Journal of Islamic Crafts, 2025; 9 (1): 99-124

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.376

Original Paper Open Access

Iconological Analysis of the Man and Lion Fight Tilework in Golestan Palace: Representation of the Qajar Discourse of Legitimization

Hossein Kamandlou[1], Bahareh TaghaviNejad[2,*], Golamreza Hashemi[3], Zohreh Tabatabaei Jabali[4]

1. PhD. Student of Art studies, Department of Art studies, Faculty of Research Excellence in Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
2. Associate Professor, Department of Handicrafts Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
3. Assistant Professor, Department of Handicrafts Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
4. Assistant Professor, Islamic Art Department Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 2025/03/9 Accepted: 2025/05/31

Abstract

The Qajar period is considered the last era of widespread use of literary, historical, and religious themes in Iranian tile decoration, adoring religious and secular buildings with scenes from epic, lyrical, and historical narratives. Some of these appear in the Golestan Palace courtyard tiles. On the eastern and southern walls, two panels depict a Horseman Fighting a tiger and a lion. A prominent example on the eastern wall shows a Horseman fighting a Tiger which is an archetype from Mesopotamian civilizations, But in Iranian art is known as the Fight of Bahram with the Lion. This theme, vividly depicted in historical sources, epic tales, and Persian lyrical literature, heled symbolic significance and appeared in various forms until the Qajar era. The large scale and placement of this panel likely conveyed beyond decoration. The main purpose of this research is to introduce, analyze, and interpret the Fight of Bahram with the Lion icon on the tile frame of the eastern wall of Golestan Palace, using historical sources to uncover its Symbolic values. The main question of the research is: What are the characteristics of the narrative scene of Bahram's Fight with the lion in the tile frame on the eastern wall of Golestan Palace's courtyard, and what symbolic values do they contain? Using Erwin Panofsky's three stages—description, analysis, and iconological interpretation—this study offers a new reading of this ancient motif in Qajar decorative arts. Based on library and field research, findings show that the Bahram's fight with the lion theme was used in Qajar decorative arts, since the era of Fath Ali Shah, for political and military purposes and legitimize the monarchy. Over time, this symbolic motif entered historical texts, where the title "Bahram" and his fight with the lion became associated with Fath Ali Shah and other Qajar rulers.

Keywords:

Qajar, Golestan Palace, Tilework, Fight of Bahram and Lion, Iconology

* Corresponding Author: b.taghavinejad@aui.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

Introduction

Since ancient times, the people of Iran have adorned their handicrafts with a diverse range of motifs, including animal, human, geometric, and plant designs. These decorations often derived from singular sources such as religious, political, cultural, mythological, or literary beliefs. Frequently, these themes, shaped by the thoughts of traditional artisans, were simply executed on various objects. Upon examining ancient tiles, it becomes apparent that tile artists adhered to this same tradition. In the remains of pre-Islamic civilizations, motifs featuring animals and humans were extensively employed to embellish tile surfaces. With the advent of Islam, tile artists incorporated plant and geometric motifs, alongside Arabic and Persian inscriptions, to decorate both the exterior and interior surfaces of religious and secular buildings. This decorative tradition persisted through the Qajar era. By blending both old and new patterns, tile designers during the Qajar period established a distinctive style within Iranian tile art that warrants attention and further study. The Qajars, originally from Turkmen tribes, migrated across Syria, Iran, and the Caucasus at the beginning of the Mongol invasion (Pakravan, 1998, p. 36). In the 9th century AH (15th CE), the Qajar tribe of the Qizilbash supported the Safavid dynasty (Amanat, 2021, p. 15). In the late 18th century (12th century AH), Agha Mohammad Khan succeeded in founding the Qajar dynasty (Pakravan, 1998, p. 37-43). Upon consolidating power, the Qajars did not establish a radically new order but rather imposed their authority on the existing status quo, appointing their own officials to key government positions in place of those of the previous regime (Floor, 1986-1987, p. 20). They placed greater emphasis than other dynasties on establishing their dominance, both within Iran and beyond, utilizing art to display their power and importance to the populace (Floor, Tchelkovsky, Ekhtiar, 2002, p. 30). For this purpose, the Qajars employed various art forms such as carving stone, glasswork, plaster, tilework, carpets, and oil painting. One of the prominent themes in their artistic endeavors was the depiction of a human fighting a predatory animal (lion, tiger, or leopard), a motif rooted in the mythologies, history, and art of Mesopotamia and pre-Islamic Iran. The theme's enduring presence in the decorative arts of post-Islamic Iran, particularly during the Qajar period, can be attributed to its poetic rendering in Ferdowsi's Shahnameh. The Qajar kings' admiration for the Shahnameh (Pakravan, 1998, p. 294-295) and other historical texts (Asef, 1978, p. 456) suggests that these artistic representations were more than mere imitations of epic stories—they likely carried specific symbolic messages. Tile artists utilized the story of Bahram's Fight with the Lion to decorate the eastern and southern walls of the Golestan Palace, with the most prominent depiction being located on the eastern wall, both in terms of scale and design style. The main aim of this research is not only to introduce and understand the Fight of Bahram with the Lion icon in the tile frame of the eastern wall of the Golestan Palace but also to analyze and interpret it based on historical sources in order to uncover its deeper symbolic meanings. The primary research question is: What are the key characteristics of the narrative scene of Bahram's Fight with the lion in the tile frame of the eastern wall of the Golestan Palace courtyard, and what symbolic values does it convey?

Materials and Methods

This research will adopt the iconological methodology proposed by Erwin Panofsky. Using this approach, the depiction of a man fighting a lion in the tile frame of the eastern wall of Golestan Palace will be analyzed through three stages: pre-iconography, iconography, and iconology. In order to understand and analyze this subject thoroughly, it is essential to engage in a comprehensive review of relevant literature corresponding to each stage of description, analysis, and interpretation. Ultimately, by identifying and reevaluating the symbolic concepts present in the Man and Lion fight motif within Iranian art, the study will shed light on the reasons behind its usage and its evolution during the Qajar era.

Results

The findings in response to the research questions reveal that one of the recurring themes in Iranian artwork from pre-Islamic times to the Qajar era is the depiction of a human battling a predatory animal (lion, tiger, or leopard). In the Qajar period, Fath Ali Shah sought to fortify the legitimacy of his reign by commissioning artworks that would resonate with various segments of society, from courtiers to commoners. Although the motif in the tile frame on the eastern wall of the Golestan Palace does not specifically depict the Qajar kings, its strategic placement between the Shams-ol-Amara Palace and the main building served to convey a clear political, social, and military message to the people, provincial rulers, and the Qajar nobility, affirming the Qajars' right to rule Iran.

Discussion

The eastern wall of the Golestan Palace, positioned between the main building and the Shams-ol-Amara Palace, is adorned with two rows of seven-colored tiles. The lower tile frames are large and altar-shaped, while the upper rows are smaller and rectangular. These frames are decorated with a variety of motifs, including cast iron leaf designs (London), Golfarang, vases, fruit baskets, oriental landscapes, as well as depictions of lions, tigers, dragons, and a range of other animals, such as deer, gazelles, peacocks, parrots, and swans. Among these, one tile frame stands out due to its distinct pattern, which departs from the other motifs and draws inspiration from Iranian epic or historical literature. This article will explore the origins of this motif in Iranian history, literature, and art, and discuss the intent behind its design by the Qajar rulers.

Conclusion

Iconography seeks to answer the question of why a particular work of art was created and why a specific subject was chosen by its patron. In this method, works of art are seen as historical documents, providing insight into the social developments of their time. One of the most persistent themes in Iranian art, from pre-Islamic times through the Qajar era, is the depiction of a human fighting a predatory animal (lion, tiger, or leopard). After the advent of Islam, the historical accounts of Bahram-e-Gur's ascension to the throne and their depiction in Ferdowsi's Shahnameh ensured the continued popularity and endurance of this motif. Throughout the Qajar period, Fath Ali Shah utilized artists to create works that would resonate with both the elite and common people. Although the tile depicting the Fight between the horseman and the lion does not directly resemble the Qajar kings, its placement between the Shams-ol-Amara Palace and the main building conveyed a clear political, social, and military message to the people, provincial rulers, and the Qajar government.

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹ (۱): ۱۲۴-۹۹

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.376

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

تحلیل آیکونولوژیک کاشی‌نگاره‌ی نبرد انسان با شیر در کاخ گلستان: بازنمایی گفتمان مشروعیت‌بخشی قاجار

حسین کمندلو[۱]، بهاره تقوی‌نژاد[۲*]، غلامرضا هاشمی[۳]، زهره طباطبایی جبلی[۴]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

۲. دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

۳. استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

۴. استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۱۰

چکیده

دوران قاجار را می‌توان آخرین دوره‌ی به‌کارگیری گسترده‌ی مضامین ادبی، تاریخی و مذهبی در کاشی‌کاری ایران دانست؛ در این دوران طراحان کاشی با بهره‌گیری از داستان‌های حماسی، غنایی، مذهبی و روایات تاریخی، سطوح بناهای مذهبی و غیرمذهبی را آراسته و مفاهیم فرهنگی و سیاسی را منتقل می‌کردند. نمونه‌ای شاخص از این آثار، قاب‌های کاشی دیواره‌ی شرقی و جنوبی حیاط کاخ گلستان است که صحنه‌ی نبرد سوارکار با ببر را نشان می‌دهد. این نقش که ریشه در کهن‌الگوهای تمدن‌های بین‌النهرینی دارد، در هنر ایرانی با عنوان نبرد بهرام با شیر شناخته می‌شود و شرح آن در منابع تاریخی و ادبیات حماسی و غنایی به تفصیل آمده است. با توجه به ارزش و جایگاه مفهومی آن، این شمایل تا عصر قاجار به صورت‌های گوناگون توسط هنرمندان ایرانی اجرا شده است. قاب کاشی بزرگ دیواره‌ی شرقی، که حدفاصل عمارت اصلی و ساختمان شمس‌العماره قراردارد، علاوه بر جنبه‌ی تزیینی احتمالاً حاوی پیامی خاص بوده است. هدف اصلی پژوهش علاوه بر معرفی و شناخت مجلس نبرد بهرام با شیر در قاب کاشی دیواره‌ی شرقی حیاط کاخ گلستان، تحلیل و تفسیر آن بر اساس اسناد و منابع تاریخی برای دست‌یابی به ارزش‌های نمادین پنهان آن است. سؤال اصلی پژوهش این است که مجلس روایی نبرد بهرام با شیر در قاب کاشی دیوارهٔ شرقی حیاط کاخ گلستان چه ویژگی‌هایی داشته و حاوی چه ارزش‌های نمادینی است؟ این پژوهش با بهره‌گیری از الگوی سه‌گانه‌ی توصیف، تحلیل و تفسیر آیکونولوژیک اروین پانوفسکی، و به روش کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهند که مضمون نبرد بهرام با شیر در هنرهای تزیینی قاجار، به‌ویژه از عصر فتحعلی‌شاه، با اهداف سیاسی و نظامی و به منظور مشروعیت‌بخشی به سلطنت به کار گرفته شده است. این مفهوم نمادین به‌تدریج در متون تاریخی نیز بازتاب یافت و لقب بهرام و اشاره به نبرد او با شیر، به‌تدریج برای توصیف و ستایش فتحعلی‌شاه و برخی دیگر از شاهان قاجار مورد استفاده قرار گرفت.

واژگان کلیدی

قاجار، کاخ گلستان، کاشی‌کاری، نبرد بهرام و شیر، آیکونولوژی.

*مسئول مکاتبات: b.taghavinejad@aui.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

۱. مقدمه

مردمان ایران از زمان‌های دور، دست‌ساخته‌های‌شان را با انواع نقوش جانوری، انسانی، هندسی و گیاهی تزیین می‌کردند. این تزیینات به‌طور معمول سرچشمهٔ واحدی همچون مذهب، سیاست، فرهنگ، باورهای اسطوره‌ای یا ادبی داشتند. این مضامین اغلب با عبور از ذهن طراحان سنتی، در نهایت سادگی بر روی اشیاء مختلف اجرا می‌شدند. با مطالعه‌ی آجرهای لعاب‌دار قدیمی متوجه می‌شویم، سازندگان این آثار از این قاعده مستثنی نبودند. در آثار برجای مانده از تمدن‌های پیش از اسلام، نقوش جانوری و انسانی سهم عمده‌ای در تزیین سطوح آجرهای لعاب‌دار داشتند. با ورود اسلام، هنرمندان کاشی‌کار از نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی و کتیبه‌هایی به زبان عربی و فارسی برای تزیین سطوح بیرونی و داخلی بناهای مذهبی و غیرمذهبی استفاده کردند و این سنت تا دوران ترکان قاجار ادامه پیدا کرد. با شکل‌گیری حکومت قاجارها، این سنت‌های هنری نه‌تنها استمرار یافتند، بلکه تحت تأثیر ساختار قدرت و گرایش‌های فرهنگی این خاندان، دگرگونی‌هایی نیز پیدا کردند. برای درک بهتر این تحولات، آشنایی با پیشینهٔ تاریخی قاجارها ضروری است.

برخی از محققان بر این اعتقادند که قاجارها از طوایف ترکمن بودند که در مسیر نخستین حملهٔ مغول، میان سوریه، ایران و قفقاز تردد داشتند (پاکروان، ۱۳۷۷، ص. ۳۶). تحقیقات اخیر نشان می‌دهد، آن‌ها از ترکان غربی دریای مازندران بوده‌اند (نوایی، ۱۳۷۷، ص. ۱۴) که در قرن ۹ق/۱۵م، جزء قزلباشانی درآمدند که ترکان صفوی را به قدرت رساندند (امانت، ۱۴۰۰، ص. ۱۵). در عهد شاه‌عباس، ایل قاجار به سه گروه تقسیم شد، یک دسته به مَرو، دیگری به قراباغ و گروه سوم که قاجارها از آن‌ها منشعب شدند، در استرآباد مستقرشدند (لمبتن،بی‌تا، ص. ۹–۸). در اواخر قرن ۱۸م/۱۲ق آقامحمدخان با اتحاد دو گروه اشاقه‌باش و یوخاری‌باش و جنگ‌های متعدد توانست حکومت قاجاریه را پایه‌گذاری‌کند (پاکروان، ۱۳۷۷، ص. ۴۳–۳۷). او پس از فتح تهران در سال ۱۱۹۹ق/۱۷۸۴م، در روز یکشنبه یازدهم جمادی‌الثانی ۱۲۰۰ق/۱۷۸۵م مصادف با اول نوروز در ارگ سلطنتی تاج‌گذاری‌کرد (ذکاء، ۱۳۴۹، ص. ۱۲). قاجارها پس از سیطره بر ایران، نظم جدیدی به وجود نیاوردند، بلکه اراده‌ی خود را بر وضع موجود تحمیل و افراد خود را به‌جای اعضای حکومت سابق بر مناصب حکومتی گماردند (فلور، ۱۳۶۶–۱۳۶۵، ص. ۲۰). آن‌ها بیش از سلسله‌های دیگر تلاش کردند در داخل و خارج از ایران قدرت و اهمیت خود را به‌وسیله‌ی هنر به رخ مردم بکشند (فلور، ۱۳۸۱، ص. ۳۰). پادشاهان قاجار به‌منظور تحقق اهداف سیاسی و فرهنگی، از جلوه‌های گوناگون هنرهای صناعی و بصری نظیر حجاری، نقاشی لاکی، گچ‌بری، کاشی‌کاری، فرش و نقاشی رنگ‌روغنی استفاده کردند. یکی از مضامین شاخص موردتوجه قاجارها برای تزیین آثارشان، صحنهٔ نبرد انسان با جانوری درنده (شیر، ببر یا پلنگ) است؛ نقشی که ریشه در اسطوره، تاریخ و هنر بین‌النهرین و ایران پیش از اسلام دارد. تکرار و تداوم مضمون نبرد انسان با حیوان درنده در هنرهای تزیینی ایران پس از اسلام، به‌ویژه در عصر قاجار، ریشه در روایت شاعرانه و قدرتمند آن در شاهنامه‌ی فردوسی دارد. پادشاهان قاجار علاقه‌ی چشمگیر به شاهنامه‌ی فردوسی (پاکروان، ۱۳۷۷، ص. ۲۹۵–۲۹۴) و تاریخ شاهان پیشین ایران (آصف، ۲۵۳۶، ص. ۴۵۶) نشان می‌دادند. همین مطالعه و علاقه‌مندی به آثار حماسی و تاریخی زمینه‌ساز تأثیرپذیری گسترده‌ی هنرهای تصویری آن دوران از مضامین برجسته‌ای چون صحنه‌ی «نبرد انسان با حیوان درنده» شد. به نظر می‌رسد بازنمایی این مضمون در هنر دوره‌ی قاجار، جدا از مسائل زیبایی‌شناسی، حامل مقاصد خاص سیاسی یا فرهنگی بوده است. طراحان کاشی از داستان نبرد بهرام با شیر برای تزیین دیواره‌ی شرقی و جنوبی کاخ گلستان استفاده کردند که شاخص‌ترین آن‌ها با توجه به ابعاد، شیوه‌ی طراحی و محل نصب، در دیوارهٔ شرقی قراردارد. هدف اصلی پژوهش حاضر علاوه بر معرفی و شناخت مجلس نبرد بهرام با شیر در قاب کاشی دیواره‌ی شرقی حیاط کاخ گلستان، تحلیل و تفسیر آن بر اساس اسناد و منابع تاریخی برای دست‌یابی به ارزش‌های نمادین پنهان آن است. سؤال اصلی پژوهش این است که مجلس روایی نبرد بهرام با شیر در قاب کاشی دیواره‌ی شرقی حیاط کاخ گلستان چه ویژگی‌هایی داشته و حاوی چه ارزش‌های نمادینی است؟ انتخاب رویکرد آیکونولوژیک در این پژوهش به دلیل ماهیت چندلایه و نمادین اثر موردمطالعه است؛ زیرا این رویکرد امکان تحلیلی فراتر از سطح ظاهری و زیبایی‌شناسی را فراهم می‌آورد و بستر لازم برای کشف مفاهیم پنهان سیاسی، فرهنگی و اسطوره‌ای نهفته در بازنمایی صحنه‌ی نبرد را مهیا می‌کند.

۲. پیشینه‌ی پژوهش / چارچوب نظری

از اواخر قرن ۱۹م/۱۳ق. دو رویکرد متمایز اما مرتبط، یعنی آیکونوگرافی و آیکونولوژی، توسط پژوهشگران غربی برای مطالعه و تفسیر آثار هنری به‌کار گرفته شد. آیکونوگرافی بر شناسایی و تحلیل موضوعات و نمادها تمرکز دارد، در حالی که آیکونولوژی جایگاه اثر را در بستر فرهنگی، اجتماعی و معنایی آن بررسی می‌کند. پژوهشگران ایرانی از اوایل دهه‌ی ۱۳۹۰ش، از این رویکردها برای تحلیل آثار هنری، به‌ویژه آن‌هایی که دارای مفاهیم نمادین، ایدئولوژیک یا ارجاعات اسطوره‌ای و تاریخی هستند، بهره گرفتند. زیرا این رویکردها امکان فهم لایه‌های پنهان معنا و پیوند اثر با بستر فرهنگی و سیاسی دوران خلق آن را فراهم می‌کنند. در این زمینه

آثار متعددی منتشرشده است؛ از جمله عبدی (۱۳۹۱) در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها ضمن معرفی روش‌شناسانه‌ی سه‌مرحله‌ای آیکونولوژی، برخی آثار نگارگری ایرانی را تحلیل کرده است. محمدزاده (۱۳۹۱) در مقاله‌ی نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزهٔ هنر و نقاشی مذهبی عصر قاجار به بررسی کاربرد روش آیکونولوژی در تحلیل نقاشی‌های مذهبی این دوره پرداخته است. وی تلاش دارد با بهره‌گیری از این رویکرد، لایه‌های پنهان و مفاهیم فرهنگی و مذهبی نهفته در آثار را آشکار سازد. عوض‌پور (۱۳۹۵) در کتاب رساله‌ای در باب آیکونولوژی، این روش را یکی از رویکردهای نظری مهم هنر قرن ۱۴ق/۲۰م دانسته که همچنان کاربرد دارد. نصری (۱۴۰۰) در کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی، به سه مرحله‌ی تحلیل اثر هنری از منظر پانوفسکی پرداخته است. پانوفسکی (۱۴۰۱) در کتاب معنا در هنرهای تجسمی، به مباحثی همچون اهمیت تاریخ هنر و روش سه‌مرحله‌ای تفسیر آثار پرداخته است. آن هالی (۱۴۰۳) در کتاب پانوفسکی و بنیادهای تاریخ هنر به بررسی انتقادی آثار اروین پانوفسکی پرداخته و با قراردادن نظریات او در چارچوبی اومانیستی، کوشیده است ایده‌های پیچیده‌ی وی را روشن سازد و تأثیر آن‌ها را بر رویکردهای معاصر تاریخ هنر آشکار کند. در حوزه‌ی مطالعات موردی با محوریت مضامین «بهرام، نبرد و شیر» مقالات متعددی منتشر شده است. برای نمونه، اخوان اقدم (۱۳۹۳) در مقاله‌ی تفسیر شمایل‌انگارانهٔ صحنه‌های شکار در ظروف فلزی ساسانی با تحلیل این صحنه‌ها نشان‌می‌دهد که آثار مذکور بازتاب‌دهنده‌ی شرایط سیاسی، دینی و اقتصادی دوران خود هستند. نتایج تحقیق بیان‌گر آن است که تنها شکارچی منقوش، شخص پادشاه است و حضور او در مرکز دایره، نمادی از اتحاد و نظم حاکمیت محسوب می‌شود. سعیدی، ماحوزی و اوجاق علی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ی تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی به بررسی کارکرد نمادین شیر در شاهنامه‌ی فردوسی و هفت پیکر نظامی پرداخته‌اند. این پژوهش به تحلیل تصاویر نمادین داستان «برداشتن تاج از میان دو شیر» و فرایند تخیلی که موجب شکل‌گیری این تصاویر در ذهن سرایندگان شده، می‌پردازد. عباچی و فهیمی‌فر (۱۳۹۶)، در مقاله‌ی تفسیر شمایل‌شناسانه‌ی نگاره‌ی «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های آل اینجو (۷۲۵–۷۵۸ق) برمبنای آرای پانوفسکی به تداوم نیافتن تصویر بهرام و کنیزک بر شتر در این دوره توجه‌کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد بن‌مایه‌ی مرگ کنیزک در شاهنامه‌ی اینجو، بر پایه‌ی باورهای فرهنگی و زمینه‌های اجتماعی ایلخانی شکل‌گرفته و حتی شواهد تاریخی رفتار خشن ابوسعید ایلخانی با کونجاک خاتون را بازمی‌تاباند؛ همان‌گونه که در داستان بهرام گور، کنیزک به دستور پادشاه کشته شد. حاتم، مازیار و لطیف‌کار (۱۳۹۷) در مقاله‌ی تحلیل شمایل‌نگاشتی بزم طرب و بزم شکار در سرلوحهٔ مونس الاحرار فی دقایق الاشعار (۷۴۱ هجری) به سنت نگارگری صحنه‌های بزم و شکار در هنرهای صناعی، به‌ویژه نگارگری پرداخته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد این مضامین «زنجیره‌ی شاهانه» را شکل‌داده‌اند که به نمایش شاه و اعمال شاهانه در قالب بزم و رزم اختصاص دارد. امیری، عبدی و صابر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان تفسیر مطالعه‌ی استحاله‌ی آیکونوگرافیک الگوهای تصویری نگاره‌های مریخ– بهرام در دوره‌ی اسلامی نشان‌دادند صورت فلکی برساووش در فرآیندی تدریجی از استحالهٔ آیکونوگرافیک به نقش مریخ–بهرام در نگارگری اسلامی تبدیل شده است. شاه‌مرادی، اخیانی و وجدانی (۱۴۰۲) در مقاله‌ی بررسی مقایسه‌ای تصویرسازی بلاغی در حکایت بهرام گور شاهنامه‌ی فردوسی و هفت‌پیکر نظامی به مقایسه‌ی تصویرسازی دو روایت پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد روایت فردوسی پویاتر، ماجراجویانه‌تر و دقیق‌تر از روایت نظامی است و تصویرسازی اصولی آن موجب جذب مخاطب و افزایش شور عاطفی می‌شود. بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهند که مضمون نبرد با شیر در یکی از آثار کمتر شناخته‌شده‌ی دوره‌ی قاجار، تاکنون به صورت جامع مورد مطالعه قرار نگرفته است. این پژوهش با هدف پُرکردن این خلاء، می‌کوشد ضمن تحلیل آیکونوگرافیک این مضمون، خوانشی نو از روایت مصور در قاب‌کاشی مذکور ارائه دهد. این خوانش با رویکرد آیکونولوژیک و برپایه‌ی اسناد و متون تاریخی انجام خواهد گرفت.

۳. روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، ماهیتی کاربردی دارد و روش آن کیفی با رویکرد تحلیل محتوای تصویری است. گردآوری و تحلیل داده‌ها بر اساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی صورت گرفته؛ روشی که تحلیل اثر هنری را در سه مرحله‌ی پیشاآیکونوگرافی (توصیف صوری)، آیکونوگرافی (شناسایی مضامین و نمادها) و آیکونولوژی (تفسیر معنا در بستر فرهنگی–تاریخی) سامان می‌دهد. در این نوشتار، نمونه‌گیری به صورت هدفمند انجام شده و مجلس روایی نبرد بهرام با شیر در کاشی‌نگارهٔ دیوارهٔ شرقی کاخ گلستان به‌عنوان مطالعه‌ی موردی انتخاب شده است. تحلیل داده‌ها از طریق مشاهده‌ی میدانی، بررسی اسناد تاریخی و اجرای سه مرحله‌ی یاد شده است. در نهایت، جایگاه مضمون نبرد انسان با شیر در سنت تزیینی ایران، علل کاربرد آن در دوره‌ی قاجار و چگونگی تداوم این مضمون در آثار هنری این دوره بررسی شده‌اند.

٤. آیکونوگرافی و آیکونولوژی

آیکونوگرافی (Iconography) شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مضمون یا معنای آثار هنری در تقابل با فرم آن می‌پردازد (پانوفسکی، ۱۴۰۱، ص. ۴۱). این اصطلاح از دو واژه‌ی یونانی eikon به‌معنای تصویر و graphe به‌معنای نوشتن تشکیل شده است. بدین ترتیب، آیکونوگرافی بر محتوا و داستانی که تصویر بازگو می‌کند تمرکز دارد، نه صرفاً شکل آن (آدامز، ۱۳۹۸، ص. ۵۳). در مقابل آیکونولوژی (Iconology) که از واژه‌ی یونانی «logos» به‌معنای شناختن گرفته شده است (نصری،۱۴۰۰، ص. ۱۵)، گامی فراتر نهاده و به دنبال پاسخ به این پرسش کلیدی است که «چرا این اثر بدین نحو خلق شده؟» این مرتبه از مطالعه‌ی اثر هنری را به‌منزله‌ی سندی از تاریخ فرهنگی می‌نگرد که پس‌زمینه‌ی تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات را دربرمی‌گیرد. تحقیقات آیکونولوژیک، به‌جای تاریخ هنر صرف، بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی تمرکز دارند و نشان می‌دهند که چگونه تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته‌اند، حتی اگر این بازتاب عامدانه از سوی هنرمند نباشد. بر این مبنا، اثر هنری به‌منزلهٔ یک سند یا گواهی بر زمانه‌ی خودش به شمار می‌رود (همان، ص. ۱۷–۱۶).

٤-١. تاریخچه‌ی آیکونولوژی

به‌لحاظ تاریخی، توجه به محتوا و مضمون آثار هنری از سده‌ی ۱۶م آغاز شد و در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰م، با تلاش‌های آبی واربورگ (Aby Warburg) و اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky) به اوج خود رسید. پانوفسکی، با تأثیر از مباحث فلسفی ارنست کاسیرر (Ernst Cassirer) درباره‌ی نماد و نمادپردازی، در سال ۱۹۳۰م اصطلاح شناخته‌شده‌ی آیکونولوژی را به‌عنوان یک روش تحلیلی جامع مطرح کرد. در این روش، اثر هنری با توجه به ارزش‌های تاریخی و فرهنگی زمان آفرینش آن بررسی و نقد می‌شود و به دنبال درک معنای نمادین زیربنایی آن است (مختاریان و صارمی، ۱۳۹۵، ص. ۲۵؛ مختاریان، ۱۳۹۰). پانوفسکی برای درک کامل معنای اثر هنری، ساختاری سه‌سطحی تدوین کرد که شامل سه مرحله‌ی: ۱. پیشاآیکونوگرافی. ۲. تحلیل آیکونوگرافی و ۳. تفسیر آیکونولوژی است. این سطوح به‌ترتیب از شناسایی ابتدایی فرم و اشیاء آغاز شده و تا دستیابی به جهان‌بینی و ارزش‌های نمادین یک فرهنگ پیش‌می‌روند (فرهنگ‌پور، ۱۳۹۹، ص. ۷۶–۷۵).

٤-٢. مرحله‌ی پیشاآیکونوگرافی

توصیف پیشاآیکونوگرافی (Pre-Iconographical- Description) در محدوده‌ی جهان نقوش باقی می‌ماند. ابژه‌ها و وقایع که نمایش آنان با خطوط، رنگ‌ها و حجم‌ها دنیای نقوش را می‌سازند، بر اساس تجربه‌ی عملی قابل تشخیص‌اند. هر شخصی می‌تواند شکل و رفتار انسان‌ها، حیوانات و گیاهان را تشخیص دهد و همچنین می‌تواند میان یک چهره‌ی خشمگین و شاد تفاوت قایل شود. البته ممکن است که در شرایط خاص حدود تجربه‌ی شخصی ما چندان وسیع نباشد، مانند زمانی که خود را در برابر تصویری از یک ابزار ناشناخته یا از رده خارج می‌بینیم، یا با تصویری از یک گیاه یا حیوان ناشناخته مواجه می‌شویم. در چنین مواردی باید دامنه‌ی تجربیات عملی خود را با مراجعه به یک کتاب یا فرد متخصص گسترش دهیم (پانوفسکی، ۱۴۰۱، ص. ۵۰–۴۹).

٤-٣. مرحله‌ی آیکونوگرافی یا تحلیل

تحلیل آیکونوگرافی (Iconographic Analysis) به تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به‌جای نقوش می‌پردازد. این مرحله، موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل شده از طریق منابع ادبی یا سنت شفاهی را ضروری می‌داند. پانوفسکی توضیح می‌دهد که برای درک معنای آیکونولوژیک تصویر، آشنایی با مفاهیم و روایات فرهنگی مرتبط حیاتی است. او در مثالی عنوان می‌کند فردی ناآشنا با فرهنگ غربی ممکن است موضوع نقاشی شام آخر را تنها تصویری از یک مهمانی شام هیجان‌انگیز درک کند و نه مضمونی مذهبی یا نمادین. به عقیدهٔ پانوفسکی، هرگاه با تصاویری مواجه می‌شویم که موضوع آن‌ها خارج از داستان‌های کتاب مقدس یا صحنه‌هایی از تاریخ و اسطوره است و فهم آن‌ها تنها برای افراد تحصیل‌کرده امکان‌پذیر است، ما نیز در موقعیتی مشابه با همان فرد ناآشنا قرار می‌گیریم و برای درک معنا نیازمند کسب دانش فرهنگی زمینه‌ای هستیم (همان، ص. ۵۳). در چنین مواردی باید سعی‌کنیم با آن‌چه خالقان آن تصاویر خوانده بودند یا به‌گونه‌ای آن را می‌دانستند آشنا شویم. اما هرچند آشنایی با موضوعات و مفاهیم خاصی که از راه منابع ادبی منتقل می‌شوند برای تحلیل آیکونوگرافی مطالب ضروری و لازم‌اند، صحت این تحلیل را تضمین نمی‌کنند. با به کارگیری بی‌هدف دانسته‌های ادبی‌مان ارائه‌ی یک تحلیل صحیح آیکونوگرافی درست همان‌قدر غیرممکن است که ارائه‌ی توصیف پیشاآیکونوگرافی صحیح با به کار بردن بی‌هدف تجربه‌ی عملی ما در فرم‌های دست‌نیافتنی است (همان‌جا).

٤-٤. مرحله‌ی آیکونولوژی یا تفسیر

تفسیر آیکونولوژی (Iconological Interpretation) فراتر از شناسایی مضامین و مفاهیم، به‌دنبال درک اصول زیربنایی و ارزش‌های نمادین (Symbolische Werte) است که انتخاب و ارائه‌ی نقوش و خلق تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها را شکل می‌دهند. این مرحله به‌جهان‌بینی، ساختارهای فکری و ارزش‌های فرهنگی یک دوره می‌پردازد که حتی ممکن است برای خود هنرمند نیز ناخودآگاه باشند (مختاریان، ۱۳۹۰). هنگامی که در پی درک مفاهیم بنیادی پشت انتخاب، ارائه و تفسیر تصاویر و تمثیل‌ها هستیم – یعنی همان چیزی که به‌ظاهر و تکنیک اثر معنا می‌بخشد– نمی‌توان انتظار داشت متنی بیابیم که کاملاً با این مفاهیم منطبق باشد. پانوفسکی در این باره اشاره می‌کند که درک ارتباط میان متونی همچون انجیل یوحنا و آیکونوگرافی آثاری نظیر «شام آخر» نیازمند نوعی قابلیت ذهنی است که به قدرت تشخیص شباهت می‌ماند. او این توانایی را «شهود ترکیبی» توصیف می‌کند؛ قابلیتی که گاه در افراد با استعداد، حتی بیش از متخصصان شکل‌می‌گیرد (پانوفسکی، ۱۴۰۱، ص. ۵۶). از نظر کاسیرر، ارزش نمادین یا حامل نمادین (pragnanz) در هر پدیده‌ی حسی نهفته است و به اثر هنری کارکردی فراتر از بازنمایی عینی می‌بخشد (کرویز، ۱۳۹۶). با توجه به این نوع نگاه به نقد هنر، می‌توان گفت این سه مرحله در کنار هم کامل‌ترین نوع نقد را تشکیل می‌دهد که در آن تمام ابعاد یک اثر هنری بررسی می‌شوند و به این ترتیب، آیکونولوژی به بالاترین سطح دانش یک منتقد نیازمند است (جدول ۱).

جدول ۱. خلاصه‌ی مراحل سه‌گانه‌ی تفسیر آیکونولوژی (پانوفسکی، ۱۴۰۱، ص. ۵۹–۵۸)
Table 1: A summary of the three stages of iconological interpretation (Panofsky, 1401, p. 58-59)

ابژه‌ی تفسیر	عمل تفسیر	ابزاری برای تفسیر	اصول اصلاحی تفسیر (تاریخ و سنت)
1–مضمون ابتدایی یا ذاتی: الف: واقعی ب: بیانی/ شامل دنیای مضامین هنری	توصیف پیشاآیکونوگرافیک (و تحلیل شبه‌فرمی)	تجربه‌ی عملی (آشنایی با ابژه‌ها و وقایع)	تاریخ سبک (شناخت نسبت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایط تاریخی متفاوت، ابژه‌ها و وقایع با فرم‌ها بیان شدند).
2–مضمون ثانویه یا قراردادی: شامل دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها	تحلیل آیکونوگرافی	دانش منابع ادبی (آشنایی با مضامین و مفاهیم خاص)	تاریخ گونه‌ها (شناخت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایط متفاوت تاریخی، مضامین یا مفاهیم خاص با ابژه‌ها و وقایع بیان شده‌اند)
3–محتوا یا معنای ذاتی: شامل دنیای مفاهیم «نمادین»	تفسیر آیکونولوژی	شهود ترکیبی (آشنایی با تمایلات اساسی ذهن بشر) مشروط به روانشناسی شخصی و جهان‌بینی	به‌طور کلی تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها (شناخت نسبت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایطی تاریخی متفاوت، تمایلات اساسی ذهن بشر یا مضامین و مفاهیم خاص بیان شده‌اند.)

۵. توصیف پیشاآیکونوگرافی قاب کاشی نبرد انسان با شیر

دیواره‌ی شرقی کاخ گلستان در حدفاصل عمارت اصلی و کاخ شمس‌العماره، با دو ردیف کاشی هفت‌رنگ تزیین شده است. قاب‌های کاشی ردیف پایین، ابعادی بزرگ و شکل طاق‌نما دارند و آن‌هایی که در ردیف‌های بالا قرارگرفته‌اند، کوچک و مستطیل‌شکل‌اند. سطح این قاب‌ها با نقوش مکرر، اسلیمی‌های برگ چدنی یا فرنگی، گلدان، سبدهای میوه، گل‌ها و مناظر فرنگی، نبرد شیر و اژدها و جانورانی همچون شیر، ببر، آهو، غزال، طاووس، طوطی و قو تزیین شده است. در این میان قابی وجود دارد که شکل کلی و رنگ‌بندی آن اگرچه مشابه قاب‌های دیگر است، اما نقشی که بر ترنج آن اجرا شده متفاوت از دیگر قاب‌ها و برگرفته از ادبیات حماسی و تاریخی است. این قاب با زمینه‌ای به رنگ زرد قاجاری در سمت چپ کاخ شمس‌العماره (چهارمین قاب) قرار دارد. عرض قاب ۱۵ردیف و طول آن از ۱۷ردیف کاشی با اشکال مربع و مستطیل ساخته شده است، کاشی‌های مربع به ابعاد ۱۹×۱۹سانتی‌متر و کاشی‌های مستطیل حدوداً ۱۹×۱۰سانتی‌متر دارند. قسمت هلالی زیر طاق، از چهار ردیف ۱۵، ۱۳، ۱۱ و ۷تایی کاشی با اشکال، مربع، مستطیل و مثلث ساخته شده است. در حدود ۳۰۱ کاشی در این قاب کاشی به کار رفته و ابعاد کلی آن حدوداً ۳۷۰×۳۲۵ سانتی‌متر است (شکل ۱).



شکل ۱. قاب کاشی سلطانی، مزیّن به طرح محرابی- گلدانی و نبرد انسان با ببر

Figure 1. The Sultan's tile frame, decorated with a mihrab-vase & fight design of a human with a tiger

طرح کلی قاب، محرابی_گلدانی و به صورت ۱/۲ طولی اجرا شده است. حاشیه‌ای باریک دورتادور قاب مشاهده می‌شود، دو نوار، پایین حاشیه به رنگ آبی فیروزه‌ای و زرد قاجاری است. متن حاشیه‌ی اصلی به رنگ مشکی، و در هر واگیره دو گل گرد قرمز با پیچش ساقه‌ی ختایی دیده می‌شود. میان دو گل گرد نقش سروی به رنگ فیروزه‌ای قرار دارد، سرو از تکرار دو اسلیمی برگ کنگری ساخته شده است. پس از آن سه نوار به رنگ‌های زرد و سیاه، حاشیه را از متن جدا کرده‌اند (شکل ۲).

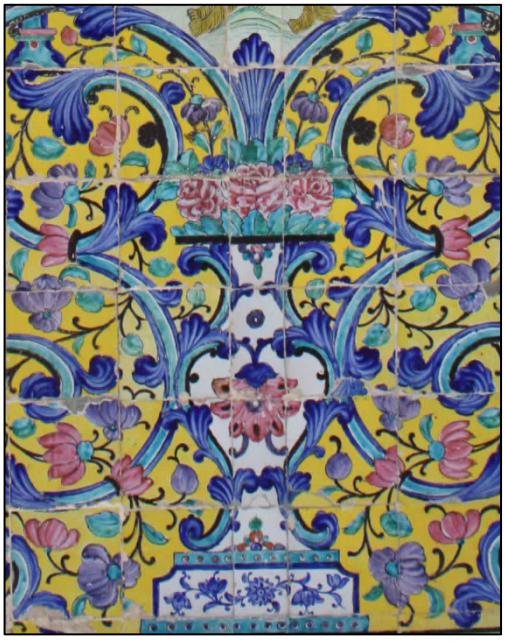


شکل ۲. حاشیه‌ی باریک در پایین قاب کاشی سلطانی مزیّن به طرح محرابی- گلدانی و نبرد انسان با ببر

Figure 2. The narrow border at the bottom of the Sultan's tile frame, decorated with a mihrab-vase & fight design of a human with a tiger

در قسمت میانی پایین متن، گلدانی قرار دارد که ساقه‌های اسلیمی برگ چدنی/فرنگی از آن خارج‌شده‌اند، گلدان با اسلیمی فرنگی ساخته شده و روی پایه‌ای مستطیل‌شکل قرار گرفته است. نقوش ختایی درون پایه رنگ‌های آبی و سفید دارند. بر بالای گلدان

دسته‌ای گل فرنگ قراردارد (شکل ۳) و از آن ساقه‌ی برگ اسلیمی چدنی/فرنگی بسیار قطوری خارج شده و با اتصال به نواری عمودی، قابی تقریباً شش‌ضلعی ایجاد کرده است. درون این قاب سوارکاری در دشتی فراخ که با تپه‌های کوچک سبزرنگ تزیین شده، در حال نبرد با ببر است و در پس‌زمینه کوهی با رنگ بنفش متمایل به آبی دیده می‌شود. سوارکار جامه‌ای قرمز بر تن و عمامه‌ای به رنگ فیروزه‌ای روشن بر سر دارد. میان عمامه دو پَر سرخ بر نگینی سرخ قرار دارد. اسب به رنگ سیاه است و طراح کاشی به شیوهٔ نگارگران با ضربات قلم‌مو بدن اسب را رنگ کرده است. زین، یراق و لگام اسب نشان از دقت طراح کاشی در کشیدن جزییات دارد. سوارکار هیچ حالتی (خشم، هیجان، شادی یا ناراحتی) در چهره ندارد، با دست چپ دهانهٔ اسب را گرفته و با دست راست با نیزه‌ای بلند به ببر غُران حمله می‌کند. نوک نیزه به حیوان برخورد نکرده، ولی غرش حیوان حکایت از سرنوشت محتومش دارد (شکل ۴). از قسمت بالای ترنج اسلیمی برگ چدنی/فرنگی خارج شده و با حرکتی استادانه قابی سفیدرنگ و بزرگ‌تر از حد معمول ساخته است. درون این قاب گلدانی کوچک و دسته‌ای بزرگ از گل‌های فرنگ قرار دارد. مرمت غیراصولی و عدم اجرای تقارن درست نقوش فرنگی در سمت چپ دیده می‌شود (شکل ۵). از درون سرترنج ساقهٔ برگ چدنی/فرنگی خارج شده و فضایی لچک‌مانند در زیر طاق ایجاد کرده است. این قسمت به رنگ قهوه‌ای و با گردش ساقه و گل‌های فرنگ تزیین شده است (شکل ۶).



شکل ۳. گلدان اصلی همراه با پایه‌ی گلدان به رنگ آبی و سفید

Figure 3. The main vase and its base in blue and white



شکل ٤. ترنج (تقریباً) شش‌ضلعی، مزیّن به نبرد سوارکار با ببر

Figure 4. An hexagonal medallion, decorated with a scene of a horseman in fight with a tiger



شکل ۵. سرترنج بزرگ به رنگ سفید، مزیّن به نقش گلدان و دسته‌ای از گل‌های فرنگ

Figure 5. The large white finial, decorated with a design of a vase and a cluster of European flowers.



شکل ٦. فضای زیر طاق به رنگ قهوه‌ای که با گل‌های فرنگ تزیین شده است

Figure 6. The brown space beneath the arch, decorated with European flowers

در سمت چپ ترنج، گلدانی در ابعاد کوچک در بالای دو اسلیمی برگ چدنی/فرنگی طرح شده است. گلدان با نوارهای رنگی تزیین شده و روی آن دسته‌ای گل فرنگ قرار گرفته است. دو طاووس با رنگ‌های آبی و بنفش در طرفین گلدان قرار دارند. از درون گلدان دو ساقه‌ی اسلیمی برگ چدنی/فرنگی خارج شده و به سمت بالا حرکت کرده است. متن ترنجی بیضی‌شکل بالای گلدان با مناظری فرنگی در کنار دریاچه تزیین شده است (شکل ۷) از بالای ترنج، ساقه‌ی برگ چدنی/فرنگی خارج شده و سرترنج نسبتاً بزرگ به رنگ سبزآبی تیره ساخته است. درون سرترنج، سبدی کوچک از گل‌های فرنگ قرار دارد. در سمت راست همین ترکیب‌بندی را شاهدیم، با این تفاوت که منظره شامل چند کلیسا و ساختمانی در کنار دریاچه است (شکل ۸). در پایان لازم به ذکر است، لابه‌لای اسلیمی‌های برگ چدنی/فرنگی، ساقه‌های ظریف مشکی رنگی دیده می‌شود که بر روی آن‌ها انواع برگ، گل و غنچه به سبک فرنگی و در قسمت‌های بالایی پرندگان زینتی طراحی شده‌اند (شکل ۹).



شکل ۷. نقش گلدان، طاووس و ترنج بیضی مزیّن به چند ساختمان در کنار دریاچه، در سمت چپ قاب کاشی.

Figure 7. The designs of a vase, a peacock, and oval medallion decorating several buildings by the lakeside, on the left side of the tile frame



شکل ۸. نقش گلدان، طاووس و ترنج بیضی‌شکل، مزیّن به چند ساختمان و کلیسا کنار دریاچه، در سمت راست قاب کاشی.

Figure 8. The designs of a vase, a peacock, and oval medallion decorating several buildings and a church by the lakeside, on the right side of the tile frame



شکل ۹. پرندگان زینتی و گردش‌های ظریف با تزیینات فرنگی در میان شاخه‌های فرنگی
Figure 9. Ornamental birds and delicate scrollwork in the European style, featuring decorative motifs

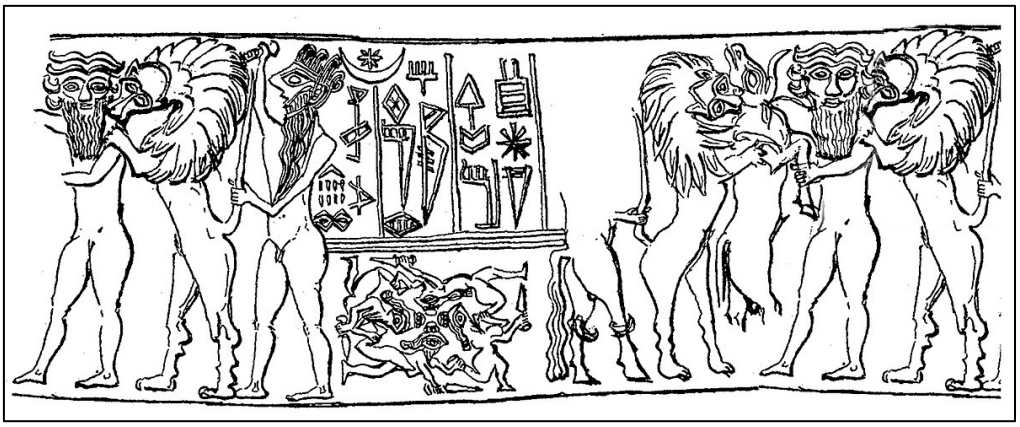
٦. آیکونوگرافی قاب کاشی نبرد انسان با شیر

در سطح آیکونوگرافی و مطابق روش اروین پانوفسکی، نخستین گام شناسایی مضمون قراردادی اثر است. در قاب کاشی موردمطالعه، صحنه‌ای در ترنج میانی مشاهده می‌شود که سوارکاری با حیوانی درنده در حال نبرد است. تحلیل ترکیب‌بندی و ویژگی‌های صحنه نشان می‌دهد که این تصویر شکار نیست. به‌طور معمول در هنر قاجاری به‌ویژه برخی از کاشی‌ها، نقش شکار به صورت گروهی با حضور چندین همراه و سگ‌های شکاری اجرا می‌شده است (شکل ۱۰). اما مضمون طرح‌شده در این قاب کاشی دارای ماهیتی متفاوت است. تقابل فرد با حیوان درنده معنایی فراتر از یک شکار متعارف داشته و واجد بار حماسی و نمادین است. در تداوم تحلیل آیکونوگرافیک، می‌توان مضمون شکار را در بستر تحولات معنایی آن در تاریخ هنر بررسی کرد. در دوره‌های پیشاتاریخی، بازنمایی صحنه‌های شکار غالباً کارکردی آیینی– جادویی داشته و هدف اصلی از ترسیم آن تأمین موفقیت در شکار واقعی بوده است (پاشازانوس، ۱۴۰۱، . ۵۰). با گذشت زمان و دگرگونی شیوه‌های معیشت، این کارکرد اولیه کم‌رنگ شد و شکار به‌عنوان عملی برای نمایش قدرت، مهارت و مشروعیت فرمانروایان جایگزین آن گردید. در متون حماسی و روایی نیز مواجهه با حیوانات درنده، به‌ویژه شیر، نه در مقام شکار صرف، بلکه به‌مثابه‌ی «نبرد» یا «رزم» تصویر می‌شود؛ مفهومی که مرتبه‌ای بالاتر از شکار داشته و بر برتری و شایستگی قهرمان یا شاه دلالت دارد.



شکل ۱۰. تجسم شکار در هنر عصر قاجار. قسمتی از قاب کاشی دیواره‌ی جنوبی کاخ گلستان
Figure 10. The depiction of hunting in Qajar-era art. A part of the tile frame on the southern wall of Golestan Palace

مفهوم نبرد با حیوان درنده در روایات‌های حماسی و اساطیری، همواره فراتر از یک کنش صرف شکار عمل کرده و دلالت‌های نمادین عمیقی درباره‌ی اقتدار، مشروعیت و قدرت فراانسانی داشته است. این مضمون به‌روشنی در حماسه‌ی گیل‌گمش، کهن‌ترین اثر ادبی بین‌النهرین، تجلی‌یافته است.۱جایی‌که رویارویی قهرمان با شیر، بیان‌گر پیوند او با نیروهای ماورایی و تثبیت جایگاه فرابشری اوست. بازنمایی این نبرد در هنر سومری، مفهوم قدسی و آسمانی این کنش را تقویت می‌کند؛ به‌گونه‌ای که در مُهرهای به‌دست‌آمده از گورستان شاهی اور، گیل‌گمش بدون هیچ احساس یا هیجانی تصویر شده است؛ امری که بر جنبه‌ی معنوی و قدرت ماورایی این تقابل تأکید دارد (شکل ۱۱).



شکل ۱۱. نبرد گیل‌گمش با شیر بر مهر پادشاه کیش،۲۶۰۰ق.م گورستان شاهی اور (Gilgamesh, n.d.).

Figure 11. The fight of Gilgamesh with a lion on the seal of the King of Kish - 2600 BC, Royal Cemetery of Ur (Gilgamesh, n.d.).

در ساختار قدرت بین‌النهرین، نبرد با شیر نه‌تنها یک کنش عملی بلکه نمادی از مشروعیت و اقتدار پادشاهی تلقی می‌شد، زیرا فرمانروایان در ابتدا جایگاه «چوپان‌های» گله‌های جامعه‌ی اشتراکی را داشتند (جنسن، جنسن، ۱۳۷۹، ص. ۵۷–۵۶). اما به‌مرور، شاه به‌عنوان مهم‌ترین مباشر ایزدان بر روی زمین، شاه شکارچی راهبَر، نخستین انسان در مبارزه و والاترین کاهن قلمداد شد (کخ، ۱۳۸۲، ص. ۴۲). این معنا در هنر آشوری به اوج رسید. در این دوره، هنرمندان دیگر نه تصویر انسان–خدا، بلکه شخص شاه را در حال غلبه بر شیر که تجسم آشوب به شمار می‌رفت، به نمایش گذاشتند. نقش‌برجسته‌های آشور نصیرپال دوم در نَمرود متعلق به (۸۵۰ ق.م) نمونه‌ای شاخص از این سنت است که تمامی مراحل این نبرد آیینی را بازنمایی می‌کند (شکل ۱۲).



شکل ۱۲. نقش‌برجسته‌ی آشَور نصیرپال دوم در حال کشتن شیر، نمرود (کَلَخ). ۸۵۰ق.م موزه‌ی بریتانیا (Assyrian Reliefs Nimrod, 2011)

Figure 12. Bas-relief of Ashurnasirpal II killing a lion, Nimrud (Kalhu). 850 BC, British Museum (Assyrian Reliefs Nimrod, 2011)

اگرچه مفهوم نبرد با حیوانات درنده در تمدن‌های دیگر نیز مشاهده شد (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص ۵۷–۴۱)، اما در دوران هخامنشی بار معنای، سیاسی و دینی عمیق‌تری یافت. در مُهر داریوش بزرگ (شکل ۱۳)، شاه بر ارابه ایستاده و با تیر و کمان شیری را هدف گرفته، در حالی که شیری دیگر زیر سم اسبش از پای درآمده است. این تصویر نه صرفاً یک صحنهٔ شکار، بلکه بازنمایی نظم ایزدی و پیروزی شاه به‌عنوان نمایندهٔ اهورمزدا بر آشوب و بی‌نظمی است؛ چنان‌که قرارگیری شاه زیر نماد بال گشودهٔ اهورامزدا بر این معنا تأکید می‌کند (هیلنز، ۱۳۷۳، ص. ۱۵۷). چنین صحنه‌هایی در هنر هخامنشی کارکردی پیش‌گویانه و مشروعیت‌بخش داشته و پیروزی شاه را در میدان نبرد پیشاپیش تضمین می‌کرده‌اند (پرادا، دایسون و ویلکینسون، ۱۳۸۳، ص. ۲۵۴). این باور به‌روشنی در مُهری دیگر متعلق به سده‌ی ۶–۴ق.م بازتاب یافته است. این‌جا شاه به نبرد با سه شیر در وضعیت‌های مختلف پرداخته است (گیرشمن، ۱۳۹۰، ص. ۲۶۹).



شکل ۱۳. داریوش بزرگ در حال شکار شیران. مُهر هخامنشی، سده‌ی ۵ ق.م. موزه‌ی بریتانیا (British Museum, n.d.).

Figure 13. Darius the Great hunting lions. Achaemenid seal, 5th century BC. British Museum (British Museum, n.d.)

.

در هنر اشکانی، مضمون نبرد با شیر با کارکرد آیینی و تشریفاتی تداوم یافت. نقش‌برجسته‌ی محفوظ در موزه‌ی استانبول از شواهد این استمرار است (شکل ۱۴). در بخش پایین اثر، مجلس بزم و در قسمت بالای آن، نبرد با شیر تصویر شده است. در این قاب، سلحشوری با نیزه‌ای بلند به شیری غران حمله می‌کند. در پس‌زمینه، خدمه و سگی به سوارکار یاری می‌رسانند. اهمیت این اثر نه‌تنها در نمایش توان رزمی، بلکه در ترکیب دو مضمون قدرت‌نمایی (نبرد) و شکوه درباری (بزم) است که به پیوند قدرت سیاسی با کارکرد آیینی اشاره دارد. نمونه‌ی شاخص دیگر، نقاشی موسوم به«میترا در نخجیرگاه» از دورا– اُروپوس است (پرادا، دایسون و ویلکینسون، ۱۳۸۳، ص. ۲۷۲–۲۷۱)، که از غاری با کارکرد پرستش میترا کشف شده است. حضور شیر در میان جانوران، صحنه‌ی شکار را به ابعاد اسطوره‌ای و آیینی شکار در آیین مهرپرستی پیوند می‌زند (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۲۵). در این‌جا شکار نه عملی عادی، بلکه بازنمایی کیهانی نظم و پیروزی بر نیروهای آشوب تلقی می‌شود.



شکل ۱٤. مجلس بزم و نبرد با شیر، پایان سده‌ی ۴ ق.م. موزه‌ی استانبول (گیرشمن، ۱۳۹۰، ص. ۴۸)

Figure 14. A scene of a banquet and fight with a lion, late 4th century BC. Istanbul Museum (Ghirshman, 2011, p. 48)

در دوران ساسانی، افزون بر شیر، صحنه‌ی رزم با جانوران درنده‌ای همچون پلنگ یا ببر نیز اجرا شد. برای نمونه در بشقابی نقره‌ای که در موزه‌ی هرمیتاژ نگهداری می‌شود، شاپور سوم (۳۸۳–۳۸۸م) خنجر خود را بر پشت پلنگی وارد کرده یا در اثری دیگر، شاه ساسانی سوار بر اسب، دو ببر را شکار می‌کند (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۵ و ۲۰۸). با این حال، نبرد با شیر به‌عنوان یکی از مضامین شاخص و هویت‌ساز هنر ایرانی تثبیت گردید؛ مضمونی که ضمن وفاداری به سنت‌های پیشین، با مفاهیم اقتدار سیاسی و مشروعیت دینی نیز آمیخته شد. شاخص‌ترین نمونه‌ی آن، نقش‌برجستهٔ بهرام دوم است که در حمایت از خانواده‌ی سلطنتی و کَرتیر، موبد زرتشتی، دو شیر را مغلوب کرده است (گیرشمن، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۳). این صحنه قدرت شاه را به‌عنوان مدافع دین و حامی نظام اجتماعی بازنمایی می‌کند. در این‌جا برخلاف سنت آشوری که شاه را بر ارابه نشان‌می‌دهد، حجار ساسانی او را در نبردی تن‌به‌تن با شیران، تصویرکرده است؛ امری که بر شجاعت فردی و قدرت جسمانی و روحانی شاه تأکید دارد. این مضمون در فلزکاری ساسانی به اوج رسید و بر ظروف زرین و سیمین به‌وفور اجراشد.[۲] برای نمونه در قابی سیمین محفوظ در موزه‌ی ملی ایران، شاه –احتمالاً هرمزد یکم یا شاپور دوم– سوار بر اسب، با کمانی کشیده، دو شیر را از پای درآورده است. گیرشمن درباره‌ی این صحنه با تأکید می‌نویسد که «پیروزی بر حیوان یک امتیاز شاهانه است» (همان، ص. ۲۰۹). افزون بر بُعد نمادین این تصویر، جزئیاتی چون تپه‌های کوچک مزیّن به بوته‌های گیاه، یادآور پس‌زمینه‌ی نبرد در ترنج میانی کاشی‌نگاره‌ی دیواره‌ی شرقی کاخ گلستان هستند (شکل ۱۵)؛ این تشابه، گواهی بر استمرار بصری و مفهومی این مضمون از سنت‌های ساسانی تا هنر دوره‌ی قاجار است.



شکل ۱۵. قاب سیمین، نبرد هرمزد یکم یا شاپور دوم با شیر، سده‌ی ۴م موزه‌ی تهران (گیرشمن، ۱۳۹۰، ص. ۲۰۸)

Figure 15. Silver plaque, fight of Hormizd I or Shapur II with a lion, 4th century AD. Tehran Museum (Ghirshman, 2011, p. 208).

ماندگاری نقش نبرد انسان با شیر در هنر ساسانی و انتقال آن به دوران اسلامی، به‌ویژه در پیوند با روایت‌های تاریخی و اسطوره‌ای بهرام پنجم ساسانی (وَهرام، وَرَهران یا بهرام گور ۴۳۸–۴۰۰م) قابل‌جستجو است. بهرام فرزند یزدگرد خشن، پسر بهرام کرمان‌شاه، پسر شاپور ذوالاکتاف بود (طبری، ۱۳۶۲، ص. ۶۱۴–۶۱۳) که بنا بر پیشگویی و توصیه‌ی مُنجمان در نزد مُنذربن نعمان، فرزند امرءالقیس، شاه حیره پرورش یافت (ثعالبی نیشابوری ۱۳۶۸، ص. ۳۴۹–۳۴۸). در روایت‌های منتسب به بهرام، دو داستان شاخص مربوط به شکار و نبرد با شیر بار معنایی و تصویری بالایی دارند: نخست شکار شیر و گورخر در دوران نوجوانی است. در این روایت، بهرام پانزده‌ساله، همراه سپاه عرب به شکار رفته بود و در شکارگاه شیری را در حال دریدن گورخر مشاهده کرد. بهرام تیری رها کرد که از پشت شیر وارد بدنش شد، از شکمش خارج گردید و به پشت گورخر وارد و از شکمش بیرون آمد. این واقعه به‌قدری اهمیت یافت که به دستور بهرام، نقاشان آن را بر دیوار کاخ خُورنَق نقش کردند و پس از این رویداد به او لقب «گور» دادند (بلعمی، ۱۳۵۳،

ص. ۹۳۱–۹۳۰). اما شاخص‌ترین نبرد بهرام، به ماجرای تاج‌ستانی او در سن بیست‌وسه‌سالگی بازمی‌گردد. پس از مرگ یزدگرد، بزرگان ساسانی بر سر جانشینی اختلاف یافتند و بهرام را به دلیل پرورش نزد اعراب شایسته‌ی پادشاهی ندانستند و با اتفاق‌نظر تاج را از او گرفته و به خسرو از خاندان اردشیر بابک دادند (طبری،۱۳۶۲، ص. ۶۱۷–۶۱۶). بهرام و به‌خاطر او مُنذر و همه‌ی کسان تازی‌نژاد، از این‌کار خشمگین شدند و با ده هزار مرد مسلح مدائن را محاصره کردند (ثعالبی نیشابوری، ۱۳۶۸، ص. ۳۵۵). با این عمل، بین بزرگان ساسانی اختلاف افتاد، گروهی طرفدار بهرام و دسته‌ای طرفدار خسرو شدند. بهرام پس از شنیدن نظرات مختلف، گفت: «پادشاهی را دو امتیاز باید که یکی نژاد است و دیگری به کوشیدن و به‌دست آوردن. شما می‌دانید که من به نژاد از آنان که نام برده‌اید برترم و پرورشم نیکوتر و خوی پسندیده‌ام افزون‌تر. هرگاه در برتری‌ام از او به شک مانده‌اید، افسر شاهی را میان دو شیر شرزه بگذارید. هرکدام که افسر را ربود حق شاهی او راست» (همان، ص. ۳۵۶–۳۵۵). بنا بر روایت بلعمی، «بهرام کسری را گفت پیش آی! کسری گفت: نخست تو فراز شو که دعوی مُلک تو کردی. بهرام گرزی برگرفت بزرگ و آهنگ شیران کرد. موبد موبدان گفت از خدای بترس و از بهر ملک خویشتن را هلاک مکن، و از آن گناه که عقوبت آن بدین‌سان بود توبه‌کن، و اگر ترا هلاک کند، از خون بیزاریم [بهرام گفت: شما از خون من بیزارید]. پس بهرام آهنگ شیران کرد [و چون نزدیک شیران رسید یک شیر آهنگ او کرد، چون فراز آمد] بهرام از زمین بجست و بر پشت شیر نشست [و هر دو ران برو بیفشرد و گرز بر سر او همی زد] و دیگر شیر آهنگ او کرد و چون شیر فراز آمد، بهرام دست دراز کرد و بیک دست این شیر که بر نشسته بود [نگاه همی داشت] و بیک‌دست [گوش‌های] آن شیر دیگر [گرفت و بر سر آن شیر همی‌زد] تا هر دو را بکشت و مغزشان از سر برآورد، و هر دو بیفتادند و بمردند. پس بهرام دست فراز کرد و تاج بر سر نهاد، و برفت و بر تخت نشست، و کس را نپرسید» (بلعمی، ۱۳۵۳، ص. ۹۴۰–۹۳۸). خسرو نخستین کس بود که بانگ زد و شاهی هفت‌اقلیم را تبریک گفت (طبری، ۱۳۶۲، ص. ۶۲۰)، پس از او مُنذر و فرزندش نعمان و سپس همهٔ مرزبانان و بزرگان بیعت کردند و همگان به آن شاد گشتند (ثعالبی نیشابوری، ۱۳۶۸، ص. ۳۵۶). شرح تفصیلی این دو روایت در منابع تاریخی، به‌ویژه داستان تاج‌ستانی، تصویری ماندگار از بهرام گور به‌عنوان پادشاهی شجاع، مقتدر و برخوردار از مشروعیت ایجاد کرد و او را به نمادی قدرتمند از مشروعیت الهی و شایستگی ذاتی فرمانروایی در حافظه‌ی جمعی ایرانیان بدل ساخت. جوزف اُربِلی، ظرف سیمین محفوظ در موزه‌ی هرمیتاژ (شکل ۱۶) را که با مجلس بزم شاه و دو شیر تزیین شده را بازنمایی همین داستان بهرام گور می‌داند (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۹۰۹).



شکل ۱۶. بشقاب نقره‌ی مزیّن به مجلس بزم بهرام گور، دو شیر در قسمت پایین قاب، اشاره به تاج‌ستانی بهرام گور دارند. سده‌ی ۲ و ۳م، موزه‌ی هرمیتاژ (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۸)

Figure 16. Silver plate decorated with a scene of the banquet of Bahram Gur; the two lions in the lower part of the frame refer to the crowning of Bahram Gur. 2nd and 3rd centuries AD, Hermitage Museum (Pope & Ackerman, 2008, p. 208)

مضمون نبرد با حیوان درنده در ادبیات حماسی ایران، به‌ویژه شاهنامه‌ی فردوسی، انعکاسی شایسته یافته و زمینه‌ساز ماندگاری و بازآفرینی این روایت در هنرهای تزیینی ایران تا عصر قاجار گردید. فردوسی بخش قابل‌توجهی از شاهنامه را به زندگی بهرام از تولد و پرورش در یمن تا شکارگری، باخبر شدن از مرگ پدر و مهم‌تر از همه، تاجستانی از میان دو شیر شرزه اختصاص داده است؛ اشعاری که از نظر محتوا، شباهت چشمگیری با روایت‌های تاریخی دارند. از نظر فردوسی، بهرام پادشاهی شجاع، باتدبیر، دادگر و مردم‌دوست بود و سعادت مردم برایش اهمیت فراوانی داشت (محجوب، ۱۳۷۱، ص. ۳۱۲–۳۱۱). اگرچه حکیم طوس اشعار متعددی در مورد نبردهای بهرام با جانوران طبیعی یا تخیلی همچون شیر، اژدها و کرگدن سروده است (سرامی، ۱۳۷۳، ص. ۴۲۰–۴۱۹)، اما داستان تاجستانی از میان شیران و بهرام گور و آزاده، بیش از سایر مضامین موردتوجه هنرمندان قرارگرفت. نگارگران هنگام اجرای صحنه‌ی نبرد، اغلب بر بار معنایی آن تأکید داشته‌اند تا جزییات دقیق داستان. برای مثال، در شاهنامه‌ای محفوظ در گالری هنرهای زیبای نلسون، متعلق به اوایل قرن ۸ق/۱۴م که در شیراز ساخته شده، بهرام در حال کشتن ببر به تصویر درآمده است (روحانی و پارسای جاوید، ۱۳۵۴، ص. ۲۵). اما شاخص‌ترین نگاره در شاهنامه‌ی طهماسبی توسط عبدالوهاب در سده‌ی ۱۰ق/۱۶م. اجرا شد (شکل ۱۷). در این نگاره، موبد و بزرگان ساسانی در جامه‌ی قزلباش، «نبرد» را نظاره می‌کنند. تخت شاهی در مرکز تصویر قرار دارد و بهرام، مسلّح به گرز گاوسر، یکی از شیران را از پای درآورده و در حال نبرد با شیر دوم است. این تصویر بازنمایی بصری داستان تاجستانی و تأکید بر شجاعت و مشروعیت بهرام از طریق غلبه بر نیروهای وحشی است.



شکل ۱۷. تاجستانی بهرام گور از میان شیران، اثر عبدالوهاب، شاهنامه‌ی طهماسبی سده‌ی ۱۰ق/ ۱۶م (Canby, 2014, P 290)

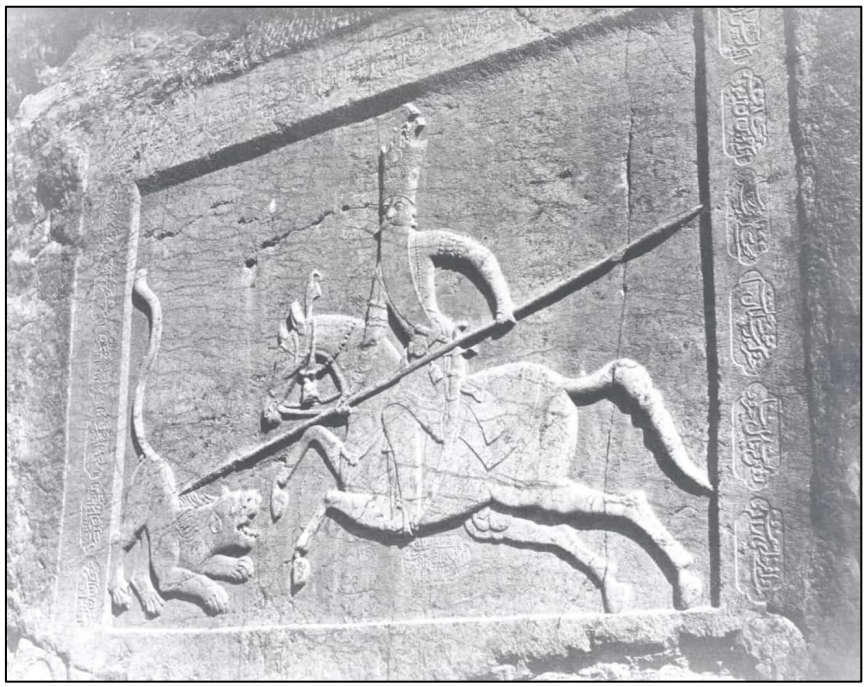
Figure 17. The crowning of Bahram Gur among the lions, a work by Abd al-Wahhab, from the *Shahnameh* of Shah Tahmasb, 10th AH/16th AD (Canby, 2014, p. 290)

با وجود آثار متعدد ساسانی و اشعار شاهنامه در مورد رزم پهلوانان، شاهزادگان و شاهان با شیر، برخی پژوهشگران صحنه‌های مشابه در هنرهای صناعی، به‌ویژه فرش‌بافی را بازتاب مستقیم روایت‌های بهرام گور دانسته‌اند. در این نمونه‌ها، اگرچه جزییات با روایت‌های تاریخی تفاوت‌هایی دارند، اما ایده‌ی کلی «شجاعت و غلبه‌ی قهرمان بر نیروی درنده» همچنان محور اصلی است (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۹۰۵؛ ملول، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱–۱۴۰). یکی از شاخص‌ترین نمونه‌ها، قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی، میلان/Poldi Pezzoli, Milan است که در سال ۹۲۹ق/۱۵۲۲م به دست غیاث‌الدین جامی در شمال غرب ایران (احتمالاً تبریز) بافته شده است. طرح کلی قالی سوارکارانی با جامه‌ی قزلباشان را نشان می‌دهد که جانورانی چون گورخر، شیر یا قوچ را شکار می‌کنند، اما در کنار ترنج مرکزی، صحنه‌ای متفاوت دیده می‌شود؛ مردی بدون پوشش رسمی و تنها با یک خنجر در حال نبرد تن‌به‌تن با شیری درنده است (شکل ۱۸). این صحنه یادآور کهن‌الگوی نبرد با شیردر روایت حماسی گیل‌گمش یا نقش‌برجسته‌ی بهرام دوم است و تداوم مفهومی و نمادین این مضمون را در طول تاریخ هنر ایران نشان می‌دهد.



شکل ۱۸. نبرد با شیر، قالی شکارگاه موزه‌ی پولدی پتزولی میلان (Pop & Ackerman, 1977, p. 1118).
Figure 18. fight with a lion, hunting carpet from the Poldi Pezzoli Museum, Milan
(Pope & Ackerman, 1977, p. 1118)

در دوران صفوی، بازنمایی مضمون نبرد با شیر غالباً با چهره‌ای نامشخص از یک سردار یا پهلوان گمنام همراه بود. با این حال، در ابتدای عصر قاجار، به‌ویژه در دوران سلطنت فتح‌علی‌شاه، این مضمون تحولی چشمگیر یافت. طراحان و نقاشان به‌طور خاص تصویر شاه را در در صحنه‌ی نبرد با شیر بر روی آثار متنوع بازنمایی کردند. از نمونه‌های بارز این رویکرد، حجاری چشمه‌علی در شرق خرابه‌های ری است (شکل ۱۹). اوژن فلاندن در توصیف اثر می‌نویسد: «...فتح‌علی‌شاه را سوار بر اسب نشان می‌دهد که با ضرب نیزه شیری را بر زمین کوبیده است. پیرمردی که از دربار بود به من گفت خود به‌چشم دیدم که پادشاه چنین شکاری نمود، اما باید گفت ایرانی‌ها غرائب را بیشتر از حقیقت‌گویی دوست می‌دارند» (فلاندن، ۲۵۳۶، ص. ۱۱۳). اجرای این اثر در کنار چند مجلس شاهانه در نزدیکی امامزادگان ری، نشان‌دهنده‌ی کارکرد تبلیغاتی آن و تأثیرگذاری‌اش بر افکار عمومی در جهت تقویت مشروعیت سیاسی است.



شکل ۱۹. حجاری نبرد فتح‌علی‌شاه با شیر، چشمه‌علی در منطقه‌ی ری، عکس از عبدالله قاجار (آرشیو منتشر شدهٔ کاخ گلستان)
Figure 19. Carving of the fight of Fath-Ali Shah with a lion, Cheshmeh-Ali in the Rey region, photo by Abdollah Qajar (Published archive of Golestan Palace)

از دیگر نمونه‌های این بازنمایی، جلد لاکی کتابی محفوظ در مجموعه‌ی ناصر خلیلی است (شکل ۲۰). یک سمت جلد کتاب، به مجلس بر تخت نشستن شاه قاجار و سوی دیگر به صحنهٔ نبرد فتحعلی‌شاه با شیر اختصاص یافته است. همانند نقش‌برجسته‌ی چشمه‌علی در نزدیکی ری، در این‌جا نیز صحنه‌ی نبرد در پیوند با آیین جلوس سلطنتی به تصویر درآمده است. اجرای این مجالس بر روی جلد کتاب، احتمالاً با هدف تأثیرگذاری نمادین بر نخبه‌گان و اشراف قاجار بوده است.



شکل ۲۰. نبرد فتحعلی‌شاه قاجار با شیر. آستر داخلی جلد لاکی، مجموعه‌ی خلیلی (رابی، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۹)

Figure 20. fight of Fath-Ali Shah Qajar with a lion. Inner lining of a lacquer binding, Khalili Collection (Raby, 2007, p. 119)

۷. مرحله‌ی آیکونولوژی قاب کاشی نبرد انسان با شیر

برای درک چرایی مجلس نبرد انسان با شیر در قاب کاشی دیوار شرقی کاخ گلستان و تکرار این مضمون در هنر دوره‌ی قاجار، لازم است پیوند آن با گفتمان مشروعیت سیاسی قاجارها بررسی و تحلیل شود. قاجارها پس از نبردهای طولانی با افشاریان و زندیان، سرانجام به قدرت رسیدند. آقامحمدخان، بنیان‌گذار این سلسله، با تکیه بر زور و خشونت، مخالفان را سرکوب و پایه‌های حکومت خود را تحکیم بخشید (پاکروان، ۱۳۷۷، ص. ۴۳). یکی از مهم‌ترین بحران‌های قاجارها نداشتن مشروعیت و فقدان پیشینه‌ی نیرومند در قیاس با صفویان بود. پس از کشته‌شدن آقامحمدخان قاجار، برادرزاده‌اش فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰–۱۲۱۲ق/۱۸۳۴–۱۷۹۸م) بر تخت نشست. در این مقطع تاریخی، دو جریان اصلی بر سر تصاحب سلطنت ایران با یکدیگر رقابت می‌کردند: نخست، بازماندگان خاندان‌های صفوی، افشار و زند که سودای احیای سلطنت را در میان نوادگان و اولاد شاهان پیشین داشتند و دوم، بخشی از سرداران یا نزدیکان آقامحمدخان بودند (اقبال آشتیانی، ۱۳۹۲، ص. ۴۶۷–۴۶۶).

فتحعلی‌شاه برای تثبیت اقتدار قاجارها، علاوه بر نیروی نظامی، از هنر و ادبیات به‌عنوان ابزار مشروعیت‌بخشی بهره‌ی بسیاری برد. در این راستا مورخان و ادیبان کوشیدند با اتکاء به ابزارهای ادبی و تاریخی از جمله انتساب حاکمان قاجار به سادات صفوی (ملک سیستانی، بی‌تا، ص. ۳)، امیرتیمور گورکانی (آصف، ۲۵۳۶، ص. ۶۳) و سرداران هولاکوخان (مفتون دُنبُلی، ۱۳۸۳، ص. ۳۱؛ لسان‌الملک سپهر، ۱۳۷۷، ص. ۷)، پیوندی تاریخی برای سلطنت ایجاد کنند. علاوه بر این، نویسندگان متونی چون تحفه النّاصریه (۱۲۷۸ق/۱۸۶۱م) تلاش‌کردند تا سلطنت را ذیل مفاهیم دینی تعریف‌کنند و با عباراتی چون «سلطنت و نبوت دو نگین‌اند که در یک خاتم‌اند و شک نیست که سلطان عادل را اطاعت فرض است، چه او ظل‌الله فی‌الارض است»[۳] برای فرمانروایان قاجار مشروعیت الهی قائل شوند (آدمیت و ناطق، ۱۳۵۶، ص ۱۴–۱۳). در این میان نقش هنر، به‌ویژه نقاشی، حجاری و کاشی‌کاری بیش از پیش اهمیت یافت. زیرا تصویر، ابزاری مؤثر برای انتقال اندیشه‌ها و باورهای طبقه‌ی حاکم به اقشار مختلف جامعه–از درباریان تا مردمان عادی– به‌شمار می‌رفت. بازنمایی شاه در قامت پهلوانان شاهنامه،[۴] به‌ویژه بهرام گور، نمونه‌ای از این سیاست هنری بود. بازنمایی شاه در هیئت قهرمان اسطوره‌ای که بر نیروهای خصم چیره می‌شود، نه‌تنها ارجاعی آشکار به روایت شاهنامه دارد، بلکه در سطحی عمیق‌تر، قدرت قاجارها را به‌مثابه حامیان دین و عدالت، مشروع و موجه جلوه می‌دهد.

ریشه‌های این نوع تصویرسازی را باید در نیاز مبرم فتحعلی‌شاه قاجار به تثبیت جایگاه و مشروعیت سلطنت خویش جستجو کرد. منابع تاریخی نشان می‌دهد که او نه صرفاً براساس شایستگی، بلکه با توطئه و حذف رقبای خویش، به سلطنت رسید. آقامحمدخان، به‌رغم تعیین فتحعلی‌خان به‌عنوان جانشین، بیم‌داشت پس‌از مرگ او، قدرت به دست جعفرقلی‌خان، برادر ناتنی‌اش، که از نظر تجربه و شجاعت برتر از فتحعلی‌خان بود، بیفتد. از این‌رو، با نیرنگ و حیله، جعفرقلی‌خان را کشت (گرنت واتسون، ۲۵۳۶، ص ۱۰۴-۱۰۳). بعد از قتل برادر، با فریب و فشار، برادران دیگرش مرتضی‌قلی‌خان و مصطفی‌قلی‌خان را از میان برداشت (سلطان احمدمیرزا، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۳). گزارش‌های فوق نشان می‌دهد که فتحعلی‌شاه نه بر پایه‌ی شایستگی مطلق، بلکه از طریق زور و توطئه به مقام شاهی رسیده بود. افزون بر این، رفتارهای خشونت‌بار آقامحمدخان با مردم (کشتار کرمان و تفلیس) و حرص سیری‌ناپذیر او در جمع‌آوری اموال، منجر به کاهش محبوبیت قاجارها در میان توده‌ی مردم شده بود (اولیویه، ۱۳۷۱، ص. ۹۵).

در چنین بستری، فتحعلی‌شاه قاجار ناگزیر به استفاده از ابزارهای نمادین برای جبران این کاستی‌ها و بازسازی وجهه‌ی سلطنت خود شد. انتخاب و تأکید بر صحنه‌ی نبرد بهرام با شیر، در این دوران، معنایی فراتر از یک روایت صرف شاهنامه‌ای یافت. این تصویرسازی، شاه را در مقام پهلوانی اسطوره‌ای نشان می‌دهد که با قدرت بر نیروهای مخالف غلبه می‌کند. هنرمند قاجاری با اتخاذ این رویکرد، در واقع، خشونت و نیرنگ لازم برای تثبیت سلطنت را در قالب شجاعت، دلیری و کنش پهلوانی بازنمایی کرد، به‌گونه‌ای که اقتدار حاکم نه به‌عنوان نیروی سرکوب‌گر، بلکه به‌مثابه قهرمانی شایسته جلوه‌گر شد. به این ترتیب، هنر دوره‌ی قاجار صرفاً به‌عنوان ابزاری برای تزیین مطرح نبود، بلکه وسیله‌ای کارآمد برای مشروعیت‌بخشی به سلطنت و ساختن تصویری اسطوره‌ای و آرمانی از شاه به‌شمار می‌رفت. این رویکرد کاملاً در تضاد آشکار با تصویری بود که از آقامحمدخان در میان مردم وجود داشت؛ در حالی که بهرام گور در منابع تاریخی و شاهنامه‌ی فردوسی، به‌عنوان پادشاهی شجاع، مدبر، دادگر و مردم‌دوست توصیف شده بود (محجوب، ۱۳۷۱، ص. ۳۱۲)، می‌تواند الگویی مناسب برای مشروعیت‌بخشی و بهبود وجه شاهان قاجار باشد.

این سیاست صرفاً به بازنمایی محدود در قالب نقاشی، کاشی یا حجاری خلاصه نشد، بلکه در بستر وسیع‌تری از آیین‌ها و ادبیات دوران قاجار تداوم یافت. اهمیت این پیوند را می‌توان در نام‌گذاری روز تاج‌گذاری فتحعلی‌شاه با عنوان جشن بهرام مشاهده کرد. در کتاب تاریخ ایران دوره‌ی قاجاریه چنین آمده است: «در اوایل ماه شوال ۱۲۱۲ که ۲۱ مارس یا نوروز و به‌علاوه "جشن بهرام" بود، فتحعلی‌شاه به نام پادشاه ایران تاج‌گذاری‌کرد» (گرنت واتسون، ۲۵۳۶، ص. ۱۱۱). این سنت در دوره‌های پسین نیز استمرار یافت؛ چنان‌که در مراسم تاج‌گذاری محمدشاه، هرچند تاریخ آن تغییریافت، اما عنوان «جشن بهرام» همچنان حفظ گردید: «منجم‌باشی‌ها دوم ژانویه ۱۸۳۵ را روز سعدی برای ورود شاه به پایتخت تعیین کردند در این روز شاه قصری را که در خارج از شهر برای اقامت موقت اختیار کرده بود ترک گفت و به ارگ وارد شد در ۳۱ همین ماه که جشن بهرام بود محمدشاه به نام پادشاه ایران تاج‌گذاری کرد» (همان، ص. ۲۶۵). با این پیشینه، مضمون نبرد انسان با حیوان درنده (شیر، ببر یا پلنگ)۵ به‌تدریج به یک الگوی نمادین از اقتدار سلطنتی تبدیل شد. این الگو، نه‌تنها شجاعت فردی بلکه فرّه ایزدی و قدرت مطلقه‌ی شاه را بازنمایی می‌کرد. این اندیشه در انواع رسانه‌های هنری، از جمله حجاری‌ها، آثار لاکی و نقاشی‌های رنگ‌روغنی به کار رفت. از جمله در یکی از آثار دوره‌ی محمدشاه قاجار، شاهزاده‌ای سوار بر اسب در حال نبرد با شیر تصویر شده است (شکل ۲۱).



شکل ۲۱. نبرد شاهزاده‌ی قاجاری با شیر، نقاشی رنگ و روغن، محفوظ در مجموعه‌ی اِیمری (فالک، ۱۳۹۳، ت. ۴۹)
Figure 21. fight of a Qajar prince with a lion, oil painting, preserved in the Emery Collection (Falk, 1393, p. 49)

تکرار استعاره‌ی بهرام در منابع ادبی و تاریخی قاجار، به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی تبدیل این مفهوم به بخشی جدایی‌ناپذیر از گفتمان قدرت این سلسله است. کاربرد «خسرو بهرام غلام» در نوشته‌های علی‌قلی‌میرزا اعتضادالدوله در توصیف وقایع دوران فتحعلی‌شاه شاهدی بر این مدعاست (اعتضادالسلطنه، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۷ و ۲۹۴). این کاربرد تنها به فتحعلی‌شاه محدود نماند؛ بلکه در دوره‌های بعدی نیز لقب «بهرام» برای دیگر شاهان قاجار به کار رفت. به‌عنوان نمونه، ناصرالدین‌شاه در دیباچهٔ ناسخ‌التواریخ چنین توصیف شده است «...شهریار جوان جوان‌بخت، شاه شیران نبردآزمای، شیرشاهان جهانگشای...» (لسان‌الملک سپهر، ۱۳۷۷، ص. ۱)، این توصیف آشکارا به الگوی بهرام گور و سنت پهلوانی ایرانی اشاره دارد و جایگاه این استعاره را در ادبیات دربار قاجار به نمایش می‌گذارد. این استمرار ادبی و هنری، مؤید این نکته است که بازنمایی شخصیت «بهرام» و مضمون نبرد با شیر، نه یک انتخاب تصادفی یا صرفاً زیبایی‌شناختی، بلکه عنصری هدفمند و راهبردی در گفتمان مشروعیت‌بخشی قاجارها بوده است. به احتمال زیاد، همین سنت نمادپردازی و نیاز به خلق تصاویری از قدرت و اقتدار، زمینه‌ساز حضور صحنه‌ی نبرد با شیر در کاشی‌کاری کاخ گلستان شده است. اگرچه هنرمندان قاجار در این آثار، تلاشی برای بازنمایی چهرهٔ واقعی شاه یا شاهزادگان نکرده‌اند، اما با ارجاع به اسطوره‌ی بهرام، تصویری نمادین از شجاعت، اقتدار و فرّه ایزدی شاه خلق کرد. از این رو، مجلس نبرد با شیر در هنر و ادبیات قاجار –از نقش‌برجسته‌ی ری تا نقاشی‌های رنگ و روغنی، آثار لاکی و کاشی– فراتر از جنبه‌ی تزیینی، به‌منزله‌ی تجسم بصری اندیشه‌ی سلطنت، ابزار مشروعیت‌بخشی و بازنمایی شاه آرمانی مورداستفاده قرار گرفته است.

۸. نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد آیکونولوژیک، به تحلیل قاب کاشی نبرد انسان با شیر در دیواره‌ی شرقی حیاط کاخ گلستان پرداخت و نشان داد که این اثر، فراتر از کارکردهای صرفاً زیباشناختی، به‌منزله‌ی سندی بصری و راهبردی برای بازخوانی نظام‌های معنایی در دوره‌ی قاجار قابل‌تفسیر است. مضمون کهن نبرد انسان با جانوران درنده، نظیر شیر، ببر یا پلنگ، ریشه‌ای عمیق در اسطوره‌های بین‌النهرینی دارد. این نماد در طول تاریخ هنر و ادبیات ایران، به‌ویژه در عصر ساسانی و سپس در داستان‌های پس‌از اسلام (مانند بهرام گور)، به نمادی از اقتدار شاهانه و مشروعیت حکومت تبدل‌شد، اما در دورهٔ قاجار، این مضمون کارکردی مضاعف یافت. قاجارها، که در پی نبردهای خونین و با حذف رقبا به‌قدرت رسیده بودند، با بحران جدی مشروعیت و فقدان پشتوانهٔ تاریخی نیرومند مواجه شدند. در چنین فضایی، پادشاهانی مانند فتحعلی‌شاه ناگزیر بودند برای تثبیت جایگاه و بهبود چهرهٔ سلطنت قاجار، به

ابزارهای نمادین و هنری متوسل شوند. این سیاست باعث گردید شاهان قاجار به‌طور گسترده‌ای در قامت پهلوانان اسطوره‌ای، به‌ویژه بهرام گور، در قالب‌های هنری متنوعی مانند نقاشی، حجاری و کاشی‌کاری به تصویر درآیند. هدف از این بازنمایی‌ها این بود که مفاهیمی چون شجاعت فردی، قدرت نظامی، مشروعیت الهی و برحق بودن سلطنت قاجارها در اذهان مردم و نخبگان سیاسی و نظامی جا بیندازد. سوارکاری که در قاب کاشی دیواره‌ی شرقی کاخ گلستان مشاهده می‌شود، اگرچه فاقد شباهت چهره‌ای با شاهان قاجار است، اما در همین گفتمان مشروعیت‌سازی جای می‌گیرد. محل استقرار این اثر، میان کاخ شمس‌العماره و عمارت اصلی، خود حامل پیامی آشکار از اقتدار سیاسی و انسجام قدرت سلطنتی است. بنابراین، صحنه‌ی نبرد انسان با شیر در هنر دوره‌ی قاجار، صرفاً نقش تزیینی ساده نیست؛ بلکه عنصری کلیدی در راهبرد تصویری قاجارها برای بازآفرینی و ساختن چهره‌ای ایده‌ال و نمادین از شاه به‌شمار می‌آید؛ چهره‌ای که با الهام از کهن‌الگوی بهرام گور، بر دشواری‌ها و مخالفان فائق آمده و بنیان‌های حکومت را تحکیم می‌بخشد.

سپاسگزاری: این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول با عنوان تحلیل آیکونولوژیک مضامین رزم و بزم در کاشی‌های حیاط کاخ گلستان بر اساس روش اروین پانوفسکی است که به راهنمایی دکتر بهاره تقوی‌نژاد، دکتر غلامرضا هاشمی و مشاوره‌ی دکتر زهره طباطبایی جبلی در گروه پژوهش هنر دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، انجام‌شده است.

مشارکت نویسندگان: در مقاله‌ی حاضر کلیه‌ی نویسندگان از سهم مشارکت یکسان برخوردار هستند.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافعی را اعلام نمی‌کنند.

حمایت مالی: این پژوهش هیچ بودجه‌ی خارجی دریافت نکرده است.

دسترسی به داده‌ها و مواد: داده‌ها و مواد مورداستفاده در این پژوهش شامل عکس‌های گرفته‌شده از حیاط کاخ گلستان، تصاویر اسکن شده از منابع چاپی و متن‌های گردآوری شده از منابع فارسی است. تمامی این اطلاعات در صورت درخواست کتبی از نویسنده‌ی مسئول، قابل دسترسی هستند.

پی‌نوشت

۱. در حماسه‌ی گیل‌گمش، به نبرد او با شیر چنین اشاره شده است «...او شیر را از پناه بیرون می‌رماند. یال او را می‌گیرد و با زخم کارد می‌کشد» (بورکهارت، ۱۳۸۳، ص. ۲۲).

۲. برای مشاهده‌ی تصاویر نک: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۳۱.

۳. رستم‌الحکما نیز ویژگی‌ها و وظایف پادشاه را به اختصار توضیح داده است، برای مطالعه نک: آصف، ۲۵۳۶، ص. ۳۲۹–۳۲۶.

۴. طراحی شمایل رستم بر سردرهای ورودی، با الهام از پیکرنگاری فتح‌علی‌شاه تجسم یافته بود. برای دیدن تصویر نک: سیف، ۱۳۸۹، ص. ۱۶۱. همچنین در موزه‌ی فرش ایران قالیچه‌ای بافت کرمان با نقش هوشنگ‌شاه نگهداری می‌شود. با آن‌که قالی به سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م بافته شده، اما شمایل شاه، لباس، تخت شبیه فتح‌علی‌شاه است. برای مشاهده‌ی تصویر نک: گانزرودن، ۲۵۳۷، ص. ۴۵۴.

۵. در کاشی‌کاری حیاط و سرسرای ورودی کاخ گلستان، نبرد با شیر به تصویر درآمده است. برای مشاهده‌ی تصویر نک: سیف، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۲، ۲۰۶، ۲۱۵. در نقاشی رنگ و روغن، نک: فالک، ۱۳۹۳، ص. ۵ و ۵۵. در فرش نک: ملول، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۱. در نقاشی لاکی نک: رابی، ۱۳۸۶، ص. ۹۲، ۱۰۰، ۲۳۴.

منابع

References

Adamiyat, F, Nateg, H. (1977). Social, political and economic thoughts in unpublished works of the Qajar era. Tehran: Agah. [in persian]

Adams, L. (2019). Art Methodology (Translated by A. Masoumi). Tehran: Nazar. [In Persian]

Amanat, A. (2021). The Qajar Era and the Desire for the Farang (Translated by K. Firouzmand). London: Mehri Publications. [In Persian]

Asef, M. H. (1978). Rostam al-Tawarikh (Edited by Mohammad Moshiri). Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Balami, A. (1974). Tarikh Balami (Edited by M. T. Bahar & M. P. Gonabadi, Vol. 2). Tehran: Zavar. [In Persian]

Burckhardt, G. (2004). The Epic of Gilgamesh, the Oldest Human Epic (Translated by D. Monshizadeh). n.p: Akhtaran. [In Persian]

Canby, S. R. (2014). The Shahnama of Shah Tahmasb: The Persian book of King. Tehran: Vijeh Nasher.

Iqbal Ashtiani, A. (2013). The History of Iran from the Advent of Islam to the Fall of the Qajar Dynasty. Tehran: Dabir. [In Persian]
Etezad al-Saltaneh, A. M. (1991). Exir al-Tawarikh (Qajar History from the Beginning to 1259 AH (Edited by J. Kianfar). Tehran: Weissman. [In Persian]
Falk, S. J. (2014). Qajar Iconographers (Translated by A. Baharlou). Tehran: Paykreh. [in persian]
Farhangpour, Y. (2019). How to use iconography and iconology in the criticism of the work based on Panofsky's theory (Case study: The Sacred Conversation of Pietro della Francesca). Ferdows Honar, (3), 72-85. (Doi: 10.30508/FHJA.2021.140173.1039) [In Persian]
Flandin, E. (1977). Eugene Flandin's Travelogue to Iran (Translated by H. Noorsadeghi). Tehran: Eshraghi. [in persian]
Flor, W, Chelkowski, P & Ekhtiar, M. (2002). Painting and Painters of the Qajar Period (Translated by Y. Ajhand). Tehran: ll-e Shahsevan Baghdadi. [In Persian]
Flor, W. (1986-1987). Essays on the Social History of Iran in the Qajar Era (Translated by A. Sari, Vol. 1- 2). Tehran: Toos. [In Persian]
Ganzroden, E. (1974). Iranian Carpets - Masterpieces of Art. n. p: Etka. [In Persian]
Girshman, R. (2011). Iranian Art in the Median and Achaemenid Periods (Translated by B. Farahvashi). Tehran: Elami Farhangi. [In Persian]
Girshman, R. (2011). Iranian Art in the Parthian and Sassanid Periods (Translated by B. Farahvashi). Tehran: Elmi Farhangi. [in persian]
Grant Watson, R. (2017). History of Iran during the Qajar Period (Translated by A. V. Mazandarani). Tehran: Amir Kabir. [in persian]
Hinles, J (1994). Understanding Iranian Mythology (Translated by Jh. Amoozgar, A. Tafazzoli). Tehran: Cheshmeh Publishing House. [In Persian]
Iqbal Ashtiani, A. (2013). History of Iran from the Early Islamic Period to the Extinction of the Qajar Dynasty. Tehran: Dabir. [In Persian]
Jensen, H, Jensen, D. J. (2000). History of Art (Translated by P. Marzban). Tehran: Scientific and Cultural. [in persian]
Koch, H. (2003). Theology and Worship in Elam and Achaemenid Iran (Translated by N. Miri). Archaeology, (11), 39-46. [In Persian]
Kreuz, M. (2017). Neoplatonism and the Theory of the Symbol in Cassirer and Panofsky. (Translated by B. Mokhtarian). https://anthropologyandculture.com/wp-content/uploads/2020/09/20171007-045051.pdf
Lambton, A (n .d). Social Conditions in Iran during the Qajar Period (Translated by M. Barzin). Mashhad: Khorasan Press. [In Persian]
Lesan-ol-Molk Sepehr, M. (1998) Nasekh al-Tawarikh, the history of the Qajar period from the beginning to the end of the reign of Fath-Ali Shah Qajar (Edited by J. Kianfar Vol. 1). Tehran: Asatir. [In Persian]
Maftun Donboli, Abdolrazzaq ibn Najaf-Qoli. (1383). Ma'aser al-Soltaniyeh (Tarikh-e Jangha-ye Iran va Rus) be zamimeh-ye Jangha-ye Dowreh-ye Dovvom, az Tarikh-e Zolqarnayn [Khavari Shirazi] (Corrected by G. Zargarnazhad). Tehran: Moasseseh-ye Entesharat-e Rooznameh-ye Iran
Mahjoub, M. (1992). The Creation of Ferdowsi. Tehran: Morvarid. [In Persian]
Malul, Gh. (2006). Baharestan: A Window to Iranian Carpets. Tehran: Zarrin and Simin. [in persian]
Mokhtarian, B. (2011). Iconography, iconology, Warburg, Panofsky. https://anthropologyandculture.com/%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D9%81%DB%8C%D8%8C-%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%DA%98%DB%8C-%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D9%88%D8%B1%DA%AF%D8%8C-%D9%BE%D8%A7/ (accessed November 5, 2024).
Mokhtarian, B & Sarami, A. (2016). Representation of Saturn and Beliefs Related to It in Paintings. chaidman, (14), 54-68. [In Persian]
Nasri, A. (2021). Image and Word: Approaches to Iconography. Tehran: Cheshme.
Navaei, A. (1998). Iran and the World from the Qajar Dynasty to the End of the Nasserite Era. Tehran: Homa Publishing. [In Persian]
Olivier. (1992). Olivier's Travelogue: The Socio-Economic History of Iran in the Early Qajar Era (Translated by M. T Mirza; Edited by G. Varhram). Tehran: Etelaat. [In Persian]
Pakbaz, R. (2011). Iranian Painting from Ancient Times to Today. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian]
Pakravan, A. (1998). Agha Mohammad Khan Qajar (Translated by J. Afkari) Tehran: Jami. [In Persian]
Panofsky, E. (2022). Meaning in the Visual Arts (Translated by N. A. Aghdam). Tehran: Cheshme. [in persian]
Pashazanos, H. (2022). A study of Iranian hunting motifs and motifs on Chinese and Sogdian tombs in ancient times and their relationship with the concept of "Shiwangmu's Paradise". Fine Arts-Visual Arts, (2), 49-57.(Doi: 10.22059/JFAVA.2021.335180.666838). [In Persian]
Pop, Arthur upham, Ackerman, P. (1977). A survey of Persian art. Tehran: Soroush press.
Pope, A. Upham, Ackerman, P. (2008) A survey of Persian art (from Prehistory to the Present) (Vol. 1, 7, 8; Translated by N. Daryabandari et al). Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]
Prada, E, Dyson, R and Wilkinson, Ch. (2004). Ancient Iranian Art (Pre-Islamic Civilizations (Translated by Y.

Majidzadeh). Tehran: University of Tehran. [In Persian]
Raby, J. (2007). The Works of Laqui (Translated by S. Rafiei Sakhaei). Tehran: Karang. [In Persian]
Rouhani, M, Parsaye Javid, J. (1975). Shahnameh in Museums. Tehran: Ministry of Culture and Arts. [In Persian]
Sarami, Gh. (1994). From the Color of Flowers to the Pain of Thorns (Morphology of Shahnameh Stories). Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]
Sasani, Khan Malek. (n.d.). Popliticians of Qajar Era. n.p: Babak va Hedayat. [In Persian]
Seif, H. (2010). Painting on Tiles. Tehran: Soroush. [In Persian]
Sultan Ahmad Mirza, P. (1997). Azodi History (Edited by A. Navai). Tehran: Alam. [In Persian]
Tabari, M. (1983). Tabari's History or the History of the Messengers and the Kings (Vol. 2; Translated by A. Payandeh). Tehran: Asatir. [In Persian]
Tha'alabi Neyshaburi, Abdul Malik bin Muhammad bin Ismail. (1989). Tarikh Tha'alabi (The Tale of the Persian Kings) (Translated by M. Fazaeli). Tehran: Noghre. [In Persian]
Zokaa, Y. (1960). History of the buildings of the Royal Citadel of Tehran and a guide to the Golestan Palace. Tehran: Ministry of Culture and Art. [In Persian]
Gilgamesh. (n.d.). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh#/media/File:Mesannepada_seal_drawing.jpg
Assyrian Reliefs Nimrod. (2011). Wikipedia.
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Assyrian_Reliefs_Nimrod_North_West_Palace_-_War_Scene.JPG
Seal of Darius the Great, king of Persia. (n.d.). British Museum.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1835-0630-1

اعتضادالسلطنه، علینقی میرزا. (۱۳۷۰). اکسیر التواریخ (تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ق) (به‌کوشش: جمشید کیانفر). تهران: ویسمن.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۹۲). تاریخ ایران از صدر اسلام تا انقراض قاجاریه. تهران: دبیر.

امانت، عباس. (۱۴۰۰). عهد قاجار و سودای فرنگ. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. لندن: نشر مهری.

اولیویه. (۱۳۷۱). سفرنامه‌ی اولیویه تاریخ اجتماعی– اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه. ترجمه‌ی محمدطاهر میرزا؛ تصحیح: غلامرضا ورهرام). تهران: اطلاعات.

آدامز، لوری. (۱۳۹۸). روش‌شناسی هنر. ترجمه‌ی علی معصومی. تهران: نظر.

آدمیت، فریدون، ناطق، هما. (۱۳۵۶). افکار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آثار منتشرنشده‌ی دوران قاجار. تهران: آگاه.

آصف، محمدهاشم. (۲۵۳۷). رستم‌التواریخ. تصحیح محمد مشیری. تهران: امیر کبیر.

بلعمی، ابوعلی محمدبن محمدبن. (۱۳۵۳). تاریخ بلعمی. تصحیح محمدتقی بهار؛ به‌کوشش محمدپروین گنابادی، ج۲. تهران: زوار.

بورکهارت، گئورگ. (۱۳۸۳). افسانه‌ی گیل‌گمش، کهن‌ترین حماسه‌ی بشری. ترجمه‌ی داوود منشی‌زاده. بی‌جا: اختران.

پاشازانوس، حمیدرضا. (۱۴۰۱). بررسی نقش‌ها و بن‌مایه‌های ایرانی شکار بر روی مقابر چینی و سغدی در عصر باستان و ارتباط آن با مفهوم «بهشت شی‌وانگمو». فصلنامه‌ی هنرهای زیبا–هنرهای تجسمی، (۲۷) ۲: ۵۷–۴۹.
Doi: 10.22059/JFAVA.2021.335180.666838

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پاکروان، امینه. (۱۳۷۷). آغامحمدخان قاجار. ترجمه‌ی جهانگیر افکاری. تهران: جامی.

پانوفسکی، اروین. (۱۴۰۱). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه‌ی ندا اخوان‌اقدم. تهران: چشمه.

پرادا، ایدت، دایسون، رابرت و ویلکینسون، چارلز. (۱۳۸۳). هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام). ترجمه‌ی یوسف مجیدزاده. تهران: دانشگاه تهران.

پوپ، آرتر آپم، آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). ترجمه‌ی نجف دریابندری و دیگران، ج ۱، ۷، ۸، ۱۳،). تهران: علمی و فرهنگی.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمدبن اسماعیل. (۱۳۶۸). تاریخ ثعالبی (غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم). ترجمه‌ی محمد فضائلی. تهران: نقره.

جنسن، ه. و، جنسن، دورا جین. (۱۳۷۹). تاریخ هنر. ترجمه‌ی پرویز مرزبان. تهران: علمی و فرهنگی.

ذکاء، یحیی. (۱۳۴۹). تاریخچه‌ی ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

رابی، جولیان. (۱۳۸۶). کارهای لاکی. ترجمه‌ی سودابه رفیعی سخایی. تهران: کارنگ.

ساسانی، خان‌ملک. (بی‌تا). سیاست‌گران دوره‌ی قاجار. بی‌جا: بابک و هدایت.

سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه). تهران: علمی و فرهنگی.

سلطان احمدمیرزا، شاهزاده عضدالدوله. (۱۳۷۶). تاریخ عضدی. تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: علم.

سیف، هادی. (۱۳۸۹). نقاشی روی کاشی. تهران: سروش.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۶۲). تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک. ترجمه‌ی ابواقاسم پاینده، ج۲. تهران: اساطیر.
فالک، اس. جی. (۱۳۹۳). شمایل‌نگاران قاجار. ترجمه‌ی علی‌رضا بهارلو. تهران: پیکره.
فرهنگ‌پور، یاسمن. (۱۳۹۹). چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه‌ی نظریه‌ی پانوفسکی (مطالعه‌ی موردی: مکالمه‌ی مقدس پیترو دِلّا فرانچسکا). فصلنامه‌ی فردوس هنر، ۱ (۳)، ۸۵-۷۲.
Doi: 10.30508/FHJA.2021.140173.1039
فلاندن، اوژن. (۲۵۳۶). سفرنامه‌ی اوژن فلاندن به ایران. ترجمه‌ی حسین نورصادقی. تهران: اشراقی.
فلور، ویلم. (۱۳۶۶-۱۳۶۵). جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار. ترجمه‌ی ابوالقاسم سری، ج ۱-۲. تهران: توس.
فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، اختیار، مریم. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره‌ی قاجار. ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.
کخ، هایدماری. (۱۳۸۲). خداشناسی و پرستش در عیلام و ایران هخامنشی. ترجمه‌ی نگین میری. فصلنامه‌ی باستان‌پژوهی، ۱۱: ۴۶-۳۹.
کرویز، میشائل. (۱۳۹۶). نوافلاطونیسم و نظریه‌ی نماد نزد کاسیرر و پانوفسکی. ترجمه‌ی بهار مختاریان. انسان‌شناسی و فرهنگ.
https://anthropologyandculture.com/wp-content/uploads/2020/09/20171007-045051.pdf
گانزرودن، اروین. (۲۵۳۷). قالی ایران- شاهکار هنر. بی‌جا: اتکا.
گرنت واتسن، رابرت. (۲۵۳۶). تاریخ ایران دوره‌ی قاجاریه. ترجمه‌ی ع. وحید مازندرانی. تهران: امیر کبیر.
گیرشمن، رمان. (۱۳۹۰). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی. ترجمه‌ی بهرام فره‌وشی. تهران: علمی فرهنگی.
(۱۳۹۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمه‌ی بهرام فره‌وشی. تهران: علمی فرهنگی.
لسان‌الملک سپهر، محمدتقی. (۱۳۷۷) ناسخ التواریخ تاریخ قاجاریه از آغاز تا پایان سلطنت فتحعلی شاه قاجار. به‌کوشش جمشید کیانفر، ج۱. تهران: اساطیر.
لمبتن، آن. (بی‌تا). اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجاریه. ترجمه‌ی منیر برزین. مشهد: خراسان.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۷۱). آفرین فردوسی. تهران: مروارید.
مختاریان، بهار (۱۳۹۰). آیکونوگرافی، آیکونولوژی، واربورگ، پانوفسکی. انسان‌شناسی و فرهنگ.
https://anthropologyandculture.com/%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D9%81%DB%8C%D8%8C-%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%DA%98%DB%8C-%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D9%88%D8%B1%DA%AF%D8%8C-%D9%BE%D8%A7/
مختاریان، بهار، صرامی، عارفه. (۱۳۹۵). بازنمود زحل و باورهای مربوط به آن در نگاره‌ها. فصلنامه‌ی چیدمان، ۱۴: ۶۸-۵۴.
مفتون دنبلی، عبدالرزاق بن نجف‌قلی. (۱۳۸۳). ماثر السلطانیه (تاریخ جنگ‌های ایران و روس) به ضمیمه‌ی جنگ‌های دوره‌ی دوم، از تاریخ ذوالقرنین [خاوری شیرازی]. تصحیح غلامحسن زرگرنژاد. تهران: موسسه‌ی انتشارات روزنامه ایران.
ملول، غلام‌علی. (۱۳۸۵). بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران. تهران: زرین و سیمین.
نصری، امیر. (۱۴۰۰). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی. تهران: چشمه.
نوائی، عبدالحسین. (۱۳۷۷). ایران و جهان از قاجاریه تا پایان عهد ناصری. تهران: هما.
هینلز، جان (۱۳۷۳). شناخت اساطیر ایران. ترجمه‌ی ژاله آموزگار، احمد تفضلی. تهران: چشمه.