نقش شیر در فرش ابریشمی حیوان‌دار موزهٔ متروپولیتن

علیرضا طاهری[1]
وحیده حسامی[2]

چکیده
بسیاری از نقوش متن قالی حاوی اطلاعاتی نمادین هستند. در بین این نقوش، آنهایی که با الهام از طبیعت در فرش طراحی شده‌اند، معنای اسطوره‌ای وسیعی می‌یابند. شیر یکی از نقش‌هایی است که با اسطوره‌ها ارتباط دارد و با گذشت زمان، نماد بسیاری از ویژگی‌های بارز انسانی شده است (آیین مهر، میترائیسم، نماد سلطنت، شجاعت، قدرت و...).
نقش شیر از مهم‌ترین عناصر صحنه‌های شکار، گرفت‌وگیر و طرح‌های حیوانی بوده؛ در آثار هنری (نظیر نقش‌برجسته، مجسّمه‌سازی، فلزکاری، نقاشی و به ویژه فرش‌بافی) نیز از مهم‌ترین موضوع‌ها به‌شمار می‌رفته است. فرش ایران نیز در حیات هنری‌اش از مفاهیم و معانی اساطیری یا عرفانی- که برای تفسیر و فهمشان به بررسی و تطبیق مفهومی آنها نیازمندیم- غنی بوده است. شناسایی و معرّفی نقش شیرِ به‌کار رفته در فرش ایران، به ویژه در دوران تعالی آن، یعنی دورهٔ صفویه، می‌تواند در خلق آثار هنری هر دوره، راهکار روشنی برای هنرمندان باشد.
این مقاله در یکی از درخشان‌ترین فرش‌های دورهٔ صفوی (قالیچهٔ ابریشمی موزهٔ متروپولیتن)، نقش شیر و انواع آن را در موقعیت‌ها و حالت‌های قرارگیری متفاوت بررسی کرده، با مقایسه و تطبیق، دو نمونهٔ مشابه در فرش‌های این دوره را معرفی می‌کند.
پرسش‌هایی که در این مقاله مطرح می‌شود، عبارت‌اند از: در این فرش، چند نوع شیر و در چه حالت‌ها و موقعیت‌هایی ترسیم شده است؟ آیا نقوش شیر در هنر دوران قبلی، بر نقوش شیر این دوره تأثیری داشته است؟ آیا مفاهیم و معانی نمادین شیر، در نقوش فرش نیز دلالت دارد؟
فرض بر این است که استفاده از نقش شیر در فرش نیز پیشینه‌ای تاریخی داشته، در اسطوره‌ها ریشه دارد. در دوران اسلامی، به نقوش ملهم از دوران قبل از اسلام مفاهیم جدیدی افزوده شده است. این نقوش در دوران صفوی نیز تحت تأثیر سایر هنرها، به ویژه نگارگری، قرار می‌گیرد. نقش شیر در این فرش، هم به صورت واقع‌گرایانه و با الهام از طبیعت، هم به صورت تخیلی ترسیم شده است: ۱. نقش شیر به صورت منفرد؛ ۲. نقش شیر در صحنه‌های گرفت‌وگیر.
واژه‌های کلیدی: شیر، صفوی، فرش، متروپولیتن، نماد.

مقدمه
از زمان‌های بسیار قدیم، کاربرد نقش شیر در حالت‌های مختلف، در ایران رایج بوده است. شیر مانند یوز، ببر و پلنگ، همیشه درکنار پادشاهان بوده و نماد سلطنتی و نشانه‌ای از شجاعت، قدرت و عظمت قلمداد شده است. این نقش چه قبل از اسلام و در آیین مهر و میترائیسم، زرتشت و هنر دوره‌های هخامنشی و ساسانی، چه بعد از آن، اهمیت آشکاری داشته است. در دورهٔ اسلامی نیز در بسیاری از هنرها از این نقش استفاده کرده‌اند. در زمان صفویه، اهمیت شیر به اندازه‌ای بود که با وجود تحریم مجسّمه‌سازی، مجسّمهٔ آن را در امامزاده‌ها و روی قبر پهلوانان کار می‌گذاشتند. یکی از بسترهای مناسبی که این نقش با مهارت تمام در آن به‌تصویر درآمده، فرش این دوره است که بر اثر تشویق و حمایت شاهان صفوی در کمال فن و طراحی اجرا شده و به اوج ترقی رسیده است.
منابع موجود به موضوع نقش شیر به صورت مجرّد نپرداخته‌اند. به همین دلیل، این مقاله ابتدا نقش شیر را در اساطیر و هنر ایران به اجمال بررسی کرده است. سپس، یکی از بهترین نمونه‌های فرش این دوره را معرفی کرده و به این ترتیب، علاوه بر روشن کردن فصلی دیگر از هنر نمادپردازانهٔ نقوش در هنر ایران، مجموعه‌ای از حالت‌های مختلف شیر در این فرش را عرضه کرده است. به منظور احیای نقوش سنتی و کاربرد مجدد آنها نیز این نقش به صورت مختصر مورد تحلیل زیبایی‌شناسی قرار گرفته است.

شیر در اساطیر ایران
قدرت و هیبت باشکوه شیر باعث شده است از روزگار باستان او را با ایزدان و پادشاهان پیوند دهند؛ به گونه‌ای که صفت شیروش به ایزدان وایزدبانوان اختصاص داشت. نزد ایرانیان، شیر نماد ستارهٔ هرمز (مشتری) و نمایهٔ آتش و خشکی است. در هفت مرحلهٔ سیر و سلوک آیین میتره (مهر) نیز مقام والایی دارد (فرخزاد، ۱۳۸: ص۱۳۸۶). مهرپرستان هفت پایه یا درجه داشتند که به ظاهر از سیاره‌های هفت‌گانه گرفته شده بود. کلاغ از طرف عطارد، داماد از طرف زهره، سرباز از طرف مرّیخ، شیر از طرف مشتری، پارسی از طرف ماه، پیک مهر از طرف خورشید، و پدر یا پیر از طرف زحل حمایت می‌شدند. این مراحل به ترتیب طی می‌شود و سرباز- که دوران جانکاه آموزش‌های جنگی را گذرانده و در بلندای قدرت جسمی و توانمندی‌های روحی قرار دارد- به مرحلهٔ شیر پا می‌گذارد و شایستگی رسیدن به مقام شیرمردی را می‌یابد؛ حیوانی که هرگز به مردار دهان نمی‌آلاید و شکارگری بسیار تواناست.

۱. استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان taheri۲۱@yahoo. com
۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر

هنگامی که پیروان به این مقام نائل می‌آمدند، در شمار نزدیک‌ترین یاران میتره قرار گرفته، شیرمهر (شیرخدا) نامیده می‌شدند.
از سویی، شیر نشان قدرت، حرارت و سوزندگی و از سوی دیگر، نمایهٔ پاکی، دلیری و آمادگی برای جانبازی‌های آرمانی است. در مهرابه‌ها، شیرمردان دست‌های میترا به‌شمار می‌آمدند. وقتی خال چلیپا بر پیشانی یا دست آنها نقش می‌شد، اجازه می‌یافتند دشمنان میترا و پیمان‌شکنان را با آذرخششان مجازات کنند. به‌نظر می‌رسد کوروش کبیر هم در آغاز راه یکی از همین شیرمردان میترا بوده و برای پاک‌سازی بخش بزرگی از گیتی از نابکاران و اهریمن‌منشان، سر برافراشته است (همان، ص۵۷۲).
یکی دیگر از مفاهیم اسطوره‌ای نقش شیر، وجه کنایه‌ای آن از فصل تابستان است. از نظرگاه تقسیم فصلی، سال اوستایی به دو فصل بزرگ تقسیم می‌شد: تابستان و زمستان. نقش گاو به فصل زمستان اشاره دارد، و شیر کنایتی از تابستان است. در یکی از نقوشی که از ایام کهن به‌جای مانده، شیری در پیکار بر گاو غالب شده است. چنین نقشی نشان سپری شدن زمستان است. در روایت‌های اساطیری، میترا (خورشید) نیز بر گاو غلبه کرده، او را می‌کشد (رضی، ۱۳۷۱: ص۵۶). بنابراین، شیر در حال نبرد با گاو می‌تواند نمادی از میترا نیز قلمداد شود.
در نوشتارهای اساطیری از جمله «گیل‌گمش»، شیر موجودی خداآفریده و از نیروهای الهی است؛ اغلب نماد قدرت و شجاعت است و شکار و غلبه بر آن نشانهٔ پهلوانی و مردانگی است؛ تا آنجا که تن‌پوش اختصاصی گیل‌گمش از پوست شیر بوده است (عبدالهی، ۱۳۸۱: ص۵۴۸).
از بین معانی نمادین این حیوان می‌توان به آتش، ابهت، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، تابستان، دلاوری، روح زندگی، درنده‌خویی، سلطان جانوران، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، فکر، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت، مواظبت و نیروی ابرانسانی اشاره کرد (دادور، ۱۳۸۵: ص۷۴).

شیر در هنر ایران

بررسی آثار باستانی نشان‌دهندهٔ تصاویر بسیاری از نقش شیر است. شیر پادشاه درندگان و حیوان پرقدرتی است که از دیرباز مورد توجه و هماورد دلاوران نامدار ایران بوده است. قدمت نقش شیر درآثار باستانی دست‌کم به سه‌هزار سال پیش بازمی‌گردد. تصویر این حیوان در هنر هخامنشی و نقش‌برجسته‌های تخت جمشید و شوش حک شده است (شکل ۱). همچنین، می‌توان آن را بر بسیاری از ظروف و منسوجات ساسانی مشاهده کرد (شکل ۲ و ۳). بر برخی از مُهرهای اشکانیان و ساسانیان نیز تصویر شیر نقش شده است (ژوله، ۱۳۸۴: ص۲۱).
در دورهٔ اسلامی، نقش شیر به منزلهٔ مظهر قدرت و شجاعت باقی ماند؛ با هوشمندی خاص ایرانیان عملکردی جدید پیدا کرد و به یکی از عوامل سنتی دین جدید تبدیل شد. به این صورت که حضرت علی(ع) به شیر خدا ملقّب شده، شیر به نمادی از شجاعت و شهامت او تبدیل شد و در ادبیات این دوران نیز نمود یافت (خودی، ۱۳۸۵: صص۱۰۰ و ۱۰۱).
مولوی هم در دیوان شمس و هم در مثنوی معنوی از امام علی(ع) با عنوان «شیر حق» یاد می‌کند. در زیارت مطلقهٔ امام علی(ع) در مفاتیح‌الجنان نیز از امام علی(ع) با عنوان شیر صحنه‌های کارزار یاد شده است.
سلجوقیان نیز به نشان شیر اهمیت زیادی می‌دادند؛ این اهمیت در آثار هنری این دوره مشهود است؛ همچنانکه شیر و خورشید نیز در این دوران دیده می‌شود. شیر در هنر دوران پساساسانی و اسلامی به حیات خود ادامه داده، تقریباً تمام ویژگی‌ها و نمادهای خود را انتقال داد؛ آمیزه‌های اعتقادی مذهبی اسلام نیز آن را پذیرفت. در هنر اسلامی نیز صحنهٔ شکار شاهی شیر، نبرد شیر با غزال یا قوچ، نقش شیرهای متقابل قرینه- که بیشتر نقش تزیینی داشتند- و سایر حالت‌ها، پذیرفته شد.
شکل شیر، پیش از اسلام و پس از آن، مورد توجه قفل‌سازان بوده (شکل ۴) و برخی از بهترین قفل‌های قرون اولیه اسلامی به شکل شیر ساخته شده است (تناولی، ۱۳۸۶: ص۶۲).
نقش شیر در دوران اسلام را می‌توان در پارچه‌های آل بویه و در ادامهٔ سبک پارچه‌های ساسانی دنبال کرد. در این پارچه‌ها، معمولاً دو شیر به منزلهٔ نگهبان و محافظ، در دو طرف درخت زندگی طراحی شده‌اند که به صورت‌های مختلف نشسته، ایستاده، نیم‌رخ و تمام‌رخ و گاهی بالدار به‌تصویر درآمده‌اند (خودی، ۱۳۸۵: ص۱۰۱).

نقش شیر در فرش حیوان‌دار موزهٔ متروپولیتن

در طول سده‌های دهم و یازدهم هـ‌ق، فرش‌های ابریشمی گره‌دار که بیشتر آنها با تارهای زر و سیم بافته می‌شدند، نفیس‌ترین تولیدات کارگاه‌های سلطنتی کاشان بودند. بارها شاه این فرش‌ها را که مخصوص دربار بافته می‌شدند، به فرمانروایان خارجی اهدا کرده است. بیست تخته قالی و تعداد زیادی قالیچهٔ ابریشمی زربفت، مزیّن به نقوش پرنده، جانور و گل‌ها، از جمله هدایایی بود که سفیر ایران در آغاز فرمانروایی سلطان سلیم دوم با خود به ادرنه برد[1] . شمار زیادی قالیچهٔ ابریشمی نیز برجای مانده است که آنها را می‌توان در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی پیدا کرد. یکی از این قالیچه‌ها، فرش ابریشمی حیوان‌دار، متعلق به ارثیهٔ بنجامین التمن[2] است که در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ص۳۰۷).
این قالیچه در کاشان بافته شده است؛ به اواسط قرن دهم هجری تعلق دارد و یکی از چند فرشی است که نمونه‌های مشابه آن را در موزهٔ فرش ایران، مؤسسه هنری دیترویت و موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس می‌توان دید (شکل ۵، ۶ و ۷). غنای رنگ و کمال فنی از ویژگی‌های بارز این فرش‌هاست. گره‌زنی این قالی‌ها چنان ظریف است (حدود ۳۰۰ گره در هر سانتی‌متر مربع) که بافت آنها با بافت مخمل‌های سدهٔ دهم کاشان برابری می‌کند. ترنج مرکزی این قالی‌ها حذف شده و تمام متن به تصاویر جانوران که تقریباً به نحو منظمی تکرار شده‌اند، اختصاص یافته است. برخی از این نقوش جانوری در قالی‌های مختلف چند بار به‌کار رفته‌اند و تقریباً تمام آنها یکسان و بدون تغییرند (پوپ، ۱۳۷۸: ص۲۶۹۲).

شکل ۱

شکل۴

شکل ۲

شکل ۵

شکل ۳

شکل ۶

قالیچهٔ موزهٔ فرش تهران با ابعاد ۱۶۸×۲۳۳ سانتی‌متر و رج‌شمار ۵۰ (شکل ۶)، و فرش ابریشمی موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس در ابعاد ۱۲۴×۱۰۹ و رج‌شمار ۷۰ که در همین سده و در کاشان بافته شده‌اند (شکل ۷)، از جملهٔ این نمونه‌هاست. تفاوت این قالیچه‌ها در حاشیه و رنگ‌هایی است که در آنها به‌کار رفته؛ ولی طرح متن با تغییراتی اندک، با قالی موزهٔ متروپولیتن مشابهت‌های فراوانی دارد. شباهت نقوش متن قالیچهٔ موزه تهران با فرش موزهٔ متروپولیتن این احتمال را که هر دو اثر را یک هنرمند طراحی کرده باشد، تقویت می‌کند.

حاشیهٔ پهن قالیچهٔ تهران که زمینه‌ای سورمه‌ای دارد و به قاب‌هایی شبیه به سربند اسلیمی مزیّن شده، با دو پرندهٔ افسانه‌ای سیمرغ یا دو اژدها- که سینه به سینه در برابر هم قرار گرفته‌اند- به‌وجود آمده است. زمینهٔ حاشیه را چرخش موزون ساقه‌های ختایی پوشانده و نقشی زیبا و متراکم ایجاد کرده است که با متن هماهنگی دارد (بصام، ۱۳۸۳: ص۶۱).

فرش موزهٔ پاریس نیز طرحی یک‌طرفه و نامتقارن دارد؛ صحنه‌هایی از نزاع حیوانات به صورت گرفت‌وگیر و حیواناتی که این صحنه‌ها را نظاره می‌کنند یا در حال گریزند نیز در آن به‌تصویر کشیده شده؛ سراسر متن قالیچه هم با گل و برگ پوشانده شده است. حاشیه‌ها را گل‌های شاه‌عباسی بزرگی تشکیل داده که در آن صورتک شیری به شکلی بدیع طراحی شده و گلبرگ‌های آن، یال شیر را ایجاد کرده‌اند. نقوش گوشه‌های این حاشیه در بالا و پایین فرش متفاوت است. گل و برگ‌هایی به‌هم پیوسته در زمینه‌ای طلایی رنگ که متن و حاشیهٔ پهن را قاب گرفته‌اند، حاشیه‌های باریک را می‌سازند (همان، ص۶۰).

طرح متن قالیچهٔ متروپولیتن، ریزبافت، یک‌طرفه، بدون تقارن و ترکیب‌بندی عناصر بوده، با دقت ویژه‌ای به عمل آمده است تا تعادل و توازن نقش حفظ شود. ابعاد آن ۱۷۸×۲۴۱ سانتی‌متر، رج‌شمار آن ۶۵ و از نوع گره نامتقارن است. این قالیچه نسبت به فرش موزهٔ پاریس تراکم کمتری دارد؛ اما با طرحی قوی‌تر و استادانه‌تر از آن جلوه‌گری می‌کند. متن قالی، نقوش جانوری باشکوهی را در شش ردیف و به صورت منفرد یا در حال نزاع نشان می‌دهد. حیوانات در چشم‌اندازی کوهستانی با گیاهان گل‌دار، درختان و پرندگان بر زمینه‌ای ارغوانی قرار گرفته‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ص۳۰۸). هر یک از این گل‌ها و شکوفه‌ها با فضای موجود تناسب دارند و با زیبایی خاصی در پس‌زمینه‌ای قرار گرفته‌اند که یادآور محیط طبیعی حیوانات است. درحاشیهٔ زنگاری قالیچه طرحی از گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در میان پر و بال قرقاول‌های زوج دیده می‌شود که خط موّاجی را ایجاد کرده است. حاشیهٔ باریک بیرونی نیز با ترکیبی از گل‌های شش‌پر و اسلیمی‌های ماری تزیین شده است. همچنین، اجرای نقوش گوشه و رنگ‌بندی حاشیه در پایین و بالا متفاوت است. در حاشیهٔ پهن نیز همین اختلاف به‌چشم می‌خورد. حاشیهٔ باریک درونی نیز با زمینه‌ای طلایی و گل و برگ‌های شاه‌عباسی دور متن را قاب گرفته است (بصام، ۱۳۸۳: ص۵۶).

ترکیب‌بندی متن کاملاً تصویری است و به ظاهر، حیوانات بر اساس مشاهدهٔ دقیق طبیعت ترسیم شده‌اند. هماهنگی موجود در طرح و رنگ این قالیچه، از توانایی طراح صفوی در ترکیب‌بندی‌ها، نرمش، پویایی اثر و همکاری و سازگاری تمام و کمال او با نگارگران نشان دارد. به جرأت می‌توان طرح این قالیچه را از جمله طرح‌های شاخص و ممتازی به‌شمار آورد که تأثیر آن تا به امروز، در سایر قالی‌ها استمرار داشته است. اینک به بررسی نگاره‌های شیر در این فرش پرداخته، هر تصویر را از نظر مفهومی و نمادشناسی به طور جداگانه بررسی می‌کنیم.

شیر در صحنه‌های گرفت‌وگیر

نقوش گرفت‌وگیر در اصطلاح، به صحنه‌های نبرد میان دو یا چند حیوان اطلاق می‌شود که در مقابل هم قدرت‌نمایی می‌کنند. آثار کهن فراوانی موجود است که از شکار شدن یک حیوان توسط حیوان دیگر حکایت می‌کند؛ آثاری که در بیشتر حجّاری‌ها، دیوار کاخ‌ها، ظرف‌های فلزی و ابزارآلات و غیره، یکی از اصلی‌ترین موضوع‌های هنری کهن را به خود اختصاص می‌دهند.

بیشتر تصاویر این فرش شامل درگیری دو حیوان با یکدیگر است. به طور کلی، نُه صحنهٔ گرفت‌وگیر بین حیوانات مختلف اعم از شیر، اژدها، ببر و کفتار مشاهده می‌شود که شش تصویر از آن به درگیری با شیر در صحنه‌های گرفت‌وگیر با موجود تخیلی، در نبرد با گاو، غزال و بزکوهی اختصاص یافته است. همچنین موجودی شیرنما با رنگ مشکی، شانه‌های شعله‌ور و دُم منگوله‌دار به نحو بسیار زیبایی تصویر شده‌اند که جداگانه به هر کدام می‌پردازیم.

شکار غزال

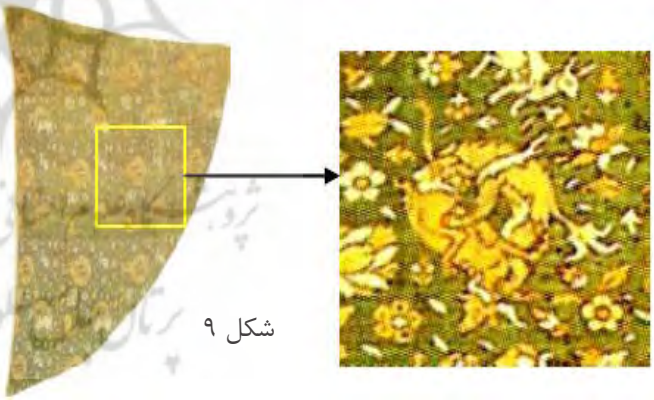
در اولین ردیف از شش ردیف حیواناتی که در این فرش طراحی شده‌اند، خرگوش و روباهی نظاره‌گر صحنه‌ای هستند که شیر، غزال را شکار می‌کند. یک جفت خرگوش نیز در گوشهٔ سمت چپ فرش در حال گریزند. شیر به غزال حمله برده و ران آن را به دندان گرفته است؛ در حالی که دو حیوان در خلاف جهت یکدیگرند و غزالِ گرفتار به پشت بر روی زمین افتاده است (شکل ۸). شیر برای جلوگیری از آسیب رساندن به حیوان، پای آن را با پنجه‌های خود مهار کرده است.

هنرمند با ابداع شیوه‌ای جدید در طراحی این صحنه، از یک‌نواختی آن پرهیز کرده، اوج هنر طبیعت‌پردازی را به‌نمایش گذاشته است؛ گویی چنین صحنه‌هایی را از نزدیک شاهد بوده است. مشابه این صحنه را در پارچه‌هایی که از قرن دهم به‌دست آمده است، می‌بینیم.

هنرمندان که وظیفه دارند باورهای مردم را در قالب هنر جاودانه کرده، با عینیت بخشیدن به اندیشه‌ها آنها را ملموس‌تر کنند، برای نشان دادن چیرگی فصل گرما بر فصل سرما، حیوان‌هایی وحشی چون شیر و ببر را که نمادی از گرما و تابستان هستند، در حال غلبه و شکار حیوانی اهلی چون گاو و بز که نماد سرما هستند، نشان می‌دهند تا یادآوری کنند که این نوع شکار نزد ایرانیان بسیار مقدس است (امیر حسینی، ۱۳۸۷: ص۵۴).

شکل ۷

شکل ۸



شکل ۹

حملهٔ شیر از پشت به حیوان

در ردیف دوم، صحنهٔ درگیری شیر و گاو، نبرد ببر و کفتار، و موجودی افسانه‌ای که به پایین نگاه می‌کند را مشاهده می‌کنیم. شیر از پشت به گاو وحشی حمله کرده است؛ دو حیوان هم‌جهت هستند؛ شیر بر پشت گاو یـورش برده؛ در حالـی که کمر گاو را به دندان گرفته و پنجه را در پشـت حیوان فرو برده اسـت. از این گونه نقش‌ها، در هنر ایران فراوان دیده می‌شود (شکل ۱۱).

در فرهنگ پیشـینیان ما دیو، پری و اهریمن جایگاه ویژه‌ای داشـتند. در بررسـی نقوش مهرهای عیلامی این دیوها را می‌بینیم؛ دیوهایی که اغلب به شکل گاو یا شیر بوده‌اند و در پیدایش و آفرینش عناصر طبیعی دخالت داشته‌اند. گاهی هم آنها را در نبرد سهمگین با یکدیگر مشاهده می‌کنیم.

نمونـهٔ بارز دیگر، صحنهٔ درگیری شـیر و گاو در تخت جمشـید است (شکل ۱۲). عده‌ای آن را جدال نیکی و بدی یا خیر و شـر می‌دانند؛ اما از آنجا که هیچ‌کدام از ایـن دو حیوان بد و اهریمنی نیسـتند، چنین تعبیری درست به‌نظر نمی‌رسـد. جدال شیر و گاو نقشی است کـه از روزگاران کهـن ایـران و هزاران سـال پیش از هخامنشـیان، به یادگار مانده اسـت. آثار پیروزی شیر یا گاو در نقش هیچ‌یک از این جدال‌ها دیده نمی‌شـود. شـیر در نزد مادها و پارسـی‌ها جلـوه‌ای از جلوه‌های میترا یا مهر اسـت که پـس از اهورامزدا از گرامی‌ترین فرشتگان به‌شمار می‌رود (پورعبدالله، ۱۳۷۷: ص۱۵۷). همیـن ویژگی‌ها را در تصاویری که طبق آن، شـیر بز کوهی را شکار می‌کند، دیده می‌شود. در اینجا گاو جای خود را به بز کوهی داده اسـت (شـکل ۱۳). با مقایسهٔ نقش‌برجستهٔ تخت جمشید (شکل ۱۲) و تصاویر فرش مورد نظر، ملاحظه می‌کنیم که درگیری شـیر و گاو با آثار به‌دسـت آمده از هنر هخامنشـی شباهت بسیاری دارد؛ زیرا در هر دو مورد، شـیر شـکارش را با پنجه و دندان دربر گرفته است. شکار هم که چاره‌ای جز تسلیم شـدن ندارد، مقهور قدرت شـیر است. ویژگی دیگر دو تصویر شکار غزال و بز کوهی این است که هر دو شکار با رضا و رغبت خود را تسـلیم شکارچی کرده‌اند؛ حتی کوچک‌تریـن اثری از درد و ناراحتی در چهرهٔ آنها پیدا نیست. این ویژگی را درنگاره‌های دوره‌های بعد از اسلام نیز می‌بینیم.

آقای امیر حسینی در کتاب رموز نهفته در هنر نگارگری در این‌باره می‌نویسد: «مسلمانان معتقدند ارادهٔ خداوند بالاتر از هر اراده‌ای اسـت و آنچه به فرمان خداوند باید انجام شـود، به حتم انجام خواهـد یافت و هیچ قدرتی را توان رویارویی با امر نافذ پروردگار نیسـت. همچنین خداونـد در جای جای قرآن و سـایر کتـب مقدس از پیامبران می‌خواهد که بشیر و نذیر باشند و انسان‌ها را از قوّهٔ قهریه و خشم خدا بیم دهند و از طرفی آنها را به بخشـایش و مهربانی او امیدوار کنند. پس انسان برای فرار از خشـم و قهر خداوند چاره‌ای نمی‌بیند و جایی پیـدا نمی‌کند، مگر باز بـه دامان پر مهر و عطوفت وی بازگردد و خویشـتن را بی چون و چرا تسلیم اقتدارش گرداند. پس در هنر نگارگری، حیوانی که خودرا با میل و رضا در اختیار شـکارگر قرار داده، یادآور انسانی است کـه حتی از قوه قهریه خداوند نیز بـه خود او پناهنده شـده اسـت تا در پنـاه حمایـت پـروردگار عیب‌ها و ضعف‌هایش پوشیده و بخشـیده شود.» (امیرحسینی، ۱۳۸۷: ص۵۴).

همچنین تأثیر هنرمنـدان نگارگر در هنر دورهٔ صفویه و به ویژه فرش، انکارنشـدنی است؛ چه بسا بسیاری از فرش‌هـا را همین نگارگران طراحی کرده باشـند. پس بعید به‌نظر نمی‌رسد که تفکرات و عقاید آنان در ترسیم حیوانات طرح‌های فرش نیز رسوخ کرده باشد.

شکل ۱۰

شکل ۱۱

شکل ۱۲

حملهٔ شیر از روبه‌رو به گاو

در ردیف پنجم از این فرش، صحنه حملهٔ شیر از روبه‌رو به گاوی اهلی را می‌بینیم. باز هم شیر به پشت حیوان جهیده و آن را به دندان گرفته است (شکل ۱۴). به‌نظر می‌رسد طراح، در شکل ۱۱، بدن شیر و گاو را بدون تغییر تنها در مقابل هم قرار داده است. شیر یک پای خود را بر روی زمین قرار داده و با پای دیگر مانع حرکت و فرار گاو شده است.

این صحنه در هنر هخامنشی نیز نقش بسته است؛ از جمله در ظرفی که در موزهٔ شهر سنت سیناتی در امریکا نگهداری می‌شود (کاسه‌ای از درّ کوهی یا بلور سنگی) (شکل ۱۵). ترسیم عضلات نیرومند و پنجه‌های قوی و چنگال‌های قرمزرنگی که به دقت و وضوح در بدن گاو فرو شده، تأکیدی بر خشونت و سبعیت صحنهٔ شکار است. در فرش‌های موزهٔ لوور و تهران، این صحنه دقیقاً تکرار شده است.

نبرد شیر با حیوان تخیلی

در میان صحنه‌های گرفت‌وگیری که در این فرش به صورت واقع‌گرایانه طراحی شده‌اند، تصاویری از صحنه‌های افسانه‌ای و تخیلی (مانند شکار اژدها) نیز دیده می‌شود. همچنین، درگیری بین یک شیر با حیوانی افسانه‌ای که بدنی شبیه گاوها و سری همچون اژدها دارد نیز جالب توجه است. در این تصویر، هنرمند سر اژدهایی را که در مرکز فرش قرار دارد، تقریباً بدون تغییر بر روی بدن گاوی که در شکل ۱۱ دیدیم، قرار داده و با تغییر در رنگ و شیوهٔ طراحی دُم حیوان، آن را از سایر حیوانات متمایز کرده است (شکل ۱۷ و ۱۸).

همچنین در طراحی هر دو جانور، یال و دُم و استفاده از شانه‌های شعله‌ور و دُم منگوله‌دار، بسیار متفاوت از طرح‌های قبلی است و جنبهٔ افسانه‌ای و فراواقع‌گرایانه دارد. این ویژگی‌ها با تصاویر نگاره‌هایی که از آن دوره به‌دست آمده، قابل مقایسه است.

صادقی‌بیگ ضمن تحذیر نگارگران از تقلید خنده‌آور ز استادان پیشین در ترسیم انسان و حیوان، یادآوری می‌کند که دربارهٔ حیوان باید به شکلی هنرمندانه تقلید کرد. او اقسام شکل‌های حیوانی را چنین برمی‌شمارد: پرنده سیمرغ، اژدهای اژدر، شیر هژبر و گاو گنج یا گاو نگهبان. سپس، به نقش گرفت‌وگیر یعنی درگیری حیوانات در کشمکش را توصیف کرده، به هنرمندان سفارش می‌کند: از سستی در نگارش حیوانات بپرهیزند؛ آنها را گرم نبرد با یکدیگر نشان دهند؛ طرح‌ها را تکرار نکنند تا یک‌نواختی پیش نیاید. استفاده از این شکل‌های حیوانی در کتاب‌ها از ابتکارهای مهم اوایل دوران صفوی بوده است و شاید به راهیابی این نقش‌مایه‌ها در هنرهای دیگر نیز منجر شده باشد. دیدنی‌ترین نمونه‌های آن را درکار نقاشان درباری برجسته‌ای مانند سلطان‌محمد می‌بینیم. در میان آثار کتابی او، نقش حیوانات گلاویز به اندازهٔ نقش‌های دیگر جاندار و زنده است (کنبی، ۱۳۸۷: ص۵۶).

در این صحنه، شیر باز هم از روبه‌رو به حیوان حمله کرده، کمر او را به دندان گرفته و پنجه را در بدنش فرو برده است. حیوان نیز متقابلاً ران شیر را به دندان گرفته است. عین این صحنه هم در فرش‌های دیگر دورهٔ صفوی تکرار شده است (شکل ۱۹).

شیر نشسته

تصویری از دو شیر نشسته نیز تأثیر این شیوهٔ نقش‌پردازی در نگاره‌ها را بر طراحی فرش نشان می‌دهد. یکی از این دو شیر در گوشهٔ سمت چپ فرش قرار دارد و دیگری در حالی که به صحنهٔ روبه‌روی خود نگاه می‌کند، در کنار

شکل ۱۳

شکل ۱۴

شکل ۱۵

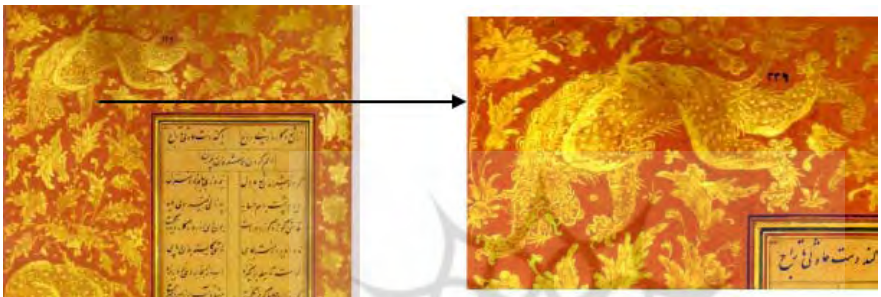
شکل ۱۶

شکل ۱۷

شکل ۱۸

صحنهٔ نبرد اژدها و با رنگ مشکی طراحی شده است.
در هنر دوران باستان، به ویژه هنر هخامنشی و ساسانی، این‌گونه شـیرها کـه روی دو دسـت خود نشسـته‌اند، فراوان ترسـیم شـده‌اند. اما در هنـر طراحی فرش دورهٔ صفویه، شـیوهٔ خاص تصویرسـازی شـیر کاملاً متفاوت شـده و نشـان‌دهندهٔ سـازش‌کاری محسـوس طراح یا بافنـدهٔ گرفتار در تنگنای ابزار کار اسـت. نکتهٔ دیگر در این تصاویر، چهره‌پردازی شـیر اسـت که کاملاً شبیه به نقش‌برجسـته‌های حجّاری‌های هخامنشی است. در این حجّاری‌ها خط عنصری اصلی در نمایاندن اشـکال است و هر خط به منظور نمایان شـدن دقیق شکل به‌کار رفته است. در طرح فرش نیز بینی پهن شیر و خطوط مشخص چهره، یال‌های مارپیـچ دور صورت، و گوش‌ها با الهام از این نقوش طراحی شده‌اند.

شکل ۱۹



شکل ۲۰

شکل ۲۱

شکل ۲۲

شکل ۲۳

نتیجه‌گیری

نقش شیر در فرش، در باورها، اعتقادات دینی و اسطوره‌هایی ریشــه دارد که با گذشت زمان به حیات خود ادامه داده و در نهایت، بــه یکی از نقوش اصلی در فرش‌های حیوان‌دار تبدیل شــده است. این نقش در قرون متمادی و بر اساس پیشینه‌ای تاریخی، در هنر ایران تکرار شده است و در این فــرش نیز نمودهایی ازآن را می‌بینیم. هنرمند در ترســیم شــیر، از ترکیب‌های متنوع و جالبی که نشان‌دهندهٔ تسلط وی بر چگونگی حالت‌ها و حرکات حیوان اســت، بهره برده اســت. نفوذ هنرمند نگارگر نیز در طرح نقوش تأمل‌برانگیز اســت؛ تا جایی که حتی در مــواردی، بین نگارگر و طراح فرش وحدت کاملی مشاهده می‌شود.

جدول ۱، انواع و حالت‌های گوناگون و هفت‌گانهٔ شیر را در این فرش نشــان می‌دهد. در بازنمایی این نقش‌ها دو شیوه وجود دارد:

۱. شــیوه‌ای کاملاً واقع‌گرایانه که جانور را و به شکل دقیق ضبط کرده و چهره‌پردازی دقیقی از شیر دارد؛

۲. شــیوهٔ تخیلی و فراواقع‌گرایانه از شــیر که بر اساس آن، تصویر جزئیات به اندازهٔ کافی روشــن اســت؛ ولی با اضافه کردن نمودهایی بــه مضمون اصلی (مانند پرداختن به دُم و یال و طرح‌های ابرمانند روی شــانه‌های شیرها) جلوه‌ای انتزاعی به آن بخشیده است.

به طور کلی، در این فرش، نقش‌های شیر را در دو موقعیت می‌توان دید:

۱. به صورت منفرد؛

۲. در صحنهٔ گرفت‌وگیر.

حیواناتــی کــه در صحنــه گرفت‌وگیر با شــیر مشــاهده می‌شــوند، غزال، گاو، بز کوهی و موجود افسانه‌ای هستند. ترکیب‌بندی این صحنه‌ها نیز شامل چهار نوع است:

۱. دو حیوان هم‌جهت هســتند و مهاجم بر پشــت حیوان مغلوب یورش برده است (نبرد با گاو و بزکوهی)؛

۲. دو حیــوان خلاف جهت یکدیگرند و حیوان مهاجم کمر حیوان مغلوب را به دندان گرفته است (نبرد با گاو خال‌دار)؛

۳. شیر به حیوان یورش برده، او را به زمین زده و رانش را به دندان گرفته است (نبرد با غزال)؛

۴. دو حیــوان از روبه‌رو با هم نبرد می‌کنند و آثار پیروزی در هیچ کدام دیده نمی‌شود (نبرد با موجود افسانه‌ای).

گرفت‌وگیرها به طرز خیره‌کننده‌ای واقع‌گرایانه و جاندارند. در این نقوش، عنصر حرکت و جنبش عامل بســیار مهمی است که با حالت‌های حیوانات ارتباط دارد. این حالت‌های گوناگون- که در نهایت استادی و مهارت طراحی شده‌اند- بــا تکیه بر منابــع تجربی از حرکت حیــوان در طبیعت و تصویرهــای ذهنــی هنرمنــد خلــق شــده‌اند. همچنین، شــگردهایی که هنرمند از خود بروز داده، شــناخت کامل وی را از آناتومــی دقیــق حیوان نشــان می‌دهــد. قدرت عضلانی شیرها، سرزندگی خطوط محیطی، خشونت رفتار، درنده‌خویی و ســبعیت آنها، شور و هیجان حمله‌وری این جانور را به‌وضوح نشان می‌دهد. شیوهٔ ترسیم دقیق

شکل ۲۳

شکل ۲۵

پنجه‌های شــیر که در بدن حیوان فرو رفته اســت،این خشونت و سبعیت را تقویت می‌کند.

پی نوشت ها

۱. از بیــن آنهــا تنها چهار قالی باقی مانده اســت: قالی مشــهور شــکارگاه در وین؛ قالی مجموعهٔ رتشیلد در موزهٔ هنرهای زیبای بوســتون؛ قالی گنجینهٔ کاخ ســلطنتی در اســتکهلم سوئد؛ قالی برانیکی در ورشو.

۲. Benjamin Altman

منابع

- اتینگهــاوزن، ریچــارد، و احســان یارشــاطر (۱۳۷۹)، اوجهای درخشــان هنر ایران، ترجمهٔ هرمز عبدالهی و روئین پاکباز، آگه، تهران.
- امیرحســینی، مرتضی، (۱۳۸۷)، رموز نهفته در هنر نگارگری، کتاب آبان، تهران.
- پورعبدالله، حبیب‌الله، (۱۳۷۷)، تخت جمشــید از نگاهی دیگر، بنیاد فارس‌شناسی، شیراز.
- پــوپ، آرتور آپهام، و فیلیپس اکرمن، (۱۳۸۷)، ســیری درهنر ایــران از دوران پیش از تاریــخ تا امروز، جلــد دوازدهم (فرش)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- تناولی، پرویز، (۱۳۸۶)، قفل‌های ایران، بن‌گاه، تهران.

جدول ۱: انواع نقش شیر در فرش ابریشمی موزهٔ متروپولیتن

نوع نقش	تعداد	ویژگی‌ها	تصویر
شیر به صورت منفرد	۲	تحت تأثیر نگارمها و عناصر چینی است بر جزئیاتی چون دُم ویال تأکید می‌کند و در طراحی صورت و پنجه‌ها الهام‌گرفته از حجاری‌های هخامنشی است. تفاوت دو حیوان در رنگ‌پردازی آنهاست.	
درحال نبرد با گاو	۲	به دو صورت نبرد از روبه‌رو و نبرد از پشت سر دیده می‌شود و تحت تأثیر نقوش هخامنشی و ساسانی و واقع‌گرایانه ترسیم شده است.	
در حال نبرد با غزال	۱	شیر بر شکم و ران حیوان مغلوب یورش برده، غزال نیز به پشت روی زمین افتاده است (مشابه با طرح پارچه‌های سغدی).	
درحال نبرد با بز کوهی	۱	شیر به پشت حیوان جهیده و کمر آن را به دندان گرفته است (مشابه صحنهٔ حمله به گاو).	
درحال نبرد با موجود افسانه‌ای	۱	نبرد از روبه‌رو در حالی که دو حیوان با هم درگیر شده‌اند و از خود دفاع می‌کنند.	

- خودی، الدوز، (۱۳۸۵)، «معانی نمادین شیر در هنر ایران»، کتاب ماه هنر، ش ۹۷ و ۹۸.
- دادور، ابوالقاسم، (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، دانشگاه الزهرا، تهران.
- رضی، هاشم، (۱۳۷۱)، آیین مهر و میترائیسم، بهجت، تهران.
- ژوله، تورج، (۱۳۸۴)، شناخت نمونه‌هایی از فرش ایران، شرکت سهامی فرش ایران، تهران.
- فرخزاد، پوران، (۱۳۸۶)، مهرهٔ مهر، نگاه، تهران.
- کنبی، شیلا، (۱۳۸۷)، عصر طلایی هنر ایران، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، تهران.

منابع شکل‌ها

- تناولی، پرویز، (۱۳۸۶)، قفل‌های ایران، بن‌گاه، تهران، ص۶۵.
- بصام، سید جلال‌الدین، محمدحسین فرجو، و امیراحمد ذریه زهرا، (۱۳۸۳)، رویای بهشت: هنر قالی‌بافی ایران، ترجمهٔ قاسم عباسی و دیگران، سازمان اتکا، تهران، ص۵۶ و ۶۱.
- کنبی، شیلا، (۱۳۸۷)، عصر طلایی هنر ایران، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، تهران، ص۶۱.
- کالیکان، ویلیام، (۱۳۸۵)، باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها، پازینه، تهران، ص۲۳۷.
- موزهٔ هنرهای معاصر تهران، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، ترجمهٔ کلود کرباسی و ماری پرهیزگاری و پیام پریشان‌زاده، مؤسسه توسعهٔ هنرهای تجسمی موزهٔ هنرهای معاصر تهران، تهران، ص۲۰۵ و ۲۱۸.
- پوپ، آرتور آپهام، و فیلیپس اکرمن، (۱۳۸۷)، سیری درهنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، جلد دوازدهم (فرش)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- www.louvre.fr
- www.hermitagemuseum.org
- www.miho.Fr
- www.cais-soas.com/Achaemenid