آیکونولوژی نگاره شیر در قالیچه‌های معاصر خراسان جنوبی

هنگامه شاه‌بیکی[۱]
فرهاد خسروی‌بیژائم [۲]*

چکیده

خراسان جنوبی با آب و هوای خشک و کویری، یکی از مراکز قالی بافی ایران به‌شمار می‌رود که گستره متنوعی از انواع نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی دارد. آنچه از بررسی نقوش فرش این استان به‌دست آمده، جنبه نمادین آن است که در بیان اولیه تصویری، حکایت از نوعی تزئین دارند که باعث ایجاد حسی خوشایند در آدمی می‌شود ولی بسیاری از این نقوش حاوی مفاهیم نمادین هستند مانند انواع نگاره‌های گیاهی، انسانی و حیوانی، تنوع این نقوش باعث گردید تا در این مقاله به آیکونولوژی نگاره شیر با رویکرد پانوفسکی، پرداخته شود. در این پژوهش الگوی تصویری شیر در چهار نمونه از قالیچه‌های معاصر و در دسترس خراسان جنوبی مورد نظر است. بر این اساس، تلاش می‌شود با رمزگشایی منظر تاریخی، معانی ذاتی و محتوایی نگاره شیر مورد خوانش قرار گیرد. از این رو، پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه پانوفسکی و با روش توصیفی، تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده است. از اهداف این پژوهش، دستیابی به سیر تحول و شناسایی ریشه فرمی این نقش‌مایه بر مبنای داده‌های فرهنگی ایران به جهت شناخت بهتر، معنا و جایگاه شیر از گذشته تا به امروز بوده است.

در بیان نتایج این پژوهش، می‌توان گفت رایج‌ترین فرم تصویری شیر در قالیچه‌های مورد مطالعه شیری است در حال حرکت و غرش کردن که به نگهبانی از گلگشت می‌پردازد، همچنین ریشه فرمی این نگاره را می توان در ۲۵۰۰ – ۴۰۰۰ ق.م در سومری جستجو کرد. شیر از هزاره های قبل از میلاد تا کنون نماد سلطنت، شجاعت، محافظت، پیروزی و مرکب ایزدان و الهه‌ها بوده و با همین بار معنایی مثبت جایگاهی ویژه در بین بافندگان خراسان جنوبی دارد.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، خراسان‌جنوبی، قالی ایرانی، نقش مایه شیر.

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر
[۲] دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان

مقدمه

با نگاهی به هنر فرش معاصر ایران با قالی‌هایی روبرو می‌شویم که شکلی کاملاً متفاوت از این هنر دیرپای ایران را ارائه می‌کنند. در این قالی‌ها به جای نقوش انتزاعی و تجریدی گیاهی که نقوش رایج فرش ایرانی را تشکیل می‌دهند، از «تصویر» به عنوان طرح قالی استفاده کرده‌اند. این ویژگی سبب شده است که در تاریخ فرش ایران از این قالی‌ها با عنوان «قالیچه‌های تصویری» یاد شود (کشاورزافشار، ۱۳۹۳: ۲۶). این قالیچه‌های تصویری با نقش و نگارهای متنوع در خراسان جنوبی، عرصه‌ای است که در آن حس زیبایی شناختی طراحان و بافندگان مجال بروز و ظهور یافته است. به تعبیر دیگر، طرح، سبک، نقش‌مایه و حتی خطوطی که در فرش‌های عشایری، روستایی و شهری دیده می‌شود نموداری از حس، اندیشه و پس زمینه ذهنی بافندگان این استان کویری است، حضور نگاره‌های حیوانی متعدد بر متن قالی خراسان جنوبی، به‌ویژه شیر، انگیزه‌ای بود تا در این مقاله به آیکونولوژی این نگاره بر مبنای رویکرد سه مرحله‌ای پانوفسکی پرداخته شود. چنانچه این مراحل، با رویکردی تألیفی و هم‌تراز به‌درستی به‌کار گرفته شود؛ آیکونوگرافی روشی کاملاً قابل اجرا و مفید در تاریخ هنر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳).

در فرهنگ و هنر ایران زمین حضور پر معنای نگاره شیر از الواح و مهره‌های گِلی هزاره های قبل از میلاد، گرفته تا حجاری‌های تخت جمشید و فرش پازریک، از بخورسوزهای مفرغی سلجوقی گرفته تا حک بر روی سکه قاجار و نقش بر تارو پود قالیچه‌های معاصر خراسان جنوبی، همواره آمیخته با معانی مذهبی، نمادین و اسطوره‌ای، به‌عنوان سمبل قدرت و سلطنت به‌کار رفته و با قدرت خورشید برابری کرده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷۴) و گاهی با خویشکاری مشخص به نگهبانی ورودی پرستشگاه، درخت زندگی و گنج پنهان (هینتس، ۱۳۷۶: ۶۴) می‌پردازد و در مواردی به‌عنوان مرکب ایزدان، خدایان و پیامبران و یا در کنار امامان و پادشاهان حضور داشته است.

در پژوهش حاضر و با مطالعه نقش‌مایه‌های مرتبط، این پرسش‌ها مطرح شده است که ریشه فرمی شیر به‌کجا باز می‌گردد؟ بار معنایی لایه‌های درونی این نقش‌مایه چیست؟ و همچنین عوامل موثر بر شکل‌گیری آن کدامند؟ در این راستا پس از مطالعه پیشینه پژوهش و معرفی چهار تخته قالیچه مورد مطالعه، برای دستیابی به رایج‌ترین فرم تصویری این نگاره به تحلیل فرمی ۱۵ نمونه قالیچه در دسترس از قاجار تا معاصر پرداخته شده است. سپس برای رسیدن به ریشه فرمی نقش‌مایه شیر، از طریق ۲۰ داده فرهنگی از هزاره‌های قبل از میلاد تا دوران معاصر، به تطبیق داده شده است.

دستیابی به این رویکرد و مطالعات شمایل‌شناسانه، این امکان را فراهم می‌سازد تا بستر مناسبی برای درک بیشتر و بهتر معانی اشکال در ادوار مختلف فراهم گردد.

پیشینه پژوهش

درباره اهمیت و جایگاه شیر در هنر ایران و رویکرد آیکونولوژی، منابع متعددی در قالب کتاب و مقاله ارائه شده است. از میان این منابع، سنگاری و طاهری‌بختیاروند (۱۴۰۳، دوفصلنامه تمدن ایرانی) با ارائه مقاله «مطالعه آیکونوگرافی و آیکونولوژی نقش‌مایه نبرد شیر و گاو» به معانی نهفته در ورای این شمایل و اهمیت آن در حیات فرهنگی و اجتماعی جیرفت در هزاره سوم پیش از میلاد پرداخته‌اند. کاکاوند (۱۴۰۱، فصلنامه علمی رهپویه هنرهای تجسمی) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل آیکونوگرافیک طرح واگیره‌ای قالی در نگاره رستم خان زند» مفاهیم و الگوهای فکری دوره زند را به‌تصویر درآورده است. مقنی‌پور و اکبری (۱۴۰۱، نگره) از دیگر پژوهشگرانی هستند که به «تحلیل مضامین و محتوای

نقوش ضرب شده بر فلوس‌های دوره صفوی با تأکید بر نقوش شیر و خورشید» پرداخته و اذعان می‌دارند که نقش ترکیبی شیر و خورشید بیانگر اصلی ترین پیام تشیع بوده است. حسینی (۱۳۹۴، فصلنامه کیمیای هنر) طی پژوهشی به «آیکونولوژی سه نماد در مراسم تعزیه، طاووس، شیر و سرو» پرداخته و رد پای این سه نگاره را نه تنها در عَلَم‌های عاشوری بلکه در نسخه‌های مصور فارسی، فالنامه و شاهنامه جستجو کرده است. میرزا امینی و کاظم‌پور (۱۳۹۱، گلجام) در پژوهشی مشترک به مقایسه «نقش شیر در فرش ایرانی و آثار ادبی و عرفانی» پرداخته‌اند، نتایج این تحقیق موید آن است که شیر در پهنه قالی نهایتاً به مرکز هستی یا همان ترنج رسیده به به درجه شیرمردی نایل می‌شود. اتینگهاوزن (۱۳۵۷) در مقدمه کتاب «قالیچه‌های شیری فارس» به معرفی قالیچه‌هایی با طرح شیر و مربوط به فرش‌های قشقایی و بختیاری در مجموعه پرویز تناولی و منیژه تناولی پرداخته است.

علی رغم تحقیقاتی که تاکنون درباره نگاره شیر انجام شده، تحقیق جامعی درخصوص تحلیل آیکونولوژی این نگاره در دستبافت‌های ایران و به‌ویژه خراسان جنوبی صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش بر اساس هدف، بنیادی و در چارچوب نظری آیکونولوژی ـ آیکونوگرافی و با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی، تاریخی است تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی و همچنین گردآوری مطالب به روش میدانی و کتابخانه‌ای (اسنادی) انجام گرفته است. در این پژوهش از بین ۱۰نمونه قالیچه تصویری در دسترس از خراسان جنوبی و منسوج شده به نقش‌مایه شیر، ۴ تخته قالیچه که بیشترین تنوع تصویری را دارند به‌صورت انتخابی هدفمند مورد بررسی قرار گرفته است. پس از تحلیل فرمی ۱۵ نمونه در دسترس از نگاره شیر در قالیچه‌های شیری ایران و دست‌یابی به رایج‌ترین فرم تصویری این نگاره، برای رسیدن به پیشینه تصویری، این نقش‌مایه را با ۲۰ نمونه از داده‌های فرهنگی مربوط از هزاره‌های قبل از میلاد تا دوران معاصر، با همین مضمون به روش توصیفی تحلیلی تطبیق داده است.

آیکونولوژی

شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر به‌شمار می‌روند که هرچند سابقه آن به دوران رنسانس باز می‌گردد، اما به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌توان آغاز آن را ابتدای قرن بیستم دانست. شمایل‌نگاری به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد، همه هنرها و بیش‌تر مذاهب و آیین‌ها، از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما، از شمایل‌نگاری بهره جسته‌اند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۵). اروین پانوفسکی چهره برجسته مکتب واربورگ در این زمینه است و شیوه مطالعاتی وی با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. از مهم ترین آثار پانوفسکی، کتابی به نام «مطالعه در آیکونولوژی» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه وتحلیل آثار پرداخته است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۷: ۲۵). پانوفسکی در این کتاب کوشیده است تا میان تعبیر قدیمی آیکونولوژی به‌عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی‌های شمایلی تمایز قائل شود. پانوفسکی با تعریف تمایز و افتراق میان مضمون یا معنا و فرم سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۱-۳۲). توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونوگرافی.

در مرحله اول، توصیف پیش‌آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختار و نقش‌مایه‌ها است، چراکه دستیابی به معنا یا

موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهم اهداف است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۷: ۲۶). توصیف پیش‌آیکونوگرافی در حقیقت یک تحلیل فرمی است و از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یکدیگر شناسایی می کند (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۳). در این مرتبه دو بخش وجود دارد: معنای ناظر به واقع یا معانی عینی: در این مرتبه، رها از احساسی که به اثر هنری داریم، به توصیف آن می‌پردازیم. معنای بیانی: احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، به مرتبه اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند (نصری، ۱۳۸۹: ۵۹).

مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافی به معنای دقیق کلمه که موضوع ثانوی یا قراردادی را در بردارد، «شناسایی و تعیین قواعد و آیین‌های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آن‌ها از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب از اهداف اصلی این تحلیل است» (عبدی، ۱۳۹۱, ۳۳). در این مرتبه از معنا، برخلاف مرتبه نخست، فیگورها و وقایع معنای خودشان را مستقیم و بی واسطه آشکار نمی‌سازند و معنایی فراتر از آن چیزی دارند که در عالم خارج می‌بینیم و مواجهه ما با آن‌ها، هنگام مشاهده‌شان در تصویر، همچون مواجهه ما با امور معمول زندگی نیست (نصری، ۱۳۹۷: ۲۶). در شمایل-نگاری هر قوم باید پس‌زمینه فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم را بشناسیم. یعنی، مخاطبان و مورخان آثار هنری قادر نیستند بر اساس ویژگی‌های صوری آثار هنری، به تحلیل شمایل‌نگارانه آن آثار بپردازد، بلکه نیازمند شناخت پس-زمینه‌های فوق‌الذکرند تا دریابند که نیت مؤلف تا چه اندازه در پیدایش این آثار دخیل است (نصری، ۱۳۸۹: ۲۶). مرحله سوم، تفسیر آیکونوگرافی که از ۱۹۵۵م. پانوفسکی آن مرحله را تفسیر آیکونولوژی نامید و در مفهوم عمیق کلمه معنای ذاتی یا محتوا را در بر دارد، یا به‌عبارتی دیگر در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هنری است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم (نصری، ۱۳۹۷: ۳۰). فهم این سطح از موضوع با متحقق ساختن آن دسته از اصول بنیادینی صورت می‌گیرد که بیانگر گرایش‌های اساسی یک ملت، یک دوره، یک مذهب یا باور فلسفی هستند که از سوی هنرمند مورد شناسایی قرار گرفته و در اثر هنری او به نمایش درآمده‌اند (پانوفسکی، ۱۴۰۰: ۶۶). بنا بر تعبیر پانوفسکی چنانچه سه مرحله نام برده، با رویکردی تألیفی و هم‌تراز به‌درستی به‌کار گرفته شود؛ آیکونوگرافی روشی کاملاً قابل اجرا و مفید در تاریخ هنر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳).

معرفی قالیچه‌های مورد مطالعه

فرش‌بافی در خراسان دارای سابقه تاریخی کهن است. وجود تصاویر حیوانی در دستباف‌های این استان سبب گردید تا در این مقاله به آیکونوگرافی نگاره شیر، در ۴ تخته قالیچه تصویری، از خراسان جنوبی معاصر پرداخته شود. این دستبافت ها شامل: قالی شیری (شکل ۱) بافت بیرجند، در ابعاد ۸۵* ۱۳۰ سانتیمتر، که در حال حاضر در مجموعه آقای دَه‌مرده در همین شهر نگهداری می‌شود؛ قالیچه شیر و طاووس (شکل ۲) بافت مود و در ابعاد ۸۰* ۱۵۰ سانتیمتر می‌باشد، که در حال حاضر در منزل شخصی آقای شریفی در همین شهر نگهداری می‌شود، قالیچه شیر و اژدها (شکل ۳)، در ابعاد ۴۰* ۱۳۰ سانتیمتر، بافت قاین نویسنده در منبع اشاره‌ای به محل نگهداری این قالیچه نکرده است و قالیچه شیری (شکل ۴) بافت قاین، در ابعاد ۴۰* ۷۰ سانتیمتر، از مکان نگهداری این قالیچه اطلاعی در دست نیست.



شکل ۱: قالی شیری (نگارندگان)



شکل ۲: قالیچه شیرو طاووس (نگارندگان)



شکل ۳: قالیچه شیر و اژدها (صوراسرافیل، ۱۳۸۳: ۷۵)



شکل ۴: قالیچه شیری (صوراسرافیل، ۱۳۸۳: شکل ۷۲)

در مرحله نخست یا همان پیش‌آیکونوگرافی به توصیف نقش‌مایه شیر و ویژگی ظاهری آن در چهار تخته قالیچه معرفی شده پرداخته می‌شود.

ساختار این قالی‌ها از متن، حاشیه و دو لایه پیش‌زمینه و موضوع اصلی تشکیل شده است. در شکل ۱ پس‌زمینه وجود ندارد و نقوش قالی موضوع اصلی را تشکیل می‌دهند، در نتیجه مخاطب، شیر را در متن قالی مشاهده می‌کند، در شکل ۲ هم پس‌زمینه وجود ندارد و نقوش شیر و طاووس در دو طرف درخت زندگی به‌صورت یکسان در متن قالی نقش شده‌اند، در شکل ۳ نقش‌مایه‌های گیاهی و حیوانی انتخاب شده به نحوی است که بافت یکسانی را ایجاد نموده ولی با این حال نقوش حیوانی در نگاه اول، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و اما در قالیچه شماره ۴ پس زمینه گیاهی وجود دارد و نقش‌مایه شیر به دلیل اندازه و رنگ مورد استفاده در بافت متمایز به نظر می‌رسد. در قالیچه شماره ۱، نُه شیر در سه ردیف سه تایی، در حال راه رفتن به‌صورت ناموزون در دو جهت مخالف (چپ و راست) و گاهی مقابل هم، با خطوط هندسی و به رنگ‌قرمز با دورگیری سیاه بر زمینه نخودی ترسیم شده‌اند در زمینه این قالی ۳۳ گل چهارپَر به‌عنوان نقش فرعی به چشم می‌خورد که با توجه به انتزاعی و هندسی شدن شیر در بافت قالی، احتمال این میرود این گل‌ها، انتزاعی شده گل لوتوس باشد، در قالیچه شماره ۲، چهارده شیر سیاه و نارنجی و دوازده طاووس سفید با دورگیری سیاه در دو ردیف به‌صورت قرینه در دو طرف درخت زندگی، ایستا، با خطوط هندسی و بر زمینه نخودی بافته شده اند. در قالیچه شماره ۳

چهار شیر و چهار اژدها در دو ردیف به صورت قرینه در دو سوی درخت زندگی به صورت پویا با رنگ‌های قرمز تیره و لکه‌های نخودی با دورگیری سیاه و به صورت اندام‌وار بر زمینه نخودی در متن قالی مشاهده می‌شوند، از نقشمایه‌های فرعی این قالیچه می‌توان به چهار فیل و چهار شیر ماده کوچه اشاره کرد، در قالیچه شماره ۴ دو شیر(ماده) سفید به‌عنوان نگاره اصلی، به صورت نیم‌خیز بر روی دو پای عقب، با خطوط نیمه هندسی و قرینه در گلگشت، با دورگیری سبز و بر زمینه سورمه‌ای به‌عنوان محافظان گل لوتوس بزرگ در مرکز قالی بافته شده‌اند. در زمینه این قالیچه شش گل هشت‌پَر (احتمالاً انتزاعی شده لوتوس) و چهار طاووس (ماده) به عنوان نگاره‌های فرعی در زمینه قالی بافته شده اند.

از تصاویر مشترک در این قالی‌ها می‌توان به گل‌های ریز چندپر در دو قالیچه ۱و۴، درخت زندگی در تصاویر ۲و۳، اشاره کرد. نگاره‌هایی که هر قالی منحصراً به خود اختصاص داده شامل، نُه نوشته شیر در قالی۱، نقش‌مایه طاووس مربوط با قالی‌های شماره ۲و۴ و نگاره‌های اژدها و فیل در قالیچه ۳ می‌باشد. از آنجائیکه فضاسازی، خویشکاری، رنگ و نوع بافت (هندسی، نیمه هندسی یا اندام‌وار) نگاره شیر در قالیچه‌های مورد مطالعه متفاوت است، برای تعریف بهتر و درک بیشتر فرم ساختاری شیر و همچنین رسیدن به رایج‌ترین فرم تصویری این نقش‌مایه، از میان بیش از ۵۰ تخته قالیچه تحت عنوان قالیچه شیری از قاجار تا معاصر، ۱۵ تخته قالیچه انتخاب و به ترتیب سال تولید اثر در جدول شماره ۱ به لحاظ ساختاری مورد مطالعه قرار گرفته است.

جدول ۱ : تحلیل فرمی شیر در قالیچه‌های شیری (نگارندگان)

ردیف	تصویر	منبع	حالت						خط		رنگ		خویشکاری		زمینه		
			بدن		دهان		دُم		هندسی	اندام وار	گرم (قرمز، نارنجی،	سفید	حامل شمشیر و	نگهبان گلگشت	سفید/کرم	قرمز	سرمه ای
			ایستاده	پویا	بسته	باز (غرش)	رو به پایین	رو به بالا									
			۶	۹	۶	۹	۴	۱۱	۱	۱۴	۱۲	۳	۶	۱۰	۴	۸	۳
۱		قالیچه قشقایی، اوایل قرن ۱۳. (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۰۸)		*	*			*		*	*			*	*		
۲		قالیچه سلطنتی، اواخر قرن ۱۳.		*	*			*		*		*	*	*	*		*

		(نگارندگان)																			
۳		قالیچه قشقایی، اوایل قرن ۱۴. (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۰۷)	*			*		*		*				*		*					
۴		قالیچه قشقایی، اواسط قرن ۱۴. (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۰۵)	*			*	*		*			*	*		*						
۵		قالیچه عشایر قشقایی، معاصر. (صوراسرافیل ، ۱۳۸۳ : ۴۱۸)	*			*	*		*			*	*		*						
۶		بافت بلوچی، مود، معاصر. (صوراسرافیل ، ۱۳۸۳: ۱۵۲)		*		*			*			*	*		*	*					
۷		قالیچه شیری درخش، معاصر. (نگارندگان)	*			*			*	*		*	*		*		*	*			
۸		قالیچه شیری، شیراز، معاصر. (نگارندگان)	*			*			*			*	*		*		*	*			
۹		قالیچه بلوچی، زاهدان،		*	*		*			*		*	*			*					

		معاصر. (نگارندگان)																	
۱۰		قالیچه شیری، کرمان، معاصر (نگارندگان)		❋	❋		❋			❋	❋		❋	❋		❋		❋	
۱۱		قالیچه شیری، قشقایی، معاصر (URL1)		❋		❋	❋			❋	❋				❋	❋		❋	
۱۲		قالیچه شیری، شیراز، معاصر (URL2)	❋			❋	❋			❋	❋		❋						❋
۱۳		قالیچه شیری، معاصر (URL3)		❋	❋			❋			❋		❋	❋				❋	
۱۴		قالیچه شیری، معاصر (URL4)		❋	❋			❋			❋		❋	❋					❋
۱۵		قالیچه شیری، معاصر (URL4)		❋		❋		❋			❋		❋	❋		❋		❋	

همانطور که در جدول شماره ۱ مشاهده می شود، در ۱۵ تصویر مورد مطالعه به ترتیب فراوانی، ۱۴ تصویر به‌صورت اندام‌وار،۱۲ نگاره به رنگ گرم، ۱۱ نقش‌مایه دُم به سمت بالا، ۱۰ مورد نگهبان گلگشت، ۹ شیر درحال حرکت (پویا)، ۹ نگاره در حال غرش، زمینه ۸ تصویر به رنگ قرمز، ۶ شیر با دهان بسته، ۶ نقش‌مایه ایستاده، ۶ نگاره حامل شیر و خورشید، دُم ۴ مورد به سمت پایین، زمینه ۴ فرش سفید و در ۳ تصویر شیر بر زمینه سورمه‌ای بافته شده است. در نتیجه، می‌توان گفت رایج‌ترین فرم تصویری شیر در قالیچه‌های مورد مطالعه، شیری است غرش کنان با دُمی رو با بالا و در حال حرکت، که با رنگ‌های گرم و به صورت اندام وار به نگهبانی از گلکشت می‌پردازد که از نظر ساختار فرمی (به غیر از شیر هندسی در تصویر۱)، رنگ (به غیر از شیر سفید در قالیچه ۴) و خویشکاری، با قالیچه‌های مورد مطالعه تطبیق دارد.

سیر تحول نگاره شیر در تحلیل آیکونوگرافی

شیر در اندیشه مردمان خاور باستان نماد شهریاری و دلاوری است، چونان که نامش بر بسیاری از شاهان نهاده شده. نمادی سلطنتی و نشانه‌ای از شجاعت و قدرت است. مصریان از سر بزرگداشت، نام های هخامنشی را با نگاره شیر می نوشته اند و شاهنامه اشاره به نشستن شیر بر درفش ایران دارد (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۴). اصولاً استفاده از نقش حیوانات نشانه علاقه‌مندی طراح نقش نسبت به خلق و خوی و خصوصیات آن حیوانات است، چه این نقش‌ها در تار و پود فرش یا پارچه اطلس جای گرفته باشد، چه بر سکه ضرب گردد یا از دل سنگ بیرون آید، بیانگر قدرت و القاء کننده مفاهیم مثبت است. در ادامه برای بررسی سیر تحول نگاره مورد مطالعه و دست‌یابی به الگوی تصویری مناسبِ نقش‌مایه شیر، در بازگشت به ادوار گذشته، از تصاویر متعدد موجود در هنرهای ایرانی، به ۲۰ تصویر در دوران مختلف بسنده شده که به ترتیب تاریخی در جدول شماره ۲ قرار گرفته است.

جدول ۲ : تطبیق نگاره شیر در هنر ایران

نمونه‌های تصویری شیر به ترتیب توالی تاریخی (نگارندگان)				
				
سومر، مرکب اینانا، ۲۵۰۰-۴۰۰۰ ق.م. (URL5)	هلیل‌رود جیرفت، ۲۷۰۰ ق.م. (موزه ملی ایران)	مجسمه سنگی، ۲۶۰۰ ق.م. (URL6)	لرستان، ابتدای ۱۰۰۰ نخست ق.م. (موزه ملی ایران)	مارلیک، ابتدای ۱۰۰۰ نخست ق.م. (موزه ملی ایران)
				
گنجینه پازیریک، میانه هزاره نخست ق.م. (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۶)	آپادانای شوش، هخامنشی، ۵۰۰ ق.م. (پیشین، ۸۶)	گلیمینه هخامنشی، ۵۰۰ ق.م.(پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: پیوست۱۹۷)	فرشپاره ساسانی، ۱ه.ق. (پیشین، سی)	پارچه ابریشمی، ۲-۳ه.ق. (پیشین، پیوست۲۵۹)
				

سفالینه لعابدار نقاشی شده با منگنز، ۳-۴ه.ق. (پیشین، ۵۸۲)	سفالینه لعابدار حکاکی شده، ۵-۶ه.ق. (پیشین، ۵۹۹)	مفرغ، بخورسوز،۶ه.ق (پیشین، ۱۲۹۷)	تندیس با لعاب فیروزه ای،بلندای ۷۶س، ۷ه.ق. (پیشین ۷۶۶)	عجایب المخلوقات، سده ۸ه.ق کتابخانه علوم سن-پطرزبورگ (پیشین، ۸۵۴)
				
مخمل زمینه طلا، ۱۰ه.ق (پیشین، ۱۰۲۰)	طراحی خطی، اوایل ۱۱ه.ق (موزه بریتانیا)	سکه ۵۰۰ تومانی،طلا ۱۳ه.ق. (پیشین، ۷۶۶)	درفش، ابریشم و کتان، اوایل۱۴ ه.ق (کلنیی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۸۹)	قالیچه بیرجند، طرح مورد مطالعه (نگارندگان)

بر اساس جدول شماره ۲، ریشه فرمی شیر را می توان در ۲۵۰۰ – ۴۰۰۰ ق.م در مهرهای استوانه‌ای گِلی سومری جستجو کرد؛ در این مهر، شیر به عنوان مرکب یا شکار ایزد بانو ایشتار است و خورشیدی در گوشه سمت چپ تصویر مشاهده می شود. شیر و خورشید همواره از مهمترین کهن الگوها در میان ایرانیان به شمار آمده است. در ایران شیر که همیشه در کنار پادشاهان بوده است، به صورت یک نماد سلطنتی درآمد و تبدیل به نشانه‌ای از شجاعت و قدرت شد است (اتینگهاوزن، ۱۳۵۷: ۱۴). رسم ایستادن یا نشستن خدای بانوان بر دوش شیر در خاور باستان آیینی کهن و آشنا بود. بر خلاف برخی از نگاره‌های که در گذر زمان (هزاره‌های قبل از میلاد، قبل از اسلام و بعد از اسلام یا حتی معاصر) ممکن است بار معنایی‌شان (از مثبت به منفی یا بالعکس) چندین‌بارعوض شود، این نگاره از هزاره‌های قبل از میلاد و حتی پیش‌تر همواره مرکب ایزدان، خدایان و در کنار پیامبران، امامان و پادشاهان بوده و با گذر زمان تا دوره معاصر بارمعنایی و خویشکاری خود را از دست نداده است.

تفسیر شیر و نقوش وابسته به آن در قالی‌های مورد مطالعه

قالچه‌های مورد مطالعه خراسان جنوبی بیانگر آن است که نگاره شیر در قالیچه‌های معرفی شده با خویشکاری یکسانی ظاهر شده است. در قالیچه شماره ۱و۴ به‌عنوان نگهبان گلگشت یا گل لوتوس و در قالی‌های شماره۲و۳، به‌عنوان نگهبان درخت زندگی خودنمایی می‌کنند.

این نگاره در وجه نمادین، نماد عدالت است و بر این مبنا ضامن قدرت‌های مادی و معنوی است، از طرفی شیر مرکب یا تخت خدایان، الهه‌ها بوده مثل حضرت سلیمان، میترا و ... بوده است. شیر نه تنها نماد بازگشت به خورشید و تازه شدن نیروهای کیهانی و حیاتی است بلکه نشانه زندگی دوباره نیز هست. حضرت علی، مولای شیعیان، شیر خدا (اسدا...) لقب داشتند. پرچم قدیم ایرانیان به نقش شیری تاجدار و خورشید مزین بود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۴، ۱۱۱-۱۱۶). در معنای سمبلیک شیر نماد، ابهت، پارسایی، دلاوری، روح زندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، فکر، قدرت، قدرت الهی،

قدرت نفس، مراقبت، نیروی ابر انسانی و مادون انسان (الهی و حیوانی) را نام برد. در باورهای قومی اساطیری، نشانگر باروری زمین محسوب می شود. سر شیر به نشانه مراقبت و هوشیاری و اندام پسین آن مظهر قدرت است، شخصیت و صفات برجسته این درنده وحشی به قدری اهمیت داشته که، بدون هیچ تردیدی آن را نماینده کامل خدای خورشید و پادشاه (که روی زمین به اندازه خدا پرستش می‌شده) به‌کار برده‌اند (جابز، ۱۳۸۰: ۷۵ـ۸۷). شیر علاوه بر اینکه نماد میترا، خورشید، تابستان، گرما، پیروزی، قدرت و نور بوده نماد آتش نیز است و در دوران باستان شیر هم چون اسب و گوزن رباینده روح جانداران دانسته شده بود، ترسیم دم بلند برای گربه سانان علامت اقتدار بیشتر است (گریشمن، ۱۳۹۰: ۳۳۸).

در قالیچه شماره ۱و۴ گل چندپَر (احتمالاً گل لوتوس) و لوتوس، نگاره شیر را همراهی می‌کنند، لوتوس همان نیلوفر آبی است که با شراره های خورشید سر از آب برآورده و گلبرگ‌هایش را باز می‌کند و هنگام غروب آفتاب خود را چون گوهری در صدف پنهان کرده و دوباره به آب باز می‌گردد. این گل نشانه آفرینش است (دهخدا، ۱۳۷۵: ۱۰۴۲)، در ایران نماد نور است؛ به دلیل اینکه این گل با آب در ارتباط است، نماد آناهید محسوب می‌شود و از جایگاهی رفیع برخوردار است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۷۸). لوتوس در میان ادیان مختلف نماد تولد دوباره، درستی، خوبی، زیبایی، خوشبختی و آرامش، روشنی و باروری، کامیابی، صلح جهان و مظهر عشق، ریاضت و عبادت است (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۳۰)

در تصاویر۲ و۳ به ترتیب، نگاره‌های شیر و طاووس و شیرو اژدها با خویشکاری یکسان به نگهبانی از درخت زندگی می‌پردازند. درخت‌های نقش شده، گونه‌ای از درخت‌زندگی هستند که گاه همراه با گلدان یا سبویی است که گل‌ها و گیاهان از آن روییده‌اند. سبو نماد برکت و باروری است که ممکن است از درون آن دو نهر آب متقارن به بیرون جریان یابد، چنان که در بندهش آمده، تیشتر آن را برای نازل کردن باران به کار می‌برده است. درخت–سبو از نشانه‌های باستانی برکت است. (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۱۰۵۶). درخت را بسیاری از اقوام باستانی به‌عنوان جایگاه خدا، یا در واقع، خود خدا می‌پرستیدند. علاوه بر این نماد کیهان، منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودان نیز است (هال، ۱۳۹۸: ۲۵۸). تصویر درخت به منزله تجلی ایشتار مادر–الهه است و درختی که در دو سوی آن، جانورانی وجود دارند که در مقابل هم ایستاده-اند، ظاهراً مراسمی جهت باروری انجام می دهند (همان: ۲۹۰–۲۹۱).

طاووس در قالیچه شماره ۲و۴ و در هنر ایران نماد مقدسی قلمداد می‌شود، نشان نگهبانی دو طاووس از درخت، نماد برکت و باروری، در مقابل قحطی و خشکی است، این پرنده مظهر طول عمر، عشق و نماد طبیعی ستارگان آسمان، از این رو مظهر بی مرگی و خداگونگی است. (صادقی نیا و پوزش، ۱۳۹۴: ۵۴). طاووس نماد زیبایی و قدرت و همچنین نماد دگردیسی است طاووس در دو سوی درخت حیات، نماد روح فساد ناپذیر و علامت سعادت ابدی است. طاووس در اسلام نماد کیهانی است. در سنت عرفانی، طاووس نماد تمامیت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۴، ۲۰۷–۲۰۸).

همانطور که در مطالب فوق اشاره شد در قالیچه شماره ۳ علاوه بر نگاره شیر، نقش‌مایه اژدها هم به نگهبانی از درخت زندگی می‌پردازد، اژدها همچون نگهبانی سختگیر نگهبان گنج‌های پنهان است، و به این ترتیب برای دست‌یافتن به این گنج‌ها، اژدها دشمنی است که می‌باید بر او پیروز شد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ج۱، ۱۲۳). در روایات دوره اسلامی، که گاه از سرچشمه‌های یهود متأثر است، اژدهامار حیوانی زیبا و دارای چهارپا بوده مانند شتر و از خزانه بهشت به‌شماره می‌رفت (یاحقی، ۱۳۹۸: ۳۸۱ـ۳۸۲).

نگاره فیل به عنوان نقش فرعی در این قالیچه (شماره ۳) طرح شده است، این نگاره در سراسر مشرق زمین، به‌عنوان یک نماد دینی نشان‌داده شده است و نماد سلطنتی به‌شمار می‌رود (هال، ۱۳۹۸: ۷۲–۷۳). فیل، صلح و سعادت را گسترش

داده و باعث باریدن باران که نعمت آسمانی است می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ج۴، ۴۱۳). در قالیچه‌های شماره ۱،۲و۳ شیر به رنگ گرم (قرمز و نارنجی) نقش شده، قرمز رنگ معرفت و نشانه رحمت الهی است و پیام امید و رجا را به روح می‌رسانند و نارنجی نماد خلاقیت، عزت، موفقیت و تعادل است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴, ج۳، ۳۴۹). و شیر در شکل ۴ به رنگ سفید است، سفید، رنگ نور و درخشش است. از دیدگاه مولانا، رنگ سفید رنگ اسلام است (همان: ۳۶۰).

با توجه به نمادشناسی شیر و نقوش وابسته در قالیچه‌های مورد مطالعه، می‌توان به این نکته اشاره کرد که حضور شیر بر متن قالی خراسان جنوبی دربردارنده مفاهیم مثبت بوده است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به آیکونولوژی نگاره شیر در چهار قالیچه خراسان جنوبی به شیوه اروین پانوفسکی پرداخته است. این روش قصد دارد با شناسایی کوچکترین واحدهای بصری و بهره‌گیری از گفتمان‌های فرهنگی، اجتماعی و مذهبی سازنده یک اثر هنری از طرفی و بررسی نحوه ارائه تصویر در این گفتمان‌ها از طرف دیگر، به معنایی ذاتی و بنیادی اثر که بعضاً از خود مؤلف نیز پنهان است و ناخودآگاه موجب شکل گیری اثر شده، دست یابد. از تحلیل نمونه‌های مطالعاتی این نتیجه حاصل شد که کوچکترین جزئیات بصری در متن این قالی‌ها، برآمده از یک مجموعه رمزگان فرهنگی سازنده است که در مقابل یکدیگر، معنایی فراتر، عظیمتر و بنیادی را شکل می‌دهند.

همانطورکه در بخش معرفی قالی‌های مورد مطالعه گفته شد، قالی‌ها با خویشکاری یکسان (نگهبانی از درخت زندگی و گل لوتوس) و دو نوع ساختار خطی (هندسی و نیمه هندسی یا اندام‌وار) و تنوع رنگ (سفید، نارنجی، قرمز) در بافت شیر همراه هستند تنوع ساختاری نگاره شیر در قالیچه‌های مورد مطالعه عاملی بود تا برای رسیدن به الگوی تصویری مشخص در قالیچه‌های شیری، به تحلیل فرمی ۱۵ تخته قالیچه از قاجار تا معاصرپرداخته شود و نتیجه حاصل شیری است غرش کنان با دُمی رو با بالا و در حال حرکت، که با رنگ‌های گرم و به صورت اندام وار به نگهبانی در گلکشت می‌پردازد. این الگوی تصویری به غیر از هندسی بودن قالی شماره ۱ رنگ (شیر سفید) قالی شماره ۴ از نظر ساختار فرمی، رنگ (قالیچه‌های ۱،۲و۳) و خویشکاری، با قالیچه‌های مورد مطالعه تطبیق دارد.

در ادمه این پژوهش برای دستیابی به ریشه فرمی نگاره شیر پس از کندوکاو در ۲۰ داده فرهنگی از هزاره های قبل از میلاد تا معاصر، اصالت تصویری و ریشه فرمی این نگاره را در ۲۵۰۰ – ۴۰۰۰ ق.م بر روی مهرهای سومری به‌عنوان مرکب الهه ایشتار یافت شده است. ایشتار الهه جنگ، عشق و باروری است. در ایران شیر که همیشه در کنار پادشاهان بوده است، به صورت یک نماد سلطنتی درآمد و تبدیل به نشانه‌ای از شجاعت و قدرت شد است گاهی به‌عنوان مرکب ایزدان، خدایان و در کنار پیامبران، امامان بار معنوی و مذهبی به خود گرفته با این حال با گذر زمان تا دوره معاصر بارمعنایی مثبت و خویشکاری خود را از دست نداده است.

در پی شناسایی ارزش‌های مستتر در قالی‌های مورد مطالعه و بعد از تفسیر نگاره شیر و تصاویر وابسته به آن می توان گفت، در قالیچه‌های مورد مطالعه شیر نماد عدالت، بازگشت به خورشید و تازه شدن، زندگی دوباره، باروری زمین، ابهت، پارسایی، دلاوری، روح زندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، فکر، قدرت، مراقبت، پیروزی و نور بوده است. در قالی ۱و۴ شیر نگهبان گل لوتوس است، این گل نماد، نور و روشنی، باروری، زیبایی، خوبی، خوشبختی صلح و عبادت است. در تصویر ۲و۳ شیر از درخت زندگی محافظت می کند، این درخت بهشتی نماد برکت و باروری نزول باران، کیهان، دانش و حیات جاودان نیز است. در تصاویر۲و۴

طاووس نماد برکت و باروری در مقابل قحطی و خشکی و مظهر طول عمر، بی مرگی، زیبایی، قدرت و تمامیت است. اژدها و فیل در قالیچه۳ به ترتیب نماد نگهبان گنج‌های پنهان و نماد باریدن باران که نعمت آسمانی هستند. از منظر نماد شناسی رنگ، طیف رنگ‌های گرم (شیر تصاویر ۱،۲و۳) نماد امید، معرفت و نشانه رحمت الهی و رنگ سفید (شیر تصویر ۴) نماد نور، درخشش و اسلام است.

در خاتمه می‌توان گفت با توجه به کویری بودن استان خراسان جنوبی و ارزشمند بودن آب، قنات، باران و ... که عامل اصلی حاصلخیزی زمین است و باعث ادامه حیات می‌شود، احتمال این می‌رود که بافنده خراسان جنوبی آگاهانه یا غریزی، مکنونات قلبی، آمال و آرزوهای خود را با بکارگیری نمادهای باران، باروری و حاصلخیزی زمین، حیات و رویش مجدد، و همچنین حفاظت از این برکت الهی، در دست‌بافته های خویش و بر تارو پود قالی گره زده است. از این جهت، نگاره شیر با همان بار معنایی مثبت از هزاره های قبل از میلاد تا دوران معاصر بر متن قالی و اکنون به‌عنوان نگهبان آبهای زیر زمینی، حیاط و حاصلحیزی نقش شده است.

منابع

اتینگهاوزن، ریچارد، (۱۳۵۷)، ***قالیچه های شیری فارس***، ترجمه پرویز تناولی و سیروس پرهام، تهران: سازمان جشن هنر.

اخوانی، سعید، محمودی، فتانه، (۱۳۹۷)، «***واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران نامه با رویکرد آیکونولوژی***»، هنرهای تجسمی، شماره ۲، ۲۳-۳۴.

بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۸۸)، ***اسرار مکنون یک گل***، تهران: فرهنگستان هنر.

پانوفسکی، اروین، (۱۴۰۰)، **معنا در هنرهای تجسمی**، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران: چشمه.

پوپ، آرتر و اَکرمن، فیلیس، (۱۳۹۴)، ***سیری در هنر ایران***، ترجمه سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.

تناولی، پرویز، (۱۳۶۸)، ***قالیچه‌های تصویری ایران***، تهران: سروش.

جابز، گرترود، (۱۳۸۰)، ***سمبل‌ها***، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: مترجم.

حسینی، عباس، (۱۳۹۴)، «***آیکونولوژی سه نماد در مراسم تعزیه، طاووس، شیر و سرو***» ، کیمیای هنر، شماره ۱۷، ۱۱۰-۱۲۸.

حسنوند، محمدکاظم، شمیم، سعیده، (۱۳۹۳)، «***بررسی نقشمایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند***»، جلوه هنر، شماره ۱۱، ۲۲-۳۹.

دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام، (۱۳۸۵)، ***درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان***، تهران: کلهر.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۵)، ***لغت نامه دهخدا***، جلد۴، تهران.

سنگاری، اسماعیل، طاهری بختیاروند، شقایق، (۱۴۰۳)، «***آیکونوگرافی و آیکونولوژی نقش‌مایه نبرد شیر و گاو از فرهنگ جیرفت (هزاره ۳ پ.م)***»، تمدن ایرانی، شماره۱، ۱-۲۲.

شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۸۴)، ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

صادقی‌نیا، سارا، پوزش، سارا، (۱۳۹۴)، «**بررسی تأویلی ونماد شناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی**»، ادبیات نمایش و هنرهای تجسمی، شماره ۲، ۵۴-۶۲.

صوراسرافیل، شیرین، (۱۳۸۳)، ***برکویرهای سبز جنوب: فرش خراسان***، تهران: احیاء.

طاهری، صدرالدین، (۱۳۹۱)، «***کهن الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان***»، هنرهای تجسمی، شماره ۴۹ ، ۸۳-۳۹.

عبدی، ناهید، (۱۳۹۱)، ***درآمدی بر آیکونولوژی***، تهران: سخن.

کاکاوند، سمانه، (۱۴۰۱)، «***تحلیل آیکونوگرافیک طرح واگیره‌ای قالی در نگاره رسام خان زند***»، رهپویه هنرهای تجسمی، شماره۱، ۶۱-۷۱.

کشاورزافشار، مهدی، (۱۳۹۸)، «**تصویرگرایی در فرش ایران**»، چیدمان، شماره۵، ۲۶-۳۳.

کلنیی، بلا، سانتو، ایوان، (۱۳۹۴) ***هنر ایران عصر قاجار در مجموعه مجارستان***، ترجمه طاهر رضا زاده، تهران: فرهنگستان هنر.

گیرشمن، رومن، (۱۳۹۰)، ***هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی***، ترجمه بهرام فره وشی، تهران: علمی فرهنگی.

مقنی‌پور، مجیدرضا، اکبری، محمد، (۱۴۰۱)، «***تحلیل مضامین و محتوای نقوش ضرب شده بر فلوس‌های دوره صفوی با تأکید بر نقوش شیر و خورشید***»، نگره، شماره ۶۲، ۹۹-۱۱۶.

میرزا امینی، سید محمدمهدی، کاظم‌پور، داریوش، (۱۳۹۱)، «***نقش شیر در فرش ایرانی در مقایسه با آثار ادبی و عرفانی***»، گلجام، شماره ۲۲، ۶۱-۷۴.

نصری، امیر، (۱۳۹۷)، ***رویکردهایی به شمایل شناسی***، تهران: چشمه.

نصری، امیر، (۱۳۸۹)، «***رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری***»، رشدآموزش هنر، شماره۲۳، ۵۶-۶۴.

هال، جیز، (۱۳۹۸)، ***فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر

هینتس، والتر، (۱۳۷۶)، ***دنیای گمشده ایلام***، ترجمه فیروزه فیرزه نیا، تهران: علمی و فرهنگی

یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۹۸)، ***فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

URL1: Rogers. J.M. 1983.Islamic Art and Design. British Museum Publication. London.

URL2: https://www.the-rug-store.de/en/Persian-Rugs-Oriental-Carpets/Select-by-size/14349-qashqai-lion-rug-i6-x-4-ft-179-x-119-cm.html

URL3: https://galerieshabab.com/rugs/antique-persian-gabbeh-pictorial-rug-25257

URL4: http://imagecarpets.com/wp-content/uploads/2017/08/Gabbeh-Lion-577AUG-3.7X6.9.jpg

URL5: www.mayfairgallery.com/rare-persian-judaica-pictorial-kirman-carpet

URL6: BALTRUSAITIS Jurgis (1981)'Le Moyen age fantastique'editions Flammarion'paris'75.

The Iconology of the Lion Image in Contemporary Carpets of South Khorasan

Abstract

South Khorasan, with its dry and desert climate, is one of the carpet weaving centers of Iran, which has a diverse range of plant, human, and animal motifs. What has been obtained from the study of the carpet motifs of this province is their symbolic aspect, which in the initial visual expression, indicates a type of decoration that creates a delicate and beautiful feeling in a person, but many of these motifs contain symbolic concepts, such as plant, human, and animal motifs. The diversity of these motifs led this article to examine the iconology of the lion motif with the Panofsky approach in four purposefully selected carpets from South Khorasan. In this study, the lion image pattern in four examples of contemporary and available carpets from South Khorasan is considered. Accordingly, using the iconological approach, an attempt is made to decipher the historical landscape and interpret the inherent and content meanings of the lion motif. Therefore, the present study was based on Panofsky's theory and with a descriptive, analytical method and library data collection method. One of the goals of this study was to achieve the evolution and identification of the formal root of this motif based on Iranian cultural data in order to better understand the meaning and position of the lion from the past to the present.

In expressing the results of this study, it can be said that the most common visual form of the lion in the studied carpets is a moving and roaring lion that guards Golgotha, and the formal root of this image can be searched for in Sumer between 2500 and 4000 BC. From millennia BC to the present, the lion has been a symbol of royalty, courage, protection, victory and the union of gods and goddesses, and with this positive meaning, it has a special place among the weavers of South Khorasan.

Keywords:
Iconology, South Khorasan, Iranian carpet, lion motif.