی را می‌توان در این مورد دانست: ملی‌گرایی باستان گرا و اسطوره‌ای (حق پناه، ۱۳۷۶: ۷۱). باستان‌گرایی (آرکائیسم) از مؤلفه‌های جدید برای نوسازی ایران به‌حساب می‌آید و در پی آن است تا با احیا و تجدید حیات سنت‌ها و عقاید کهن باستانی، نظم جدید در تفکر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه را بازتولید کند و زیرساخت‌ها و پایه‌های فرهنگی و اجتماعی نوینی را بر پایه سنت‌های کهن بنا نهد (اکبری، ۱۳۷۵: ۱۸۸). در تاریخ ایران، بهرام یکی از پادشاهان ساسانی است که به بهرام گور مشهور است. او فرزند یزدگرد اول بود و در ادبیات ایران از شخصیت‌های مشهور است که در دو شاهکار ادبی ایران؛ شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی شاهد داستان‌های زیبا و تأثیرگذار مرتبط با او هستیم. در شاهنامه، نگاه فردوسی به بهرام از جنبه سلحشوری، پهلوانی و حماسی است و او را پادشاهی شجاع، خردمند و دادگر معرفی می‌کند و ابیات بسیاری از او در شاهنامه وجود دارد. بهرام گور در هفت‌پیکر نظامی (بخشی از خمسه نظامی) از اهمیت بسیاری برخوردار است و درواقع قهرمان اصلی هفت‌پیکر نظامی به شمار می‌رود که جنبه‌های تغزلی بیشتری در خود دارد. از داستان‌های مشهور بهرام، حضور او در قصر هفت‌گنبد است که نظامی به زیبایی تمام آن را توصیف کرده است.

داستان بهرام در هفت‌گنبد سرشار از جنبه‌های رمزی است که در دوره‌های مختلف تصویر شده و این داستان هم در شاهنامه و هم در هفت‌پیکر بیان‌شده است (بهدانی، مهرپویا، ۱۳۹۰: ۸). با نگاهی ژرف به هفت‌پیکر و دقت به تلالو رنگ در داستان‌ها و استواری و تکیه هر یک از این داستان‌ها به رنگی، این ذهنیت ایجاد می‌شود که نظامی می‌خواهد با تاباندن رنگ به حقیقت زندگی (در قالب داستان) زیبایی‌های

حیات را آشکار می‌کند و آن را با دنیای زیباتر پیوند دهد. همین اندیشه است که دانش رنگ‌ها در هفت‌پیکر، به عناصر داستان (زاویه دید؛ درون‌مایه؛ پیرنگ؛ شخصیت‌پردازی و لحن) استواری بخشیده و موجب جاودانگی‌شان شده است. رنگ در هریک از داستان‌ها از جلوه‌ای خاص برخوردار است؛ همگونی رنگ گنبدها با پوشش درون قصرها، جام‌ها و جامه‌ها و زیورآلات و همچنین با مفاهیم و نتیجه داستان‌ها و پیوند آن‌ها با رنگ روزهای هفته که وابسته به رنگ و ویژگی ستاره‌ها است، بیانگر پیوند زیبایی‌های زمینی با زیبایی‌های مجرد و انتزاعی است (رحیم بختیاری، ۱۳۸۸: ۱۱). در داستان‌های هفت‌پیکر نظامی، جنبه استدلالی داستان، خود نقش مهم و شناخت آموزی به داستان می‌دهد و درون‌مایه یک اثر نمادین در هفت‌پیکر دیده می‌شود. نظامی در این داستان همچون هنرمندی نمادگرا و استعاره پرداز است. نمادپردازی ماهرانه در سراسر کتاب هفت‌پیکر در آشنایی نظامی با سنت‌های فکری، فلسفی، مذهبی، فرهنگی و عرفانی رایج در دوره خویش است (یاحقی، بامشکی، ۱۳۸۸: ۴۵).

هفت‌پیکر یا هفت‌گنبد یا بهرام نامه، چهارمین منظومه از خمسهٔ نظامی گنجوی است. این منظومه ۵۱۳۰ بیت دارد که به نام علاءالدین کرپ ارسلان و در سال ۵۹۳ پایان‌یافته است. محور این داستان بهرام پنجم ساسانی، مشهور به بهرام گور و فرزند یزدگرد اول است. این پادشاه در تاریخ سیاسی ایران شهرتی ندارد و نظامی با گردآوری داستان‌های وی و انسجام آن در قالب هفت‌پیکر به بهرام شخصیتی تاریخی و افسانه‌ای داده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۷۲). دکتر معین در روایت‌های متعدد؛ هفت‌پیکر را دو قسم می‌داند، اول داستان‌های بی‌ارتباط با بهرام گور و برساخته نظامی و یا مقتبس از داستان‌های عامیانه مثل افسانه‌سرایی دختران هفت‌کشور و دوم داستان‌های مربوط به بهرام گور به‌صورت تاریخی و افسانه‌ای. (معین،۱۳۳۸: ۲۵۹). نظامی دربیان هفت‌گنبد، به زیبایی هرچه‌تمام‌تر از پیشینهٔ ادبی خود از اشعار فردوسی بهره برده و نگاهی به هفت‌خوان فردوسی داشته است. با توجه به فاصله زمانی میان فردوسی و نظامی، به لحاظ ویژگی‌های فرهنگی و فکری بین آنان، تناسب و همسویی زیادی دیده می‌شود (هادی پور،۱۳۸۸: ۱۹۷) در دورهٔ قاجار، دلاوری و خردمندی شاه را با خصلت‌های مشابه پادشاهان دودمان‌های اساطیری می‌سنجند. این بخشی از یک تلاش آگاهانه برای احیای سنت ایران باستان بود که برای تائید و تأکید مشروعیت و جلال و شکوه سلطنت قاجاریه، ضروری به شمار می‌رفت (امانت، ۱۳۹۸: ۱۱۵). روی سطح قلمدان که از چند قاب تشکیل‌شده، به‌عنوان قاب اصلی تصویر دربار ناصرالدین‌شاه قاجار با اشعاری در مدح او تزیین‌شده و در قاب‌های کناری تصویر شاه قاجار، شخصیت‌های قهرمانان حماسی ایران در شاهنامه و خمسه نظامی تصویر شده است. بخش بیرونی بیشتر بر ناصرالدین‌شاه و شاهان افسانه‌ای ایران‌زمین، بخش درونی قلمدان بر ارتباط با تصوف و درویشان اشاره دارد. این امر می‌تواند از ارتباط دین و سیاست در دورهٔ ساسانی، الهام گرفته باشد که هنرمند ایرانی دوره قاجار، سید محمد آن را آگاهانه متأثر از این امر به ارتباط بین دین تشیع و تصوف و ادبیات باستانی در دورهٔ قاجار تصویر کرده است. در این دوره، بازنمایی درویشان و اهل تصوف در ضمن وفاداری به اسلوب هنر ایرانی و در تلفیق با شیوه‌های هنر غربی دیده می‌شود و سعی می‌شود با بازنمایی افراد مهم ظلم‌های روا شده به دراویش موردتوجه قرار گیرد.

تحول مفاهیم عرفانی در دوره قاجار

عرفان و ادبیات دو مقوله مجزا از هم هستند ولی اشتراکات بسیاری با هم دارند؛ چنان‌که بهترین محل ظهور و بروز عرفان در ادبیات بوده و اتفاقاً مهم‌ترین بخش ادبیات ایران‌زمین هم ادبیات عرفانی آن است، اما نکته قابل‌توجه دراین‌ارتباط شناخت امروزی ما از عرفان گذشته و آثار عرفای پیشین، بیش از همه در بستر ادبیات شکل می‌گیرد و از قلم ادبا حاصل می‌شود (ایرج پور،۱۳۹۰: ۲۴). تمایل به عرفان، همواره در ناخودآگاه ایرانیان وجود داشته است و شرایط و اوضاع آشفته اجتماعی ایران در دورهٔ قاجار، احساس نیاز به مأمن و پناهگاه را به‌صورت جدی در نهاد مردم بیدار ساخته بود. از طرفی فشار تعصبات مذهبی حکومت صفویه باعث شده بود پس از دورهٔ طولانی فترت، مردم توجه تمام و کمالی به عارفان این دوره داشته باشند. از عوامل مهم رواج و گسترش تصوف در دوران قاجار، توجه و حمایت‌های حاکمان، شاهان، درباریان از صوفیان و گسترش پایگاه متصوفه در جامعه بود که همگی ناشی از اهداف عقیدتی و سیاسی حکومت قاجار بود.

از دیگر دلایل تمایل مردم به تصوف را می‌توان سازگاری اندیشه‌های عارفانه با روحیات و تمایلات مردم دانست. ازاین‌رو، طبقه حاکم از حمایت صوفیان غافل نبودند و زمینه را برای تبلیغ و اشاعه اندیشه‌های آنان و نگارش کتب عرفانی تا سرحد امکان فراهم کردند (باقرزاده، یلمه‌ها، ۱۴۰۲: ۲۲۷). تشیع به‌عنوان دین رسمی در دورهٔ قاجار، یکپارچگی بیشتری یافت و دین اکثریت وسیع مردم ایران شد و پیوند علما و دولت را تقویت کرد (امانت،۱۳۹۸: ۴۲). در دورهٔ قاجار، سلسله‌های مختلف صوفیه فعال بودند که ذهبیه و نعمت‌اللهی در زمرهٔ معروف‌ترین این سلسله‌ها بودند (طایفی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). بازسازی تاریخچه اولیه سلسله قاجار به دست وقایع‌نگاران دربار قاجار در دهه‌های بعد خالی از اغراق نبود. آنان با ارتقا سه نسل ازسران قاجار به پادشاه، کوشیدند تا قاجاریان را جانشین مشروع صفویان جلوه دهند امانت،۱۳۹۸: ۴۰). در زمان حکومت قاجار، عرفان و تصوف با تأکید بر اصل ولایت،

جنبه‌های باطنی دین، اصول مذهب تشیع موردتوجه بسیاری از اقشار گوناگون مردم، بزرگان و صوفیان قرار گرفت (اسفندیار، ۱۳۹۸: ۱۰). با روی کار آمدن حکومت قاجار به‌تدریج تصوف گسترش یافت تا جایی که در دربار شاهان و حاکمان این سلسله درویشان نفوذ بسیار یافتند (باقرزاده، یلمه‌ها، ۱۴۰۲: ۲۳۲). در دورهٔ قاجار، شاهان این سلسله برای موجه نشان دادن سلطنت خود و همچنین کسب وجههٔ شرعی برای حکومت بر مردم نیازمند حمایت عالمان دینی بودند چراکه شیوهٔ سلوک زاهدانه بیشتر عالمان شیعی موجب جلب اعتماد مردم به آن‌ها شده بود (ملک ثابت و کاظمی زهرانی، ۱۳۹۴: ۱۹۶). پیش‌تر عدم مشروطیت سلاطین در دورهٔ غیبت باعث رواج بحثی در بین شیعه شد که بعدها در دورهٔ قاجار تداوم و تحول یافت. این موضوع باعث شد از دورهٔ صفویه برای نخستین بار سلاطین هم مدعی شوند به‌نوبه خود به نیابت از فقها حکومت را به دست گرفته‌اند. این مقوله باعث شکل‌گیری مفهومی شد که از آن به «سلطنت مأذون» یاد می‌شود؛ یعنی سلطانی که به اذن فقیه، حکومت را در دست گرفته است. فتحعلی شاه صریحاً سلطنت خود را «به نیابت از مجتهدین عهد» می‌دانست که او را «به سعادت خدمت ائمه هادین مهتدین سعی و جهد است» (هدایت، ۱۳۹۹، ج ۳: ۳۷۹). در دورهٔ قاجار گرچه در ماهیت بحث نیابت تحولی اساسی روی داد اما در اثر تحولات زمان و شاید مواردی مثل جنگ‌های ایران و روسیه، کسانی مثل میرزای قمی اظهار داشتند: «فان سلطان الاسلام، اصل الاسلام و مجتمع ارکانه» (میرزای قمی، ج ۱: ۳۷۰). در علل و عوامل رشد جایگاه شیعی‌گرایی در سلسله‌مراتب حکومت قاجار، چند موضوع اهمیت داشت: شاهان قاجار برای یافتن مشروعیت در نزد مردم به علما نیازمند بودند. آن‌ها اگر مشروعیت سلسله قاجار را تائید می‌کردند راه برای سهولت حکمرانی فراهم می‌شد.

برای درک اهمیت موضوع، کافی است اشاره‌کنیم قاجارها در ابتدای دست یافتن به قدرت جز پایگاه ایلی ناچیز خود، ابزاری برای اعمال حاکمیت نداشتند، بنابراین لازم بود برجایی تکیه کنند. نکته دیگر آن‌که آن‌ها از تبار و فرهی که شاهان صفوی به آن مباهات می‌کردند، محروم بودند و برای دوام سیاسی قاجارها، حکومت تغلبیه آن‌ها، باید شکلی مشروع می‌یافت. تنها نهادی هم که می‌توانست به آن مشروعیت بخشد روحانیت بود (آبادیان،۱۳۸۹: ۱۸۴-۱۸۳). یکی از موضوعاتی که در عصر قاجار در حوزهٔ فرهنگ ایرانی امتداد پیدا کرد موضوعات فلسفی عرفانی بود. در عصر قاجار با توجه به استقرار بیشتر عالمان در تهران، حلقه‌ای در عرصهٔ اندیشه‌های فلسفی و عرفانی پدید آمد که آن را «مکتب تهران» نامیده‌اند. سرآمدان این مکتب فکری آثار مختلفی را در موضوعات فلسفی و عرفانی پدید آوردند که بیشتر آن‌ها به زبان فارسی است و با این کار نشان دادند که زبان فارسی همچنان توانایی بیان اندیشه‌های فلسفی و عرفانی را دارد و می‌تواند مفاهیم عمیق فکری را به‌خوبی برای مخاطب بازگو کند (آقابابایی،۱۳۸۷: ۱۰۱). چنان‌که استاد زرین‌کوب نوشته: «قلمرو تصوف پس از صفوی، بین دو سلسله ذهبیه و نعمت‌اللهیه شکل می‌گیرد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۹).

با روی کار آمدن ناصرالدین‌شاه، وی ارادت خود را در ملاقات نهان و آشکار با اهل تصوف علنی ساخت. ناصرالدین‌شاه چندین بار با حاج ملاهادی سبزواری ملاقات و ابراز رضایت کرد (شیرازی، ۱۳۳۹: ۲۵۸). در دورهٔ ناصرالدین‌شاه، همچنین یکی از نزدیکان شاه به نام ظهیرالدوله که وزیر تشریفات و داماد شاه بود؛ وارد طریقه نعمت‌اللهیه شد و به لقب طریقتی «مصباح الولایه» ملقب گردید و صفی‌علی شاه وی را به جانشینی خویش تعیین کرد (ملک ثابت، کاظمی زهرانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵). مقارن با استقرار حکومت قاجار، مناسبات و روابط بسیاری از صوفیان ایران، به‌ویژه طریقت نعمت‌اللهیه با دربار رو به گسترش نهاد (مطلبی، ایزدی، ۱۳۹۷: ۱۱۷). زمینه‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی گوناگونی در عصر قاجار که منجر به رشد و گسترش سلسله‌های عرفانی ازجمله ذهبیه و نعمت‌اللهیه شد، با نگارش آثار عرفانی جنبه تبلیغی مستحکمی یافت؛ چنانچه از دیگر فعالیت‌های مشایخ متصوفه در این دوران جهت اندیشه‌های طریقت عرفانی هر سلسله می‌توان به رشته تحریر درآوردن کتب مختلف نظم و نثر دانست (باقرزاده، یلمه‌ها، ۱۴۰۲: ۲۲۷). قبل از دورهٔ قاجار، بعضی از سلسله‌های صوفیه و پیروان آن‌ها برای حفظ و توسعهٔ نفوذ خود برای جلب افراد مستعد به هنر مهاجرت کردند که از آن جمله می‌توان به فرزندان شاه نعمت‌الله که مروجان سلسله نعمت‌اللهیه بودند اشاره کرد. در دورهٔ قاجار، دو سلسله ذهبیه و نعمت‌اللهیه بیش از دیگر سلسله‌های تصوف رواج پیدا کرد، ازاین‌رو درویشان نعمت‌اللهی با قدرت بیشتری به فعالیت و ترویج عقاید خود می‌پرداختند (ملک ثابت، کاظمی زهرانی، ۱۳۹۴: ۱۸۹).

شیعی‌گرایی نقش بسیار مهمی در عمومیت یافتن شیعه بر عهده گرفت. این آیین‌ها و مناسک به‌واقع برقرارکننده وحدت اجتماعی شیعه هم بود و باعث حفظ هویت شیعیان از طریق انجام آن مراسم می‌شد. به‌مرور ایام همین مراسم نقشی سیاسی در تحولات ایران ایفا کرد. مبانی نظری این تحولات در همان شبکه مفاهیمی نهفته بود که گرچه به‌اندازهٔ تاریخ شیعه قدمت داشت، اما در دورهٔ قاجار متحول شده بود (آبادیان،۱۳۸۹: ۱۸۶). سادگی نسبی در آثار صوفیانه اواخر عصر قاجار نمایان‌تر از پیش است. میرزا حسن صفی‌علی شاه و ملاسلطان گنابادی ملقب به سلطان‌علی شاه (۱۳۲۷-۱۲۵۱ ه.ق)، آثار فارسی روانی از خود به‌جا گذاشته‌اند، گنابادی بیشتر آثار خود را به زبان عربی و برای اهل‌فن نوشته، اما آثاری را که در خطاب به مریدان

کم‌سوادتر نوشته، در سادگی نگارش قابل‌توجه است. یکی از آثار گنابادی که نثری روان و ساده دارد کتاب *ولایت نامه* است؛ آن‌گونه که از عنوان کتاب پیدا است در آن به بیان نقش و تأثیر ولایت در سیر و سلوک پرداخته است و در کنار مباحث مربوط به ولایت، بحث‌های واعظانه و پندآموز برای ارشاد مریدان آورده است (سلطان‌علی شاه،۱۳۸۰: ۱۷۶). بازگشت عرفان نعمت‌اللهی به ایران، مقارن با اواخر حکومت زند و اویل قاجار است. از سویی تمایل به عرفان در ناخودآگاه ایرانیان همواره وجود داشته است و از سوی دیگر شرایط آشفته اجتماعی این دوره، احساس نیاز به یک پناهگاه را به‌طورجدی در مردم تشدید کرده بود. همچنین، نباید ازنظر دور داشت که قشری‌گری مفرط و شریعت‌مداری محض که بازماندهٔ اواخر صفوی بود، همه با هم منجر شد تا پس از یک دوره، فترت مردم توجه تامی به عارفان این دوره داشته باشند (نواب شیرازی، ۱۳۷۱: ۶۸۸-۶۸۷).

در سال ۱۲۰۶ ه.ق یکی دیگر از این طایفه یعنی «درویش مشتاق‌علی شاه و جعفرعلی نامی را از ازدحام عوام در میان گرفته و به فتوا و اجتهاد ملاعبدالله کرمانی به سنگ‌باران شهید کردند» (هدایت،۱۳۸۷: ۱۰۵) در اواخر عهد زندیه و اوایل عصر قاجار، با آمدن معصوم علی شاه هندی (۱۲۱۲ ه.ق) به ایران از سوی علیرضا دکنی، قطب سلسله نعمت‌اللهیه؛ صوفیان جان تازه‌ای گرفتند و بیش از گذشته به تبلیغ اندیشه‌های عارفانه پرداختند. متشرعان که از این حرکت خشنود نبودند با اندیشه‌های صوفیانه به‌شدت مقابله کردند. برخوردهای خشن با صوفیان این دوره، در تاریخ تصوف و عرفان بی‌سابقه بود. گوش‌های معصوم‌علی شاه و نورعلی شاه را بریدند (شیرازی، ۱۳۳۹، ج ۳،۱۸۶-۱۷۰) و گیسوان بلند آن‌ها را تراشیدند (دوانی، ۱۳۶۲: ۲۹۶). علاوه بر واقعه معصوم‌علی شاه، سنگ‌باران کردن مشتاق‌علی شاه در کرمان از موارد دیگر تنش میان عالمان و صوفیان بود (ملک ثابت، کاظمی زهرانی، ۱۳۹۴: ۱۹۷). همچنین نورعلی شاه اصفهانی را علاوه بر بریدن گوش در روستای مورچه خورت و تراشیدن گیسو در مشهد، طی پنج سال توقف در عتبات عالیات عرش درجات دو بار مسموم کردند و قضا نرسیده بود (هدایت،۱۳۸۷: ۱۲۴). مشتاق را در گرگان به فتوای ملاعبدالله مجتهد، سنگ‌باران کردند (شیرازی،۱۳۳۹، ج ۳: ۱۸۶-۱۹۰)؛ آقا محمدعلی کرمانشاهی فرزند وحید بهبهانی، فقیه نامدار در کرمانشاه پرچم مبارزه با صوفیان را برافراشت و به فتوای او معصوم‌علی شاه و گروهی دیگر از صوفیان را در کرمانشاه به قتل رساندند (همان،۱۸۶-۱۹۰)؛ نورعلی شاه و یارانش به عراق گریختند. میرزا ابراهیم که از برخوردهای آقا محمدعلی با صوفیان اظهار نارضایتی کرده بود با جواب‌های تند وی روبرو شد (کرمانشاهی، بی‌تا ج ۱: ۱۲)؛ برخورد و مخالفت با صوفیان به‌جایی رسید که فتحعلی شاه کرمانشاهی (۱۳۱۵ ه.ق) را از کرمان به تهران احضار کرد و برای اجرای حکم شریعت نزد آقا محمدعلی به کرمانشاه فرستاد (شیرازی، ج ۲: ۵۰۴). در عصر قاجار، علاوه بر برخوردهای تند و خشن با صوفیان آثاری نیز علیه آن‌ها نگاشته شد. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان از کتاب «*خیراتیه*» اثر آقا محمدعلی کرمانشاهی نام برد. این اثر و آثار مشابه مانند «*فضایح الصوفیه*» دارای نثر ساده و روان هستند. نویسندگان در این آثار لحنی خطابی برگزیده‌اند و به دلیل رعایت سطح فهم ادبی خوانندگان این آثار که معمولاً کم‌سواد بودند؛ سعی کرده‌اند تا به‌دوراز پیچیدگی‌های نثر آن روزگار روش ساده‌نویسی را در پیش گیرند (حاج آقابابایی،۱۳۸۷: ۱۱۰).

این‌ها نمونه‌ها و گوشه‌هایی از آزارها و صدماتی است که به صوفیان آن عهد رسیده است و باید متذکر شد که در تاریخ تصوف اگرچه شهادت حلاج، عین‌القضات و شیخ شهید سهروردی بسیار مورد تأمل و طرف توجه بوده، اما با تحقیق در این عهد نمونه‌های بسیاری ازاین‌دست می‌توان یافت (ایرج پور،۱۳۹۰: ۳۰). بایزید یکی از عارفان بزرگ سدهٔ ۲-۳ ه.ق و از بزرگان بسطام و زرتشتی بود که در کتاب‌های صوفیه از او با القاب سلطان العارفین و برهان المحققین یادکرده‌اند. در اهمیت بایزید ذکرشده که بدون شناخت او مطالعهٔ تصوف کامل نیست و اندیشه وحدت وجود توسط او وارد تصوف اسلامی‌شده است (محمدی عسگرآبادی، ۱۳۹۱ :۸۴). عطار نیز در منطق‌الطیر، اندیشه‌های حلاج را انعکاس داده است. او اندیشه‌های حلاج را در بین سخنان بسیاری از عرفای بزرگ با موضوعی مشترک بیان کرده و اندیشه عطار سرگشتگی در عشق حیرت از عظمت خداوند را سروده است (مهرآوران، ۱۳۸۶: ۲۳۸). ابواسحاق ابراهیم بن منصور، عارف و زاهد قرن ۲ ه.ق است که از او در کتاب‌های صوفیه با القابی همچون امیر امرا و سالک طریق القا، یادشده است (محمدی عسگرآبادی، ۱۳۹۱ :۷۹). شیعی‌گرایی در دورهٔ قاجار و اهمیت دادن به نقش ولایت و سیر و سلوک، بازگشت به عرفان نعمت‌اللهی، رفع‌ورجوع کردن برخورد خشونت‌آمیز و مخالفت با صوفیان در این دوره و اهمیت دادن به آنان برای جبران اذیت و آزار صدمات به دراویش نامی که در دورهٔ صفویه و مابعد اتفاق افتاده بود، حمایت ناصرالدین‌شاه با تصاویر روی قلمدان کیانی، ارادت شاه قاجار به تصوف و صوفیان را نشان می‌دهد. مضامین شیعی و صوفیانهٔ مرتبط با ادبیات در قاب‌بندی تصاویر درویشان نامی، مشروعیت سلطنت و شاه قاجار را در مورد آنان نشان می‌دهد. همه دراویش اهل تصوف که در این بخش نام برده شد، در داخل قلمدان کیانی تصویر شده‌اند و به نظر می‌رسد مظلومیت و مرگ آنان مدنظر هنرمند بوده است.

معرفی مؤلفه‌های تصویری و مضامین قلمدان کیانی

یکی از شیوه‌های پرکار و استادانه‌ای که توسط نقاشان

طراز اول قلمدان سازی سامان می‌یافت، قلمدان‌های مشهور به قلمدان‌های کیانی بود که ازنظر نفاست و فخامت، همتا نداشته و درزمان ناصرالدین‌شاه باب روز بوده است. علت نام‌گذاری این شیوه‌ها همانا تصاویر پادشاهان اساطیری و کیانی بود که عمدهٔ آن‌ها در شاهنامه یادشده و شرح‌حال و زندگی افسانه‌ای آن‌ها نیز طی منظومات مفصلی روایت‌شده است. در این‌گونه قلمدان‌ها که به‌وسیله نقاشان چیره‌دست فرجام می‌یافت هر هنرمندی نسبت به ابتکار و قدرت قلم خود داستانی از شاهنامه و یا سروده‌های دیگری را انتخاب کرده و در داخل مدالیون‌های مختلفی مجسم ساخته و در بالا و پایین قاب‌ها ابیاتی مربوط به تصاویر درج کرده و بیننده را از ماوقع آگاهی می‌داد. قلمدان‌های کیانی به علت پرکاری و زیب و زینت فوق‌العاده و به‌ویژه شبیه‌سازی و چهره‌پردازی آن کمیاب و گران‌بها بوده و عمدتاً به دست استادان طراز اول مصور می‌شد و تذهیب و جدول‌سازی و قاب‌بندی آن‌ها هم به دست مذهبان چیره‌دست و دقیق نگار انجام می‌پذیرفت (کریم زاده تبریزی،۱۳۷۹: ۱۴۱). یکی از بهترین آثار قلمدان کیانی نمونه معرفی‌شده در حراج بونامز است؛ این قلمدان به شکل بیضی کشویی، تزئین شده با رنگ طلایی و چند رنگ، در قسمت اصلی دارای صحنه‌های دربار با ناصرالدین‌شاه قاجار بوده و دیگر پادشاهان باستانی شاهنامه فردوسی را نیز نشان می‌دهد. اضلاع این قلمدان با تصاویری از شاهنامه و هفت‌پیکر نظامی، تصاویر درویشان و عمدتاً با صحنه‌هایی از تذکرهٔ الاولیاء عطار، نورعلی شاه و دیگران را نشان می‌دهد. داخل کشوی قلمدان، با قاب‌های گل روی زمینهٔ طلایی تزیین‌شده است، داخل آن با چهره یک جوان؛ خودنگاره هنرمند و گل تزیین‌شده است. قاب‌هایی حاوی اشعار ادبی در کتیبه‌هایی به خط نستعلیق تزیین‌شده و با سنگ مرکب طلاکاری شده است. طول این قلمدان ۲۳/۸ سانتی‌متر است و در مجموعه‌ای خصوصی در بریتانیا، نگه‌داری می‌شود و در حدود سال ۱۹۲۵ م توسط مادر فروشنده از دهلی خریداری‌شده است. این قلمدان، از مجموعه قلمدان‌های موسوم به قلمدان کیانی یا قلمدان‌های سلطنتی است که به دلیل سبک تزیین با مناظر پیکرنگاری از بالا تا پایین، طول و کناره‌ها، خارج به داخل و ارتباط تصاویر آن با یکدیگر قابل‌توجه است.

الگوی اصلی تصویر برای چیدمان تأثیر گرفته از نمونه‌های رایج دورهٔ قاجار است و این جعبه قلم به‌طور واضح به سفارش‌دهندهٔ مرتبط است. چهره‌های اطراف شاه از فردی به فرد دیگر متفاوت و نشان‌دهندهٔ شخصیت‌های واقعی و شناخته‌شده از دربار قاجار هستند. قاب‌های دو طرف صحنهٔ ناصرالدین‌شاه شامل تصاویری از دربار پادشاهان ایرانی ذکرشده در شاهنامه فردوسی، کیکاووس و کیخسرو بر تخت پادشاهی و همراه با چند خادم به نام‌های زال، سرو، قرین، گودرز و گیو هستند. در این تصاویر فریدون بر تخت پادشاهی با ضحاک؛ کیخسرو بر تخت پادشاهی با گرسیوز و افراسیاب دیده می‌شوند. همچنین منوچهر و فریدون هم نشسته‌اند.

به‌طورکلی، مضمون سلطنت برنمای بیرونی تصاویر قلمدان غالب است، درحالی‌که تزئینات داخلی آن شامل قاب‌هایی است که معجزات و بخش‌هایی دیگر از زندگی صوفیان و دراویش را نشان می‌دهد. این قلمدان ازنظر تزیینات، شباهت نزدیکی به آثار محمد اسماعیل، هنرمند این دوره دارد و ازنظر شمایل‌نگاری نیز تقریباً یکسان است. اهمیت این جعبه قلم، نه‌تنها به دلیل بارگاه ناصرالدین‌شاه و کیفیت بالای اجرای آن، بلکه وجود خودنگاره درون قلمدان از هنرمندی به نام سیدمحمد با امضا و تاریخ است. سیدمحمد نقاش دورهٔ ناصرالدین‌شاه بود. کریم زاده تبریزی «او را فرزند میرزاکاظم حسینی شیرازی می‌داند که به هنر چهره‌پردازی می‌پرداخته است» (کریم زاده تبریزی، ۱۳٦۷، ج ۲: ٦۰٦). تصاویر روی این جعبه قلم و کیفیت این قلمدان بسیار خوب و با کیفیت است و جزئیات و دقت زیادی در هر پیکرنگاری دیده می‌شود. همین توجه به جزئیات در کتیبه‌های کوچک با اسم؛ بسیاری از چهره‌های اصلی را مشخص می‌کنند. این قلمدان، دارای یک قاب مرکزی است که ناصرالدین‌شاه قاجار را بر تخت طاووس نشسته نشان می‌دهد و شاهزادگان قاجاری در کنار او در سمت چپ قرار دارند و وزرا و مقامات دربار، سفرا و مقامات خارجی در سمت راست دیده می‌شوند. در بالا و پایین این قاب، کتیبه‌هایی حاوی اشعار دیده می‌شود. این ویژگی در جعبه قلم کریستیز که با همان مضمون دربار شاهانه و در همان سال ساخته‌شده نیز مشاهده می‌شود که صحنه بارگاه مشابهی را به تصویر می‌کشد و برخی از چهره‌های اصلی تصویر با خط نستعلیق قابل‌شناسایی هستند. در این تصویر، میرزا یوسف مستوفی‌الممالک (وزیر ریش‌سفید شاه) و سر رابرت مرداک اسمیت (سفیر بریتانیا) به‌وضوح قابل‌تشخیص هستند. این چهره‌ها به‌صورت تلویحی به حمایت بریتانیا از شاهزادهٔ قاجار در امر جانشینی اشاره دارد. شکل سمت چپ شاه نیز متفاوت است؛ درحالی‌که نمونهٔ کریستیز ضل‌السلطان را نشان می‌دهد، جعبه قلم بونامز شاهزاده مظفرالدین شاه را به تصویر کشیده که نشان دهندهٔ کشمکش‌های جانشینی در دورهٔ قاجار است. شماره معرفی اثر در حراج بونامز. Lot246 بود و به قیمت ۲۲۸۰۰ پوند (۲۵۹۰۰ یورو) به یک مجموعه‌دار خصوصی فروخته‌شده و هم اکنون در بریتانیا نگهداری می‌شود[1].

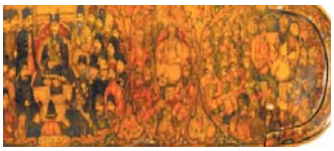
بازخوانی مؤلفه‌های تصویر در هر بخش قلمدان کیانی

آثار هنری و نقاشی‌های پیکرنگاری قاجار در هر ابعادی، حاوی مفاهیم نمادین و تمثیلی برای نمایش قدرت و شکوه شاهانه در این دوران بوده‌اند. خیالی نگاری و ربط دادن آن به واقعیت و به تصویر کشیدنش از سوی هنرمندان،

1.www.bonhams.com

تصویر ۱. نمای روی قلمدان لاکی دورهٔ قاجار (قلمدان کیانی)، ۱۲۷۹ ه.ق-۱۸۷۹ م، هنرمند: سید محمد، ابعاد: طول ۲۳/۸ سانتی‌متر، عرض ذکر نشده است، محل نگه‌داری: مجموعه خصوصی بریتانیا، مأخذ: www.bonhams.com

.جدول ۱. مطالعه مؤلفه‌های تصویر، قاب اصلی روی طول قلمدان، مأخذ: نگارنده

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
		
تک: فریدون- دو شاه: کیخسرو در حال صحبت با کیکاووس- بخشی از تصویر	بالا: ناصرالدین‌شاه خدیو جهان- پایین: **صدرنشین همه خسروان**- بخشی از تصویر	تک: کیخسرو- دو شاه: کیخسرو در حال صحبت با فریدون - بخشی از تصویر

به سفارش دربار بوده است، چنان‌که در قلمدان‌های کیانی، پیوندی میان شاهان افسانه‌ای، ادبیات گذشته و حتی تصاویر دراویش به چشم می‌خورد. در قلمدان کیانی موردبحث این پژوهش، اثر سید محمد که دارای رقم؛ سال و چهرهٔ هنرمند در داخل قلمدان است مضامینی از سلطنت، ادبیات شاهانه، حماسی و عرفانی موردبررسی قرار می‌گیرد. قلمدان‌های کیانی، مجموعهٔ قلمدان‌هایی به سفارش دربار سلطنتی است که به دلیل سبک تزیین و مضامین مشابه در بازنمایی شکوه سلطنت در ابعاد کوچک تهیه‌شده‌اند. شاه در قاب مرکزی، روی تخت سلطنتی نشسته و اطرافیان او (شخصیت‌های شناخته‌شده دربار و شاهزادگان قاجار) در قلمدان‌های مختلف، با چیدمان متفاوتی به تصویر کشیده شده‌اند.

مضامین این آثار شامل نمادهای سلطنت، دراویش شناخته‌شده، شاهان باستانی و عادل در قاب‌بندی‌های گوناگون است که در بالای همه آن‌ها، اشعاری مشابه با قلمدان کیانی دیده می‌شود. پنج قلمدان کیانی با تزیینات مشابه در مجموعه ناصر خلیلی در لندن موجود است که دو مورد آن امضا دارند و ازنظر سبک به آثار محمد اسماعیل، نقاش دوره قاجار نزدیک هستند (همان)، اما اینکه این اثر که دارای امضای سید محمد نقاش است، اثری از محمد اسماعیل هنرمند این دوره هست یا نه، باوجود مشابهت سبک اجرایی جای تردید است؛ زیرا با توجه به تصویر سید محمد در داخل قلمدان و تصویر موجود از محمد اسماعیل شباهتی بین این دو فرد دیده نمی‌شود که در ادامه موردبررسی قرار می‌گیرد.

تصویر ۲. نمای کناری از سمت راست، مأخذ: همان.

تصویر ۳. نمای کناری از سمت چپ، مأخذ: همان

این قلمدان که صحنهٔ بازنمایی بارگاه باشکوه ناصرالدین‌شاه قاجار است، نمادی از اقتدار و مشروعیت بخشیدن به سلسله قاجار است که در مرکز تصویر روی قلمدان و شاه تأکید شده است. ناصرالدین‌شاه در مرکز تصویر، با ابعادی بزرگ‌تر و باشکوه‌تر از سایر شاهان ترسیم‌شده است تا برتری او بر پادشاهان باستانی ایران‌زمین را نشان دهد. سمت چپ بارگاه کیخسرو، فریدون در حال گفت‌وگو با منوچهر تصویر شده است. در فضای اطراف چهار قاب شاهان، از طبیعت و نقوش گیاهی برای حفظ ارتباط و تصویرگری قاب‌ها با سنت نقاشی ایرانی استفاده و به یکدیگر پیوند داده‌شده است. در بالای سر ناصرالدین‌شاه به خط نستعلیق نوشته‌شده است «**ناصرالدین‌شاه خدیو جهان**» و در پایین قاب نوشته‌شده «**صدرنشین همهٔ خسروان**». شاهان اطراف، گیو، فریدون، کیکاووس و کیخسرو و در دو بخش میانی کنار قلمدان انوشیروان و سلطان سنجر دیده می‌شوند. در جدول ۱، به تفکیک نقاشی‌های روی بخش اصلی قلمدان، شاهان افسانه‌ای شاهنامه در عدالت و دادگری در کنار دربار ناصرالدین‌شاه، با مقام نگاری و تأکید بر برتری شاه قاجار تصویر شده‌اند.

صفحه مرکزی بالای جعبه، صحنه‌ای از دربار ناصرالدین‌شاه را نشان می‌دهد که توسط گروهی از درباریان احاطه‌شده است. در سمت چپ شاه، حسین‌علی‌خان صدراعظم و مستوفی‌الممالک (رئیس خزانه) ایستاده‌اند و در سمت راست، پسران ناصرالدین‌شاه قرار دارند. اعتضادالسلطنه که در سال ۱۲۹۸ ه.ق درگذشت، وزیر ارشد قاجار بین سال‌های ۱۲۷۵-۱۲۸۸ ه.ق بود. پس از تاریخ دوم تا سال ۱۲۹۷ ه.ق وزارت توسط میرزا حسین‌خان مشیرالدوله اداره می‌شده که احتمالاً تصویر ارائه‌شده مشیرالدوله است. چهار صحنهٔ دیگر در بالای تخت سلطنتی، کیکاووس، کیخسرو، فریدون و ضحاک، کیخسرو و رستم، فریدون و

جدول ۲. مطالعه مؤلفه‌های تصویر، دو طرف ضلع قلمدان، مأخذ: همان.

سمت راست	سمت چپ
خسرو یکم خسرو انوشیروان دادگر تأکید بر عدالت شاهان باستانی ایران	سلطان سنجر و پیرزن تأکید بر عدالت شاهان باستانی ایران

منوچهر را به‌عنوان شخصیت‌های اصلی در قاب‌های تزیینی نشان می‌دهند. تنها استثنا، قابی در انتهای جعبه است که برداشتی از خمسه نظامی بوده و به رفتار نیکوی پادشاهان می‌پردازد: در یک قاب، از سوی سلطان سنجر چیزی به پیرزن سالخورده اهدا می‌شود و در قاب کناری، خسرو انوشیروان و وزیرش به گفت‌وگوی آن‌ها گوش می‌دهند. یک قاب گفت‌وگوی بین انوشیروان و وزیرش «بوذرجمهر» را نشان می‌دهد درحالی‌که دیگری نشان نامه انوشیروان و زنجیره عدالت را به تصویر می‌کشد (محمودی،۱۳۹۸: ۱۶۵). در کتاب خلیلی در طرف راست ناصرالدین‌شاه، شاهزاده ظل‌السلطان (مسعود میرزا)، نایب‌السلطنه (کامران میرزا) و مستوفی‌الممالک قرارگرفته‌اند اما در توضیح حراج بونامز،

تصویر ٤. قسمت بیرون آمده، تصاویر از سمت داخل. مأخذ: همان.

جدول ۳. مطالعه مؤلفه‌های تصویر، قاب اصلی روی طول راست قلمدان. مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
سوار شیر شدن شیخ ابوالحسن و تازیانه از مار به دست گرفتن معجزات عارفان تصوف- بخشی از تصویر	رسیدن سلطان ابراهیم ادهم به مادر خود - معجزات عارفان تصوف - بخشی از تصویر	انداختن ابراهیم ادهم سوزن مادرش را در آب-معجزات عارفان تصوف - بخشی از تصویر

فرد ایستاده کنار شاه مظفرالدین شاه قاجار، ولیعهد فرزند شکوه‌السلطنه از مادری قاجاری سومین همسر عقدی ناصرالدین‌شاه است (Khalili,1997:87). ازاین‌رو، شاه در هدایای سلطنتی خود سعی داشت به‌صورت غیرمستقیم ولیعهد بعدی خود را در تصاویر با ذکر نام و نزدیک به خود معرفی کند. در جدول ۲، دستگیری شاهان باستان و عادل مشهور ایرانی در شاهنامه تصویر شده است.

صحنه‌های مربوط به درویشان در کناره‌ها و پایه‌های محفظه‌های کشویی داخل جعبه قرار داده‌شده است. در دو طرف آن شش تصویر از نورعلی شاه، شیخ عطار، منصور، نعمت‌الله، شاید رضاعلی شاه، شفیعا و صابر دیده می‌شوند. درصحنه‌های دیگر تصاویر مربوط به تذکره الاولیاء شیخ فریدالدین عطار به چشم می‌خورند. ارتباط آن‌ها با استفاده از اشعار عطار به‌عنوان شرح ماوقع در هر صحنه نقاشی نشان داده‌شده است (محمودی، ۱٤۰۰: ۱۰۸).

در جدول ۳، معجزات عارفان بزرگ تصوف تصویر شده که با تصاویر دو درویش بزرگ تصوف نعمت‌اللهی کامل

جدول ٤. جداکننده‌های تصویر و قاب‌های اصلی به‌وسیلهٔ چهرهٔ دراویش، مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب سمت چپ
نوشته: شاه نعمت‌الله- از دراویش بزرگ نعمت‌اللهی- بخشی از تصویر	نوشته: درویش دیوانه- تصویر درویش ناشناس- بخشی از تصویر

شده است. در جدول ۴، نام یکی از این دراویش شاه نعمت‌الله و دیگری ناشناس و تنها نام درویش دیوانه در کنار او نوشته‌شده است.

در جدول ۵، دو معجزه بایزید بسطامی، سلطان العارفین از

تصویر ۵. قسمت بیرون آمده قلمدان از سمت راست، مأخذ: همان.

جدول ۵. مطالعه مؤلفه‌های تصویر، قاب اصلی روی طول چپ قلمدان، مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب سمت چپ
مناجات کردن سلطان- بایزید در کنار دجله - (اشاره به ریختن خاکستر حلاج در دجله) - بخشی از تصویر	زخم زدن مریدان- بایزید - بایزید را و زخم دار دین خود وی را بخشی از تصویر

بزرگان تصوف تصویر شده است که توحید با او معنا پیدا می‌کند. در جدول ۶ در سه قاب، قاب مرکزی شیخ عطار منعکس‌کننده اندیشه حلاج در منطق‌الطیر و در دو قاب کناری، دو درویش نعمت‌اللهی شهید شده تصویر شده‌اند. در جدول ۷، شمس و شیخ بهایی تصویر شده است و بر درویش بودن آن‌ها مهر تائید می‌زند. در جدول ۸، سه درویش نعمت‌اللهی کشته‌شده در راه حق، نورعلی شاه، مشتاق‌علی شاه و منصور حلاج تصویر شده‌اند که هر یک به سقاوت شهید شده‌اند و به‌عنوان جداکنندهٔ قاب‌های تصاویر اضافه‌شده‌اند. به نظر می‌رسد هنرمند از تاریخ تصوف اطلاع کافی داشته و خود از فرقهٔ صوفیان بوده و قصد عرض ارادت و مصور کردن تاریخچه تصوف و شهدای درویش از قرن ۱-۲، ۳-۴ تا صفویه، زند و دوره قاجار را داشته است. او همچنین تصوف را به دربار ناصرالدین‌شاه و حمایت او از تصوف پیوند زده است. این بخش که در درون قلمدان قرار دارد، موضوعات عرفانی و مخفی را نشان می‌دهد و به‌نوعی حالت رمزآمیز و نمادین دارد. قسمت درون قلمدان به دنیای تصوف و قسمت بیرون قلمدان به حماسی و تغزلی بودن تصاویر اشاره دارد.

در فضای بیرونی قلمدان تصاویر بهرام در هفت‌گنبد دیده می‌شود که هنرمند برای حفظ یکدستی اثر با قسمت‌های درونی که از جداکننده دراویش استفاده کرده بود از قاب‌های گل برای جدا کردن قاب‌های هفت‌گنبد استفاده کرده است. جدول ۹، تصویر بهرام در گنبدهای مختلف، در آغوش زنان هر گنبد را نشان می‌دهد و جدول ۱۰ به دو جداکننده گل و در نیم‌دایره سمت راست قلمدان، ذکر سال و تاریخ و ماه را یادآور شده است. جدول ۱۱ دو قاب بهرام و در یک قاب انوشیروان تصویر شده است. در جدول ۱۲ افراسیاب و اسکندر دو پادشاه افسانه‌ای به‌عنوان جداکننده قاب تصاویر ناصرالدین‌شاه استفاده‌شده است.

در جدول ۱۳، هنرمند و پسری جوان با هویت گمنام، همراه با سه دسته‌گل رز مصور شده است. با توجه به تصویر خود هنرمند درون قاب، می‌توان به‌صورت نمادین او را از اهل تصوف دانست؛ همچنین، چهره مرد جوان درون قلمدان ممکن است اشاره به یکی از دراویش داشته باشد. ازآنجاکه هویت تمام افراد معرفی‌شده در قلمدان (حتی

جدول ٦. جداکننده‌های تصویر و قاب‌های اصلی به‌وسیلهٔ چهرهٔ دراویش و عارفان تصوف، مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
سرخعلی نشسته، سه رخ، با ذکر نام	شیخ عطار نشسته، سه رخ، با ذکر نام	شفیعا نشسته، سه رخ، با ذکر نام
درویش نعمت‌اللهی- بخشی از تصویر	درویش نعمت‌اللهی- بخشی از تصویر	درویش نعمت‌اللهی- بخشی از تصویر

تصویر ٦. قسمت بیرون آمده قلمدان از سمت چپ، مأخذ: همان.

خود هنرمند) مشخص‌شده، گمنام بودن پسر جوان در کف قلمدان مبهم و سؤال‌برانگیز است. شاید این چهره متعلق به درویشی ناشناس باشد، اما با توجه به نامشخص بودن کلاه، نمی‌توان با قطعیت نظر داد.

بررسی و تحلیل هنرمند سید محمد نقاش، خالق قلمدان کیانی

در مورد خالق و هنرمند این قلمدان کیانی، اطلاع دقیق و مستندی در دست نیست؛ در کتاب کریم زاده تبریزی،۱۳۷۶ ج ۱، ۷۰، (تصویر ۱۲ کتاب، ۴۵۷) قلمدان کیانی را اثر محمد اسماعیل معرفی کرده است. با توجه به ویژگی‌های قاب‌بندی گیاهی دور هر قاب مجزا، نقوش اسلیمی متأثر از هنر غرب و نزدیکی آن به آخرین اثر محمد اسماعیل در زمینهٔ شمایل‌نگاری از حضرت علی(ع) و قاب آینه دیدار ناصرالدین‌شاه و تزار در ایروان، این احتمال قابل‌بررسی است، زیرا شیوهٔ شمایل‌نگاری و تزیینات محمد اسماعیل در قاب‌بندی با این قلمدان برابر است. نکته قابل‌تأمل دیگر در مورد خالق اثر خودنگاری او به نام سید محمد در درون دایره‌ای در بخش درونی قلمدان است، اگر این سید محمد

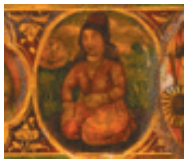
جدول ۷. مطالعه مؤلفه‌های تصویر، قاب اصلی روی طول راست داخل قلمدان، معجزات عارفان، مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب سمت چپ
تصویر شیخ بهایی و امیر به درویش بودن شیخ بهایی اشاره دارد بخشی از تصویر	انداختن شمس تبریزی - کتاب‌های مولوی را در آب- بخشی از تصویر

را به‌عنوان تنها هنرمند دورهٔ قاجار با لقب سیدمحمد، یعنی به گفته کریم زاده تبریزی، «فرزند میرزا کاظم حسینی از اهالی شیراز که در شبیه‌سازی از هنرمندان دقیق نگار

تصویر ۷. قسمت کف بخش بیرون آمده قلمدان، مأخذ: همان.

جدول ۸. جداکننده‌های تصویر و قاب‌های اصلی به‌وسیلهٔ چهرهٔ دراویش و عارفان تصوف. مأخذ: همان.

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
		
نورعلی‌شاه- درویش نعمت‌اللهی کشته‌شده در راه حق: بریدن گوش بریدن مو- مسمومیت دو بار بخشی از تصویر	مشتاق علی‌شاه- کرمانی درویش نعمت‌اللهی کشته‌شده در راه حق: سنگ‌باران- بخشی از تصویر	حسین منصور حلاج انا الحق- درویش نعمت‌اللهی کشته‌شده در راه حق: شکنجه، هزار تازیانه، بریدن دست‌وپا، بدن به دار آویخته شده، سربریده، جسد آتش زده‌شده و ریختن خاکستر در دجله بخشی از تصویر

دوره ناصری به شمار می‌آمد»...(کریم زاده تبریزی،۱۳۶۹، ج ۲: ۶۰۶) یکی بدانیم که ازنظر دوره و سبک نقاشی به این هنرمند قلمدان کیانی، نزدیک است می‌توان این هنرمند را نیز به‌عنوان خالق اثر محتمل دانست.

در معرفی اطلاعات اثر، نام هنرمند از سوی حراج برای فروش نیز با تردید مواجه شده است. بااین‌حال، شیوه کار هنرمند در ساخت و پرداخت اثر به محمد اسماعیل نزدیک است، هرچند او در هیچ‌یک از رقم‌های خود به سید بودنش اشاره نکرده است، مگر در رقم حراج کریستیز که نوشته‌شده رقم «حیدرعلی» که ممکن است به سید بودن اشاره‌ای پنهان داشته باشد. خودنگاره هنرمند در داخل قاب قلمدان نیز قابل‌تأمل است؛ او چهره خود را در دایره‌ای به تصویر کشیده و نام و سال اثر را ثبت کرده است که تا قبل از آن تصویری از وی موجود نبوده و این موضوع صحت آن را تائید می‌کند. به نظر می‌رسد سید محمد در سبک و اجرا از شیوهٔ محمد اسماعیل تأسی می‌کرده است.

ازآنجاکه محمد از اسم‌های رایج اسلامی ایرانی و پرتعداد است، نمی‌توان با قطعیت هویت این هنرمند را مشخص کرد .متأسفانه، نبود مستندات دقیق دربارهٔ هنرمندان این دوره، شناخت دقیق آن‌ها را دشوار می‌سازد.

با توجه به ارادت هنرمند به دراویش نعمت‌اللهی و تصویرگری آن‌ها در آثارش، احتمالاً او از پیروان این طریقت تصوف بوده است. این موضوع ممکن است دلیل ترسیم چهرهٔ خود درون قلمدان باشد. همچنین، شاید تصاویر روی قلمدان از اهمیت تصاویر داخل قلمدان کمتر باشد و این قلمدان به‌صورت پنهان سندی بر ظلم‌های روا شده بر اهل تصوف باشد که در داخل قلمدان تصویر شده است. در آثار محمد اسماعیل این موارد دیده نمی‌شود و این امر نیز می‌تواند یکی از فرضیه‌های مرتبط با متفاوت بودن دو هنرمند باشد. در مقاله محمودی (۱۳۹۸، ص ۱۶۳)، نام این هنرمند به‌اشتباه هاشمی ذکرشده است، درحالی‌که با بزرگ‌نمایی تصویر، رقم سید محمد نقاش،

جدول ۹. مؤلفه‌های تصویری کف قلمدان، مأخذ: همان

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
بهرام در گنبد صندل فام-بخشی از تصویر	بهرام در گنبد سفید - بخشی از تصویر	بهرام در گنبد سرخ- بخشی از تصویر

جدول ۱۰. مؤلفه‌های جداکننده قاب تصاویر، مأخذ: همان.

تاریخ اثر ذکر سال و ماه	سمت راست	سمت چپ
فی شهر محرم‌الحرام ۱۲۹۷ - بخشی از تصویر	گل رز قاجار- بخشی از تصویر	گل رز قاجار - بخشی از تصویر

۱۲۹۷ به‌وضوح، قابل‌مشاهده است.

«مسئله جانشینی، به‌عنوان یکی از چالش‌های پایدار تاریخ ایران، در دورهٔ قاجار به بزرگ‌ترین معضل سیاسی کشور تبدیل شد. در این دوره، به دلیل نبود سازوکارهای مشخص و قوانین منسجم برای جانشینی، پس از مرگ هر شاه، مدعیان مختلف قدرت و جانشینی سر برمی‌آوردند و با طرح مسئله جانشینی قدرت شاه را به چالش می‌کشیدند» (مؤمنی و محمدزاده، ۱۳۹۹: ۸۲). این قلمدان نمونهٔ موفقی از ویژگی‌های هنر نقاشی پیکرنگاری دورهٔ قاجار و ارتباط آن با هنر و ادبیات و تاریخ و طریقت و تصوف ایرانی است. در نقاشی این قلمدان، ناصرالدین‌شاه قاجار در مرکز تصویر جای گرفته و همچون شاهان باستانی، بر تخت شاهی نشسته است. او در میان وزیران و پسرانش به تصویر کشیده شده است.

«مسئله جانشینی در دولت قاجار، همزاد تأسیس این سلسله بود. مؤسس این دولت آقا محمدخان، برادرزاده‌اش را به برادران خود ترجیح داد و از سوی دیگر سیاستی را طراحی کرد که اختلاف و کشمکش بین دو طایفه مهم قاجار را از بین برده، طایفه رقیب را در قدرت مشارکت دهد و با ازدواج‌های از پیش تعیین‌شده به‌تدریج سلطنت را در طایفه قوانلو تثبیت کند. برخی شاهزادگان در مقابل این سیاست و قاعده از پیش تعیین‌شده مقاومت کردند، ادعای شاهزادگان مدعی سلطنت قاجار چون محمدعلی میرزا، حسینعلی میرزا، ظل‌السلطان، آموزهٔ سیاسی آقا محمدخان را به چالش کشید» (قدیمی قیداری، ۱۳۸۹: ۱۰۳). مسئله جانشینی در این قلمدان می‌تواند معرفی تصویری فرد نزدیک به شاه در قلمدان مورداشاره باشد. همچنین، تصویر مظفرالدین شاه در سمت چپ ناصرالدین‌شاه دیده می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های این قلمدان، بهره‌مندی از ارتباط تصویر با ادبیات، مضامین عرفانی و تصوف، تأکید بر تشیع، عدالت پادشاهان باستانی ایران است و به‌صورت غیرمستقیم ناصرالدین‌شاه قاجار را اهل عرفان و تصوف،

تصویر ۸. نمای کناری بخش قلمدان، مأخذ: همان.

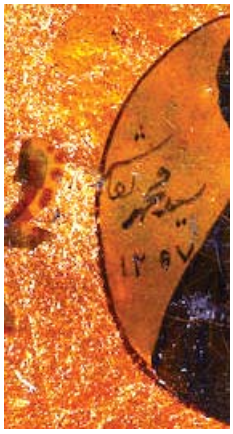
تصویر ۹. تصویر نمای کلی داخل قلمدان، بدون جای مرکب، با مرکب پخش‌شده در سمت راست، مأخذ: همان.

تصویر ۱۰. نمای کلی داخل قلمدان با پوشش طلا در قسمت راست برای پوشاندن جای جوهر و مرکب، مأخذ: همان.

تصویر ۱۱. داخل قلمدان، خودنگاره هنرمند سید محمد، ۱۲۹۷، بخشی از تصویر، مأخذ: www.bonhams.com

تصویر ۱۲. تک‌چهره سیدمحمد در قسمت داخلی قلمدان کیانی، مأخذ: www.bonhams.com

تصویر ۱۳. تک‌چهره محمد اسماعیل روی سطح یک قلمدان، مأخذ: رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۵۶ و کریم زاده تبریزی ۱۳۶۹ ج ۲: ۴۵۷ .



تصویر ۱۴. نوشته سید محمد نقاش در قسمت داخلی قلمدان کیانی،۱۲۹۷، مأخذ: همان.

عدالت و دادگری معرفی می‌کند و او را در جایگاهی هم‌تراز شاهان افسانه‌ای ایران قرار می‌دهد. در بخش بیرونی، تصویر پادشاهان و در بخش درونی قلمدان هم تصویر دراویش ترسیم‌شده که تلویحاً ارتباط بین جهان مادی و معنوی را نشان می‌دهد. این نقاشی‌ها به‌صورت قاب مانند در دو و یا سه قاب روی قلمدان تصویر شده‌اند که به‌وسیلهٔ جداکننده‌هایی مشخص با تصاویر درویشان یا گل‌های رز قاجاری از هم مجزا شده‌اند. وجود پیکرهای متعدد در حالت‌های مختلف، بازنمایی ویژگی‌های زمانهٔ قاجار درصحنه آرایی، تزیینات، البسه و نقشمایه‌های تزیینی، تأکید بصری موفقی از هنر پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد که در ابعاد بسیار کوچک و با مهارت هنرمند به اجرا درآمده است. سید محمد نقاش قلمدان کیانی، ظاهراً هنرمندی باحوصله و دقت در تصویر کردن پیکرهای متعدد در ابعاد کوچک و طرح و نقش تزیینی بسیار زبردست و ماهر بوده است. کیفیت بالای تصاویر قاب‌های قلمدان نشان می‌دهد سفارش‌دهنده اصلی آن احتمالاً دربار قاجار بوده است. در مورد هنرمند اثر با وجود شباهت سبک با محمد اسماعیل این احتمال را مطرح می‌کند که این اثر از قوانین قلمدان‌های کیانی محمد اسماعیل الگو گرفته باشد ولی احتمالاً اثر هنرمند دیگری به نام سید محمد؛ فرزند

تصویر ۱۵. قلمدان نگاری بارگاه ناصرالدین‌شاه و هفت‌پیکر نظامی، پاپیه ماشه، مستوفی‌الممالک و ظل‌السلطان، مأخذ: Khalili,1997:87

جدول ۱۱. مؤلفه‌های بخش عرض داخل قلمدان، مأخذ: همان

قاب سمت راست	قاب مرکزی	قاب سمت چپ
بهرام در گنبد زرد–بخشی از تصویر	نوشته: انوشیروان دادگر–بخشی از تصویر	بهرام در گنبد سیاه – بخشی از تصویر

جدول ۱۲. مؤلفه‌های جداکننده قاب تصاویر، مأخذ: همان.

سمت راست	سمت چپ
نام همه پادشاهان جهان- وسط: افراسیاب - از جم و کیخسرو نوشیروان بخشی از تصویر	سنجر و اسکندر عالی نژاد- وسط: اسکندر- شاه منوچهر و دگر کیقباد- بخشی از تصویر

تصویر ۱۶. قلمدان نگاری بارگاه ناصرالدین‌شاه و هفت‌پیکر نظامی، پاپیه ماشه،۱۸۶۵م، ابعاد: ۲۲/۹ سانتی‌متر، عرض: ذکر نشده است، شماره موزه‌ای:lot-5783313، مأخذ: https://www.christies.com

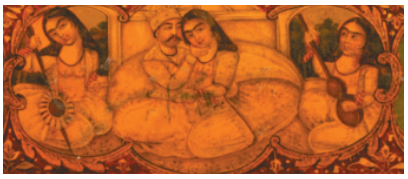
محمدکاظم از اهالی شیراز بوده است. در تطبیق دو تصویر به‌جامانده از دو هنرمند مشخص شد محمد اسماعیل دارای کلاه آستراخان، لباس ابریشمین با تزیینات پوست در دور یقه و پوششی از درجه ممتاز و اشرافی است ولی در لباس سید محمد سادگی و کلاهی عمامه مانند دیده می‌شود که شاید اشاره به سید بودن او دارد.

درمجموع می‌توان تصاویر قلمدان را به سه دسته تقسیم کرد: دربار ناصرالدین‌شاه و پادشاهان افسانه‌ای و باستان‌گرایی، معرفی دربار و مسئله جانشینی با تصویر کردن مظفرالدین میرزا ولیعهد ناصرالدین‌شاه، مصور کردن تاریخچه تصوف و دراویش نعمت‌اللهی و بزرگان تصوف که در راه حق شهید شده‌اند و در درون قلمدان به‌صورت نمادین، حضور بهرام در گنبدهای متنوع رنگین و تغزلی و فضای عاشقانه، خودنگاره هنرمند با ذکر سال و تاریخی که علاوه بر بیرون قلمدان، در داخل نیز در زیر چهره هنرمند بر آن تأکید شده است. به نظر می‌رسد ارتباط دادن تصوف و درویشان به واقعه کربلا و محرم، در نظر هنرمند در تاریخ و تصاویر درون قلمدان «فی شهر محرم‌الحرام سنه ۱۲۹۷»، مدنظر بوده است. اهداف قلمدان کیانی در جدول ۱۴ خلاصه‌شده است.

جدول ۱۳. چهرهٔ خود نقاش و پسر جوان ناشناس، کف داخل قلمدان، مأخذ: همان

نیم قاب طلا با نقش دایره	تزیینات جداکننده دو قاب تصویر	خودنگاره هنرمند	چهرهٔ پسر جوان
قاب طلا- دایره با نقش شعاع مدور- جای مرکب نقره، پوشش با روکش طلا (تنها در قلمدان‌های کیانی این درجه دیده می‌شود)- بخشی از تصویر	گل رز- روی زمینهٔ طلایی- بخشی از تصویر	سید محمد نقاش- ۱۲۹۷ ه.ق- بخشی از تصویر	بدون نوشته- هویت: نامشخص- شاید درویشی گمنام، با توجه به کامل نبودن کلاه نامشخص است. پسر جوان ناشناس- بخشی از تصویر

جدول ۱۴. اهداف مؤلفه‌های تصویری قلمدان کیانی، مأخذ: همان.

موارد تصویر شده در قلمدان کیانی	تأکید مضامین	مکان قرارگیری در قلمدان	تصویر
مسئله جانشینی	تصویر بارگاه ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین شاه در کنار ناصرالدین‌شاه قاجار	روی قلمدان	بخشی از تصویر
تاریخ نگری و ملی‌گرایی الگوی عدالت و قدرت در ادبیات و سلوک ایران باستان	تصویر شاهان ایران باستان در قاب‌های اطراف شاه قاجار	روی قلمدان	بخشی از تصویر
دراویش نعمت‌اللهی و عرفان	معجزات و شهیدان تصوف و عرفان از قرون ابتدایی تا قاجار	داخل قلمدان	بخشی از تصویر
تغزلی – ملی‌گرایی	بهرام گور ساسانی در گنبدهای مختلف	روی قلمدان	 بخشی از تصویر
چهره هنرمند	اهل تصوف بودن	داخل قلمدان	بخشی از تصویر

نتیجه

در میان آثار قلمدان قاجاری، قلمدان کیانی با کیفیت تصویری نفیس و قاب‌بندی متنوع و هدفمند درخور توجه است. برخلاف بیشتر نمونه‌ها، در این قلمدان، ارتباط بین اشعار و تصاویر حائز اهمیت است. به نظر می‌رسد هنرمند روی قاب اصلی قلمدان، بارگاه ناصرالدین‌شاه و در کنار او، مظفرالدین شاه را تصویر کرده و بر مسئله جانشینی که در دورهٔ قاجار بسیار مهم بوده، تأکید داشته است. ارتباط بین اشعار ادبی، شاهنامه نگاری، تأکید بر شاهان افسانه‌ای، حماسی و دادگر ایران باستان، مشروعیت سلطنت و بازگشت به زمان شاهان افسانه‌ای ایران را به ناصرالدین‌شاه قاجار منتسب می‌کند و تاریخ ملی جدید را با ربط دادن آن به تاریخ باستان و روایت‌های باستانی و شخصیت‌های اساطیری شاهان به پذیرش باور عموم می‌رساند. اشعار داخل قلمدان بر شیعی‌نگاری و مضامین عرفانی و اشعار بیرون قلمدان بر شاهنامه نگاری و مضامین حماسی و عاشقانه اشاره دارد. در قاب‌بندی‌های قلمدان، تصاویر دراویش نعمت‌اللهی و صوفیانی که در دورهٔ زند و قاجار مورد سرکوب قرارگرفته‌اند، به تصویر کشیده شده است که مشروعیت دربار ناصرالدین‌شاه و حمایت از درویشان و تصوف را مطرح می‌کند. تصاویر شاهان روی قلمدان و تأکید بر جهان مادی و تصاویر درویشان درون قلمدان اهمیت جهان معنوی را منعکس می‌کند. همچنین نکته حائز اهمیت، تصویر و سال اثر هنرمند است که با عنوان سید محمد نقاش درون قلمدان به همراه پسر جوان ناشناسی تصویر شده است که با وجود شباهت سبک تصویر در جزییات، قاب‌بندی و استفاده از نقوش تزیینی و گیاهی این شائبه را مطرح می‌شود که با توجه به تصویر موجود از محمد اسماعیل و عدم شباهت وی با تصویر محمد اسماعیل و عدم مشخص بودن سید بودن محمد اسماعیل، پرتکرار بودن اسم محمد در هنرمندان دورهٔ قاجار، عدم شناخت، مستند نگاری از آنان به‌صورت دقیق، این دو نفر می‌توانند هنرمندان مستقلی باشند که سبک کاری مشابهی داشته‌اند و سید محمد با توجه به شناخت و عرض ارادت به دراویش و تصویر کردن بزرگان تصوف، احتمالاً یکی از اعضای این فرقه تصوف بوده است. همچنین، تاریخچه تصوف از قرون ابتدایی تا قاجار در درون قلمدان به‌صورت نمادین و مخفی مصور شده است و استفاده خودنگاره هنرمند و پسری با هویت گمنام بر درویش بودن او اشاره دارد. تصاویر این قلمدان نفیس کیانی پیوند شعر و ادبیات، عرفان ایرانی اسلامی، پیوند دین و سیاست متأثر از هنر دوران ساسانی را در قاب‌بندی‌های متنوع در ارتباط با پیکرنگاری درباری ناصرالدین‌شاه قاجار به تصویر می‌کشد. درمجموع می‌توان این قلمدان را با مضامین ملی‌گرایی، جانشینی در دربار ناصری، شهدای تصوف و تاریخ دراویش نعمت‌اللهی، ربط دادن شاه قاجار به شاهان باستان و حمایت از تصوف، ارتباط ملی‌گرایی و دین اسلام دانست که به‌صورت هدفمند توسط هنرمندی به نام سید محمد خلق‌شده است.

منابع و مآخذ

احسانی، محمدتقی. (۱۳۶۸). جلدها و قلمدان‌های ایرانی، تهران: امیرکبیر.

امانت،عباس.(۱۳۹۸).قبله‌عالم‌ناصرالدین‌شاه‌قاجار‌و‌پادشاهی‌ایران،ترجمه:حسن‌کامشاد،تهران:کارنامه.

اسکندری، مینا. (۱۳۸۱). نقاشی روغنی (لاکی) پاپیه ماشه، ماه هنر، ش: ۵۳، ص ۱۵۰-۱۴۹.

افهمی، رضا،شریفی مهرجردی، علی‌اکبر. (۱۳۸۹). نقاشی و نقاشان دوره قاجار، کتاب ماه هنر، ش۱۴۸، ص۲۴-۳۳.

ایرج پور، ابراهیم. (۱۳۹۰). بازنگری در عرفان قاجار، نشریه ادب و زبان، ش۲۹، ص ۳۱-۲۴.

احمدزاده، محمد امیر، نیازی، محمد. (۱۳۹۸). تأثیر گفتمان ملی‌گرایی بر بازنمایی ایران باستان در تاریخ‌نگاری دوره قاجار، (مطالعه موردی نامه خسروان جلال‌الدین میرزا قاجار)، فصلنامه تاریخ نگری

و تاریخ‌نگاری، ش۲۳، ص۹-۳۱.
احمدی طباطبایی، سید محمدرضا. (۱۳۹۰) مختصات انگاره قدرت در اندیشه‌های سلوکی ایران، دانش سیاسی، سال ۷، ش۱، ص۵-۲۳.
اکبری،محمدعلی. (۱۳۷۵). رویکرد غرب‌گرایان به نوسازی در ایران، تهران: سروش.
آبادیان، حسین. (۱۳۸۹). تحول مفاهیم شیعی در دوره قاجار، شیعه شناسی، ش۲۹، ص ۱۹۱-۱۴۳.
آژند، یعقوب.(۱۳۹۲).نگارگری ایران، ج۲،تهران: سمت.
برومند، ادیب (عبدالعلی). (۱۳۶۶). هنر قلمدان، تهران: جدید.
بهنام، پرویز.(۱۳۲۴). صنعت قلمدان سازی، تهران: پیام نو.
بختیاری، فریبا.(۱۳۹۰). گل و مرغ در هنرهای کاربردی ایران (عصر صفوی متأخر تا دوره قاجار آغازین)، کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما: رضا افهمی، استاد مشاور: محمد خزایی.
باقرزاده، مرجان، یلمه‌ها، احمدرضا.(۱۳۸۷). بررسی علل جامعه‌شناسی گسترش عرفان و تصوف در دوره قاجار بر اساس نسخ خطی برجای‌مانده (با تکیه‌بر نسخه کنز المعارف)، نشریه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، ش ۸۷، ص ۲۴۳-۲۲۵.
بهدانی، مجید، مهر پویا، حسین.(۱۳۹۰). بررسی تصویر بهرام گور در هنر ایرانی از دوره ساسانی تا پایان دوره قاجار، نگره، ش ۱۹، ص۱۹-۵.
بیرو، آلن.(۱۳۶۶). فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه: باقر ساروخانی، تهران: کیهان.
پاکباز، رویین.(۱۳۸۵). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
پاکباز ، رویین.(۱۳۷۹). دایرة المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
پنجه باشی، الهه.(۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی دو نقاشی از زنان در دوره قاجار با رویکرد بینامتنیت، مجله زن در فرهنگ و هنر، ص۴۷۲-۴۵۳.
پنجه باشی،الهه.(۱۴۰۳). بازشناسی نحوه بازنمایی نقش‌مایه زنان در قلمدان کاظم فرزند نجفعلی هنرمند دوره قاجار فروخته‌شده در حراج چیس ویک لندن، پژوهشنامه گرافیک نقاشی،ش۱۲، ص۲۲-۴.
حاج آقابابایی، محمدرضا.(۱۳۸۷). طبقه‌بندی و بررسی نثر متون عرفانی و فلسفی عصر قاجار، فصلنامه زبان و ادب پارسی، ش۳۸،ص۱۱۲-۱۰۱.
حلبی، علی‌اصغر.(۱۳۷۲). تاریخ اندیشه‌های سیاسی در ایران و جهان اسلامی، تهران: انتشارات بهبهانی.
حق پناه، جعفر.(۱۳۷۶). هویت ایرانی؛ چند برداشت، کیهان فرهنگی، ش ۱۳۵، ص ۷۰-۷۱.
خلیلی، ناصر.(۱۳۸۶). کارهای لاکی، ترجمه: سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
دیده‌ور فومنی، سید جلال.(۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی نقوش قلمدان‌های روسی و ایرانی به سبک روسی درمجموع آثار لاکی ناصر خلیلی،دانش هنرهای تجسمی، دوره ۴، ش ۱، ص ۲۳-۱.
دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.
دل‌زنده، سیامک.(۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران بررسی انتقادی، تهران: نظر.
دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.
دوانی، علی.(۱۳۶۲). وحید بهبهانی، تهران: امیرکبیر.
ذابح، ابوالفضل.(۱۳۶۴).هنر قلمدان سازی، مجله موزه‌هاش ۶. ص ۳۱-۲۲.
ذوالفقاری، حسن.(۱۳۸۵).هفت‌پیکر نظامی و نظریه‌های آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، س ۱۴، ش ۵۳-۵۲. ص ۱۰۹-۶۷.
رابینسون، ب.و.(۱۳۷۹). نقاشی ایران در دوره قاجار، اوج‌های درخشان هنر ایران، زیر نظر ریچارد

اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه: هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران : آگاه.
رحیم بختیاری، عباس.(۱۳۸۸). رنگ‌ها در هفت‌پیکر نظامی، ، دوره ۲۳، ش۹۱، ص۱۲-۱۱.
زاهدی سرشت، هانیه.(۱۳۹۱). بررسی تأثیرات فرهنگی و هنری دوره قاجار در ساخت قلمدان‌های موجود در موزه ملک، کارشناسی ارشد صنایع‌دستی دانشگاه هنر تهران، استاد راهنما: محمدتقی آشوری.
زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۶۹). دنباله جستجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.
سلطان‌علی شاه.(۱۳۸۰). ولایت نامه، تهران : حقیقت.
شهبازی، علی، افشاری، مرتضی.(۱۳۹۹). تحلیل بازنمایی جنگ چالدران در تزیین قلمدان لاکی دوره افشاریه اثر محمدباقر، جستارهای تاریخی، سال ۱۱، ش ۲، ص ۱-۱۹.
شیرازی، معصوم علیشاه.(۱۳۳۹). طرائق الحقایق، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران:کتابخانه بارانی، ص۳۲۵-۲۸۵.
طایفی، شیرزاد.(۱۳۸۹). بررسی نمودهای مذهبی در شعر عهد قاجار، مجله ادیان و عرفان، ش۴۳، ص۱۱۵-۹۹.
فریه، ر. دبلیو.(۱۳۷۴). هنرهای ایران، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، اختیار، مریم.(۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
قدیمی قیداری، عباس.(۱۳۸۹). بحران جانشینی در دولت قاجار، پژوهش‌های علوم تاریخی، ش۱، ص۸۷-۱۰۶.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۷۶). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هندو عثمانی، جلد اول، لندن: مستوفی.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هندو عثمانی ج دوم، لندن: مستوفی.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۷۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هندو عثمانی، جلد سوم، لندن: مستوفی.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۷۹).قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران، لندن: انتشارات ساتراپ.
کن بای، شیلا.(۱۳۹۱). نقاشی ایرانی، ترجمه: مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
کمالی، علیرضا.(۱۳۸۵). دیوارنگاری در ایران، ساری: نشر زهره.
کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳).کنکاشی در هنر معاصر ایران، تهران: نظر.
کرمانشاهی، محمدعلی.(بی‌تا). خیراتیه، بی‌جا: موسسه علامه مجدد وحید بهبهانی.
معین، محمد.(۱۳۶۰). فرهنگ فارسی، ج ۲، تهران: سرایش.
معین. محمد.(۱۳۳۸). تحلیل هفت‌پیکر، تهران: دانشگاه تهران.
محمودی، فتانه.(۱۳۹۸). تصویرگری آثار نقاشی زیر لاکی (پاپیه ماشه) در دوره قاجار با رویکرد آیکونوگرافی، مطالعات باستان‌شناسی پارسه، سال سوم، ش ۸، ص ۱۷۷-۱۵۹.
محمودی، فتانه.(۱۴۰۰). نقش نظام‌های گفتمانی مسلط دوره قاجار در متون تصویری قلمدان‌ها، رهپویه هنرهای صناعی، سال اول، ش۲، ص۱۲۱-۱۰۳.
مؤمنی، محسنی، محمدزاده، سیده شپول.(۱۳۹۹). جانشینی فتحعلی شاه و بازتاب آن در روابط خارجی، فصل‌نامه تاریخ روابط خارجی، ش ۸۴، ص ۶۷-۸۶.
میرزای قمی، میرزا ابوالقاسم.(بی‌تا). رد بر میرزا عبدالوهاب منشی الممالک، نسخه خطی دانشگاه تهران.
ملک ثابت، مهدی، کاظمی زهرانی، مرضیه.(۱۳۹۷). وضعیت اجتماعی متصوفه نعمت‌اللهی در عصر

قاجار، پژوهشنامه عرفان، ش۱۹، ص ۱۸۵ -۲۰۸.
مطلبی، مسعود، ایزدی، عظیم.(۱۳۹۷). بررسی مناسبات صوفیان با نهاد سلطنت در دوره‌های صفویه و قاجاریه، سپهر سیاست، ش۱۸، ص ۱۲۴-۱۰۵.
محمدی عسگرآبادی، فاطمه.(۱۳۹۱). شمس عارفان، یزد: دانشگاه یزد.
مهرآوران، محمود.(۱۳۸۶). اندیشه‌های حلاج در منطق‌الطیر عطار، پژوهش‌های فلسفی – کلامی، ش۳۲-۳۱، ص۲۳۳-۲۵۷.
مجتبائی،فتح‌الله.(۱۳۵۲).شهرزیبای‌افلاطون‌وشاهی‌آرمانی‌درایران‌باستان،تهران:انتشارات‌ایران‌باستان.
منشی، نصرالله.(۱۳۸۳).کلیله‌ودمنه، مقدمه: منوچهر دانش‌پژوه، تهران: هیرمند.
نادری عالم، علی، چلیپا، کاظم.(۱۳۸۹). بررسی تحول نقاشی به‌ویژه منظره سازی در قلمدان نگاری دوره صفوی تا اواخر دوره قاجار، نگره،سال پنجم، ش ۱۶، ص ۵۵-۴۳.
نواب شیرازی، علی‌اکبر.(۱۳۷۱). تذکره دلگشا؛ تصحیح: منصور رستگار فسایی، شیراز: نوید.
نظام‌الملک طوسی، ابوعلی حسن.(۱۳۷۲).سیرالملوک (سیاست‌نامه)، به اهتمام: هیوبرت دارک، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
هادی‌پور،اصغر.(۱۳۸۸).از هفت‌گنبد تا هفت‌خوان،فصلنامه ادبیات فارسی،سال ۵،ش ۱۴،ص ۲۱۲-۱۹۵.
هدایت، رضا قلی خان.(۱۳۳۹). تاریخ روضه الصفای ناصری، ج۹، تهران: خیام.
هادی پور،اصغر.(۱۳۸۸) از هفت‌خوان تا هفت‌پیکر، بهارستان سخن ، ش۱۴، ص۲۱۲-۱۹۵.
هدایت، رضا قلی بن محمدهادی.(۱۳۸۸). تذکره ریاض العارفین، تصحیح: ابوالقاسم رادفر، گیتا اشیدری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
یاوری، حسین.(۱۳۹۱). سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران، تهران: آذر.
یاحقی، محمدجعفر، بامشکی، سمیرا.(۱۳۸۸). تحلیل نماد غار در هفت‌پیکر نظامی، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ش ۴، ص ۵۸-۴۳.
Khalili,N,D.(1997).Lacquer of the Islamic Lands,part2(Islamic Art), Khalili Collection.Publisher : Khalili Collections (December 1, 1997),ISBN-10 : 1874780633.
www.bonhams.com.
https://www.christies.com

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

Recognizing and Reading the Visual Components of Qalamdan Kiani in the Period of Naser al-Din Shah and Its Artist

Elaheh Panjehbashi, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Received: 2023/05/22 Accepted: 2023/10/02

Apart from its historical aspects, works of art are one of the manifestations of art in the history of Iranian painting and calligraphy. Iranian calligraphies have delicate and beautiful motifs and have conceptual and symbolic features of their time. In this research, the study of Iranian calligraphy and Kiani calligraphy by an artist named Seyyed Mohammad is discussed. This exquisite and rare pen case, in the central picture on the frame, shows the pen case of Naser al-Din Shah on the Kiani throne, the images of ancient and legendary Iranian kings in the Shahnameh of Ferdowsi, Kikavus and Kikhusro, are depicted around the central frame, as well as prominent Iranian dervishes with an emphasis on Shiite writing. The purpose of this research is to introduce the Kiani pen case and to find out its characteristics, to study the images and their relationship with Iranian mythological literature, Shiite calligraphy and the painter's self-portrait inside the pen case. The **questions** of this research: 1- What are the structural, technical and content-oriented features of the Kiani pen case? 2- Who is the artist of Qalmadan Kiani and what are his artistic features (works)? The **research method** is descriptive and analytical, using library sources and examining the museum sample of exquisite Kiani pen case. The method of analysis of penmanship is based on the visual principles and rules used in the external features of Kiani pen case and its relationship with Iranian historical and mystical literature. The **results** of this research show that this pen case has been depicted with the influence of Iranian literature and mysticism combined with the art of court iconography of the Qajar period. The connection between the court of Naser al-Din Shah and the legendary kings named in the Shahnameh, the khamsa of Nizami in the section of the kings outside the Qalamdan, and the connection of Attar's poems with the Iranian Nematullahi dervishes, who were persecuted during the Zand period and the beginning of the Qajar period, are depicted and served as a memorial. This pen case has the signature of a person named Seyyed Mohammad, who depicted his self-portrait inside the pen case, and considering the picture of Mohammad Ismail in another pen case, it seems that these two people have a similar work style and are independent artists. Examining the relationship between Seyyed Mohammad and Mohammad Ismail is also one of the important issues in the analysis of the artist of this Qalamdan Kiani. Despite the importance of the connection between religion, literature and royal images, this exquisite and rare pen case has not been the subject of an independent research, and the necessity of the present research shows that it is an important work worthy of attention among the pen cases of the Qajar period. The above-

mentioned connections attribute to the legitimacy of the monarchy and the return of Naser al-Din Shah Qajar to the time of the legendary kings of Iran, as well as a new national history by relating it to the ancient history and the ancient narratives and mythological characters of the kings to accept the public's belief. The poems inside the Qalamdan refer to Shia writing and mystical themes while the poems outside the Qalamdan refer to the writing of the Shah and epic and romantic themes. The pictures of Nematullahi dervishes and Sufis suggest the legitimacy of the court of Naser al-Din Shah and the support for dervishes and Sufism. The pictures of the kings on the pen case are the emphasis on the material world while the pictures of dervishes on it reflect the importance of the spiritual world. Also, the important point is the image and the year of the artist's work, which is depicted as Seyyed Mohammad in the pen case along with an unknown young boy. Considering the existing image of Mohammad Ismail and the lack of similarity with his image, the lack of certainty that Mohammad Ismail is a master, the frequency of the name Mohammad among the artists of the Qajar period, and the lack of accurate documentation of them, these two people can be artists. Seyyed Mohammad was probably a member of this Sufic sect due to his knowledge and devotion to his dervishes and depiction of Sufi elders, also the history of Sufism from the early centuries to the Qajar has been illustrated in the Qalamdan symbolically, and the use of a self-portrait of the artist and a boy with an unknown identity indicates that he is a dervish. The pictures of this exquisite Kiani pen case depict the link between poetry and literature, Iranian Islamic mysticism, the link between religion and politics influenced by the art of the Sassanid era in various frames in connection with the court iconography of the court of Naser al-Din Shah Qajar. In general, this pen case can be considered as having the themes of nationalism, succession in the Nasserite court, martyrs of Sufism and the history of Nematullahi dervishes, connecting the Qajar Shah with ancient kings and supporting Sufism, representing the connection between nationalism and Islam, which was purposefully conveyed by an artist by the name of Seyyed Mohammad.

Keywords: Qajar, Calligraphy, Naser al-Din Shah, Court Iconography, Literature, Dervish, Seyyed Mohammad

References:

Abadian, Hossein. (2010). The evolution of Shiite concepts in the Qajar period, Shiismology, Vol. 29, pp. 143-191.

Ahmadzadeh, Mohammad Amir, Niazi, Mohammad. (2018). The impact of the discourse of nationalism on the representation of ancient Iran in the historiography of the Qajar period, (a case study of the letter of Khosrovan Jalaluddin Mirza Qajar), Historiography and History Quarterly, Vol. 23, pp. 9-31.

Ahmadi Tabatabai, Seyyed Mohammad Reza. (2013) Coordinates of the Concept of Power in Seleucid Thoughts of Iran, Political Science, Year 7, Vol. 1, pp. 5-23.

Akbari, Muhammad Ali. (1996). The western approach to modernization in Iran, Tehran: Soroush.

Amanat, Abbas. (2019). Qibla of the scholar Naser al-Din Shah Qajar and the Kingdom of Iran, translated by Hasan Kamshad, Tehran: Karnameh.

Azhend, Yaqoub. (2012). Iranian photography, Vol. 2, Tehran: Samt.

Bagherzadeh, Marjan, Yalmeha, Ahmad Reza. (2007). Investigating the sociological causes

of the spread of mysticism and Sufism in the Qajar period based on surviving manuscripts (relying on the version of Kenz Al-Maarif), Persian Style and Prose Journal, Vol. 87, pp. 225-243.
Bakhtiari, Fariba. (2011). Flowers and chickens in the applied arts of Iran (late Safavid period to the early Qajar period), master of art research at Tarbiat Modares University, supervisor: Reza Efhemi, consultant: Mohammad Khazaei.
Behnam, Parviz. (1945). Qalmadan Sazi Industry, Tehran: Payam Nou.
Broumand, Adib (Abdul Ali). (1997). Honar Qalmadan, Tehran: New.
Behdani, Majid, Mehr Puya, Hossein. (2018). Investigation of the image of Bahram Gur in Iranian art from the Sassanid period to the end of the Qajar period, Negreh, Vol. 19, pp. 19-5.
Biro, Alan. (1987). Culture of social sciences, translation: Bagher Saroukhani, Tehran: Keihan.
Dehkhoda, Ali Akbar. (1998). Dictionary, Tehran: University of Tehran.
Dehvar Fomeni, Seyed Jalal. (2015). A comparative study of the designs of Russian and Iranian pencil cases in the Russian style in the collection of Laki Nasser Khalili's works, Knowledge of Visual Arts, Volume 4, Vol. 1, pp. 1-23.
Del Zinda, Siamak. (2015). Visual developments in Iranian art, a critical review, Tehran: Nazar.
Devani, Ali. (1362). Vahid Behbahani, Tehran: Amirkabir.
Efhemi, Reza, Sharifi Mehrjardi, Ali Akbar. (2010). Paintings and painters of the Qajar period, Book of the Month of Art, Vol. 148, pp. 24-33.
Ehsani, Mohammad Taqi. (1989). Iranian covers and notebooks, Tehran: Amirkabir.
Eskandari, Mina. (2002). Oil painting (lacquered) papier-mâché, Mah Hanar, Vol. 53, pp. 149-150.
Flor, Willem, Chelkovski, Peter, Abhitah, Maryam. (2008). Paintings and painters of the Qajar era, translated by: Yaqub Azhand, Tehran: Il Shahsoun Baghdadi.
Freyeh, R. W. (1995). Arts of Iran, translated by: Parviz Marzban, Tehran: Farzan Rooz.
Ghadimi Qedari, Abbas. (2010). Crisis of Succession in the Qajar Government, Researches of Historical Sciences, Volume 1, pp. 106-87.
Hadipour, Asghar. (2008). From Haftgonbad to Haftkhwan, Persian Literature Quarterly, Year 5, Vol. 14, pp. 195-212.
Hadipour, Asghar. (2009) From Seven Readers to Seven Figures, Baharestan Sokhan, Vol. 14, pp. 195-212.
Haj Aghababai, Mohammad Reza. (2007). Classification and analysis of prose mystical and philosophical texts of the Qajar era, Persian Language and Literature Quarterly, Vol. 38, pp. 101-112.
Halabi, Ali Asghar. (1993). History of political ideas in Iran and the Islamic world, Tehran: Behbahani Publications.
Haghpanah, Jafar. (1997). Iranian Identity; Some views, Kahan Farhani, Vol. 135, pp. 71-70.
Hedayat, Reza Qoli Khan. (1960). History of Rouza al-Safai Naseri, Vol. 9, Tehran: Khayyam.
Hedayat, Reza Qoli bin Mohammad Hadi. (1388). Riaz Al-Arifin Taskira, Edited by: Abolqasem Radfar, Gita Ashidari, Tehran: Humanities and Cultural Studies Research Institute.
Irajpour, Ibrahim. (2011). A review of Qajar mysticism, Adab and Zaban magazine, vol. 29, pp. 24-31.
Kan Bai, Sheila. (2013). Iranian painting, translated by Mehdi Hosseini, Tehran: Art University.
Kamali, Alireza. (2015). Mural painting in Iran, Sari: Zahra Publishing House.
Karimzade Tabrizi, Mohammad Ali. (1984). The status and works of old Iranian painters and some famous Indo-Ottoman painters, Volume 2, London: Mostofi.
Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali. (1990). Pen and Other Oil Industries of Iran, London: Satrap

Publications.
Karimzade Tabrizi, Mohammad Ali. (1997). Status and works of old Iranian painters and some famous Indo-Ottoman painters, Volume 1, London: Mostofi.
Karimzade Tabrizi, Mohammad Ali. (2000). The status and works of old Iranian painters and some famous Indo-Ottoman painters, Volume III, London: Mostofi.
Kashmirshakan, Hamid. (2013). Exploring Iran's Contemporary Art, Tehran: Nazar.
Kermanshahi, Mohammad Ali. Khairatieh, Bija: Allameh Mujaddid Vahid Behbahani Institute.
Khalili,N,D.(1997).Lacquer of the Islamic Lands,part2(Islamic Art), Khalili Collection.Publisher : Khalili Collections (December 1, 1997),ISBN-10 : 1874780633.
Khalili, Nasser. (2016). Laki's works, translated by Soudabe Rafiei Sakhai, Tehran: Karang.
Mahmoudi, Fataneh. (2018). Illustration of Zirlak painting works (Papier Mache) in the Qajar period with an iconographic approach, Parse Archaeological Studies, third year, Vol. 8, pp. 159-177.
Mahmoudi, Fataneh. (2021). The role of the dominant discourse systems of the Qajar period in the pictorial texts of Qalamdans, Artifacts Guide, Year 1, Vol. 2, pp. 103-121.
Malek Thabit, Mehdi, Kazemi Zahrani, Marzieh. (2017). The social situation of the mystic Nematul Lakhi in the Qajar era, Irfan Research Journal, Vol. 19, pp. 185-208.
Mehravaran, Mahmoud. (2006). Hallaj's thoughts in the logic of Altair Attar, philosophical-theological studies, Vol. 31-32, pp. 257-233.
Melabi, Masoud, Yazidi, Azim. (2017). Investigating Sufi relations with the institution of monarchy in the Safavid and Qajar periods, Sepehr Siyyat, Vol. 18, pp. 105-124.
Mirza Qomi, Mirza Abulqasem. Rebuttal to Mirza Abd al-Wahhab Manshi al-Mamalek, University of Tehran manuscript.
Mohammadi Asgarabadi, Fatemeh. (2011). Shams Arefan, Yazd: Yazd University.
Moin, Mohammad. (1959). Analysis of Haftepikar, Tehran: University of Tehran.
Moin, Mohammad. (1981). Farhang Farsi, Volume 2, Tehran: Saraish.
Mojtabai, Fathullah. (1973). Plato's Beautiful City and Shahi Armani in Ancient Iran, Tehran: Ancient Iran Publications.
Momeni, Mohseni, Mohammadzadeh, Sayeda Shepol. (2019). Succession of Fath Ali Shah and its reflection in foreign relations, Chapter of History of Foreign Relations, Vol. 84, pp. 86-67.
Monshi, Nasrallah. (2003). Kalileh and Demeneh, Introduction: Manouchehr Danesh Pajoh, Tehran: Hirmand.
Naderi Alam, Ali, Chalipa, Kazem. (2009). Studying the evolution of painting, especially landscape painting, in calligraphy from the Safavid period to the end of the Qajar period, Negreh, 5th year, Vol. 16, pp. 43-55.
Nawab Shirazi, Ali Akbar. (1992). Dellgosha's note; Editing: Mansour Rostgar Fasai, Shiraz: Navid.
Nizam al-Mulk Tusi, Abu Ali Hassan. (1993). Sir al-Maluk (policy book), edited by: Hubert Dark, Tehran: Scientific and Cultural Publications.
Pakbaz, Rouyin. (2015). Iranian painting from ancient times to today, Tehran: Zarin and Simin.
Pakbaz, Rouyin. (2000). Encyclopaedia of Art, Tehran: Contemporary Culture.
Panjehbashi,Elaheh. (2016). A comparative study of two paintings of women in the Qajar period with an intertextual approach, Women in Culture and Art Magazine, pp. 472-453.
Panjehbashi, Elaheh (2024). Recognizing the representation of the female motif in the Qalamdan of Kazem, son of Najafeli, a Qajar artist, sold at the Chase Wick auction in London, Research

Journal of Graphic Painting, No. 12, pp. 4-22.
Rahim Bakhtiari, Abbas. (2001). Colors in Haft Pakir Nizami, Volume 23, No. 91, pp. 11-12.
Robinson, B.W. (2000). Iranian painting in the Qajar period, the brilliant peaks of Iranian art, under the supervision of Richard Ettinghausen and Ehsan Yarshater, translated by: Hormoz Abdullahi and Rouyin Pakbaz, Tehran: Aghaz.
Shahbazi, Ali, Afshari, Morteza. (2019). Analysis of the representation of the Chaldaran war in the decoration of the Afshariya period lacquerware by Mohammad Baqer, historical essays, year 11, vol. 2, pp. 1-19.
Shirazi, Masoom Alisha. (1960). Taraeq al-Haqayq, edited by Mohammad Jaafar Mahjoub, Tehran: Barani Library, pp. 285-325.
Sultan Ali Shah. (2001). Velayatnameh, Tehran: Haqit.
Tayefi, Shirzad. (2010). A study of religious expressions in the poetry of the Qajar era, Adian and Irfan Magazine, Vol. 43, pp. 115-99.
Yahaghi, Mohammad Jaafar, Bameshki, Samira. (2008). Analysis of the symbol of the cave in Nizami's heptikar, Persian language and literature researches, Vol. 4, pp. 43-58
Yavari, Hossein. (2012). Siri in Iran's oil-lacquered pencil cases, Tehran: Azar.
Zabah, Abolfazl. (1985). The art of pencil case making, Museums Magazine 6. pp. 22-31.
Zahedi Sarasht, Haniyeh. (2012). Investigating the cultural and artistic influences of the Qajar period in the making of the pencil cases in Malek Museum, Master of Handicrafts, Tehran University of Art, supervisor: Mohammad Taghi Ashuri.
Zarin Koob, Abdul Hossein. (1990). Search sequence in Iranian Sufism, Tehran: Amir Kabir.
Zulfaghari, Hassan. (2006). Military seven figures and its views, Journal of Faculty of Literature and Human Sciences, Q. 14, No. 52-53. pp. 67-109.
www.bonhams.com.
https://www.christies.com