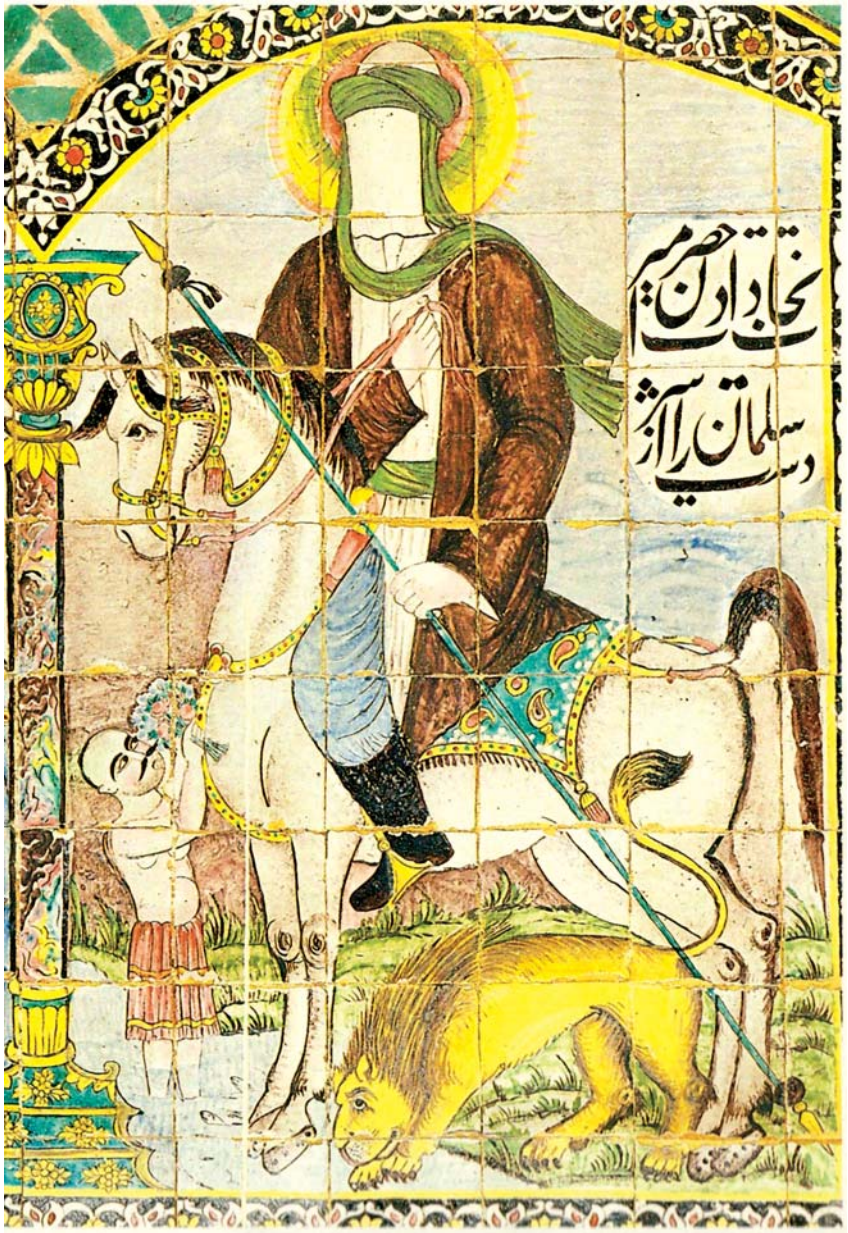


قاب کاشی با موضوع و کتیبهٔ «نجات دادن حضرت امیر، سلمان را از دست شیر»، اواخر دورهٔ قاجار، تکیهٔ معاون‌الملک، کرمانشاه، مأخذ: سیف، ۱۳۷۶: ۸۷

فصلنامهٔ علمی نگره

بازنمود نقش شیر مطیع و مُسخّر در حضور انبیا و اولیا در هنر قاجار

ریحانه کشتگرقاسمی * علیرضا بهارلو **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۱۲
صفحه ۵ تا ۲۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

شیر در میان اقوام و تمدن‌های مختلف، همواره جایگاه بی‌بدیلی داشته و حضوری رمزگونه و اعتقادی یافته است. در فرهنگ و هنر ایران از نقش این حیوان به اشکال و مفاهیم گوناگون استفاده‌شده؛ گاه به‌صورت تزئینی و نمادین و در مواقعی عینی و واقع‌گرا. مقاصد عقیدتی و مذهبی از دیگر مناسبت‌های ظهور نقش شیر در فرهنگ ایران بوده که بارزترین نمودش، شیر حق به‌عنوان استعاره‌ای از امام اول شیعیان است؛ اما جلوهٔ دیگری از حضور شیر در هنرهای دیداری، به تسخیر نفس این موجود مرتبط می‌شود؛ موضوعی که با مبحث کرامات و تصرف باطنی بزرگان راه حق بر پاره‌ای از امور هستی ارتباط می‌یابد. در هنر عصر قاجار، به‌عنوان تجلی‌گاه هنرهای عامیانهٔ مذهبی، با آثار متعدد و متنوعی در این زمینه مواجهیم که در آن‌ها شیر به‌واسطهٔ این نوع خوارق عادات، مسخّرِ قدرت ایمان و نفوذ باطنی بزرگان دین و تصوف شده و از حیوانی درنده‌خو به موجودی رام و تحت فرمانَ درمی‌آید. بر این اساس، تحقیق پیش رو با **هدف** بررسی این موضوع و این سویه از فرهنگ تصویری عصر قاجار، درصدد پاسخ به این **سوال‌ها**ست: ۱. پیوستگی منابع و روایات حول مبحث کرامت و تسخیر حیوانات درنده، با وجه دیداری آن در هنر قاجار چه نسبتی دارد؟ ۲. موضوع فوق را بر اساس مصادیق روایی و تصویری، اصولاً در چند دسته می‌توان طبقه‌بندی کرد؟ ۳. خاستگاه این مصادیق و نمودهای تصویری چیســت؟ و ٤. این موضوع در چه رسانه‌هایی متجلی است؟ **روش تحقیق** در این مقاله از نوع تاریخی و توصیفی ــ تحلیلی، با رویکرد کیفی و گردآوری اطلاعات در آن بر اساس منابع کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است. **نتایج** حاکی از آن است که تصویرگری صحنه‌های فرمان‌بری شیر نزد اولیا و انبیا، اساساً بر مبنای متون مذهبی و عرفانی و مشخصاً در یک مورد بر اساس متون ادبی، انجام‌گرفته و در کار هنرمند قاجاری در زمرهٔ مبحث کرامت (در مقابل معجزه) قابل تفسیر است. این پیوستگی از نوع مستقیم بوده و نمودهای بصری موضوع در این نوشتار، بر اساس مطالعه و مشاهدهٔ آثار موجود، ذیل هفت گروه یا روایت عمده قابل طبقه‌بندی است. خاستگاه این نمودهای بصری در سنّت و فرهنگ (مذهب و ادبیات) نهفته و در رسانه‌های مختلف تصویری، از جمله نقاشی رنگ روغنی، دیواری، پشت شیشه، زیر لاکی و کاشی نگاری، نسخه‌نگاری (آبرنگ و چاپ سنگی) و بعضاً بافندگی قابل رؤیت است.

واژگان کلیدی

نقش شیر، کرامت، تسخیر، انبیا و اولیا، هنر قاجار.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران Email: Reihanehart13795@gmail.com
** دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (**نویسندهٔ مسئول**)
Email: Alireza_baharloo5917@yahoo.com

مقدمه

شیر حیوانی است که به دلیل برخورداری از ویژگی‌های منحصربه‌فردی همچون قدرت، ابهت و زیبایی، در میان اقوام و تمدن‌های مختلف، موقعیت خاصی داشته و در آیین‌ها، اساطیر و نجوم حضوری نمادین و اعتقادی دارد. در فرهنگ و هنر ایران، نقش شیر به صور گوناگون و با مفاهیمی خاص استفاده‌شده، به‌طوری‌که از کهن‌ترین ادوار تاریخی تا دوران اسلامی و معاصر می‌توان آن را پیگیری کرد. هنرمندان ایرانی از نقشمایهٔ شیر، گاه به‌صورت تزئینی و در مواقعی با مقاصد سیاسی بهره گرفته و دربار و خاندان سلطنت را با این حیوان و دلالت‌های معنایی آن پیوند داده‌اند. مقاصد عقیدتی و عرفانی از دیگر مناسبت‌های ظهور نقش شیر در فرهنگ ایران است که تعبیر «شیر خدا» (اسدالله) برای امام اول شیعیان و نمودهای بصری آن در انواع رسانه‌های هنری، بارزترین شاهد این مدعاست.

تجلی نقشمایهٔ شیر در حوزهٔ دین، علاوه بر آنچه بیان شد (شیر خدا)، با موضوعات و بازنمودهای دیگری نیز همراه بوده که عمدهٔ آن‌ها از متون و منابع روایی گرفته‌شده و نسل به نسل به هنرمندان و تصویرگران رسیده و در کار آنان تجلی‌یافته است. در اینجا شیر، دیگر نه عنصری تزئینی و نه اسبابی با رویکرد سیاسی، بلکه عامل ظهور خرق عادت و بروز کرامات اولیا و مظهر تسخیر نفوس از جانب آنان قلمداد می‌شود. در هنر عصر قاجار با آثار متعدد و متنوعی در این زمینه مواجهیم که در آن‌ها شیر به‌واسطهٔ این کرامات، مطیع و مسخّرِ قدرت ایمان و نفوذ باطنی بزرگان دین و اهل تصوف می‌گردد و از حیوانی درنده‌خو به موجودی رام و تحت فرمان درمی‌آید. به‌این‌ترتیب، **هدف** این نوشتار مطالعه و شناسایی انواع نمونه‌های بصری مرتبط در اقسام رسانه‌های هنری و بررسی و طبقه‌بندی مصادیق موضوع مورداشاره است. **پرسش‌های** اصلی و فرعی دراین‌باره عبارت‌اند از: ۱. منابع و روایات در مورد مبحث کرامت و تسخیر حیوانات درنده (مشخصاً شیر)، با وجه دیداری آن در هنر قاجار چه ارتباطی می‌یابد؟ ۲. موضوع مورداشاره را بر اساس مصادیق روایی و تصویری، در چند دسته می‌توان طبقه‌بندی کرد؟ ۳. خاستگاه این مصادیق و نمودهای تصویری چیست؟ و ۴. این موضوع در چه رسانه‌هایی متجلی است؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** آشنایی هرچه بیشتر با مسئلهٔ پیوستگی و تعاملات حوزهٔ دین و عرفان با هنر و نحوهٔ برقراری ارتباط ذهنی هنرمند قاجاری با اقوال و امور مذهبی و دستمایه قرار دادن آن‌ها در هنراست. ازاین‌رو ابتدا مبحث کرامت و خرق عادت نزد اولیا و انبیا مطرح می‌شود و مشخصاً با پرداختن به موضوع تسخیر حیوانات درنده نزد اعاظم و پیشینهٔ آن در تاریخ ادیان و عرفان، تسری این موضوع در مورد شیر و تجلی آن در هنرهای تصویری عصر قاجار به بحث گذاشته خواهد شد.

روش تحقیق

این تحقیق به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام‌گرفته و اطلاعات آن بر اساس منابع کتابخانه‌ای گردآوری‌شده است. تحقیق از منظر هدف، بنیادین بوده و با رویکرد کیفی (Qualitative) که مبتنی بر داده‌های غیر عددی و غیر آماری و دیدگاه انسانی و درون‌گرایانه است به تجزیه‌وتحلیل داده‌ها می‌پردازد. منظور از داده‌های غیر عددی مواردی مانند متن، صوت، تصویر یا ویدیو است که در اینجا مشخصاً تصویر مبنای کار بوده است. جمع‌آوری این داده‌های کیفی که کیفیت‌ها یا ویژگی‌ها را توصیف می‌کنند معمولاً با استفاده از پرسشنامه، مصاحبه و مشاهده انجام می‌شود که در این تحقیق سعی شده با مشاهده و رصد آثار هنری عصر قاجار در رسانه‌های مختلف، تصاویری که نقش شیر را در حضور بزرگان دین و عرفان نمایش می‌دهند، انتخاب و در هم سنجی با متون تاریخی ـ مذهبی، روایت متناظر با هریک استخراج شود؛ بنابراین، جامعهٔ آماری، رسانه‌های تصویری قاجاری با نقش شیر، اعم از نقاشی رنگ روغنی، نقاشی دیواری، نقاشی پشت شیشه، نقاشی زیر لاکی، کاشی نگاری، نسخه‌نگاری (آبرنگ و چاپ سنگی) و بعضاً بافندگی است و نمونهٔ آماری از میان آن دسته تصاویری گزینش‌شده که نقش شیران در حالت خاص (رام و مطیع) در آن‌ها به تصویر کشیده شده است. از این نظر، شیوهٔ نمونه‌گیری غیر احتمالی و مبتنی بر هدف است. پس از استخراج اطلاعات و جمع‌آوری تصاویر موردنیاز و با مقایسه، تلاش شده تا به شناسایی و یک استنتاج کلی از قراین دست یافت و درنهایت با بررسی و تطبیق متن و تصویر، به یک طبقه‌بندی جامع از موضوع موردبحث رسید و مصادیق مربوط را ارائه کرد. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینهٔ تحقیق

نقش شیر در هنر ایران، به دلیل جایگاه و اهمیت نمادین و اعتقادی آن، تاکنون دستمایهٔ پژوهش‌های متعددی (به‌ویژه ادبی و هنری) قرارگرفته و از زوایای مختلف بررسی‌شده است. در مقالهٔ «شیر و نقش آن در معتقدات آریایی‌ها»، (قائم‌مقامی، ۱۳۴۵، بررسی‌های تاریخی، ش ۳) نقش این حیوان از دوران ماد و هخامنشی تا آیین‌های مختلف مانند مهرپرستی به بحث گذاشته‌شده است. قالیچه‌های شیری فارس (تناولی، ۱۳۵۶)، همان‌طور که از نامش پیداست، نقش این حیوان را در میان دستبافته‌های عشایری، به‌ویژه قالیچه‌ها و گبه‌های ایل قشقایی بررسی می‌کند. «نقش شیر: نمود امام علی در هنر اسلامی» (خزایی، ۱۳۸۰، کتاب ماه هنر، ش ۳۲-۳۱) مقاله‌ای است که به مطالعهٔ نقشمایهٔ این حیوان در دوران اسلامی، به‌ویژه از زمان سلجوقیان پرداخته و بن‌مایه‌های اعتقادی را در شرح نمادین این نقش و ارتباط آن با امام اول شیعیان واکاوی کرده است.

«نقش شیر در هنر اسلامی» (خزایی، ۱۳۸۱، مطالعات هنرهای تجسمی، ش ۱۷) نیز جایگاه و کاربرد این نقش را در اخترشناسی و طالع‌بینی کاوش و اثرگذاری آن را در هنرهای تصویری ادوار اسلامی، به‌ویژه دورهٔ صفوی، تحلیل کرده است. «شیر در فرهنگ و هنر ایران» (دادور، ۱۳۹۰، مطالعات هنرهای تجسمی، ش ۲) مقالهٔ دیگری است که مفاهیم ضمنی شیر را در فرهنگ، ادب، هنر و اساطیر ایران سنجیده و از انواع ترکیبی نقش این حیوان در هنرهای پیش و پس از اسلام سخن گفته است. «تجلی نقشمایهٔ شیر در قالی‌های دورهٔ صفوی» (طاهری و حسامی، ۱۳۹۰، پژوهش هنر، ش ۲) نقش شیر را در گرایش‌های مذهبی صفویه بررسی و سپس تجلی آن را در انواع حالات در فرش‌های این دوره طبقه‌بندی کرده است. «نماد حیوانی شیر در مذهب و اساطیر ایران باستان و ادبیات منظوم فارسی» (نیکویی و همکاران، ۱۳۹۹، مطالعات ادبیات تطبیقی، ش ۵۵) عنوان پژوهش دیگری است که مفهوم شیر را در متون عرفانی و حماسی از منظر نمادپردازی مطالعه کرده است. در اغلب این منابع، حضور نقش این حیوان در آیین‌ها و باورها و شکار، در کنار اشکال گوناگونِ بازنمایی، به همراه مفاهیم و معانی ضمنی آن، مطالعه و با تصاویر مرتبط ضمیمه‌شده است؛ اما بخش دیگری از بازنمایی شیر در هنر ایران، به موضوع تسخیر و سلطه بر نفس این حیوان، آن هم به‌واسطهٔ مقام و منزلتی است که بزرگان راه حق کسب کرده‌اند؛ موضوعی که با مبحث کرامات و تصرف باطنی ارتباط مستقیم می‌یابد و بر پدیده‌ها اثرگذار است. آنچه از معجزه و کرامت نیز بیان‌شده، منحصر به متون و مکتوبات بوده و بازنمودهای بصری این مقوله، به‌ویژه موضوع تسخیر حیوانات وحشی، درجایی ارائه نشده است. ازاین‌رو این تحقیق پیوندی میان منابع مکتوب و دیداری برقرار کرده و تجلی روایات دینی و بعضاً تاریخی – ادبی را در قالب تصویر، آن هم مشخصاً در کار هنرمندان قاجاری، بررسی کرده است.

۱. دربارهٔ کرامات اولیا و تسخیر و تصرف آنان در پدیده‌ها

کرامت و معجزه، هر دو در حیطهٔ خرق عادت، به رفتار یا افعالی اطلاق می‌شوند که – برخلاف جریان عادی و نظام معهود طبیعت – از انسان‌هایی با مرتبهٔ فکری و ایمانی بالاتر از دیگران، مانند پیامبران یا اولیا و عرفا سر می‌زد. در تفاوت این دو عمل گفته‌شده که «معجزه، مقرون به مقام نبوت است و کرامت، خارقی است مقرون به مقام ولایت» (زمانی، ۱۳۸۹: ۱۲۷). به‌عبارت‌دیگر، «خرق عادتی که به دست ولی انجام یابد، کرامت نامیده می‌شود، در مقابل معجزه که از پیغمبر صادر گردد» (معین، ۱۳۷۵: ۲۱۴). عارفان و سالکان اگرچه از اظهار کرامات حقیقی خود احتراز و آن‌ها را کتمان می‌کردند، بااین‌وجود، در سنّت تاریخ‌نگاری مذاهب و نحله‌های فکری و فرقه‌های عقیدتی، با نمونه‌های مختلفی در این زمینه مواجه هستیم؛ از انواع اَعمال و امور اعجاب‌انگیزِ مندرج در «اسرارالتوحید» (گردآوری‌شده در قرن ششم هـ‌ق.)، نوشتهٔ نوادهٔ ابوسعید ابوالخیر (محمد بن منوّر) و «تذکرة الأولیاء» عطار (قرن ششم هـ‌ق) تا منظومهٔ حماسی- دینی «خاوران نامهٔ» ابن حسام خوسفی (قرن نهم هـ‌ق) و داستان منظوم «رستم نامه» (قرن یازدهم هـ‌ق). در مقابلِ این اسرار و پوشیدگی‌ها، معجزهٔ پیامبران به‌منظور اثباتِ نبوت، اتمام‌حجت و ابطال انکار منکران، به‌صورت کاملاً آشکار انجام می‌گرفت. هجویری دراین‌باره به‌صراحت اظهار کرده که «پس بدانک [بدان که] سرّ معجزات، اظهار است و از آنِ کرامات، کتمان و ثمرهٔ معجزه به غیر بازگردد و کرامت خَاص مر صاحب کرامت را بُود» (هجویری، ۱۳۸۱: ۲۷۸).

در باور اهل عرفان و سلوک، خوارق عادات، شامل معجزه و کرامت، همگی معلول اذن و تصرف الهی است و نه علل و اسباب طبیعی. مصداق این عقیده را در آثار و اشعار عارفان بزرگ، ازجمله مولوی، می‌توان مشاهده کرد:

صـد هــزاران معـجـزاتِ انبیــا
کآن نگنجد در ضمیر و عقلِ ما
نیست از اسباب، تصریفِ خداست
نیست‌ها را قابلیت از کجاست؟
(دفتر پنجم، ۱۵۴۱-۱۵۴۰)

تصرف باطنی اهل زهد در اشخاص و امور و کُنه پدیده‌ها از دیگر کرامات آنان محسوب می‌شود. این نوع خوارق عادات گرچه محسوس نیست، بعضاً به موارد و مصادیقی از آن‌ها در روایات و منابع دینی اشاره‌شده است. مولوی بار دیگر در این مورد گفته:

معجزاتی و کــراماتـی خَفــی
بر زند بر دل، ز پیــرانِ صَــفی
که درونْشان صد قیامت نقد هست
کمترین، آنکه شود همسایه مست
(دفتر ششم، ۱۳۰۱-۱۳۰۰)

خرق عادت و اعجاز در نزد صاحبان کرامت نمودهای متعددی دارد که بسته به حال شخص سالک و متصوف، مختلف است. دراین‌باره گفته‌اند که کرامت درواقع به سبب عنایت خداوند، از ناحیهٔ صوفی کامل و واصل صادر می‌شود؛ مانند اخبار از مُغیبات و اشراف بر ضمایر و شفای بیماران و رام کردن درندگان و نظایر آن‌ها (رجایی بخارایی، ۱۳۷۳: ۵۷۷). سخن گفتن یا رام شدن حیوانات و وحوش به‌واسطهٔ نفوذ ولی یا نبی خدا در ذهن و ضمیر موجودات و کائنات، یکی از مظاهر بارز کرامت قلمداد می‌شود. در متون گذشته به نمونه‌هایی دراین‌باره اشاره‌شده است.

۲. رام شدن حیوانات نزد اولیا و صاحبان کشف و کرامت

مسخ یا مسخّر شدن حیوانات و درندگان پدیده‌ای است که

تصویر ۱. سَن ژروم در بیابان در کنار وحوش (شیر، سمندر و عقرب)، اثر برناندینو پینتوریکیو، رنگ روغنی روی بوم، ۱۴۸۰-۱۴۷۵ م. مأخذ: www.art.thewalters.org/detail/18980

طبق منابع و متون، هم نزد انبیاء و ائمه و هم اعاظم و مشایخ رواج داشته و به آن‌ها منتسب بوده است. این نوع تسخیر و تصرف، به انحای مختلف، ازجمله چیرگی بر جانوران یا مصاحبت با وحوش و گزندگان نقل‌شده است. برای مثال، سهل تستری، از عارفان به‌نام قرن سوم هـ‌ق در این زمینه چنان شهرت و اعتبار داشته که خانه‌اش را «بیت السّباع» (سرای درندگان) می‌گفتند (سرّاج طوسی، ۱۹۶۰ م: ۳۹۱). سخن گفتن با حیوانات اهلی نیز از دیگر کراماتی بوده که عمدتاً مختص پیامبران شمرده‌شده است.

از بارزترین مصادیق فرمان‌بری حیوانات، موضوع رام شدن شیر در محضر بزرگان است. دامنهٔ این موضوع به اسلام و ایران هم محدود نبوده و حتی در غرب و مسیحیت با عناوین مختلف، روایت و تصویر شده است. نمونه‌هایی از این پدیده را در کار نقاشان عصر رنسانس می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۱).

در متون فارسی نیز، به‌عنوان منابع الهام‌بخش هنرمندان و تصویرسازان، به چنین کرامات و خوارق عاداتی به اقتضای کلام اشاره‌شده. به‌عنوان نمونه، آورده‌اند «یکی از کرامات عبدالله عمر که در سفر بود، جماعتی را دید که از ترس حملهٔ شیر بر راه مانده‌اند و حرکت نمی‌کنند. عمر شیر را از راه براند و گفت هرچه فرزند آدم از آن بترسد، بر او مسلط کنند و برعکس» (قشیری، ۱۳۸۸: ۶۴۹). احاطه و سلطه بر شیر، از امور خارق‌العاده‌ای است که آن را در تذکرهٔ الأولیاء به چندین عارف و متصوف، ازجمله بایزید و

ابوسعید ابوالخیر هم منتسب دانسته‌اند.
در اینجا باید یادآور شد که آشنایی با مبحث کرامت در قلمرو دین و عرفان به‌منظور ورود به بحث گرچه لازم به نظر می‌رسد، بااین‌حال هدف این جستار نه لزوماً بررسی تاریخی متون یا اعتبارسنجی گزاره‌های عقیدتی و نه ریشه‌یابی روایات یا تفحص در صحت‌وسقم گزارش‌ها، بلکه در حقیقت خوانش بصری و مطالعهٔ جلوه‌های عینی این‌گونه امور و عقاید در فرهنگ تصویری و رسانه‌های هنری (مشخصاً دورهٔ قاجار) است. درواقع رواج این قبیل روایات به مدت چندین قرن در بین آحاد مردم، در این نوشتار گواه استناد به آن‌ها قلمداد شده؛ چنان‌که جامعهٔ قاجار و ذهن هنرمند قاجاری نیز با این‌گونه امور و اقوال، به‌ویژه در حوزهٔ عرفان و ادبیات غنائی کاملاً مأنوس بوده است. بر این اساس، موضوع تسخیر شیر، به‌عنوان نمود بارزی از حیواناتِ تحت سیطرهٔ اولیا و اصحاب کشف و کرامت و به‌ویژه بررسی جلوه‌های بصری آن در قلمرو هنر، در ادامهٔ بحث واکاوی خواهد شد.

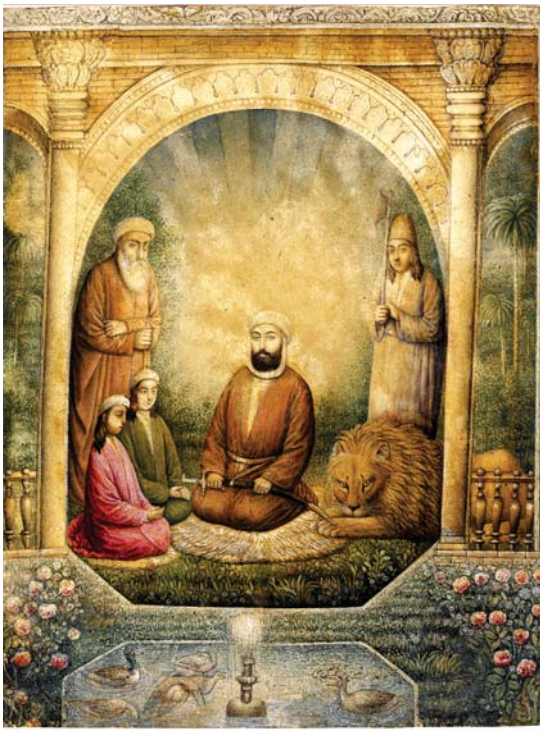
۳. جایگاه شیر در تاریخ و فرهنگ ایران

رابطهٔ انسان با جانوران، بر اساس اسطوره‌شناسی ایرانی – آریایی، از زمان کیومرث که نخستین بشر بوده شکل گرفت. در این میان، شیر جایگاه بسیار مهمی داشته و بخشی از آیین میترایی (مهرپرستی) و درواقع نگهبان میتراست (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۱۶۵–۱۶۴). در اساطیر ایرانی، هوشنگ یا فریدون را نخستین رام کنندهٔ شیر دانسته‌اند (فردوسی، ۱۹۶۳: ۳۱، بیت ۶۰؛ خیام، ۱۳۵۷: ۱۹). شیر در افسانه‌ها به شاه حیوانات معروف بوده و صورت فلکی آن، «برج اسد» است (مصاحب، ۱۳۸۳: ۱۵۲۵). مجسمه‌ها و نقش برجسته‌هایی که آریایی‌ها به صور مختلف از شیر ساخته و خلق کرده‌اند نشان می‌دهد که نقش و موضوع این حیوان با برخی قبایل آریایی نیز پیوند و پیوستگی داشته است (قائم‌مقامی، ۱۳۴۵: ۹۱)؛ بنابراین پیشینهٔ کاربرد این نقشمایه را می‌توان در ادوار پیش از اسلام و همچنین تا هنر امپراتوری‌های هخامنشی و ساسانی، بعضاً به‌صورت ترکیبی (شیر بالدار، شیر دال، شیر– انسان و غیره) دنبال کرد.
در ادبیات فارسی، شیر اغلب نماد قدرت و جنگاوری یا مظهر شجاعت قلمداد شده و در قالب تشبیه یا استعاره به‌کاررفته است. نمود بارز این موضوع در ادبیات حماسی ایران و به‌ویژه در «شاهنامهٔ» فردوسی دیده می‌شود. در ادبیات عرفانی گاه مفاهیم دیگری همچون حق‌تعالی، قضای الهی، اولیا، عقل، نفس اماره و عشق را نیز به شیر مانند یا قیاس کرده‌اند (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۶۱۳).
در هنر دوران اسلامی، نقش شیر و مفاهیم ضمنی و نمادین آن بار دیگر دستمایهٔ کار هنرمندان و صنعتگران قرار گرفت. نقش این حیوان چه به‌صورت منفرد و چه ترکیبی، زینت‌بخش آثار مختلف بوده؛ مثلاً در دوران آل‌بویه به اشکال گوناگون روی پارچه استفاده‌شده است. تلفیق نقش شیر با خورشید یا گاو، از نمودهای بصری خاصِ این حیوان به شمار می‌آید که از دورهٔ سلجوقی به بعد، اغلب در ارتباط با مفاهیم نجومی، به فور دیده می‌شود (خزایی، ۱۳۸۱: ۵۴). در دورهٔ صفوی – با نگاهی به آثار به‌جامانده – تجسم نقشمایهٔ شیر را اصولاً می‌توان در شکارگاه و در اقسام رسانه‌های هنری مشاهده کرد. قالی‌های این دوره، به‌طور خاص، بستر مناسبی برای ظهور نقش این حیوان در حالات متفاوت فراهم می‌کرد؛ اما گذشته از این، از زمان رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران صفوی، شیر جایگاه برجسته و مفهوم متمایزی نسبت به قبل یافت و با تبعیت از نظام فکری – عقیدتی حاکم، به نمادی از امام اول شیعیان (شیر حق) بدل گشت.
گفتنی است به دلیل کاربرد گسترده و حضور فراگیر نقش شیر در ادوار مختلفِ تاریخی و فرهنگی ایران، پرداختن به تمام مظاهر، ارائهٔ تصاویر و بیان همهٔ ویژگی‌های مرتبط با آن، امکان‌پذیر و الزام‌آور نیست؛ ازاین‌رو آنچه بیان شد، شمه‌ای از کلیت موضوع برای ورود به بحث اصلی را در برمی‌گیرد.

۴. جلوه‌های تصویری شیر در هنر قاجار

نقش شیر به صور مختلف و در اقسام رسانه‌های تصویری دورهٔ قاجار ظاهر می‌شود؛ از نقاشی رنگ روغنی، نقاشی دیواری، نقاشی زیر لاکی، چاپ نقش سنگی (لیتوگرافی) و کاشی‌کاری تا پارچه و قالیچه. یکی از صحنه‌های متداولی که در آن شیر به‌عنوان جانوری مغلوب و منفعل مجسم شده، شکارگاه سلطنتی است. تصویر شیری که با نیزه یا شمشیر و گاهی با تیر و کمان یا حتی اسلحهٔ گرم، هدف پادشاه، شاهزاده یا یک شکارچی قرار می‌گیرد، در هنر این دوره بارها استفاده‌شده و یکی از مضامین رایج به شمار می‌آید. حملهٔ شیر به منکران و ملحدان (بر اساس برخی روایات دینی)؛ ترسیم نمادین نقش شیر در مقام حضرت علی(ع)، به‌ویژه در واقعهٔ معراج[1] پیامبر(ص) یا نشان‌های رسمی (شیر و خورشید)؛ تا صحنه‌های گرفت و گیر و نقوش تزئینی، از دیگر نمودهای بصری این حیوان در هنر و نقاشی قاجار به شمار می‌آید.
تصویرگری صحنه‌های مربوط به رام شدن و فرمان‌بری شیر نزد اولیا و انبیا، موضوع دیگری است که با اعتقادات مذهبی و فرهنگ‌عامهٔ جامعهٔ قاجار پیوند خورده، اما تاکنون کمتر موردتوجه قرارگرفته است. در ادامه، جلوه‌های بصری این مبحث در حد اقتضای کلام بررسی خواهد شد. این مصادیق تصویری، در این جستار با نظر به آثار متعدد در شاخه‌های مختلف هنری، در هفت موضوع عمده طبقه‌بندی و شرح هریک به همراه نمونه تصاویر مرتبط ارائه می‌شود.

۱. برای آشنایی بیشتر با این موضوع و نمودهای بصری آن در هنر قاجار، نک: بهارلو، علیرضا و علی‌اصغر فهیمی‌فر، ۱۳۹۶، «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر(ص)»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش.۱۳، ۱۱۰–۷۵.



تصویر ۲. شمایل حضرت علی، حسنین و اصحاب به همراه شیر، عمل اسماعیل جلایر، قرن ۱۹ میلادی، آبرنگ روی کاغذ، مأخذ: www.pinterest.com

تصویر ۳. نقاشی پشت شیشه، حضرت علی و حسنین(ع) به همراه قنبر، سلمان فارسی و شیر، عمل علی نقاش، مجموعهٔ خصوصی، مأخذ: سیف، ۱۳۷۱: ۱۰۰

۵. طبقه‌بندی موضوعی بر اساس مصادیق روایی و تصویری

۵-۱. در پیشگاه امیرالمؤمنین(ع)

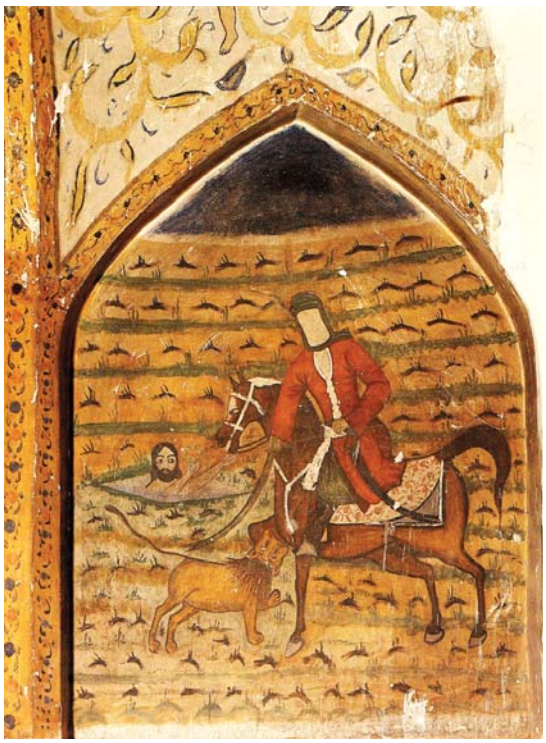
در عصر قاجار بر این باور بودند که شیر هرگز به شیعه آزار نمی‌رساند و ذکر «یا علی» گفتن به هنگام مواجهه با شیر، ارج و احترام حیوان را نسبت به آن‌ها موجب می‌شود (موریه، ۱۳۸۶: ۱۰۴). در لرستان هم همین اعتقاد مبنی بر عدم حمله یا آزار نرساندن شیر به شیعیان برقرار بوده است (Masse، ۱۹۳۸: ۲۰۵-۲۰۶). در متون دینی و تاریخی، نه‌فقط اقوال و گزاره‌هایی ازاین‌دست، بلکه شواهدی از تمکین و تبعیت شیر از ائمه نیز وجود دارد؛ ازجمله نجات سلمان فارسی از شیر دشت ارژن (استان فارس) به دست امام علی(ع) (نوری، ۱۳۶۹: ۱۱۸-۱۱۷) یا دور شدن شیر و دیگر درندگان از کوفه به‌فرمان حضرت (خصیبی، ۱۴۱۱/۱۹۹۱: ۱۵۲). این‌گونه امور خارق‌العاده را - فارغ از اعتبارسنجی یا بررسی صحت‌وسقم‌شان - باید در زمرهٔ کرامات ائمه و اعاظم برشمرد که پیش‌تر به آن اشاره شد.

در هنر قاجار، تصویرگری شیر در محضر حضرت علی - که بر پایهٔ متون و منابع دینی شکل‌گرفته - عمدتاً به دو صورت است: نخست به شکل حیوانی رام و آرام که در مقابل یا در کنار حضرت نشسته یا خوابیده (تصاویر ۱ و ۲) و دوم، صحنهٔ رهانیدن سلمان فارسی از چنگ این حیوان (تصاویر ۳ و ۴). در آثاری که شیر، مطیع و منقاد حضرت شده (مورد نخست)، معمولاً حسنین نیز حضور دارند و به‌رسم نقاشی مذهبی قاجار، شخصیت‌های دیگری همچون درویش کابلی، قنبر (غلام حضرت) یا سلمان هم به حالت ایستاده و در رکاب مشاهده می‌شوند. این شیر نمادی از شخص حضرت امیر و رمز ولایت او محسوب می‌شود. در نمای دیگری که سلمان فارسی از چنگال شیر رهایی یافته (مورد دوم)، حضرت به‌عنوان منجی سلمان، با شمشیر ذوالفقار در حال حمله به حیوان وحشی و دور کردن آن مجسم شده، اما هرازگاهی در همین صحنه نیز شیر را پیشاپیش مطیع و بی‌آزار می‌بینیم.

۵-۲. سلطان قیس هندی و امام حسین(ع)

شیری که سبعیت و درنده‌خویی‌اش ازمیان‌رفته و حالتی آرام و متین یافته باشد، در روایات مربوط به امام سومین شیعیان نیز وجود دارد. در هنر قاجار، بازنمایی نقش این شیر و ارتباط آن با زندگی و شهادت سیدالشهدا، عمدتاً به دو صورت، یکی ذیل داستان سلطان قیس هندی و دیگری در قالب شیر قتلگاه شهدای کربلا مجسم شده است.

تصویر ٤. قاب کاشی با موضوع و کتیبهٔ «نجات دادن حضرت امیر، سلمان را از دست شیر»، اواخر دورهٔ قاجار، تکیهٔ معاون‌الملک، کرمانشاه، مأخذ: سیف، ١٣٧٦: ٨٧



تصویرِ ٥. حضرت علی و روایت نجات سلمان از حملهٔ شیر، احتمالاً نیمهٔ اول قرن چهاردهم هـ ق، اندرون امامزاده‌ای در اطراف کاشان، مأخذ: همان: ١٠٢

(الف) (ب) (ج) (د)

تصویر ٦. شیرهای مسخّر، جزئیات مربوط به تصاویر ٢، ٣، ٤، ٥ (الف: جزئی از تصویر ٢؛ ب: جزئی از ٣؛ ج: جزئی از تصویر ٤؛ د: جزئی از تصویر ٥)، مأخذ: نگارندگان

در روایات آمده است سلطان قیس که در یکی از ممالک هند سلطنت می‌کرد، روز عاشورا دلش گرفت و غمگین شد. برای آن‌که غم را از دلش دور کند به شکار رفت. در شکارگاه آهویی دید، به دنبال آهو شتافت و ناگهان شیری به وی حمله کرد. سلطان متوسل به امام حسین(ع) شد و امام نیز درحالی‌که تشنه و زخمی بود از کربلا به کمک قیس آمد. در این میان، شیر با دیدن اباعبدالله صورتش را بر قدم حضرت گذاشت و گریه کرد و ازآنجا دور شد. سلطان قیس چون حال حضرت را دید تقاضای یاری کرد، اما امام قبول نکرد و خاکی به او داد و فرمود: «هر وقت این خاک به خون تبدیل شد، برای من عزاداری کن» (مجتهدزادهٔ گنجوی، ١٣٧٢ هـ‌ق ٢: جوهری، ١٣٠٤ هـ‌ق: بدون شماره صفحه).

دربارهٔ حضور شیر بر نعش امام حسین(ع) و یارانش نیز روایت‌شده که در کربلا شیری به خواست حضرت زینب، مأمور پاسداری از نعش شهدای دشت نینوا شد. این حیوان همچنان که خاک بر سر می‌ریخت، غضبناک از شهدای کربلا محافظت می‌کرد و مانع از آن می‌شد که سپاهیان دشمن بر پیکر حضرت اسب بتازند. اصل این روایت را می‌توان در کتاب «الکافی» (از منابع حدیث شیعه) مشاهده کرد (کلینی، ١٤٠٧ هـ‌ق: ٤٦٥).[١]

در دورهٔ قاجار، این دو روایت در برخی رسانه‌های هنری ازجمله کاشی‌کاری، دیوارنگاری و نسخه‌های مصور چاپ سنگی بازنمایی شده است. در روایت نخست، امام حسین(ع)

١. دربارهٔ حضور شیر در کربلا و برای بررسی صحت‌وسقم واقعه بر اساس منابع دینی، نک: موسوی، سیّد محمدحسین، ١٣٩٣، «نقد و بررسی گزارش شیر در حادثهٔ کربلا»، علوم و معارف قرآن و حدیث، ش.١، ٥٢-٤١.

تصویر ۷. گرفتار شدن سلطان قیس هندی در چنگال شیر و مدد خواستن از امام حسین(ع)، نسخهٔ طوفان‌البکاء، علی‌قلی خویی، آبرنگ روی چاپ سنگی، تهران، ۱۲۶۵ هـ ق./ ۱۸۴۹ م، مأخذ: تناولی، ۱۳۹۳: ۷۶

تصویر ۸. مدد خواستن سلطان قیس از امام حسین(ع)، دیوارنگارهٔ بقعهٔ آقا سید ابراهیم، باباجان‌دره، گیلان، مأخذ: میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۸۳

تصویر ۹. محافظت شیر از اجساد شهدای کربلا، چاپ نقش سنگی، نسخهٔ ماتمکده، ۱۲۶۶ هـ ق. مأخذ: مارزلف، ۱۳۹۴: ۲۴۹

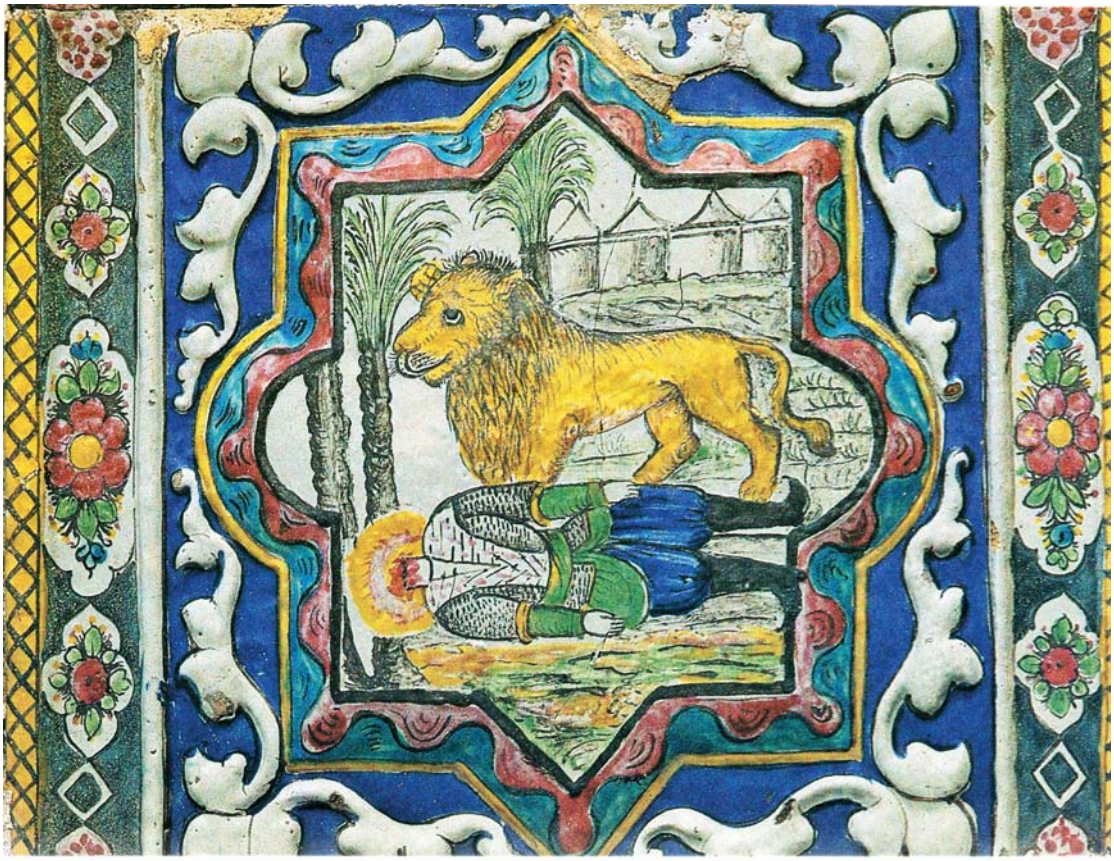
با هالهٔ دور سر و درحالی‌که تیرهای بسیار بر پیکر دارد، سوار بر اسب در مقابل سلطان قیس که او نیز سواره است حاضرشده و شیر درصحنه در پای اسب‌ها به حالت مطیع و گاه با سری خمیده به نشانهٔ تعظیم رو به امام ترسیم‌شده است (تصاویر ۷ و ۸). در تصویرگری این صحنه بعضاً سلطان قیس هندی در کسوت فردی اروپایی با لباس نظامی مجسم شده تا احتمالاً تفاوت ملیت دو شخصیت و دامنهٔ فیض و عنایت ائمه نسبت به همهٔ انسان‌های حقیقت‌طلب بیشتر آشکار گردد. صحنهٔ مربوط به شیر رامی که بر پیکر اباعبدالله حضور یافته (مورد دوم) نیز در یکی از کاشی نگاره‌های تکیهٔ معاون‌الملک (مربوط به اواخر دورهٔ قاجار) و برخی کتب مصور چاپ سنگی دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰). در این صحنه پیکر بیجان حضرت روی خاک افتاده و شیری که پیش‌ازاین به آن اشاره شد، در مقابل خیمه‌ها یا لشگریان دشمن به حالت مراقبت و پاسداری بر نعش بی‌سر امام و یارانش ظاهرشده است.

۵-۳. در بارگاه سلیمان نبی

آنچه درآیات قرآنی و روایات دینی دربارهٔ حضرت سلیمان آمده، در کار هنرمندان قاجاری اغلب در قالب صحنه‌ای تجسم‌یافته که حضرت بر تخت خود (تخت سلیمان) جلوس کرده و فرشتگان و اجنه و حیوانات را تحت فرمان دارد (نک: قرآن کریم، انبیاء: ۸۱؛ نمل: ۱۸-۱۶؛ سبا: ۱۳-۱۲؛ ص: ۳۹-۳۵).[۱] در این صحنه، شخصیت اصلی، سلیمان نبی بوده و منظور و مقصود، نمایش سایهٔ حکمت و قدرت آن حضرت بر امور و پدیده‌های هستی و مُلک و زمان است. رستم دستان، پهلوان شاهنامه نیز گاه به‌عنوان یک شخصیت جانبی در بین افراد حاضر مشاهده می‌شود. او را معمولاً می‌توان از طریق جامهٔ خاصش که به «ببر بیان» (پلنگینه) مشهور است بازشناخت. در اینجا حضور رستم، بر جنبه‌های اساطیری، ملی و عامه‌پسند این روایت دینی افزوده و درواقع تلفیقی از ادیان و اساطیر (مذهب و ملی‌گرایی) را در قالب شخصیت‌های ایرانی و غیر ایرانی به نمایش گذاشته است. این عمل از ابتکارات هنرمندان قاجاری محسوب می‌شود و گویی رستم نیز به سهم خود در رکاب و تحت‌الامر حضرت سلیمان قرار دارد.

اما در مورد شیر یا شیران مطیع و مسخّری که در تصویرگری‌های مربوط به این صحنه دیده می‌شوند، باید گفت تقریباً در تمام آثار قاجاری با موضوع سلطنت یا فرمانروایی سلیمان نبی (مشخصاً نمونه‌های جلوس بر تخت)، شیر در کنار سایر وحوش و طیور، حضوری همیشگی دارد و اصولاً به‌صورت تک یا جفت در پایین‌ترین سطح تصویر در پای تخت ظاهر می‌گردد (تصاویر ۱۲، ۱۳ و ۱۴). پیکر این شیر - و به‌طورکلی دیگر شیرهای قاجاری - اغلب از نیمرخ مجسم شده تا نمای کامل‌تری از موجودیت جسمانی حیوان مشاهده شود (تصاویر ۱۳ و ۱۴).

در اندک مواردی هم صحنهٔ ملاقات حضرت سلیمان و بلقیس ترسیم‌شده است.



تصویر ۱۰.کاشی بانقش قتلگاه سیدالشهدا و حضور شیر بر پیکر حضرت، تکیهٔ معاون‌الملک، کرمانشاه، اواخر دورهٔ قاجار، مأخذ: نگارندگان

(الف) (ب) (ج) (د)

تصویر ۱۱. شیرهای مسخّر، جزئیات مربوط به تصاویر ۷، ۸، ۹، ۱۰ (الف: جزئی از تصویر ۷؛ ب: جزئی از ۸؛ ج: جزئی از تصویر ۹؛ د: جزئی از تصویر ۱۰)، مأخذ: همان

علاوه بر موارد فوق، همچنین باید گفت که شیر در اساطیر و تاریخ ادیان، مَرکب یا تخت بسیاری از خدایان بوده؛ ازجمله تخت سلیمان که با نقش شیر تزئین شده بود (دادور، ۱۳۹۰: ۲۱). جایگاه سلیمان نبی و روایات دینی و اساطیری پیرامون وی به حدی بوده که پادشاهان و هنرمندان درباری قاجار از این اندیشه در ساخت تختِ مشهورِ کاخ سلطنتی گلستان، موسوم به «تخت مرمر» الهامَ گرفته و «به مناسبت افسانهٔ مذکور و تشبیه فتحعلی شاه در اقتدار، ثروت و شوکت، این تخت را «تخت سلیمانی» نامیده‌اند» (ذکاء، ۱۳۴۹: ۵۱). در این تخت قاجاری، واقع در بارگاه کاخ گلستان (ایوان تخت مرمر)، بخش‌هایی از میانه و انتهای تخت بر دوش شیران قرار دارد و پیکرهٔ دو شیر هم در طرفین پلکان جلو به‌صورت قرینه و به حالت مطیع و فرمان‌بر حکاکی شده است.

۵-۴. در حضور حضرت دانیال

بر اساس منابع حدیث شیعه، دانیال نبی از پیامبران بنی‌اسرائیل و از نسل حضرت داوود بوده است. وی در سال ٦٠٦ قبل از میلاد به اسارت بخت‌النصر، از پادشاهان ستمگر بابل درآمد و با گروهی از قوم بنی‌اسرائیل به بابل فرستاده شد (مجلسی، ۱۳۸۹: ۳۵۱، ۳۷۱). همچنین آمده که بخت‌النصر دانیال نبی را به بهانهٔ سرپیچی از دستوراتش به زندان یا به روایتی دیگر، به قفس شیران درنده افکند (الحسنی العاملی، ۱۳۸۵، ٤٩٩؛ حسینی دشتی، ۱۳۹۳: ۹۳٤). در نقش‌پردازی‌های هنرمندان قاجاری، لحظه‌ای به تصویر درآمده که شیر در کنار این پیامبر حضور دارد و گاه

تصویر ۱۲. حضرت سلیمان بر تخت سلطنت به همراه فرشتگان و وحوش (شیر)، اواسط قرن ۱۹ م. آبرنگ روی کاغذ، مأخذ: www.pinterest.com

تصویر ۱۳. سلیمان نبی بر تخت سلطنت، نسخهٔ چاپ سنگی عجایب‌المخلوقات، ۱۲٦٤ هـ.ق./۱۸٤۷ م. اثر علیقلی خویی، مأخذ: مارزلف، ۱۳۹۳: ۲۲۷

حیوان به شکل گربهٔ رامی مجسم شده که حضرت دانیال در حال نوازش اوست (تصویر ۱٦). در بعضی از این روایات حتی به جنسیت شیر هم اشاره‌شده و آن را شیر «ماده» گفته‌اند که در چاپ نقش سنگی ارائه‌شده، همین صورت (شیر مادهٔ بدون یال) مشاهده می‌شود (تصویر ۱۷). روایت مواجههٔ دانیال نبی با شیران گرچه در حیات و نبوت آن پیامبر بیان‌شده و از موضوعات فرعی زندگانی و اسارت وی به شمار می‌آید، بااین‌حال هنرمند قاجاری آن را به‌قصد نمایش کرامات انبیای ادیان توحیدی، دستمایهٔ کار خود کرده و شیران درنده را در زندان بخت‌النصر، رام و فرمان‌بردار آن فرستادهٔ الهی نشان داده است.

۵-۵. در محضر میرفندرسکی و شیخ بهایی

داستان شیری که از قفس شاهی زنجیر گسسته و گریخته و با دو تن از عالمان بزرگ عهد صفوی، میرفندرسکی و شیخ بهایی، برخورد کرده به صورت‌های مختلف نقل‌شده است. یکی از این موارد به‌اختصار چنین بوده:

روزی میر ابوالقاسم فندرسکی و شیخ بهایی در یکی از بالاخانه‌های عمارات شاهی نشسته بودند (به روایتی در کنار زاینده‌رود). در این اثنا شیر درنده‌ای زنجیر گسسته و از قفس شیر خانه گریخته دفعه [دفعتاً] بر آن‌ها وارد می‌شود. شیخ بهایی از جای خود نجنبیده ولیکن اندکی دچار ترس و وحشت گردیده چنانچه خود را جمع کرده و عبای خود را به دست گرفته نیمی از صورت خود را می‌پوشاند و میرفندرسکی به قوّت نفس و نیروی باطنی و ارادهٔ تسخیر، شیر را با نگاهی رام کرده، او را می‌نوازد و قلادی [قلاده‌ای] بر گردنش می‌نهد و در بیان کیفیت شخص می‌گوید: «من به نیروی دانش دانسته بودم که شیر تا گرسنه نباشد بر انسان خطری نیست» و میر اظهار می‌دارد: «من به قوهٔ تصرف و کرامت یقین دانستم که شیر را تسخیر می‌کنم» (مقدمهٔ تُحفه‌المُراد به نقل از هنرفر، ۱۳۵۰: ٥٤٦-٥٤٥).[۱]

در تصویر بالا، شیخ بهایی و میرفندرسکی رودرروی یکدیگر نشسته‌اند. میر دست راستش را به نشانهٔ قدرت تسخیر، بر سر و پشت شیری — هرچند بدون قلاده - که کنار وی آرام‌گرفته گذاشته و شلنگ قلیانی را در دست

۱. همچنین نک: تنکابنی، میرزامحمد، ۱۳٦٤، قصص‌العلما، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمیهٔ اسلامیه، ۳۷-۲۳٦.

تصویر ١٤. کاشی نگارهٔ بارگاه حضرت سلیمان با نقش دو شیر، منسوب به کاشی‌کاران شیراز، خانه‌ای قدیمی در شیراز، مأخذ: سیف، ١٣٧٦: ١٣٢

تصویر ١٦. دانیال نبی در محبس شیران، دیوارنگارهٔ نمای داخلی بقعهٔ آقاروبند، دزفول، مأخذ: میرزایی‌مهر، ١٣٨٦: ٥٦

(الف) (ب) (ج)

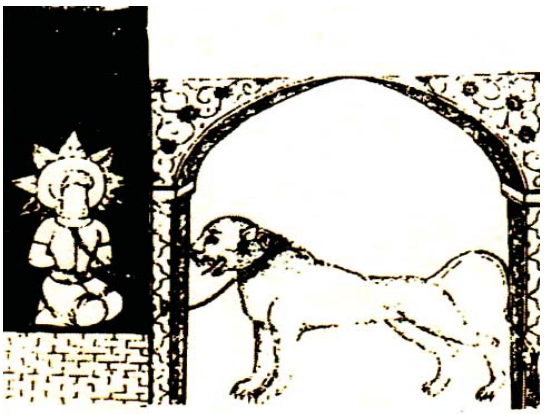
تصویر ١٥. شیرهای مسخّر، جزئیات مربوط به تصاویر ١٢، ١٣، ١٤ (الف: جزئی از تصویر ١٢؛ ب: جزئی از ١٣؛ ج: جزئی از تصویر ١٤)، مأخذ: نگارندگان

دیگر دارد (تصویر ١٨). در دستان شیخ بهایی نیز یک استکان چای و نعلبکی است. نقاشی دیگری مشابه همین اثر، بار دیگر به دست رجبعلی اصفهانی ترسیم‌شده که این بار میرفندرسکی و شیر به‌تنهایی درصحنه حاضرند (تصویر ١٩).

داستان رویارویی یا ملاقات شیر با شیخ و میرفندرسکی (که گاه در برخی تصاویر قاجاری میرداماد به‌جای اوست)، جز پرده‌های نقاشی، بر زمینه‌های دیگری هم نمودار شده است. نقاشان قاجاری، به‌ویژه هنرمندان اصفهانی، ظاهراً آثار زیر لاکی (قلمدان، قاب آینه و جلد کتاب) را بستر مناسبی برای تصویرگری این موضوع یافته و آن را با ظرافت هرچه تمام نقش‌پردازی کرده‌اند (تصویر ٢٠). در تابلوی نقاشی بالا با آن‌که فقط دو شخصیت اصلی روایت و حیوانِ رام‌شده به نمایش درآمده، اما در قلمدان‌ها یا قاب‌های آینه، به‌رغم کوچک بودن سطوح، فضای کار با تراکم بیشتری از اشخاص که عمدتاً مریدان و شاگردان این دوعالم هستند مجسم شده است.

۵-۶. در تسخیر شیخ ابوالحسن خرقانی

در کنار پیامبران، امامان و علمای دین، اهل تصوف هم قدرت تصرف در برخی امور و پدیده‌ها را داشته‌اند- دست‌کم چنین ذکرشده است. شیخ ابوالحسن خرقانی، عارف و صوفی نامدار قرن چهارم و پنجم هجری، از مشهورترین آن‌هاست. عطار نیشابوری در کتاب «تذکرة الاولیاء» که در شرح احوال هفتادودو تن از عارفان است، باب مستقلی به شیخ اختصاص داده و آنجا که بحث کرامت و تسلط بر وحوش پیش می‌آید، چنین می‌نویسد: نقل است که بوعلی سینا به آوازهٔ شیخ عزم خرقان کرد. چون به وثاق [= خانه] شیخ آمد شیخ به [جمع‌آوری] هیزم رفته بود. [...] بوعلی عزم صحرا کرد تا شیخ را بیند، شیخ را دید که همی آمد



تصویر ۱۷. تصویر چاپ سنگی حضرت دانیال در لانهٔ شیر، نسخهٔ اخبار نامه، ۱۲٦۷ هـ.ق./۱۸۵۰ م. مأخذ: مارزلف، ۱۳۹۰: ۱۳۸

تصویر ۱۸. تابلوی نقاشی شیخ بهایی و میرفندرسکی در حالی که میر دست‌برسر شیر دارد، تکیهٔ میرفندرسکی، اصفهان، مأخذ: هنرفر، ۱۳۵۰: ٥٤٥

تصویر ۱۹. شمایل میرفندرسکی در کنار شیر، رنگ روغنی روی بوم، اثر رجبعلی اصفهانی، ۱۲٥٦ هـ.ق. مأخذ: گلگشت در نگارستان، ۱۳۸۹: ٤٠

تصویر ۲۰. قلمدان زیر لاکی با نقش شیخ بهایی و میرفندرسکی در حال نوازش شیر به همراه مریدان (قاب‌بند مرکزی)، دورهٔ قاجار، ح ۷۵-۱۸۵۰ م. اثر حاجی علی، مأخذ: www.harvardartmuseums.org

(ج) (ب) (الف)

تصویر ۲۱: شیرهای مسخّر، جزئیات مربوط به تصاویر ۱۸، ۱۹، ۲۰ (الف: جزئی از تصویر ۱۸؛ ب: جزئی از ۱۹؛ ج: جزئی از تصویر ۲۰)، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۲. قلمدان زیر لاکی با نقش شیخ احمد خرقانی سوار بر شیر (قاب‌بند سمت راست، وجه کناری قلمدان)، دورهٔ قاجار، ح ۱۸۷۵-۸۰ م، اثر سیّدمحمد نقاشباشی، مأخذ: www.harvardartmuseums.org

تصویر ۲۳. مجنون در بیابان، منسوب به عبدالوهاب غفاری، نقاشی دیواری روی سقف خانه‌ای قدیمی در کاشان، مأخذ: سیف، ۱۳۷۹: ۱۲۸

تصویر ۲۴. مجنون در بیابان در مقابل فرستادهٔ لیلی، در کنار وحوش (شیر)، کاشی زیر لعابی، تالار سرسرای کاخ گلستان، تهران، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۵. ملاقات لیلی و مجنون، در کنار نقش دو شیر، بخشی از آویز تزئینی با فن رشتی‌دوزی (پشم، نخ نقره، تکه‌دوزی و سوزن‌دوزی)، رشت، نیمهٔ اول قرن ۲۰ م. مأخذ: مجموعهٔ خصوصی ناصر رمضانی

تصویر ۲۷. شیرهای مسخّر، جزئیات مربوط به تصاویر ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶ (الف: جزئی از تصویر ۲۳؛ ب: جزئی از ۲۴؛ ج: جزئی از تصویر ۲۵؛ د: جزئی از تصویر ۲۶)، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۶. مجنون و وحوش (شیر و پلنگ) در بیابان، نسخهٔ چاپ سنگی خمسه، ۱۲۶۴ هـ.ق./ ۱۸۴۷ م. مأخذ: مارزلف، ۱۳۹۳: ۲۲۷

و خرواری درمنه [= گیاه خشک، هیزم] بر شیری نهاده. بوعلی از دست برفت ... (عطار، ۱۳۹۱: ۵۸۳-۵۸۲)

در متن تذکرهٔ الأولیاء گرچه شیر با تل هیزم بر پشت توصیف‌شده، در تصاویر قاجاری اغلب خود شیخ سوار بر این حیوان است (تصویر ۲۲). وی درواقع به حالت سواره، بدون تن‌پوش، با مو و محاسن سفید و درحالی‌که ماری را به شکل افسار به گردن شیر انداخته، نزد ناظران که احتمالاً از مریدان یا عوام هستند درحرکت است. سایر عناصر و مختصات صحنه، ازجمله طرز ایستادن و طرز نگاه افراد و همچنین حالات حضار، نوع پوشش آن‌ها و آرایش زنان در این قبیل بازنمایی‌ها همه از نوع قاجاری و از ویژگی‌های بصری هنرِ این دوره محسوب می‌شوند. تسخیر شیر و مطاوعت اینِ حیوان از شیخ ابوالحسن خرقانی، موضوعی است که در هنر قاجار معمولاً در آثار لاکی و به‌ویژه قلمدان‌ها دیده می‌شود و اغلب هم در یکی از قاب‌بندهای تزئینی در کنار دیگر روایاتِ برگرفته از ادبیات فارسی یا عرفان اسلامی می‌آید. به‌طورکلی هم‌جواری صحنه‌های مختلف از چند داستان، به‌ویژه در آثار لاکی یا کاشی‌کاری، از سنّت‌های تصویری دورهٔ قاجار به شمار می‌آید.

۵-۷. مجنون و پهنهٔ بیابان

«لیلی و مجنون» از معروف‌ترین داستان‌های ادبیات فارسی و سومین دفتر از «خمسهٔ» نظامی است که بارها دستمایهٔ کار هنرمندان تصویرگر قرارگرفته است. یکی از صحنه‌هایی که - به‌ویژه در عصر قاجار - موردتوجه بوده و ظرفیت‌های تصویری بیشتری پیش روی هنرمندان گذاشته، سر به بیابان گذاشتن مجنون و انس او با وحوش و سباع، ازجمله شیر است.

هر وحش که بود در بیابان
در خدمت او شده شتابان
از شیر و گوزن و گرگ و روباه
لشکرگاهی کشیده بر راه
ایشان همه گشته بنده فرمان
او بر همه شاه چون سلیمان
(لیلی و مجنون، ۱۶۷)

در نماهای قاجاری، مجنون با جسمی نزار، تکیده و برهنه، در پهنه‌ای که بیشتر به یک واحه یا آبادی شباهت دارد تا بیابان، روی زمین نشسته و لیلی یا فرستادهٔ لیلی را مقابل خود می‌بیند. شیر و سایر حیوانات نیز در اطراف او، به‌ویژه در سطوح پایین‌تر تصویر، آرام و قرار یافته‌اند (تصاویر ۲۳، ۲۴، ۲۵ و ۲۶). این حالت، به داستان زندگی و احوال سن ژروم در صحرا بی‌شباهت نیست (نک: تصویر ۱). درواقع عشق راستین مجنون به لیلی و ریاضت‌های طولانی‌مدت، درنهایت در وی به معنویت و عشق حق‌تعالی منجر گشته و او را در زمرهٔ اهل سلوک و رهروان طریقت قرار داده است. از همین رو قدرت تصرف در پدیده‌ها و تسخیر حیوانات (شیر) در وی به ظهور رسیده، چنان‌که در ابیات فوق نیز جایگاه مجنون در سیادت و کرامت، به سلیمان نبی تشبیه شده است. حاصل مباحث فوق در جدول ۱ خلاصه‌شده است.

جدول ۱. طبقه‌بندی موضوعی، ویژگی‌های مضمونی و مشخصات بصریِ شیران مطیع و مسخّر (هنر قاجار)، مأخذ: نگارندگان

ردیف	موضوع تسخیر شیر	شخصیت صاحب کرامت	هویت شخصیت صاحب کرامت	مأخذ روایت (مأخذ رایج)	مضمون مأخذ روایت	نحوهٔ بازنمایی شیر	سایر شخصیت‌های حاضر درصحنه
۱	در پیشگاه امیرالمؤمنین(ع)	حضرت علی(ع)	امام شیعه	«الهدایه‌الکبری» و «نفس الرحمن فی فضائل سلمان»	مذهبی – روایی	۱. حیوانی آرام و بی‌حرکت به‌صورت نشسته یا خوابیده در مقابل یا در کنار حضرت؛ ۲. در پای اسب حضرت با سر خمیده یا به حالت مرعوب و هراسان	۱. حسنین(ع)، درویش کابلی، قنبر (غلام حضرت) و بعضاً سلمان فارسی؛ ۲. سلمان فارسی
۲	سلطان قیس هندی و امام حسین(ع)	امام حسین(ع)	امام شیعه	«مرقات‌الایقان» و «طوفان‌البکاء»	مذهبی – روایی	۱. حیوانی مطیع و گاه سربه‌زیر به‌صورت نشسته در پای اسب حضرت یا اسب سلطان قیس؛ ۲. حاضر بر پیکر بی‌سر سیدالشهدا یا شهدای کربلا به حالت آرام یا غرّان	۱. ــــ ۲. بعضاً سپاهیان دشمن و پیکر بی‌سر شهدای کربلا
۳	در بارگاه سلیمان نبی(ص)	حضرت سلیمان(ع)	پیامبر (بنی‌اسرائیل)	قرآن کریم	مذهبی	در پایین تخت حضرت، اغلب به‌صورت جفت و قرینه در میان انواع دیگر وحوش	فرشتگان، دیوها، ملازمان و انواع حیوانات
۴	در حضور حضرت دانیال(ص)	حضرت دانیال(ع)	پیامبر (بنی‌اسرائیل)	«الانبیاء: حیاتهم و قصصهم»	مذهبی – روایی	قلاده به گردن به شکل سگی اهلی (غالباً ماده‌شیر) و بعضاً به شکل گربه‌ای رام در آغوش آن نبی	بخت‌النصر (در پس‌زمینه)
۵	در محضر میرفندرسکی و شیخ بهایی	ابوالقاسم میرفندرسکی	عالم، عارف، متألّه	«قصص‌العلما» و نیز «تُحفه‌المُراد» (شرح قصیدهٔ میرفندرسکی)	مذهبی – روایی/ ادبی	به حالت نشسته روی دو پای جلو در میانهٔ صحنه (نیم‌تنهٔ عقب، پنهان در پشت بدن میر)	جمع مریدان
۶	در تسخیر شیخ ابوالحسن خرقانی	ابوالحسن خرقانی	عارف و صوفی	«تذکرة الأولیاء» (عطار)	ادبی – روایی	به حالت رام و در حال حرکت در قالب مَرکب شیخ	جمع مریدان و ناظران
۷	مجنون و پهنهٔ بیابان	مجنون (قیس بن مُلوّح عامری)	عاشق وارسته	«خمسه» (لیلی و مجنون)	ادبی – تاریخی	به‌صورت آرام و نشسته در کنار مجنون در بین سایر حیوانات و وحوش بیابان	لیلی یا فرستادهٔ لیلی و ساربان

نتیجه

شیر در هنرهای تصویری عصر قاجار به حالات و شکل‌های گوناگون بازنمایی شده؛ از نخجیرگاه، آرایه‌های تزئینی و نشان‌های سلطنتی تا نقش نمادین شیر حق در معراج. یکی از جلوه‌های دیگر نقشمایهٔ این حیوان در هنر این دوره، شیری است که در محضر بزرگان دین آرام و قرارگرفته و در حقیقت به‌واسطهٔ کرامت و تصرف باطنی آنان، به تسخیر درآمده است. نمودهای بصری این موضوع در این نوشتار، بر اساس مطالعه و مشاهدهٔ آثار موجود، ذیل هفت گروه عمده طبقه‌بندی شد. این تسخیر و تسلط، هم شامل حال ائمه و انبیا مانند حضرت علی(ع)، امام حسین(ع)، حضرت سلیمان و دانیال نبی می‌شود و هم عالمان و صوفیانی همچون میرفندرسکی، ابوالحسن خرقانی و مجنون (در جایگاه یک سالک وارسته). تجلی این مضمون مذهبی، از سوی دیگر، تقریباً در همهٔ رسانه‌های هنری قاجاری، از نقاشی رنگ روغنی، نقاشی دیواری و نقاشی زیر لاکی و پشت شیشه

تا چاپ سنگی، کاشی‌کاری، پارچه و قالی‌بافی به چشم می‌آید و درمجموع بر ماهیت هنر این عصر و تکثیر پذیری موضوعات واحد، به‌ویژه از نوع مذهبی و عامیانه، در رسانه‌های مختلف دلالت دارد. این موضوع (تکثیرپذیری) در مورد حکایات برگرفته از ادبیات کلاسیک فارسی (خسرو و شیرین، یوسف و زلیخا و ...) و بازنمایی آن‌ها در قالب تصویر هم صدق می‌کند، هرچند طبقه‌بندی ارائه‌شده در این جستار اساساً مأخوذ از منابع مذهبی و روایی هستند و درمجموع، منابع و روایاتِ پیرامونِ مبحث کرامت و تسخیر حیوانات درنده و شیر، با وجه دیداری آن در هنر قاجار ارتباط مستقیم داشته و بر حوزهٔ تصویر تأثیرگذار بوده است. شیرهایی که در هفت گروه فوق به تصویر درآمده‌اند، اصولاً به‌واسطهٔ نمایش قدرت و صلابت‌شان، اغلب نر هستند و یال دارند، اما گاه نقش شیر بی‌یال (ماده) هم در میان آن‌ها دیده می‌شود. این مسئله در مورد داستان اسارت دانیال نبی بیشتر مشهود است، چراکه در روایات مشخصاً به حضور شیر ماده در محبس وی اشاره‌شده است. از دیگر ویژگی‌های تصویرسازی موضوعات مطرح‌شده این است که در بارگاه سلیمان نبی و نزد مجنون در بیابان، وحوش بیشتری حضور دارند و در بین‌شان پرندگان و حیوانات اهلی هم دیده می‌شود. در این دو مورد، شیر یکی از حیوانات در جمع آن‌هاست؛ اما در سایر موارد، مشخصاً با نقش شیر واحد مواجهیم و این حیوان به‌تنهایی مجسم می‌شود و یکی از عناصر غالب و مستقل صحنه را شکل می‌دهد. در مورد جلوس سلیمان نبی و حضور مجنون در بیابان، باز گفتنی است که نقش شیر گاهی به‌صورت جفت و قرینه هم تجسم می‌یابد که این مسئله، به‌ویژه در بارگاه حضرت سلیمان، به دلیل نوع فضاسازی درباری و اصل قرینه‌سازی (که عمدتاً به فضاسازی و ترکیب‌بندی دربارهای فتحعلی شاه شباهت دارد و از آنجا اقتباس‌شده) بیشتر نمایان است. نکتهٔ دیگر آنکه در کار هنرمند قاجاری (تصویرسازی بر اساس روایات شفاهی یا مکتوب)، موضوع مسخّر شدن یا انقیاد حیوانات، به‌ویژه شیر در حضور اولیا و اعاظم را نمی‌توان در حیطهٔ تفاوت ماهوی کرامت یا معجزه تعبیر و تفسیر کرد و تمایز بین این دو را پیش کشید. درواقع آنچه در اینجا از رام شدن شیر، چه نزد پیامبران و امامان و چه عرفا و مردان طریقت مشهود است، به‌طورکلی در زمرهٔ مبحث کرامت جای می‌گیرد و لزوماً اقدامی ـ دست‌کم با نظر به شواهد تصویری ـ در جهت اثبات نبوت یا خط بطلان کشیدن بر دعاوی منکران قلمداد نمی‌شود. این موضوع به‌طورکلی با عقاید هنرمندان قاجاری و مخاطب آنان که جامعهٔ مذهبی عصر قاجار را تشکیل می‌داد، پیوند می‌خورد.

منابع و مآخذ

قرآن کریم
تاجدینی، علی، ۱۳۸۳، فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا، تهران: انتشارات سروش.
تناولی، پرویز، ۱۳۹۳، مقدمه‌ای بر تاریخ گرافیک در ایران. تهران: نشر نظر.
حسینی دشتی، سید مصطفی، ۱۳۹۳، معارف و معاریف: دائره‌المعارف جامع اسلامی، ج ۲، تهران: انتشارات دارالفکر.
خزایی، محمد، ۱۳۸۱، «نقش شیر در هنر اسلامی»، مطالعات هنرهای تجسمی، ش. ۱۷، صص ۵۷-۵٤.
خیام، عمر بن ابراهیم، ۱۳۵۷، نوروزنامه، تهران: چاپ علی حصوری.
دادور، ابوالقاسم، ۱۳۹۰، «شیر در فرهنگ و هنر ایران»، مطالعات هنرهای تجسمی، ش. ۲، صص ۳۲-۱۷.
ذکاء، یحیی، ۱۳٤۹، تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
رجایی بخارایی، احمدعلی، ۱۳۷۳، فرهنگ اشعار حافظ، چاپ هفتم، تهران: انتشارات علمی.
زمانی، کریم، ۱۳۸۹، میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.

زمانی، کریم، ۱۴۰۰، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر پنجم و ششم، چاپ چهلم و بیست و هشتم، تهران: نشر اطلاعات.
سیف، هادی، ۱۳۷۱، نقاشی پشت شیشه. تهران: انتشارات سروش.
سیف، هادی، ۱۳۷۶، نقاشی روی کاشی. تهران: انتشارات سروش.
سیف، هادی، ۱۳۷۹، نقاشی روی گچ. تهران: انتشارات سروش.
ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۸۹، پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران، تهران: نشر نی.
عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد، ۱۳۹۱، تذکرة الأولیاء، بررسی و تصحیح: محمد استعلامی، چاپ بیست و سوم، تهران: انتشارات زوار.
فردوسی، ابوالقاسم، ۷۱-۱۹۶۳، شاهنامهٔ فردوسی، ج ۱، مسکو: چاپ برتلس و دیگران.
قائم‌مقامی، جهانگیر، ۱۳۴۵، «شیر و نقش آن در معتقدات آریایی‌ها»، بررسی‌های تاریخی، سال اول، ش. ۳، صص ۱۴۲-۹۱.
قشیری،ابوالقاسم،۱۳۸۸،رسالهٔقشیریه،ترجمهٔابوعلی‌حسن‌بن‌احمدعثمانی،چاپ‌دوم،تهران:انتشارات‌زوار.
گلگشت در نگارستان (گلچینی از آثار موزه‌های سعدآباد)، ۱۳۸۹، تهران: انتشارات نگار و مرکز امور فرهنگی و اجتماعی سازمان میراث فرهنگی.
مارزلف، اولریش، ۱۳۹۴، بیست مقاله در باب تاریخ چاپ سنگی در ایران، به اهتمام محمدجواد احمدی‌نیا، قم: انتشارات عطف.
مارزلف، اولریش، ۱۳۹۳، تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی، ترجمهٔ شهروز مهاجر، چاپ سوم، تهران: نشر نظر.
مصاحب، غلامحسین، ۱۳۸۳، دائرةالمعارف فارسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
معین، محمد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی معین، ج ۳، تهران: انتشارات امیرکبیر.
موریه، جیمز، ۱۳۸۶، سفرنامهٔ جیمز موریه، ج ۱، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: نشر توس.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، ۱۳۸۶، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس بن یوسف، ۱۳۱۳، خمسه (لیلی و مجنون)، به تصحیح وحید دستگردی، طهران: مطبعهٔ ارمغان.
هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، ۱۳۸۱، کشف‌المحجوب، به تصحیح والنتین ژکوفسکی، چاپ هشتم، تهران: طهوری.
هنرفر، لطف‌الله، ۱۳۵۰، گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان، تهران: چاپخانهٔ زیبا.
جوهری، میرزا محمدابراهیم، ۱۳۰۴ هـ ق. طوفان‌البکاء، تهران: چاپ دارالخلافه.
الحسنی العاملی، عبدالصاحب، ۱۳۸۵، الانبیاء: حیاتهم و قصصهم. قم: المکتبه الحیدریه.
خصیبی، حسین بن حمدان، ۱۹۹۱/۱۴۱۱، الهدایه‌الکبری. بیروت.
سرّاج طوسی، ابونصر، ۱۹۶۰ م. اللّمع فی التصوف. حقّقه و قدّم له: عبدالحلیم محمود و طه عبدالباقی سرور، مصر: درالکتب الحدیثه.
کلینی،محمدبن‌یعقوب،۱۴۰۷هـ‌ق.الکافی،ج۱،تحقیق‌علی‌اکبرغفاری‌ومحمدآخوندی،تهران:دارالاسلامیه.
مجتهدزاده گنجوی، سیدمحمدباقر، ۱۳۷۲ هـ ق. مرقات‌الایقان، ج ۱، بی‌جا.
مجلسی، محمدباقر، ۱۳۸۹، بحارالانوار، ج ۱۴، تهران: دارالکتب‌الاسلامیه.
نوری،حسین‌بن‌محمدتقی،۱۳۶۹،نفس‌الرحمن‌فی‌فضائل‌سلمان(رض)،تهران:چاپ‌جوادقیومی‌اصفهانی.
Masse, Henri, 1938, Croyances et Coutumes Persans, Suivies de Contes et Chansons Populaires. Vol. 1, Paris.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

A Thematic and Pictorial Study on the Docile Lion Motif in the Presence of Men of God in Qajar Art

Reihaneh Keshtgar Ghasemi, PhD Candidate in Art in Research, Shahed University, Tehran, Iran.
Alireza Baharlou, PhD in Islamic Art, Art Faculty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Received: 2023/11/01 Accepted: 2023/06/03

Humans have always been fascinated by animals. Animals usually provoke a strong reaction in people. Most mythologies feature animals in certain roles; some belief systems feature animals as guides, oracles, or totems representing certain qualities or certain characters. That is why animals have turned up as symbols in artistic media. The art of the ancient Near East includes some of the most vivid images of animals; the images of animals frequently appeared within compositions that evoked divinity, kingship, and the fertility of the natural world. Both naturalistic and abstracted animal portrayals are found throughout the history of the ancient Middle East and the selection of a stylized or exaggerated form is best understood as the artisan's wish to emphasize a particular desirable or representative quality of the animal. Interest in wild animals and particularly in features like horns, wings, and claws that were considered especially dangerous or powerful is characteristic of ancient Middle Eastern art of all periods, dating back at least to the Neolithic period. During the Uruk period, the lion and bull became especially prominent in the art of the ancient Near and Middle East and first began to be used in images expressing the power of rulers. Images of lions were also used in protective contexts, and were set up in pairs to guard passageways into royal and ritual spaces. Conflict between two or more powerful creatures is a recurring theme in ancient Eastern art. Fierce animals shown in combat were perhaps meant to embody strong opposing forces in nature. Fierce animals, such as bulls and lions, as well as hawks, stags, and other powerful beasts, could be linked with certain gods whose qualities they shared. Horned headdresses were markers of divinity in the ancient Near East (a greater number of horns corresponded to a higher status in the world of the gods). However, the gods of the ancient Middle East did not commonly appear with animal features. Occasionally, gods appeared with wings and other birdlike elements, but they remained recognizably human. Thus, a depiction of a bull, for example, would be understood to refer to the storm god's presence and powers, rather than to represent the god himself in animal form. With privileged status and mystical powers, lion has constantly played a major role in human societies and different civilizations. The lion has been an important symbol to humans for tens of thousands of years. The earliest graphic representations feature lions as hunters with great strength, strategies, and skills. In later depictions of human cultural

ceremonies, lions were often used symbolically and may have played significant roles in magic, as deities or in close association with deities, and served as intermediaries and clan identities. In the Iranian culture and art, images of the animal were used in various forms and with different concepts, sometimes decoratively and symbolically, and other times politically. Religious purposes were another occasion for the appearance and application of lion motif in the Iranian culture; the most evident example of which would be the "Lion of God" as a metaphor for the first Shiite imam. Yet, another manifestation of lion in visual arts is the one related to the subjugation of the animal by the men of God, i.e. prophets, imams and mystics. This issue could be interpreted in the field of supernatural powers of such men and their inner control over physical phenomena, including wild animals. In Qajar era, as the site for the representation and the time of the development of folk religious arts, we encounter various related works in which docile lion has been subdued by the men of religion and mysticism through such supernatural powers, and consequently has become a tame animal without any fierceness or voracity. Accordingly, the present essay **aims** at the examination and evaluation of this subject matter both in textual and pictorial resources through analytical-descriptive **method.** The main **questions** proposed would be: (1) What is the relationship or connection between textual resources on the issue of animals' subjugation and their visual representation in arts? (2) Into what categories, according to textual and visual evidence, such representations would fall? (3) What are the sources/ origins of the representations? (4) In which art media such representations have been reflected? The **results** indicate that representation and illustration of the scenes related to bringing lion under control before holy men was based on religious and in some cases on literary texts. Such an act could be interpreted in the realm of supernatural deeds and as a mark of honor. Further, there is a direct connection between written sources and visual, artistic manifestations. The visual representation of the mentioned issue in this essay was principally categorized under seven groups or narratives, and is reflected in different art media, namely oil painting, wall painting, reverse glass painting, lacquer painting, tilework, manuscripts, watercolor and in some cases, textiles.

Keywords: Docile Lion, Supernatural Powers (Marks of Honor), Subjugation, Men of God, Qajar Art

References: Holly Quran

Al-Hassani al-Āmeli, Abd-os-Sāheb, 1385/2006, Al-Anbiyā: Hayātehom wa Qessasehom, Qom: Al-Maktab al-Heydariyeh.

Attār Neyshāburi, Farid-od-Din Mohammad, 1391/2011, Tazkert-ol-Owliyā, edited by Mohammad Este'lami, 23rd edition, Tehran: Zavvar.

Dadvar, Abolghasem, 1390/2011, "Shir dar Farhang va Honar-e Irān", Motāle'āt-e Honar-hāye Tajassomi, No.2, pp. 17-32.

Ferdowsi, Abulqāsem, 1963-71, Shāhnāmeh, vol.1, Moscow: Berthels.

Ghaemmaghami, Jahangir, 1345/1966, "Shir va Naqsh-e Ān dar Mo'taqedāt-e Āriyāyi-hā", Barrasi-hāye Tārikhi, 1 (3): pp. 91-142.

Golgasht dar Negārestān (Golchini az Āsār-e Muze-hāye Sa'dābād), 1389/2010, Tehran: Negar.

Hojviri, Abulhassan Ali ibn-e Osman, 1381/2002, Kashf-ol-Mahjub, edited by Walentin Schukowski, 8th edition, Tehran: Tahouri.

Honarfar, Lotfollah, 1350/1972, Ganjine-ye Āsār-e Tārikhi-ye Isfahān, Tehran: Ziba Print House.

Hosseini Dashti, Mostafa, 1393/2014, Ma'āref va Ma'ārif: Dāyerat-ol-Ma'āref Jāme' Eslāmi, vol.2, Tehran: Dar-ol-Fekr.

Jowhari, Mirza Mohammad-Ibrahim, 1304AH/AD1887, Tufān-ol-Bokā, Tehran: Dār-ol-Khelāfeh.

Kellini, Mohammad ibn-e Ya'qub, 1407AH/AD1987, Al-Kāfi, vol.1, edited by Ali-Akbar Ghaffari &

Mohammad Akhoundi, Tehran: Dār-al-Eslāmiyeh.
Khasibi, Hossein ibn-e Hamdān, 1411AH/AD1991, Al-Hedāyat-al-Kobrā, Beirut.
Khayyam, Omar ibn-e Ibrāhim, 1357/1979, Nowruznāmeh, Tehran: Ali Hasouri.
Khaza'i, Mohammad, 1381/2002, "Naqsh-e Shir dar Honar-e Eslāmi", Motāle'āt-e Honar-hāye Tajassomi, No.17, pp. 54-57.
Majlesi, Mohammad-Baqer, 1389/2010, Bahār-ol-Anvār, vol.14, Tehran: Dār al-Kotob al-Eslāmiyeh.
Marzolph, Ulrich, 1393/2014, Tasvirsāzi-ye Dāstāni dar Ketāb-hāye Chāp-e Sangi-ye Fārsi (Narrative Illustration in Persian Lithographed Books), translated to Persian by Shahrouz Mohajer, 3rd edition, Tehran: Nazar.
Marzolph, Ulrich, 1394/2015, Bist Maqāleh dar Bāb-e Chāp-e Sangi dar Irān, compiled by Mohammadjavad Ahmadinia, Qom: Atf.
Masse,Henri,1938,CroyancesetCoutumesPersans,SuiviesdeContesetChansonsPopulaires.Vol.1,Paris.
Mirza'imehr, Ali-Asghar, 1386/2007, Naqāshi-hāye Boqā'i Motebarrekeh dar Irān, Tehran: Farhangestan-e Honar Pub.
Mo'in, Mohammad, 1375/1996, Farhang-e Fārsi-ye Mo'in, vol.3, Tehran: Amir Kabir.
Mojtahedzaheh Ganjavi, Mohammad-Baqer, 1372/1993, Mirqāt al-Iqān, vol.1.
Morier, James, 1386/2007, Safarnāme-ye Jeymz Muriyeh (A Jourmey throngh ersia Armenia and), translated to Persian by Abolqasem Serri, Tehran: Tous.
Mosaheb, Gholamhossein, 1383/2004, Dāyerat-ol-Ma'āref-e Fārsi, Tehran: Amir Kabir.
Nezami Ganjavi, Abu Mohammad Elyas ibn-e Yusof, 1313/1934, Khamseh (Leyli va Majnun), edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Armaghan Print House.
Nouri, Hossein ibn-e Mohammad-Taghi, 1369/1990, Nafs-or-Rahmān fi Fazā'il-e Salmān, Tehran: Javad Ghayoumi Esfahani.
Qoshairi, Abolqāsem, 1388/2009, Resāle-ye Qoshayriyeh, translated to Persian by Abu Ali Osmāni, 2nd edition, Tehran: Zavvar.
Raja'i Bokhari, Ahmad-Ali, 1373/1994, Farhang-e Ash'ār-e Hāfez, 7th edition, Tehran: Elmi.
Sarrāj Tusi, Abu Nasr, 1379AH/AD1960, Al-Lama'a fe-t-Tasawwof, Egypt, Dār al-Kotob al-Hadith.
Seyf, Hadi, 1371/1992, Naqqāshi-ye Posht-e Shisheh, Tehran: Soroush.
Seyf, Hadi, 1376/1997, Naqqāshi Ruye Kāshi, Tehran: Soroush.
Seyf, Hadi, 1379/2000, Naqqāshi Ruye Gach, Tehran: Soroush.
Tajdini, Ali, 1383/2004, Farhang-e Namād-hā va Neshāne-hā dar Andisheye Mowlānā, Tehran: Soroush.
Tanavoli, Parviz, 1393/2014, Moqaddam'i bar Tārikh-e Gerāfik dar Irān, Tehran: Nazar.
Zabeti Jahromi, Ahmad, 1389/2010, Pazhuhesh-hāyi dar Shenākht-e Honar-e Irān, Tehran: Ney.
Zamani, Karim, 1389/2010, Mināgar-e Eshq: Sharh-e Mowzu'i-ye Masnavi Ma'navi, 8th edition, Tehran: Ney.
Zamani, Karim, 1400/2021, Sharh-e Jāme'e Masnavi Ma'navi: 5th and 6th Books, 40th and 28th editions, Tehran: Ettela'at.
Zoka, Yahya, 1349/1970, Tārikhcheye Sākhtemān-hāye Arg-e Saltanati-ye Tehrān, Tehran: Anjoman-e Asār-e Melli.