e-ISSN 3092-7498
ISC | MSRT | ICI

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.hgj.imamreza.ac.ir

Received: 04 June 2026 - Revised: 18 July 2026 - Published: 27 July 2026

Vol. 4, No. 14, Summer 2026

Research article

An Iconological Reading of the Tilework "The Lions Overpowering *Hamid ibn Mihran*" in the *Sahn-e Atiq* of the Razavi Shrine: Representing Qajar Political Legitimacy in the Context of the *Salar* Rebellion

Hossein Kamandlou* (a)

a) Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.(h.kamandlou@semnan.ac.ir)

Keywords
Qajar; *Sahn-e Atiq*; Tile Panel; Hamid ibn Mihran; Salar Rebellion; Iconology.

Citation
Kamandlou, H ., (2026). An Iconological Reading of the Tilework "The Lions Overpowering *Hamid ibn Mihran*" in the *Sahn-e Atiq* of the Razavi Shrine: Representing Qajar Political Legitimacy in the Context of the *Salar* Rebellion. *Journal of GreaterKhorasanHandicrafts*, 4(14), 1-21.

* **Corresponding Authors**

Abstract

The Qajar period represents final phases in which literary, historical, and religious narratives were employed in Iranian tilework. By incorporating epic, lyrical, and religious themes, artists transformed architectural surfaces into representations of values and political ideas. The tile panel on the eastern *iwan* (Naqqareh-Khaneh) of the *Sahn-e Atiq* of the Razavi Shrine, depicting the overpowering of Hamid ibn Mihran by lions, is an example rooted in narratives attributed to Imam Reza (A.S.). Although the depiction of a lion overpowering a human is uncommon in Iranian decorative arts, comparable examples can be identified in works of handicrafts and miniature painting. The placement of this narrative within the context of the Razavi Shrine suggests a connection with the military-political rebellion of Mohammad Hasan Khan Salar. Thus, beyond its decorative function, the tile panel conveys symbolic and ideological meanings. This study aims to identify and analyze this narrative scene and interpret its symbolic values based on historical sources and documents. The research question addresses the visual characteristics of this tile panel and the symbolic meanings it conveys within the political and religious context of the Qajar period. Employing Panofsky's iconological method through library research and field investigation, the findings indicate that the tile panel was created in 1276 AH/1859 CE to reinforce Qajar political legitimacy. Through the appropriation of a religious narrative, Qajar patrons and artists represented Mohammad Hasan Khan Salar as a rebellious figure against Imam Reza (A.S.), thereby legitimizing his suppression and punishment through religious and political discourse.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.600939.1081

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

The Qajar period was one of the last major phases in Iranian art history during which literary, historical, and religious narratives were extensively incorporated into architectural decoration, particularly tilework. By adapting epic, religious, and historical subjects, Qajar artists transformed architectural surfaces into visual narratives that communicated cultural values, collective memory, and, in certain contexts, political meanings. The *Razavi Shrine* in Mashhad, one of Iran's most important religious centers, provides a significant setting for examining this tradition, especially in relation to the architectural developments and decorative programs associated with the Qajar period.

Among the decorative elements of the *Sahn-e Atiq*, the tile panel on the eastern iwan, known as the *Naqqareh-Khaneh*, is particularly noteworthy. It depicts the scene of lions overpowering *Hamid ibn Mihran*, a narrative associated with *Imam Reza* (A.S.) and recorded in religious sources. Unlike more familiar representations of rulers, heroes, or saints overcoming animals, this composition portrays two lions subduing a human figure. Its unusual subject matter invites an interpretation that extends beyond its narrative and decorative functions to consider the cultural and historical meanings embedded in the image.

Iconography and iconology provide complementary approaches to interpreting such visual narratives. Iconographical analysis identifies the represented figures, motifs, and narrative references, whereas iconological interpretation examines how these elements relate to broader historical, cultural, and political circumstances. Although previous studies have addressed human and animal motifs in the tilework of the *Razavi Shrine*, the symbolic significance of this particular panel and its possible relationship with the political context of Qajar Khorasan have not been sufficiently examined. This study therefore investigates the panel's visual characteristics, narrative content, and symbolic implications, with particular attention to its possible role in representing political legitimacy during the Qajar period.

Materials and Methods

This research is applied in purpose and qualitative in approach, employing visual analysis within Erwin Panofsky's three-level iconological framework. The tile panel on the eastern iwan of the *Sahn-e Atiq* was selected as the case study. Data were collected through field observation, photographic documentation, and the examination of relevant historical, religious, and literary sources.

The analysis proceeds through three stages. First, pre-iconographical description examines the panel's formal characteristics, including its composition, figures, colors, clothing, and spatial arrangement, without initially assigning specific historical meanings to the represented elements. Second, iconographical analysis identifies the subject and narrative by comparing the visual evidence with relevant textual sources, particularly accounts associated with Imam Reza. Third, iconological interpretation considers the possible cultural, historical, and political implications of the composition in relation to nineteenth-century Qajar society and the political circumstances of Khorasan. This approach distinguishes observable visual features and documented narratives from broader historical interpretations, allowing the proposed relationship between the panel and Qajar political legitimacy to be assessed cautiously.

Discussion and Findings

At the pre-iconographical level, the panel depicts a bald, bearded man lying horizontally on the ground in a posture suggesting fear, vulnerability, and helplessness. Two lions attack him from opposing directions. One places its paw on his body while biting his back, whereas the other grips his neck and head in its jaws. The contrast between the human figure and the animals emphasizes the imbalance of power within the composition. The man's clothing further distinguishes him from the surrounding visual elements. His white garment, decorated with boteh motifs, red undergarment, blue-and-white sash, and light-blue boots contribute to his visual prominence and may indicate his social standing or narrative importance.

At the iconographical level, the scene corresponds to the account of *Hamid ibn Mihran* found in traditions associated with Imam Reza and recorded in sources such as *Uyun Akhbar al-Reza*. According to this narrative, *Hamid ibn Mihran* challenged Imam Reza by requesting a miraculous demonstration involving two lions depicted on the throne of the Abbasid caliph *al-Ma'mun*.

Journal Of Greater Khorasan HandiCraft
Vol. 4, No. 14 , Summer 2026

The lions came to life, attacked *Hamid ibn Mihran*, and returned to their original position after tearing him apart. Within this narrative framework, the lions represent more than physical force: their actions demonstrate the efficacy of sacred authority and the punishment of opposition to it. The visual composition thus translates a textual account into a dramatic image in which the defeat of the human figure conveys a moral and religious message.

At the iconological level, the panel can be examined against the political circumstances of nineteenth-century Khorasan. The rebellion of *Muhammad HasanKhan Salar*, son of *AllahyarKhan Asaf al-Dawla*, posed a significant challenge to Qajar central authority at the beginning of *Nasir al-Din Shah's* reign. *Salar's* conflict with the central government and reports of disputes concerning the financial resources and endowments of the *Razavi Shrine* gave the rebellion significance beyond that of a political confrontation alone. These factors played an important role in shaping *Salar's* subsequent historical representation as a figure opposed to the political and religious authority of the Qajar government. Ultimately, the rebellion was suppressed through the statesmanship of *Mirza Taqi Khan Amir Kabir*, the grand vizier, and the military courage of *Soltan Morad Mirza Hossam al-Saltaneh*.

The chronology of the shrine's architectural restoration suggests that the tile panel was probably produced around 1276 AH/1859 CE, during Qajar restoration activities. This approximate dating places the work within a period when the consolidation of central authority and the reestablishment of political order were important concerns for the government. Nevertheless, no direct inscription or documentary evidence has been identified that explicitly connects the panel to the *Salar* rebellion. Consequently, the proposed political interpretation should not be treated as proof of a deliberate reference to *Salar* or to a specific historical event. Rather, the narrative's emphasis on the punishment of an individual who challenges authority, the panel's location within the *Razavi Shrine*, and its probable date provide grounds for considering how a religious image could also have resonated with the political concerns of its time. In this reading, Hamid ibn *Hamid ibn Mihran* functions primarily as a figure within a religious narrative; at a broader symbolic level, however, he may also be interpreted as representing opposition to legitimate authority.

Conclusions

The iconological analysis of the tile panel "The Lions Overpowering *Hamid ibn Mihran*" demonstrates that its significance extends beyond the decorative presentation of a religious narrative. The composition combines textual tradition, visual symbolism, and the historical meanings associated with its architectural setting. At the narrative level, the lions' attack represents divine punishment against a figure who challenges sacred authority. At the broader interpretive level, the image may also be understood within the relationship between religious authority and political legitimacy in Qajar Iran.

The panel's probable production around 1276 AH/1859 CE, together with its location in the *Razavi Shrine* and the historical circumstances following the *Salar* rebellion, supports a cautious interpretation of the work as potentially participating in a wider visual discourse concerning authority, rebellion, and the restoration of political order. However, the absence of direct documentary evidence prevents a definitive attribution of a specific political intention to its creators. The study therefore highlights the interpretive value of combining visual analysis, textual sources, and historical context while distinguishing established evidence from plausible historical readings. Ultimately, the panel offers an important example of how religious narratives in Qajar architectural decoration could sustain multiple layers of meaning, connecting sacred space and collective memory with broader conceptions of political authority and legitimacy.

شاپا الکترونیکی
۳۰۹۲-۷۴۹۸
ISC | MSRT | ICI
هنرهای صناعی خراسان بزرگ
دوره٤، شماره ١٤، تابستان ١٤٠٥

مقاله پژوهشی

خوانش آیکونولوژیک کاشی‌نگارۀ غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در صحن عتیق حرم رضوی؛ بازنمایی مشروعیت سیاسی قاجار در مواجهه با شورش سالار

حسین کمندلو*(الف)

الف) استادیار گروه فرش، دانشکدۀ هنر ، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (h.kamandlou@semnan.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۴/۲۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۵/۰۵
شماره صفحات: ۲۱-۱

واژگان کلیدی:
قاجار، صحن عتیق، کاشی‌نگاره، حمید بن مهران، شورش سالار، آیکونولوژی

استناد به مقاله:
کمندلو،ح.(۱۴۰۵). خوانش آیکونولوژیک کاشی‌نگارۀ غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در صحن عتیق حرم‌رضوی؛ بازنمایی مشروعیت سیاسی قاجار در مواجهه با شورش سالار. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۴(۱۴)، ۲۱-۱

*نویسنده مسئول مکاتبات

چکیده

دوران قاجار از واپسین دوره‌های کاربرد گسترده مضامین ادبی، تاریخی و مذهبی در کاشی‌کاری ایران است. طراحان با بهره‌گیری از داستان‌های حماسی، غنایی و مذهبی سطوح بناها را آراسته و مفاهیم فرهنگی و سیاسی را بازنمایی کردند. کاشی‌نگارۀ ایوان شرقی (نقاره‌خانه) صحن عتیق حرم رضوی با مجلس غلبۀ شیران بر حمید بن مهران، نمونه‌ای شاخص است که ریشه در روایات منسوب به امام رضا(ع) دارد. اگرچه غلبۀ شیر بر انسان در هنرهای تزیینی متداول نیست، با این‌حال نمونه‌هایی از آن در هنرهای صناعی و نگارگری مشاهده می‌شود. قرارگیری این روایت در حرم رضوی، احتمال پیوند آن با شورش سیاسی نظامی محمدحسن‌خان سالار را مطرح می‌سازد؛ از این‌رو، اثر افزون بر کارکرد تزیینی، حامل پیام‌های نمادین است. هدف پژوهش، علاوه‌بر معرفی و شناخت مجلس غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در کاشی‌نگارۀ ایوان شرقی صحن عتیق، تحلیل و تفسیر آن بر اساس اسناد و منابع تاریخی و شناسایی ارزش‌های نمادین پنهان در این کاشی‌نگاره است. پرسش اصلی پژوهش این است که مجلس روایی غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در کاشی‌نگارۀ دیوارۀ شرقی صحن عتیق چه ویژگی‌هایی دارد و چه ارزش‌های نمادینی را بازنمایی می‌کند؟ این مطالعه با الگوی آیکونولوژیک پانوفسکی و روش‌های کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد این کاشی‌نگاره احتمالاً در سال ۱۲۷۶ق/۱۸۵۹م، در جهت مشروعیت‌بخشی به اقتدار سلطنت قاجار ساخته‌شده است. حامیان و هنرمندان قاجار با بهره‌گیری از این روایت مذهبی، محمدحسن‌خان سالار را شخصیتی سرکش در برابر امام رضا(ع) بازنمایی کرده‌اند تا سرکوب و مجازات او را واجد توجیه دینی و مشروعیت سیاسی جلوه‌دهند.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.600939.1081

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

معماری ایران از دوره عیلامی تا دوران معاصر، همواره عرصه حضور نقوش انسانی و جانوری بوده است. این نقوش، افزون بر جنبه‌های تزیینی، بستری برای بازنمایی مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی فراهم می‌کردند. از سده ۸ق/۱۴م، نمونه‌هایی از بازنمایی داستان‌های *شاهنامۀ* فردوسی در کاشی‌نگاره‌ها دیده می‌شود و در دوره صفوی، به‌ویژه در کاخ هشت‌بهشت اصفهان، روایت‌های ادبی و عامیانه نیز در تزیینات کاشی به‌کار رفتند. این سنت در دوره قاجار گسترش یافت و کاشی‌نگاری روایی به یکی از شیوه‌های مهم بازنمایی مضامین ادبی، تاریخی و مذهبی تبدیل شد. در این دوره، روایت‌هایی برگرفته از آثاری چون *شاهنامه*، *خمسۀ نظامی*، *منطق‌الطیر* و نیز مضامین مذهبی، به‌ویژه واقعه کربلا، در بناهای مختلف بازنمایی شدند. ازاین‌رو، کاشی‌نگاره‌های این دوره را نمی‌توان صرفاً از منظر زیبایی‌شناسی بررسی کرد؛ زیرا این آثار در پیوند با زمینه‌های تاریخی و فرهنگی خود، حامل معناهای گسترده‌تری هستند. در میان دوره‌های تاریخی ایران، عصر قاجار از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا در این دوره، هنرهای تصویری و تزیینی بیش از پیش در خدمت بازنمایی هویت سیاسی، فرهنگی و مذهبی قرار گرفتند و کاشی‌نگاری روایی به یکی از ابزارهای مهم بیان این مفاهیم تبدیل شد. حرم مطهر رضوی یکی از مهم‌ترین بسترهای تداوم این سنت در هنر ایران است که از سده ۷ق/۱۳م تا دوران معاصر با گونه‌های مختلف کاشی، از جمله زرین‌فام، معرق و هفت‌رنگ، تزیین‌شده است. صحن عتیق، متعلق به دوره صفوی، در دوره قاجار مورد مرمت و بازسازی قرار گرفت و بخشی از تزیینات آن با ویژگی‌های هنری این دوره شکل‌یافت. در میان این تزیینات، کاشی‌نگارۀ روایی ایوان شرقی صحن عتیق (نقاره‌خانه)، به‌ویژه مجلس غلبۀ شیران بر حمید بن مهران، از آثاری است که به‌دلیل پیوند میان روایت، زمینه تاریخی و دلالت‌های نمادین، شایستۀ بررسی و تحلیل است.

قاجارها از قبایل ترک ساکن غرب دریای مازندران بودند که در سده ۹ق/۱۵م به قزلباشان پیوستند و در شکل‌گیری قدرت صفویان نقش داشتند (Navai, 1998: 14; Amanat, 2021: P. 15) این ایل با استقرار در دشت گرگان به شاخه‌های مختلف تقسیم شد و اختلاف میان برخی از آن‌ها تا اواخر عصر زندیه ادامه‌یافت. آقامحمدخان قاجار پس‌از رسیدن به قدرت، با اتحاد میان گروه‌های مختلف، زمینه تثبیت جایگاه سیاسی قاجارها را فراهم‌کرد.[۱] در ادامه، پیوندهای خانوادگی و ازدواج‌های درون‌درباری در تحکیم مشروعیت این خاندان مؤثر بود (Sardadvar, n.d.: P. 7; Aubin, 1984: P. 171). قاجارها برای تثبیت و نمایش قدرت سیاسی و فرهنگی خود، از هنرهای بصری و صناعی بهره فراوان بردند (Floor, 2002: P. 30). توجه آنان به مضامین حماسی، تاریخی و مذهبی موجب شکل‌گیری آثاری شد که افزون بر کارکرد تزیینی، دارای دلالت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بودند. براین اساس، بازنمایی مجلس غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در ایوان شرقی (نقاره‌خانه) را نمی‌توان صرفاً تصویری تزیینی دانست؛ بلکه این کاشی‌نگاره را می‌توان در پیوند با زمینه‌های سیاسی و اجتماعی عصر قاجار تحلیل‌کرد. هدف پژوهش، معرفی و شناخت مجلس غلبۀ شیران بر حمید بن مهران در کاشی‌نگارۀ ایوان شرقی صحن عتیق و تحلیل ارزش‌های نمادین نهفته در آن بر اساس اسناد تاریخی و روش آیکونولوژی است. پرسش اصلی پژوهش این است که کاشی‌نگارۀ چه ویژگی‌هایی دارد و چه ارزش‌های نمادینی را بازنمایی می‌کند؟ به‌دلیل ماهیت چندلایه اثر، روش آیکونولوژی، امکان عبور از توصیف ظاهری و تحلیل زیبایی‌شناختی و دستیابی به مفاهیم تاریخی، فرهنگی و نمادین نهفته در اثر را فراهم می‌کند.

پیشینه تحقیق

در میان پژوهش‌های مرتبط با موضوع حاضر، کمندلو در کتاب *نقش نهان، نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری در کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی (از دوره صفویه تا دوران معاصر)*، نمونه‌های مختلف کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی را مطالعه کرده و بخشی از پژوهش را به معرفی کاشی‌نگارۀ «حملۀ شیران به حمید بن مهران» اختصاص داده است. این اثر از نظر شناسایی، معرفی و ثبت نگارۀ موردبحث، نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع حاضر به‌شمار می‌رود؛ بااین‌حال، رویکرد آن عمدتاً توصیفی و مبتنی بر معرفی نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری است و نسبت میان این نگاره و زمینه‌های تاریخی و سیاسی دورۀ قاجار، به‌ویژه تحولات خراسان در دورۀ شورش سالار، در آن بررسی نشده است (Kamandlou, 2017). در حوزه تصویرسازی روایی دورۀ قاجار، مارزلف در کتاب *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*، نمونه‌های متعددی از تصویرسازی در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی را بررسی کرده است. در میان این آثار، نگاره‌های مرتبط با داستان حمید بن مهران در *جامع‌المعجزات* از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند؛ زیرا بخش‌هایی از روایت را در قالب تصویر بازنمایی می‌کنند. این نمونه‌ها از یک سو، شواهدی برای بررسی چگونگی بازنمایی تصویری این روایت در دورۀ قاجار فراهم می‌آورند و از سوی دیگر، امکان مقایسۀ عناصر روایی و ترکیب‌بندی آن‌ها با کاشی‌نگارۀ حرم رضوی را فراهم می‌کنند. بااین‌حال، مطالعه مارزلف در

[۱] آقامحمدخان قاجار هنگام اتحاد بین دو طایفۀ اشاقه‌باش و یوخاری‌باش، عهدنامه‌ای نوشت که مهم‌ترین مفاد آن عبارتنداز: «۱. ایل‌خان قاجار شخص پادشاه باشد ۲. مادر ولیعهد حتماً از دَولّو باشد ۳. تاج شاهی را در اعیاد رسمی بزرگ خاندان میرزامحمدخان دَولّو بر سر پادشاه بگذارند بدین‌جهت ایشان لقب تاج‌بخش یافتند ۴. از قوانلو شاه و از دَولّو اتابک باشد ۵. مادر اتابک دختر پادشاه باشد» (Jahansuz, 1954: P.P. 35–36).

چارچوب تاریخ و تصویرسازی کتاب‌های چاپ‌سنگی انجام شده و نسبت میان این تصاویر و کاشی‌نگارۀ موردبحث یا زمینه تاریخی و سیاسی شکل‌گیری آن را دنبال نمی‌کند (Marzolph, 2001). در خصوص زمینه تاریخی و سیاسی شورش سالار نیز مطالعاتی انجام شده است. بوشاسب گوشه و زاغیان در مقالۀ *زمینه‌ها، ابعاد و مراحل بحران سالار در خراسان با تأکید بر مفاهیم بحران و مدیریت بحران (۱۲۶۲-۱۲۶۶ ق/۱۸۴۵-۱۸۴۹ م)*، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی بحران سالار و عملکرد حکومت محمدشاه و حاجی‌میرزا آقاسی را بررسی کرده‌اند (Bushasab Gusheh, Zaghian, 2013). فیاضی و شمس‌آریان در مقالۀ *نگاهی به فتنۀ سالار در خراسان*، به زمینه‌های شکل‌گیری و روند این واقعه پرداخته‌اند (Fayyazi, Shams Aryan, 2011). سلیم نیز در مقالۀ *فتنۀ سالار در خراسان و نقش بیگانگان در آن*، این واقعه را در چارچوب تحولات سیاسی دورۀ قاجار و مناسبات ایران با روسیه و بریتانیا مطالعه کرده است (Salim, 1999). مجموع این پژوهش‌ها، زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی لازم برای شناخت شورش سالار و نسبت آن با تحولات خراسان در دورۀ قاجار را فراهم می‌کنند؛ بااین‌حال، در این مطالعات، بازتاب این تحولات در آثار تصویری و به‌ویژه کاشی‌نگارۀ حرم مطهر رضوی مورد توجه قرار نگرفته است. از منظر روش‌شناختی، پژوهش حاضر بر رویکرد آیکونولوژی و روش سه‌مرحله‌ای اروین پانوفسکی استوار است. در این زمینه، پانوفسکی در *معنا در هنرهای تجسمی*، مبانی روش سه‌مرحله‌ای تفسیر آثار هنری را تبیین کرده است (Panofsky, 2022) و نصری در *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، مراحل تحلیل اثر در روش پانوفسکی را بررسی کرده است (Nasri, 2021). عوض‌پور در *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*، این رویکرد را در چارچوب نظریه‌های تاریخ هنر معرفی کرده (Avazpour, 2016) و عبدی در *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*، ضمن تبیین روش سه‌مرحله‌ای آیکونولوژی، نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی را تحلیل کرده است (Abdi, 2012). این آثار، چارچوب نظری و روش‌شناختی لازم برای تحلیل لایه‌های معنایی اثر را فراهم می‌کنند. برآیند مطالعات پیشین نشان می‌دهد که پژوهش‌های انجام‌شده، هر یک بخشی از مسئلۀ موردبحث را پوشش داده‌اند؛ از معرفی و بررسی کاشی‌نگارۀ موردنظر و بازنمایی روایت حمید بن مهران در تصویرسازی چاپ‌سنگی دورۀ قاجار گرفته تا بررسی زمینه‌های تاریخی و سیاسی شورش سالار. بااین‌حال، پیوند میان این حوزه‌ها، یعنی روایت حمید بن مهران و بازنمایی تصویری آن، کاشی‌نگارۀ موردبحث در حرم مطهر رضوی و زمینه تاریخی-سیاسی شورش سالار، تاکنون به‌صورت مستقل و روشمند بررسی نشده است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکرد آیکونولوژی و با تکیه بر منابع تاریخی و تصویری، به تحلیل کاشی‌نگارۀ «غلبۀ شیران بر حمید بن مهران» و بررسی نسبت آن با تحولات سیاسی و اجتماعی دورۀ قاجار، به‌ویژه زمینه تاریخی شورش سالار، می‌پردازد.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر روش، کیفی است و با رویکرد تحلیل محتوای تصویری انجام‌شده است. چارچوب تحلیل و تفسیر داده‌ها بر اساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی و در سه سطح پیشاآیکونوگرافی (توصیف صوری)، آیکونوگرافی (شناسایی مضامین و نمادها) و آیکونولوژی (تفسیر معنا در بستر فرهنگی و تاریخی) صورت‌گرفته است. نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند انجام‌شده و مجلس روایی «غلبۀ شیران بر حمید بن مهران» در کاشی‌نگارۀ ایوان شرقی (نقاره‌خانه) صحن عتیق حرم مطهر رضوی به‌عنوان مطالعۀ موردی انتخاب شده است. داده‌های پژوهش از طریق مشاهدۀ میدانی کاشی‌نگارۀ مورد مطالعه و بررسی اسناد و منابع تاریخی مرتبط با شورش محمدحسن‌خان سالار گردآوری شده است. تحلیل داده‌ها در سه مرحله انجام‌گرفت: در مرحلۀ نخست، ویژگی‌های صوری و عناصر تصویری کاشی‌نگاره توصیف شد؛ در مرحلۀ دوم، موضوع، روایت و نمادهای آن شناسایی و تحلیل گردید؛ و در مرحلۀ سوم، معنای اثر در پیوند با زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و سیاسی دورۀ قاجار تفسیر شد. همچنین، جایگاه مضمون غلبۀ شیر بر انسان در هنرهای تصویری ایران و زمینه‌های تاریخی شورش محمدحسن‌خان سالار در خراسان، با تکیه بر منابع مرتبط با عصر قاجار بررسی شد تا بستر لازم برای تبیین چرایی انتخاب و اجرای این مضمون در کاشی‌نگارۀ مورد مطالعه فراهم شود. بر این اساس، پژوهش حاضر درصدد ارائه خوانشی آیکونولوژیک از این کاشی‌نگاره و تبیین دلالت‌های نمادین و سیاسی. فرهنگی نهفته در آن است.

مبانی نظری

آیکونوگرافی و آیکونولوژی

آیکونوگرافی و آیکونولوژی از رویکردهای مهم در مطالعه و تفسیر آثار هنری‌اند که در اواخر سده ۱۹ م و اوایل سده ۲۰ م، در بستر تحولات تاریخ هنر شکل گرفتند و در آثار اروین پانوفسکی به چارچوبی منسجم برای مطالعه محتوای آثار هنری تبدیل شدند. آیکونوگرافی عمدتاً به شناسایی و تحلیل موضوع، مضمون، داستان و نمادهای موجود در اثر می‌پردازد و درصدد است مشخص کند تصویر چه چیزی را بازنمایی می‌کند (Panofsky, 2022: P. 41; Adams, 2019: P. 53). در مقابل، آیکونولوژی فراتر از شناسایی موضوع و مضمون، به‌تفسیر معنای عمیق‌تر اثر در پیوند با شرایط تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و فکری زمان آفرینش آن می‌پردازد. از این منظر، اثر هنری نه صرفاً یک تصویر، بلکه می‌تواند سندی از تاریخ فرهنگی و بازتابی از ارزش‌ها و ساختارهای فکری یک دوره تلقی شود (Nasri, 2021: P.P. 16–17).

توجه به محتوای آثار هنری از سده ۱۶م آغاز شد و در اواخر سده ۱۹م، با مطالعات آبی واربورگ[1] و سپس در آثار اروین پانوفسکی،[2] به رویکردی منسجم در تاریخ هنر تبدیل شد. پانوفسکی، با تأثیر از اندیشه‌های ارنست کاسیرر[3] درباره نماد و صورت‌های نمادین، آیکونولوژی را به‌عنوان روشی برای دستیابی به معنای نمادین و فرهنگی آثار هنری بسط داد (Mokhtarian & Sarami, 2016: P. 25). در این رویکرد، فهم اثر از سطح توصیف عناصر بصری آغاز می‌شود و در نهایت به تفسیر جهان‌بینی، ارزش‌ها و ساختارهای فکری فرهنگ تولیدکنندهٔ اثر می‌انجامد. پانوفسکی این فرایند را در سه سطح پیشاآیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونولوژیک صورت‌بندی کرده است (Panofsky, 2022: P.P. 41–506).

مرحلهٔ پیشاآیکونوگرافی یا توصیف

در مرحلهٔ پیشاآیکونوگرافی،[4] اثر در سطح اولیه و توصیفی بررسی می‌شود و موضوعات طبیعی و اشیای قابل مشاهده، بدون ارجاع به منابع ادبی یا تاریخی، شناسایی می‌شوند. شکل و رفتار انسان‌ها، حیوانات و گیاهان، اشیاء، حرکات و حالات چهره از طریق تجربهٔ عملی و آشنایی با جهان بصری تشخیص داده می‌شوند. بااین‌حال، در مواجهه با عناصر ناشناخته یا متعلق به دوره‌های تاریخی متفاوت، ممکن است تجربهٔ فردی کافی نباشد؛ از این‌رو، مراجعه به منابع یا بهره‌گیری از دانش متخصصان برای شناسایی دقیق عناصر بصری ضروری است (Panofsky, 2022: P.P. 49–50). حاصل این مرحله، توصیفی عینی عناصر و رویدادهای قابل‌مشاهده در اثر است.

مرحلهٔ آیکونوگرافی یا تحلیل

در آیکونوگرافی،[5] توصیف عناصر بصری به شناسایی موضوعات، داستان‌ها، شخصیت‌ها و مفاهیم خاص منتقل‌می‌شود و شناخت منابع ادبی، تاریخی، مذهبی و سنت‌های فرهنگی برای تشخیص موضوع تصویر اهمیت اساسی دارد. به‌نظر پانوفسکی، ممکن است بیننده‌ای ناآشنا با یک فرهنگ، صحنه‌ای با موضوع مشخص را صرفاً مجموعه‌ای از اشخاص و اشیا تلقی‌کند؛ درحالی‌که آشنایی با روایت‌ها و منابع فرهنگی، موضوع و مضمون واقعی تصویر را آشکار می‌سازد (Ibid: P. 53). بنابراین، تحلیل آیکونوگرافیک مستلزم تطبیق عناصر تصویری با منابع و سنت‌های روایی مرتبط است؛ هرچند صرف گردآوری اطلاعات ادبی و تاریخی، به‌تنهایی تضمین‌کنندهٔ صحت تفسیر نیست و این اطلاعات باید در ارتباط با ساختار تصویری اثر مورد ارزیابی قرارگیرند.

مرحلهٔ آیکونولوژی یا تفسیر

آیکونولوژی[6] عالی‌ترین سطح تحلیل در روش پانوفسکی است و از شناسایی موضوع و مضمون فراتر می‌رود. در این مرحله، اصول بنیادین، ارزش‌های نمادین، جهان‌بینی و ساختارهای فکری و فرهنگی‌ای بررسی می‌شوند که در شکل‌گیری و نحوهٔ بازنمایی موضوعات اثر نقش داشته‌اند. این معانی ممکن است الزاماً آگاهانه و عامدانه از سوی هنرمند ایجاد نشده باشند، بلکه بازتاب نگرش‌ها و ساختارهای فکری و فرهنگی زمانهٔ او باشند (Panofsky, 2022: P. 56). از این منظر، اثر هنری می‌تواند به‌عنوان سندی از فرهنگ و تاریخ یک دوره، اطلاعاتی فراتر از موضوع ظاهری خود در اختیار پژوهشگر قرار دهد. در این سطح، پانوفسکی بر ضرورت نوعی «شهود ترکیبی» تأکید می‌کند؛ یعنی توانایی برقراری ارتباط میان عناصر تصویری و متون، اندیشه‌ها و شرایط فرهنگی مرتبط با آن‌ها (Ibid). این امر نشان می‌دهد که تفسیر آیکونولوژیک تنها با شناسایی موضوع اثر حاصل نمی‌شود، بلکه نیازمند قرار دادن آن در شبکه‌ای از روابط تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و فکری است. از سوی دیگر، مفهوم صورت نمادین[7] کاسیرر نیز بر این نکته تأکید دارد که پدیده‌های حسی می‌توانند حامل معانی فراتر از بازنمایی عینی باشند و از این طریق، اثر هنری را به عرصه‌ای برای ظهور ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگی تبدیل‌کنند (Kreuz, 2017). مراحل سه‌گانهٔ تحلیل آیکونولوژیک پانوفسکی، ویژگی‌های هر مرحله و نسبت آن‌ها با فرایند تحلیل اثر در پژوهش حاضر، در جدول ۱ ارائه شده است.

[1] Aby Warburg
[2] Erwin Panofsky
[3] Ernst Cassirer
[4] Pre-Iconographical- Description
[5] Iconographic Analysis
[6] Iconological Interpretation
[7] pragnanz

جدول ۱. خلاصه مراحل سه‌گانۀ تفسیر آیکونولوژی (Panofsky, 2022: P.P. 58–59)

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

بر این اساس، در پژوهش حاضر سه سطح روش پانوفسکی به‌صورت پیوسته به‌کار گرفته می‌شود: نخست، عناصر بصری و رویدادهای قابل مشاهده در کاشی‌نگارۀ «غلبۀ شیران بر حمید بن مهران» در سطح پیشاآیکونوگرافی توصیف می‌شوند؛ سپس موضوع و روایت اثر با استفاده از منابع تاریخی، ادبی و روایی در سطح آیکونوگرافی شناسایی و تحلیل می‌شود؛ و در نهایت، یافته‌های دو سطح نخست در بستر تاریخی و فرهنگی عصر قاجار تفسیر می‌شوند تا ارزش‌های نمادین و دلالت‌های سیاسی . فرهنگی نگاره آشکار شود. بدین‌ترتیب، آیکونولوژی در این پژوهش نه صرفاً به‌عنوان روشی برای توصیف یا شناسایی تصویر، بلکه به‌منزلۀ چارچوبی برای تبیین رابطۀ میان تصویر، روایت و زمینه تاریخی آن به‌کار گرفته‌می‌شود.

بحث و یافته‌ها

توصیف پیشاآیکونوگرافی کاشی‌نگارۀ غلبۀ شیران بر حمید بن مهران

مجلس «غلبۀ شیران بر حمید بن مهران» در محل اتصال دو لچک ایوان شرقی (نقاره‌خانه) صحن عتیق رضوی، به شیوۀ کاشی هفت‌رنگ طراحی و اجرا شده است (تصویر ۱). زمینۀ لچک‌ها آبی لاجوردی است و سطح آن‌ها با چند گردش بزرگ از اسلیمی‌های گل‌دار پوشیده شده است. اسلیمی‌های گل‌دار به رنگ زرد، از بخش پایینی قاب سبزرنگی آغاز می‌شود که با زاویۀ ۴۵ درجه در گوشۀ لچک قرار گرفته و سپس در دو سوی متن امتداد می‌یابد. از بخش بالایی این قاب نیز شاخه‌ای دیگر از اسلیمی گل‌دار منشعب شده و قسمت فوقانی لچک را می‌آراید. در میان اسلیمی‌ها، ساقه‌ای ختایی به رنگ آبی از قاب سبزرنگ خارج شده و با گل‌های شاه‌عباسی، برگ‌ها و غنچه‌های ختایی، فضای میان شاخه‌های اسلیمی را تزیین‌کرده است. همین ترکیب‌بندی و آرایش رنگی در لچک مقابل نیز تکرار شده است (تصویر ۲).



تصویر ۱: ایوان شرقی (نقاره‌خانه) صحن عتیق رضوی، دوران صفوی (ماخذ: Sahragard, 2016: P. 56)



تصویر۲: کاشی هفت‌رنگ مزیّن به نقوش اسلیمی گلدار و ختایی، قسمتی از ایوان نقاره‌خانه (شرق) صحن عتیق اسلامی. (ماخذ: Kamandlou, 2017: P. 24).

در مرکز کاشی‌نگاره، پیکر مردی با ریشی بلند، سبیلی پهن و سر طاس، به‌صورت افقی بر زمین افتاده است. چشمان گشوده و دهان باز، حالت هراس و اضطراب را در چهرهٔ او نشان‌می‌دهد. شیری در سمت چپ، یک پای خود را بر بدن مرد نهاده و بخشی از کمر او را در دهان گرفته است. شیر سمت راست نیز پنجهٔ خود را بر گردن مرد قرارداده و سر او را به دهان‌گرفته است. قرارگیری دو شیر در دو سوی پیکر، صحنهٔ درگیری را در مرکز ترکیب‌بندی شکل‌داده است. پوشش مرد نیز دارای جزئیاتی است که او را از سایر عناصر صحنه متمایز می‌کند. جامهٔ بلند و سفید او با نقش بته مکرر تزیین‌شده و در زیر آن، جامه‌ای سرخ‌رنگ دیده می‌شود. شالی با نقوش نواری آبی و سفید بر کمر بسته و چکمه‌هایی بلند به رنگ آبی روشن بر پا دارد. این تنوع رنگی، پیکر او را در برابر زمینهٔ لاجوردی لچک برجسته می‌سازد. در بخش میانی قاب، اتصال اسلیمی‌های گل‌دار به ترکیبی شبیه تاج منتهی شده و در مرکز آن، گل شاه‌عباسی قرارگرفته است. این آرایش، بخش میانی کاشی‌نگاره را با عناصر تزیینی پیرامون آن پیوند می‌دهد و ساختار کلی ترکیب‌بندی را کامل می‌کند (تصویر ۳).



تصویر۳: کاشی‌نگارهٔ غلبهٔ شیران بر حمیدبن مهران، ایوان نقاره‌خانه (شرق) صحن عتیق اسلامی. (ماخذ: libid).

تحلیل آیکونوگرافی کاشی‌نگارهٔ غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران

آنچه در این کاشی‌نگاره بیش‌از همه جلب‌توجه می‌کند، بازنمایی غلبهٔ شیر بر انسان است؛ مضمونی که در مقایسه با الگوی رایج هنرهای تصویری، به‌ویژه در تزیینات بناهای حکومتی و مذهبی، کمتر مشاهده‌می‌شود. از تمدن‌های بین‌النهرین و ایران پیش‌از اسلام تا دورهٔ قاجار، هنرمندان و سفارش‌دهندگان غالباً صحنهٔ غلبهٔ انسان بر حیوانات واقعی یا تخیلی را در قالب مجالس شکار یا نبرد تن‌به‌تن بازنمایی‌کرده‌اند. این مضامین عموماً با نمایش قدرت، شجاعت و برتری شاهان، حاکمان، پهلوانان و سرداران همراه بوده و غلبهٔ انسان بر نیروهای حیوانی و طبیعی را نشان‌می‌داده است. در مقابل، بازنمایی غلبهٔ حیوان بر انسان در هنر ایران، در مقایسه با نمونه‌های متعدد غلبهٔ شاه یا پهلوان بر حیوان، کم‌سابقه است. حتی در روایت دانیال نبی، که به فرمان بخت‌النصر نزد شیران درنده افکنده می‌شود، شیران از کشتن او ناتوان می‌مانند و این امر نشانه‌ای از بزرگی، برگزیدگی و اعتبار او تلقی‌می‌شود (Yahaghi, 2006: P. 344). بااین‌حال، نمونه‌هایی از حمله یا غلبهٔ شیر و موجودات تخیلی بر انسان در هنرهای تصویری وجود دارد. یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌ها، مُهر استوانه‌ای متعلق به تمدن بابل کهن (حدود ۲۰۰۰.۱۶۰۰ ق.م.) و محفوظ در موزهٔ بریتانیا است. در این اثر، موجودی ترکیب‌یافته (شیردال)، سر مردی را در میان آروارهٔ خود گرفته و مرد در وضعیتی مغلوب، سر خود را به سوی شیری که پشت سر او ایستاده، برگردانده است (تصویر ۴).



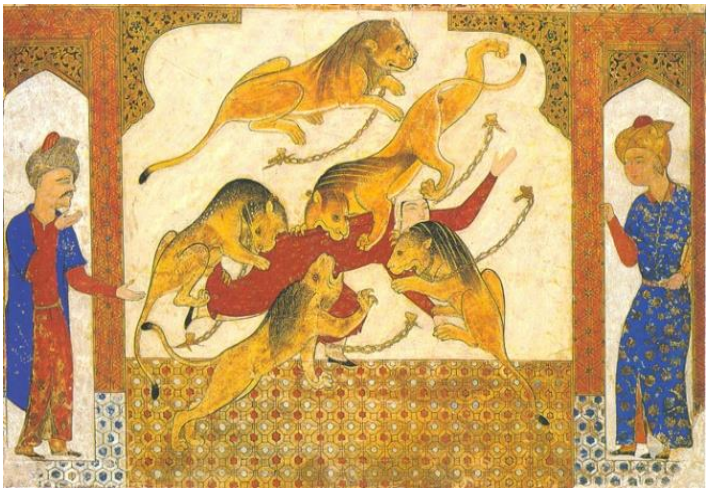
تصویر۴: غلبۀ شیر دال بر انسان، مُهر استوانه‌ای از بابل کهن (۱۶۰۰-۲۰۰۰ق.م)، موزۀ بریتانیا (ماخذ: URL 1).

نمونۀ دیگری، با فاصلۀ زمانی و جغرافیایی بسیار، صندوق عاجی متعلق به دورۀ اسلامی و ساخته‌شده در کارگاه‌های وابسته به حکومت عامری اندلس در سال ۳۹۴ق/۱۰۰۳م است. بر سطح این صندوق، صحنه‌هایی از گرفت‌وگیر، شکار و مبارزۀ انسان با گریفین به‌تصویر درآمده است. در یکی از قاب‌ها، شیری پنجۀ خود را بر بدن مردی در حال سقوط نهاده و شانه‌اش را به دهان‌گرفته است. این صحنه از نمونه‌های نادر بازنمایی غلبۀ شیر بر انسان در هنر اسلامی به‌شمار می‌آید (تصویر ۵).



تصویر ۵: صندوق عاجی، متعلق به سلسلۀ عامری اندلس، ۳۹۴ق/۱۰۰۳–۱۰۰۴م، موزۀ هنر اسلامی دوحه، قطر؛ تزیینات صندوق شامل صحنه‌هایی از گرفت‌وگیر، مبارزۀ انسان با گریفین و غلبۀ شیر بر انسان (مأخذ: Balbale, 2022, Fig. 146A)

در کتاب‌آرایی ایرانی نیز نمونه‌هایی از غلبۀ جانوران درنده بر انسان مشاهده‌می‌شود. از جمله، نگارۀ شیر دختر امیر را می‌کشد از داستانی در *کلیله و دمنه*، مصورشده در سال ۸۳۳ق/۱۴۳۰م، از نمونه‌های قابل‌توجه است (Kamandlou, 2017: P. 25). همچنین، نگارۀ زنی در کام شیران از *فال‌نامه*، مصورشده در قزوین در سال ۹۶۷ق/۱۵۶۰م، از نظر ترکیب‌بندی با کاشی‌نگارۀ ایوان شرق صحن عتیق شباهت‌هایی دارد (تصویر ۶). این نگاره روایت سرنوشت جرجیس پیامبر را بازنمایی می‌کند. براساس روایت، پس‌از آنکه جرجیس به سحر و جادوگری متهم و بر اثر شکنجه کشته شد، پیکرش را نزد شیران افکندند؛ اما شیران از نزدیک شدن به او خودداری کردند. سپس همسر فرمانروا که مورد بی‌مهری شوهرش قرارگرفته بود، نزد همان شیران افکنده‌شد و شیران او را دریدند (Soudavar, 2001: P. 188). نمونه‌ای متاخر از این درون‌مایه را می‌توان در کتاب چاپ سنگی *جامع‌المعجزات*، منتشرشده در سال ۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م مشاهده‌کرد که احتمالاً توسط میرزاعلی‌قلی خویی طراحی و اجرا شده است (تصویر ۷). در این نگاره، پیکر زن با جامۀ قاجاری و حالتی آکنده از هراس، با چشمانی وحشت‌زده و دهانی گشوده، به‌تصویر درآمده است و جانوران درنده شامل شیر، ببر و سگ، هر یک بخشی از بدن او را می‌درند.



تصویر٦: نگاره «زنی درکام شیران»، *فال نامه*، منسوب به عبدالعزیز، سال ۹٦۷ق/ ۱٥٦۰ م (ماخذ: Soudavar, 2001: P. 188).



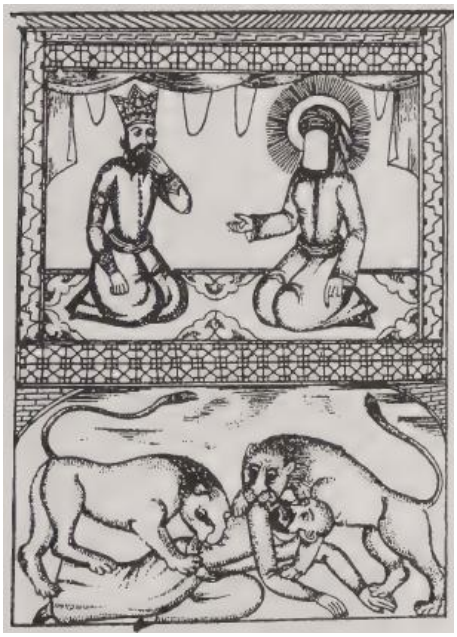
تصویر۷: نقاشی چاپ سنگی، «دریده شدن زن توسط جانوران وحشی»، ازکتاب *جامع‌المعجزات*، احتمالاً میرزاعلی‌قلی خویی، ۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م (ماخذ: Marzolph, 2001: P. 132)

با توجه به روایت‌های مربوط به دانیال نبی(ع) و جرجیس(ع) و برخی گزارش‌های تاریخی، احتمالاً بازنمایی غلبهٔ شیر بر انسان در بعضی روایت‌ها صرفاً بیانگر خشونت و درندگی حیوان نیست، بلکه در چارچوبی اخلاق و معنایی، با مفهوم مجازات و پیامد عدول از راستی، عدالت و نظم اخلاق پیوند دارد. در این روایت‌ها، شیر گاه از جایگاه حیوانی درنده فراتر می‌رود و به ابزاری برای تحقق سرنوشت یا مجازات فردی تبدیل می‌شود که از حدود پذیرفته‌شدهٔ اخلاق و اجتماعی تجاوز کرده است. روایت حمید بن مهران نیز از این منظر قابل تأمل است؛ زیرا در آن، غلبهٔ شیر بر انسان پیامد رفتار فردی است که در تقابل با راستی و فضیلت قرار گرفته است. بررسی این روایت می‌تواند در شناخت کارکرد و معنای احتمالی این مضمون در کاشی‌نگارهٔ مورد بحث مؤثر باشد.

براساس روایات مذهبی، حمید بن مهران از نزدیکان مأمون، خلیفهٔ عباسی، بود و در پی دستیابی به جایگاه ولایت‌عهدی، نزد مأمون از علی بن موسی الرضا(ع) بدگویی و نسبت‌های ناروا مطرح می‌کرد. بنابر روایت شیخ صدوق در *عیون اخبار الرضا*، او با همکاری مأمون درصدد بود جایگاه امام رضا(ع) و کرامات منسوب به ایشان را زیر سؤال ببرد. ازاین‌رو، پیشنهاد برگزاری مجلسی با حضور بزرگان، فرماندهان، قاضیان و فقهای دربار را مطرح‌کرد تا به‌زعم خود، ناتوانی امام را در مقام ولایت‌عهدی آشکار و از اعتبار ایشان بکاهد؛ مأمون نیز با این پیشنهاد موافقت‌کرد (Ibn Babawayh, 2000: Vol. 2, P.P. 391–392) در این مجلس، حمید بن مهران با استناد به نماز استسقای امام رضا(ع) و نزول باران پس‌از دعای ایشان، این واقعه را فاقد جنبهٔ اعجاز دانست و آن را ناشی از نظم طبیعی بارش باران تلقی‌کرد. او همچنین با اشاره به جایگاه ولایت‌عهدی امام، این موقعیت را دلیلی بر فضیلت و کرامت ایشان ندانست. امام رضا(ع) در پاسخ، انتساب نعمت‌ها و فضایل به فضل الهی را یادآور شد و دربارهٔ پذیرش ولایت‌عهدی نیز به ماجرای یوسف(ع) و پذیرش منصب از سوی او در حکومت مصر استناد کرد (Ibid). استدلال امام، خشم حمید بن مهران را برانگیخت. او بار دیگر نزول باران را انکار کرد و برای اثبات قدرت امام، خواستار معجزه‌ای مشابه معجزهٔ چهار پرندهٔ ابراهیم(ع) شد. سپس با اشاره به نقش دو شیر بر مسند مأمون،

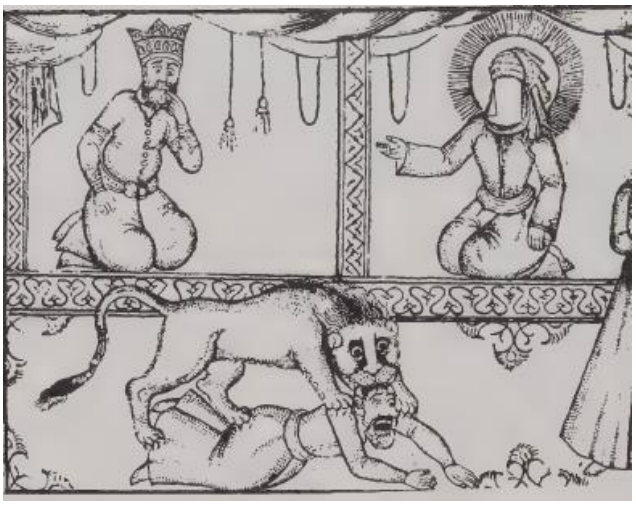
از امام خواست آن دو شیر را زنده کرده و بر او مسلط سازد. در روایت شیخ صدوق، امام رضا(ع) پس‌از شنیدن این سخنان بر حمید بن مهران خشم گرفت و فرمان‌داد دو شیر او را بدرند. در پی این فرمان، نقش دو شیر جان‌گرفت، به حمید بن مهران حمله کردند، او را دریدند و پیکرش را خوردند. سپس شیران از امام خواستند مأمون را نیز به سرنوشت حمید بن مهران دچارکنند؛ اما امام نپذیرفت و اعلام‌کرد که خداوند دربارهٔ مأمون تدبیری دارد. پس‌از آن، شیران به‌فرمان امام به جایگاه خود بازگشتند و بار دیگر به‌صورت نقش بر مسند مأمون درآمدند (Ibid: P.P. 393-394). روایت با واکنش مأمون ادامه می‌یابد؛ او با مشاهدهٔ این واقعه، اظهار عجز و بندگی کرد و حتی پیشنهاد واگذاری حکومت به امام رضا(ع) را مطرح کرد، اما امام آن را نپذیرفت. بدین‌ترتیب، روایت با قرارگرفتن حمید بن مهران در جایگاه فردی معاند و هتاک و مجازات او به دست شیران پایان می‌یابد. این عنصر روایی در تحلیل کاشی‌نگارهٔ موردبحث اهمیت دارد؛ زیرا پیوندی میان «غلبهٔ شیر بر انسان و مجازات فردی که از حدود راستی و عدالت تجاوز کرده است» برقرار می‌کند.

این داستان در دوره قاجار مورد توجه نقاشان کتاب‌های چاپ‌سنگی قرار گرفت و چندین نمونه از آن طراحی و اجرا شد. اولریش مارزلف در بررسی نگاره‌های چاپ‌سنگی، چند نمونه از بازنمایی این روایت متعلق به کتاب *جامع‌المعجزات* (۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م) را معرفی کرده است. اهمیت این نمونه‌ها، افزون بر بازنمایی روایت، در آن است که چند مرحله از داستان را در یک نگاره به نمایش می‌گذارند. در یکی از این نمونه‌ها، تصویر در دو قاب مستطیل‌شکل سازمان یافته است. در بخش پایین، حمید بن مهران به‌دست دو شیر دریده می‌شود؛ در حالی که در قاب بالا، مأمون در هیئت شاهی قاجاری، با حالتی متحیر و انگشت به دهان، در برابر امام رضا(ع) بر فرشی نشسته است (تصویر ۸). بدین‌ترتیب، دو بخش تصویر، دو لحظهٔ متفاوت از روایت را در کنار یکدیگر قرار داده‌اند.



تصویر۸: نقاشی چاپ سنگی، مجلس دریده شدن حمیدبن مهران توسط شیران، ازکتاب *جامع‌المعجزات*، احتمالاً میرزاعلی‌قلی خویی، ۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م (ماخذ: Ibid: P. 121)

در نمونه‌ای دیگر، ساختار تصویر اندکی پیچیده‌تر شده و قاب به سه بخش تقسیم شده است. در بخش پایین، برخلاف روایت اصلی، تنها یک شیر بر حمید بن مهران حمله‌ور شده و سر او را در دهان گرفته است. در بخش بالایی نیز، همچون اثر پیشین، امام رضا(ع) در سمت راست و مأمون، با تاج شاهی، در سمت چپ نشسته‌اند؛ مامون با حالتی متحیر انگشت به دهان گرفته است (تصویر ۹). نگارهٔ سوم، از نظر کادربندی، تعداد شخصیت‌ها و نمایش واکنش آنان، پویایی بیشتری دارد و در عین‌حال، با روایت اصلی نیز هماهنگی بیشتری نشان می‌دهد. در اینجا حمید بن مهران با چهره‌ای وحشت‌زده و دهانی گشوده، به‌دست دو شیر دریده می‌شود. مأمون که در قاب بالای سمت راست قرار گرفته، با مشاهدهٔ این صحنه مدهوش شده است و خدمتگزاران در تلاش‌اند او را به هوش آورند. در سمت چپ، امام رضا(ع) با چهره‌ای نورانی و حالتی آرام نشسته است (تصویر ۱۰). این نمونه‌ها نشان می‌دهند که داستان حمید بن مهران و رویارویی او با امام رضا(ع) در کتاب‌های چاپ‌سنگی دورهٔ قاجار مورد توجه قرار گرفته و با تفاوت‌هایی در کادربندی، تعداد شخصیت‌ها و نحوهٔ بازنمایی صحنه روایت شده است. بررسی این نمونه‌ها می‌تواند در ادامه، به فهم بهتر شیوهٔ بازنمایی و تفسیر این روایت در کاشی‌نگارهٔ ایوان شرق صحن عتیق کمک کند.



تصویر۹: نقاشی چاپ سنگی، مجلس دریده شدن حمیدبن مهران توسط شیر، ازکتاب *جامع‌المعجزات*، احتمالاً میرزاعلی‌قلی خویی، ۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م (ماخذ: (Ibid: P. 132)



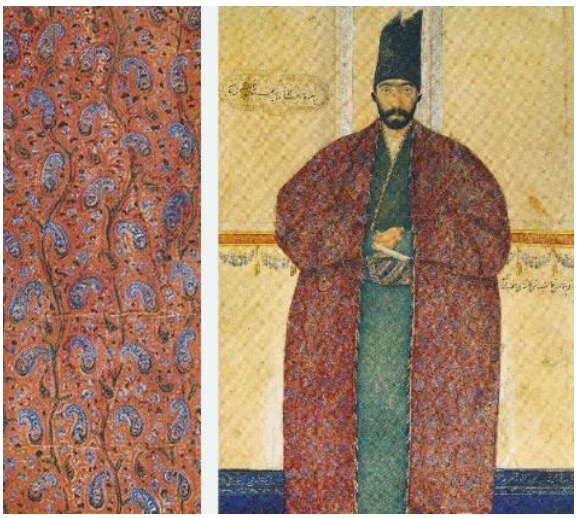
تصویر۱۰: نقاشی چاپ سنگی، مجلس دریده شدن حمیدبن مهران توسط شیران، ازکتاب *جامع‌المعجزات*، احتمالاً میرزاعلی‌قلی خویی، ۱۲۷۱ق/۱۸۵۴م (ماخذ:: Ibid)

تفسیر یا خوانش آیکونولوژی کاشی‌نگارهٔ غلبهٔ شیران برحمید بن مهران

پیش‌از ورود به تفسیر کاشی‌نگاره، نخست باید تاریخ اجرای آن بررسی شود. با توجه به این‌که ایوان نقاره‌خانه پس‌از آغاز احداث صحن عتیق در سال ۱۰۲۱ق/۱۶۱۲م ساخته‌شده، اجرای این نقش پیش‌از این تاریخ امکان‌پذیر نیست. از سوی دیگر، وجود کتیبه‌های متعدد با تاریخ‌های متفاوت بر ایوان، که برخی به دوره‌های بازسازی و مرمت مربوط‌اند، احتمال اجرای نقش در یکی از دوره‌های بعدی را مطرح می‌کند. تاریخ‌های ثبت‌شده شامل ۱۰۵۹ق/۱۶۴۹م بر کتیبهٔ ایوان شرق و دو ایوانچهٔ طرفین آن، ۱۰۶۰، ۱۲۶۱ و ۱۲۷۶ق/۱۶۵۰، ۱۸۴۵ و ۱۸۵۹م در کتیبه‌های داخل و خارج ایوان، ۱۳۴۶ش/۱۹۶۷م بر فراز درگاه ورودی، ۱۰۴۴ق/۱۶۳۴م بر سردر شرق صحن و ۱۳۴۰ش/۱۹۶۱م در کتیبهٔ دیگری درون طاق‌نمای بیرونی ایوان است. اعتمادالسلطنه نیز به کتیبه‌هایی با تاریخ‌های ۱۲۶۰ و ۱۲۶۱ق/۱۸۴۵ و ۱۸۴۶م اشاره‌کرده است (Haji Ghasemi, 2010: Vol. P.P. 13, 78) قدیم‌ترین تاریخ موجود، ۱۰۴۴ق/۱۶۳۴م، در کتیبه‌ای سنگی به خط نستعلیق بر سردر نمای پشت ایوان، مقابل بست پایین‌خیابان، ثبت‌شده است که در ابیات آغازین آن نام شاه صفی آمده است: «خسرو دین‌پناه شاه صفی/ سایهٔ لطف ایزد داور» (Kamandlou, 2017: P. 26). بااین‌حال، هم‌زمانی این کتیبه با کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه قطعی نیست؛ زیرا در دورهٔ صفوی، مضامین دینی و روایت‌های مذهبی در تزیینات معماری، در مقایسه با دوره‌های متأخر، حضور محدودتری داشتند و موضوعات تاریخی، داستانی، عرفانی و بزمی رواج بیشتری داشتند. بنابراین، تاریخ ۱۰۴۴ق/۱۶۳۴م به‌تنهایی نمی‌تواند زمان اجرای کاشی‌نگاره را تعیین‌کند. با توجه به شواهد موجود، احتمال اجرای آن در یکی از دوره‌های بازسازی و تزیینات بعدی، به‌ویژه دوره‌های زند و قاجار که مضامین مذهبی در کاشی‌کاری گسترش بیشتری یافتند، قابل‌طرح است (Ibid).

نکتهٔ مهم دیگر، تزیین جامهٔ حمید بن مهران با نقش بته است. این نقش در دورهٔ قاجار از نقوش رایج در پارچه‌های شال بود که در مراکزی چون کشمیر و کرمان بافته می‌شد. شال از منسوجات ارزشمند این دوره به‌شمار می‌رفت و در پوشاک رسمی و اشرافی نیز کاربرد داشت. هینریش بروگش در توصیف رئیس تشریفات سلطنتی، به کفتان شال کشمیر، شلوار و چکمه‌های بلند اشاره‌می‌کند (Brugsch, 1988: P. 166). کرزن نیز پوشاک خاندان سلطنتی و طایفهٔ قاجار را شامل جبه‌ای بلند و گشاد از ترمهٔ کشمیری یا کرمانی، عمامه، ردا و چارق‌های قرمز توصیف کرده است (Curzon, 1994: P. 429). بررسی شماری از نقاشی‌ها و تصاویر چاپ‌سنگی دورهٔ قاجار نیز کاربرد نقش بته در پوشاک رجال و شخصیت‌های صاحب‌منزلت این دوره را نشان می‌دهد. بااین‌حال، از وجود نقش بته در جامهٔ پیکرهٔ حمید بن مهران نمی‌توان نوع پارچه را با قطعیت مشخص کرد. آنچه از این ویژگی بصری می‌توان دریافت، شباهت جامهٔ این شخصیت با الگوهای پوشاک رسمی و اشرافی دورهٔ قاجار است. در واقع، کاشی‌نگار قاجاری شخصیت تاریخی متعلق به دورهٔ عباسی را با عناصر بصری آشنای زمانهٔ خود بازنمایی کرده است. از این منظر، نقش بته بیش از آنکه به‌تنهایی واجد معنایی نمادین درباره شخصیت حمید بن مهران باشد، می‌تواند در قاجاری‌سازی هیئت ظاهری او و القای تشخص و منزلت بصری پیکره نقش داشته باشد.

نمونهٔ گویایی از کاربرد نقش بته در پوشاک رجال قاجار را می‌توان در آبرنگ شمایل میرزا عبدالله‌خان مستوفی‌خاصه، اثر صنیع‌الملک، مشاهده کرد که در سال ۱۲۶۶ق/۱۸۴۹م خلق شده و اکنون در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود. در این اثر نیز ردای سرخ‌رنگ مزیّن به نقش بته، بخشی از سیمای بصری و پوشش رسمی صاحب تصویر را شکل داده است (تصویر ۷). مقایسهٔ این نمونه با جامهٔ حمید بن مهران، از نظر کاربرد نقش بته در پوشاک، شباهت بصری میان بازنمایی این دو پیکره را نشان می‌دهد؛ هرچند این شباهت به‌تنهایی برای اثبات یک معنای نمادین مشترک کافی نیست.



تصویر ۱۱: پارچهٔ شال با نقش بتهٔ مکرر، نقاشی آبرنگ میرزاعبدالله‌خان مستوفی خاصه، اثر صنیع‌الملک، ۱۲۶۶ق/۱۸۴۹م، موزهٔ رضا عباسی (ماخذ: URL 2).

با توجه به یافته‌های حاصل از توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک مجلس غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران و با در نظر گرفتن شواهد مربوط به تاریخ‌های مرمت و بازسازی ایوان نقاره‌خانه و نیز ویژگی‌های پوشش و هیئت ظاهری شخصیت مغلوب، می‌توان این تصویر را فراتر از یک روایت صرفاً مذهبی تفسیر کرد. در این خوانش، کشته‌شدن حمید بن مهران به دست شیران می‌تواند نمادی از غلبهٔ قدرت حاکم بر مخالفان و معارضان سیاسی و اجتماعی تلقی شود؛ مخالفانی که می‌توانستند رجال سیاسی، مدعیان قدرت و نخبگان مذهبی را دربرگیرند و در دوره قاجار، به‌ویژه در سال‌های آغازین سلطنت ناصرالدین‌شاه، در برابر اقتدار حکومت قرار داشتند. این تفسیر با شرایط سیاسی ایران در آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه نیز قابل انطباق است. پس‌از درگذشت محمدشاه، کشور با مجموعه‌ای از ناآرامی‌های سیاسی و شورش‌های محلی، از جمله آشوب‌های تهران، کرمان و خراسان، مواجه شد؛ رویدادهایی که تثبیت اقتدار حکومت مرکزی را با چالش روبه‌رو می‌کردند(Eqbal Ashtiani, 2007: P. 499; Makki, 1987: P. 99; Riyazi Heravi, 1993: P. 36). در میان این حوادث، شورش محمدحسن‌خان سالار در خراسان، به‌سبب گستردگی و تهدید آن برای اقتدار دولت مرکزی، اهمیت ویژه‌ای داشت و سرکوب آن در نخستین سال‌های سلطنت ناصرالدین‌شاه، از اقدامات مهم حکومت برای تثبیت اقتدار مرکزی به‌شمار می‌رفت. بر این اساس، می‌توان رزم شیران و کشته‌شدن حمید بن مهران را در سطح آیکونولوژیک، بازتابی نمادین از غلبهٔ قدرت سلطنت بر مدعیان و مخالفان داخلی دانست. در این خوانش، روایت مذهبی کاشی‌نگاره در بستر سیاسی و اجتماعی عصر قاجار معنایی فراتر می‌یابد و می‌تواند با سیاست

سرکوب شورش‌ها و تثبیت اقتدار سلطنت، به‌ویژه در ماجرای سالار، مرتبط شود. ازاین‌رو، برای بررسی این احتمال، نخست باید زمینه‌های شکل‌گیری و سرکوب شورش سالار در خراسان و نسبت آن با سیاست قدرت در آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه بررسی شود.

آصف‌الدوله؛ از صدارت فتحعلی‌شاه تا واگذاری حکومت خراسان به سالا

الله‌یارخان آصف‌الدوله، پسر بزرگ رکن‌الدوله میرزامحمدخان بیگلربیگی دولّو قاجار، مشهور به تاج‌بخش، از رجال بانفوذ قاجاریه بود.[۱] او برادرزن عباس‌میرزا نایب‌السلطنه و دایی محمدشاه قاجار بود.[۲] افزون بر منصب خوان‌سالاری، از ۱۲۴۰ تا ۱۲۴۳ق/ ۱۸۲۴ تا ۱۸۲۷م عهده‌دار صدارت فتح‌علی‌شاه نیز بود (Bamdad, 1999: Vol. 1, P. 154). جایگاه او در ساختار قدرت قاجار چنان بود که عباس‌میرزا در مکاتبات خود از وی باعنوان ارجمندی و محمدشاه باعنوان «خالوی اعز کامکار والاتبار» یادمی‌کرد (Makki, 1987: P. 302). منابع تاریخی در ارزیابی شخصیت آصف‌الدوله یکسان نیستند. برخی او را فردی عامی، فاقد توانایی سیاسی و فتنه‌جو دانسته‌اند.(Nafisi, 2004: P.P. 400, 535)، در حالی که مارکام ضمن اشاره به خُلق نیک و استعداد او، وی را مردی معتبر و مغرور توصیف می‌کند که به تجملات ظاهری توجهی نداشت (Markham, 1988: P. 131). میتفورد، مأمور انگلیسی که در ۱۲۵۶ق/۱۸۴۰م با او در خراسان دیدار داشت، از آصف‌الدوله به‌عنوان مردی بزرگ‌منش، باهوش و خوش‌قیافه یادکرده و بر نفوذ او در مشهد تأکید داشته است (Saadat-Nouri, 1985: P. 59). بااین‌حال، عملکرد آصف‌الدوله در دومین دورهٔ جنگ‌های ایران و روسیه، ارزیابی منفی برخی مورخان ایرانی را در پی داشت. او در جریان جنگ به آذربایجان رفت، اما به‌جای همکاری با عباس‌میرزا به کارشکنی متهم شد و در نبردهای گنجه و قلعه عباس‌آباد از میدان گریخت. پس‌از سقوط تبریز پنهان شد و سرانجام به دست نیروهای روسی اسیر گردید. آدمیت این عملکرد را از عوامل شکست ایران و سقوط آصف‌الدوله از صدارت می‌داند و سپهر نیز ناکارآمدی او در تجهیز سپاه و مقابله با روسیه را از دلایل برکناری وی ذکر کرده است (Adamiyat, 1983: P. 233; Sepehr, 1998: Vol. 1, P. 413). با درگذشت فتح‌علی‌شاه، آصف‌الدوله انتظار داشت به‌سبب پیوندهای خویشاوندی و سوابق خدمت خود و پدرش، در حکومت محمدشاه به مقام صدارت دست‌یابد؛ اما قائم‌مقام فراهانی با این امر مخالفت کرد و حکومت خراسان به او سپرده‌شد، اگرچه این انتصاب با رضایت قائم‌مقام همراه نبود[۳] (Nava'i, 1990: P. 380). با مرگ قائم‌مقام، آصف‌الدوله بدون کسب اجازه از خراسان راهی تهران شد تا به صدارت برسد؛ اما حمایت محمدشاه از حاجی‌میرزا آقاسی مانع تحقق این خواسته شد. وی افزون بر محروم ماندن از صدارت، به‌سبب ترک خراسان مورد مؤاخذه قرارگرفت و به بازگشت به آن ایالت مأمور شد. آصف‌الدوله که اطاعت از حاجی‌میرزا آقاسی را مغایر شأن خود می‌دانست، حکومت خراسان را به پسرش حسن‌خان سالار سپرد و به بهانهٔ زیارت مکّه از ایران خارج‌شد[۴] (Mostowfi, 2007: P. 67) او پیش از سفر از محمدشاه خواست تولیت آستان رضوی به محمدحسن‌خان و نیابت حکومت خراسان در غیاب خود به محمدخان واگذار شود. شاه با این درخواست‌ها موافقت‌کرد و آصف‌الدوله با سپردن امور خراسان به پسرش، از طریق بغداد عازم مکّه شد (Nava'i, 1990: P. 381).

شورش حسن‌خان سالار و گسترش نافرمانی در خراسان

حسن‌خان سالار، فرزند ارشد الله‌یارخان آصف‌الدوله، از رجال بانفوذ خراسان در دورهٔ محمدشاه قاجار بود. به گزارش کلنل استوارت، وی مردی رشید و خوش‌سیما بود و ریاست قشون خراسان را برعهده داشت (Markham, 1988: P. 131). سالار جوانی تندخو و بلندپرواز بود و بر این باور بود که با اتکا به نیروهای خراسان می‌تواند حتی تهران را که در آن زمان فاقد نیروی دفاعی کافی می‌پنداشت، تصرف‌کند. لقب «سالار» نیز از منصب «سالارباری» او در دربار فتح‌علی‌شاه ناشی‌شد؛ منصبی که از سال ۱۲۴۰ق/۱۸۲۴م، همزمان با ارتقای

---

[۱] آقامحمدخان پس‌از حمایت محمدخان، پدر الله‌یارخان، از او در دستیابی به سلطنت، لقب «امیرکبیر» به‌وی داد. این خاندان حدود یکصد و پنجاه سال بعد نام خانوادگی «تاج‌بخش» را برگزیدند (Mostowfi, 2007: P. 76; Maki, 1987: P. 302).

[۲] خواهر آصف‌الدوله همسر عباس‌میرزا بود و محمدمیرزا، بهمن‌میرزا و قهرمان‌میرزا از خواهرزادگان او بودند. آصف‌الدوله نیز با مریم‌خانم، دختر فتح‌علی‌شاه، ازدواج کرد و صاحب چند پسر، از جمله محمدحسن‌خان، محمدخان، محمدعلی‌خان و حسین‌خان شد. دخترش گوهرخانم نیز همسر فتح‌علی‌شاه بود (Nava'i, 1990: P. 378).

[۳] در *ناسخ‌التواریخ* آمده است که قائم‌مقام پس‌از گفت‌وگو با آصف‌الدوله درباره حکومت فارس، سخنان او را نزد محمدشاه نکوهش کرد و با بد جلوه دادن سوابقش در آذربایجان، در تغییر نظر شاه نسبت به وی نقش داشت. همچنین، به روایت جهانگیرمیرزا، قائم‌مقام سه تن را واداشت تا با نوشتن گزارش‌هایی، آصف‌الدوله را متهم کنند (Sepehr, 1998, vol. 2: P. 630; Jahangir Mirza, 1950: P. 208).

[۴] آصف‌الدوله پس‌از بازگشت به خراسان، به‌سبب رنجش از محمدشاه، در اندیشه همدستی با بهمن‌میرزا برای برکناری شاه، شکست حاجی‌میرزا آقاسی و دستیابی به صدارت بود؛ اما در سال ۱۲۶۲ق/ ۱۸۴۵م، احتمالاً از بیم حاجی‌میرزا آقاسی یا به توصیه اطرافیان، از محمدشاه اجازه سفر به مکّه گرفت (Navai, 1990: P. 380). بهمن‌میرزا نیز پس‌از اختلاف با محمدشاه به سفارت روسیه پناه برد و با میانجیگری دالگورکی به تفلیس مهاجرت کرد (Sepehr, 1998, vol. 2: P.P. 905–907)

آصف‌الدوله، پدرش، به سالاربارى و صدارت، به او واگذار شد (Bamdad, 1999: Vol. 1, P. 327). وی چنان به این عنوان دلبستگی داشت که بیتی را شعار خود قرار داده بود: «مرا عار آید از این زندگی / که سالار باشم، کنم بندگی»[۱] (Nava'i, 1990: P. 381).

با خروج آصف‌الدوله از ایران، حسن‌خان با بهره‌گیری از نابسامانی‌های سیاسی سال‌های پایانی سلطنت محمدشاه و ضعف دولت مرکزی، بر نافرمانی خود افزود. با تشدید بیماری محمدشاه، وی از حکومت خراسان عزل و حمزه‌میرزا، برادر شاه، به حکومت این ایالت منصوب شد و شورش سالار آشکارتر گردید (Bamdad, 1999: Vol. 1, P. 158; Makki, 1987: P. 303). برخی منابع، روابط نزدیک خاندان آصف‌الدوله با انگلیس و اهمیت خراسان در مناسبات ایران و افغانستان را نیز در شکل‌گیری این شورش مؤثر دانسته‌اند. بر این اساس، سالار نه‌تنها سودای دستیابی به سلطنت داشت، بلکه در صورت ناکامی، جدایی خراسان و تبدیل آن به واحدی مستقل را دنبال می‌کرد؛ طرحی که می‌توانست منطقه‌ای حائل میان ایران و افغانستان ایجاد کند (Watson, 1977: P. 334; Makki, 1987: P.P. 301, 303). عبدالله مستوفی، ریشهٔ شورش را در سابقهٔ طولانی فرمانروایی خاندان آصف‌الدوله در خراسان،[۲] بیماری محمدشاه و کم‌سن‌وسالی ولیعهد می‌داند. به روایت او، سالار می‌کوشید از این شرایط برای طرح ادعای سلطنت و بازستاندن «نصفه تاجی» که به تعبیر او از جدش به ارث رسیده بود، استفاده‌کند. شماری از رؤسای محلی نیز با امید به افزایش استقلال و احیای اقتدار محلی به او پیوستند و شورش، که ابتدا پنهانی بود، هم‌زمان با تشدید بیماری محمدشاه آشکارشد (Mostowfi, 2007: P. 76).

در سال ۱۲۶۲ق/۱۸۴۵م، با حملهٔ ترکمانان به‌شمال خراسان، محمدشاه، محمدحسین‌خان نردینی را برای سرکوب آنان و حکومت بر ولایات شمالی منصوب کرد. موفقیت نردینی و توجه شاه و حاجی‌میرزا آقاسی به او، به‌رقابت با سالار انجامید و سرانجام وی با تحریک نجف‌قلی‌خان بزنجردی شادلو و جعفرقلی‌خان شادلوی ایلخانی، علیه نردینی شورید و او و همراهانش را به‌قتل رساند (Shamim, 2008: P. 142). سپس سالار با همکاری برادرش، حاجی‌میرزامحمدخان بیگلربیگی، برخی حکام محلی را با خود همراه کرد، ترکمانان کوکلان را به نواحی بسطام و شاهرود فرستاد و گروهی از افغان‌های هرات را نیز به سپاه خود افزود. درنتیجه، نزدیک به بیست‌هزار نفر از خراسانیان، کردها، شادلوها، افغان‌ها و ترکمانان در اردوی او گردآمدند. واتسون نیز از پیوستن تقریباً تمامی سران ایالت، جز یکی دو تن، به شورشیان و محبوبیت سالار در میان مردم خراسان گزارش می‌کند (Shamim, 2008: P. 142; Watson, 1977: P. 341). حمایت از سالار در مشهد نیز به‌تدریج آشکار شد. هنگامی که شماری از طرفداران او در صحن امام رضا(ع) متحصن شدند، تهدید مأموران حکومتی به بیرون راندن آنان از حرم، اعتراض مجتهدان و زائران را برانگیخت و مردم مشهد نیروهای دولتی را از آستانه بیرون راندند (Watson, 1977: P. 337). رفتار خشونت‌آمیز نیروهای دولتی ماکوئی، از جمله غارت اموال و تعرض به مردم، بر دامنه نارضایتی افزود. در پی این حوادث، گروهی از مردم مشهد طی نامه‌ای به سالار، که در آق‌خال مستقر بود، از او درخواست کمک کردند و آمادگی خود را برای همراهی با وی در برابر دولت اعلام داشتند (Makki, 1987: P.P. 305–306). رفتار نیروهای همدانی و افشار نیز که با ورود نایب‌الحکومهٔ جدید همراه بود، نارضایتی‌ها را تشدیدکرد و واکنش مؤثری از سوی حمزه‌میرزا مشاهده نشد (Ibid., P. 308). در ادامه، فشار نظامی سالار و حمایت بخشی از مردم موجب شد حمزه‌میرزا اندکی پیش‌از مرگ محمدشاه مشهد را ترک کند و از راه جام به هرات برود. پس‌از تصرف دوبارهٔ مشهد در رمضان ۱۲۶۴ق/۱۸۴۷م، وی از یارمحمدخان، حاکم هرات، درخواست کمک کرد. با پیوستن یارمحمدخان به حمزه‌میرزا، نبرد با نیروهای سالار آغاز شد و حدود هشت‌ماه ادامه‌یافت (Shamim, 2008: P.P. 146–147).

با آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه، سرکوب شورش سالار در خراسان به یکی از نخستین اقدامات امیرکبیر تبدیل‌شد (Bamdad, 1999: Vol. 1, P. 328). در غرهٔ ذیحجه ۱۲۶۴ق/۲۸ اکتبر ۱۸۴۸م، خبر شورش و هم‌پیمانی سالار و جعفرقلی‌خان شادلو به تهران رسید. امیرکبیر برای حل مسالمت‌آمیز بحران، حاجی‌نورمحمدخان، عموی سالار، و سلیمان‌خان افشار را مأمور مذاکره و جداسازی سران شورش کرد (Adamiyat, 1983: P. 235). مذاکرات دوازده روز ادامه‌یافت و سرانجام جعفرقلی‌خان، که از خشم دولت بیمناک شده بود، از سالار جدا شد، به تهران رفت و مورد عفو ناصرالدین‌شاه قرارگرفت و حکومت استرآباد نیز به او واگذار شد (Riyazi Heravi, 1993: P.P. 38–39; Markham, 1988: P. 139). با انتشار خبر اعزام سلطان‌مرادمیرزا به خراسان، سالار دریافت که دولت قصد ندارد حکومت ایالت را

[۱] درباره منشأ این بیت، رابرت گرانت واتسون روایتی متفاوت ارائه می‌کند. به گزارش او، هنگامی که حمزه‌میرزا در دشت میامی با سپاه سالار روبه‌رو شد، قاصدی نزد محمدحسن‌خان فرستاد و با یادآوری جایگاه او در برابر حکومت، وی را به فرمانبرداری فراخواند. تعبیر «بنده» غرور سالار را جریحه‌دار کرد و او در پاسخ با اشاره به این بیت از *شاهنامه* چنین گفت: «مرا عار آید از این زندگی/ که سالار باشم، کنم بندگی» (Watson, 1977: P. 322). این روایت نشان‌می‌دهد که بیت مذکور در پاسخ به حمزه‌میرزا و در تأکید بر شأن و داعیه استقلال سالار به‌کار رفته است.

[۲] آصف‌الدوله از ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۲ق/۱۸۳۴تا۱۸۴۵ و حسن‌خان سالار از ۱۲۶۲ تا ۱۲۶۶ق/۱۸۴۵ تا۱۸۴۹م با اقتدار بر خراسان حکومت کردند (Bamdad, 1999, vol. 1: P.P. 327–328).

در اختیار او باقی بگذارد و ازاین‌رو، مذاکرات بی‌نتیجه ماند.[1] در ادامه، چراغعلی‌خان برای جلب نظر علمای مشهد با آنان مذاکره کرد، اما با مخالفت علما و سپس حملهٔ گروهی از مردم مواجه شد و ناگزیر به اردوی حسام‌السلطنه در چناران بازگشت (Sepehr, 1998: Vol. 3, P.P. 984–985).

تصرف موقوفات آستان قدس رضوی درجریان شورش سالار

با تشدید محاصرهٔ مشهد و افزایش هزینه‌های نظامی، حسن‌خان سالار برای تأمین مواجب سپاهیان و پاداش سرکردگان، به منابع مالی آستان قدس رضوی روی آورد. به گزارش مکی، مشاهده پرداخت منظم مواجب و اعطای خلعت و جوایز به نیروهای دولتی، سالار را به تقویت سپاه خود واداشت؛ اما با توجه به محدودیت منابع مالی، خزانه آستان قدس را مهم‌ترین منبع در دسترس برای تأمین هزینه‌های لشکر دانست (Makki, 1987: P.P. 343–344). سالار، محمدباقر مروی، مشهور به باقرسردار، را مأمور گشودن خزانه کرد. باقرسردار، با وجود آگاهی از پیامدهای این اقدام، بر انجام آن اصرارداشت. یکی از ملازمان او از این کار خودداری کرد و گفت: «من در آستانی که ملایک پاسبانی کنند، این جسارت نتوانم کرد و خسارت دو جهان نتوانم اندوخت.» باقرسردار او را با خنجر به قتل رساند و سپس خود در خزانه را شکست و اموال و موقوفات آن را تصرف‌کرد(Sepehr, 1998: Vol. 3, P. 1051; Riyazi Heravi, 1993: P. 45). غلات و حبوبات، اشیای طلا و نقره، قندیل‌ها و دیگر اموال آستانه ضبط و بخشی از آن‌ها برای ضرب سکه به دارالضرب فرستاده شد. ارزش این اموال حدود ۲۲ هزار تومان برآورد شده است. بااین‌حال، سکه‌های ضرب‌شده با نام ناصرالدین‌شاه نقش شد.[2]

تصرّف خزانه با مخالفت برخی علمای مشهد روبه‌رو شد. حاجی‌میرزاعسکری، امام‌جمعهٔ مشهد، در اعتراض به این اقدام نامه‌ای به حسام‌السلطنه نوشت، اما فرستادهٔ او دستگیر و نامه توقیف‌شد. سالار نیز میرزاصادق، ناظر آستان قدس، حاجی‌میرزا عبدالوهّاب مشرف، حاجی‌میرزا اکرم وکیل و میرزا محمدتقی متولی را بازداشت و به مسجد گوهرشاد منتقل‌کرد و از آنان خواست برداشت از موقوفات را با استناد به ضرورت تأمین هزینه‌های لشکر توجیه‌کنند. سرانجام، از علمای بازداشت‌شده رسیدهایی مبنی بر استقراض از موقوفات دریافت‌شد؛ اقدامی که در منابع، گاه با رضایت و گاه تحت‌فشار و اجبار آنان گزارش شده است[3] (Sepehr, 1998: Vol. 3, P.P. 1051–1052; Khormuji, 1965: P. 69) با تداوم محاصره، دست‌اندازی سالار به‌منابع آستان قدس به خود بنا نیز گسترش یافت. او سرب و روی پوشش سقف و بام صحن را جدا کرد و برای ساخت گلوله به‌کاربرد. هم‌زمان، منابع این دوره از غارت اموال مردم، کشتار و فروش برخی اسیران به ترکمانان نیز گزارش‌داده‌اند (Jahangir Mirza, 1948: P. 346). در *عین‌الوقایع* آمده است که اتباع و همراهان سالار، که خود را موقتاً مقتدر می‌دانستند، به مال و ناموس مردم دست‌اندازی می‌کردند و بسیاری از افراد غریبه و بی‌پناه را شبانه می‌کشتند یا به ترکمانان می‌فروختند؛ درنتیجه، فضای داخلی شهر و بازار آشفته شد (Riyazi Heravi, 1993: P. 45). محمدباقر مروی نیز سرانجام در جریان محاصره مشهد، هنگامی که بر فراز حصار شهر از بالای برج به سوی سپاه حسام‌السلطنه توپ شلیک می‌کرد، بر اثر اصابت گلولهٔ توپ کشته‌شد. محمد ریاضی هروی این واقعه را از «اعجاز حضرت رضا(ع)» دانسته و با اشاره به سخنان پیشین باقرسردار دربارهٔ تصرف اموال آستانه، چگونگی کشته‌شدن او را شرح می‌دهد. به روایت وی، باقرسردار هنگام فرمان‌دادن برای شلیک به اردوی حسام‌السلطنه، هدف گلولهٔ توپچی‌ای از سپاه مقابل قرار گرفت و گلوله به گردنش اصابت کرد و او را کشت (Ibid: P. 46). این روایت، در کنار گزارش تصرف خزانه و موقوفات، بازتابی از نگاه منابع دورهٔ قاجار به شکستن حرمت آستان قدس و پیامدهای آن است.

سقوط سالار و پایان شورش خراسان

پس از بی‌نتیجه ماندن مذاکرات، عملیات نظامی حسام‌السلطنه در خراسان آغاز شد و از ۵ ذیحجه ۱۲۶۴ق/۲ نوامبر ۱۸۴۸ تا ۱۵ جمادی‌الثانی ۱۲۶۶ق/۲۸ آوریل ۱۸۵۰ ادامه یافت. این عملیات مناطق مختلفی، ازجمله جوین، آق‌قلعه، جغتای، خسروگرد، ترشیز، تربت، سبزوار، نیشابور و کلات را دربرگرفت و سرانجام با محاصره و فتح مشهد، به شکست شورش سالار انجامید (Etemad al-Saltaneh, 1983: Vol. 1, P. 61). در این میان، سیاست دولت در برخورد با مردم نقش مهمی در تضعیف موقعیت سالار داشت. به روایت عباس اقبال آشتیانی، درحالی‌که رفتار خشونت‌آمیز سپاهیان محمدشاه موجب تشدید نارضایتی مردم مشهد و گرایش آنان به سالار شده

[1] وزیرمختار انگلیس و سپس نمایندگان انگلیس و روسیه پیشنهاد میانجیگری کردند، اما امیرکبیر این پیشنهادها را نپذیرفت و دخالت بیگانگان در امور داخلی ایران را مغایر استقلال و شأن دولت دانست. وی بر سرکوب شورش به‌دست نیروهای دولت تأکید داشت (Adamiyat, 1983, P. 237).

[2] براساس برخی روایت‌ها با طلای خزانه رضوی، به‌نام سالار نیز سکه ضرب شده است (Bamdad, 1999, vol. 1, P. 328).

[3] گزارش‌های موجود از خشونت نیروهای سالار در مشهد حکایت دارند. در شب ۲۵ رمضان، حاجی‌میرزامحمدخان بیگلربیگی، برادر سالار، و رجب مروی با گروهی مسلح به مجلس علمای مشهد حمله کردند و ابراهیم سلطان و میرزا کاظم سمنانی را کشتند. سپس حاجی‌میرزا عبدالله، متولی‌باشی، در مسجد گوهرشاد به‌قتل رسید و سربازان مستقر در صحن نیز مورد حمله قرارگرفتند. گروهی از آنان پس‌از محاصره و قطع آب و آذوقه تسلیم شدند؛ برخی کشته و شماری نیز به ترکمانان فروخته یا زندانی شدند (Sepehr, 1998, vol. 3, P.P. 973–977; Jahangir Mirza, 1950, P. 339).

بود، امیرکبیر هنگام اعزام سپاه به فرماندهی حسام‌السلطنه، بر مصونیت جان و مال مردم تأکید و تعرض به آنان را مستوجب مجازات اعلام کرد (Makki, 1987: P. 319). حسام‌السلطنه نیز در جریان محاصره مشهد، به‌دلیل پرهیز از کشتار مردم، از حملات گسترده خودداری کرد؛ رویکردی که اگرچه روند فتح شهر را طولانی‌تر ساخت، زمینه تسلیم و همکاری مردم را فراهم آورد (Riyazi Heravi, 1993: P. 47). سرانجام، با کاهش توان مقاومت سالار، بزرگان مشهد با اطمینان از امنیت جان و مال مردم، دروازه‌های شهر را به روی سپاه دولت گشودند و در ۸ جمادی‌الاولی ۱۲۶۶ق/۲۲ مارس ۱۸۵۰، مشهد به تصرف نیروهای حکومتی درآمد (Khormuji, 1965: P.P. 46–47, 83–84; Adamiyat, 1983: P.P. 240, 328).

پس‌از سقوط شهر، سالار همراه برادر و دو پسرش به حرم رضوی پناه برد؛ اما به فرمان سلطان‌مرادمیرزا، توسط سربازان شقاق دستگیر، از حرم خارج و در اردوگاه دولتی تحت‌نظر قرارگرفت (Adamiyat, 1983: P. 241; Khormuji, 1965: P.P. 83–84). سلطان‌مرادمیرزا به اهالی مشهد پیشنهاد داد در ازای جلوگیری از غارت شهر، صدهزار تومان بپردازند. به روایت واتسون، بردباری و انضباط سپاه ایران در این رویداد، که تا حد زیادی از ویژگی‌های فرمانده آن ناشی می‌شد، شایان‌توجه بود (Watson, 1977: P. 356). با دستگیری محمدحسن‌خان، ناصرالدین‌شاه در ابتدا با حبس ابد او موافق بود؛ اما امیرکبیر، با توجه به کشتار مردم و تعرض سالار به آستان قدس رضوی، اعدام او را ضروری دانست و سرانجام فرمان اجرای حکم صادر شد. در شب ۱۶ جمادی‌الثانی ۱۲۶۶ق/۲۶ آوریل ۱۸۵۰، حسن‌خان سالار، برادرش محمدعلی‌خان و پسرش امیراصلان‌خان اعدام شدند و در خواجه‌ربیع به‌خاک سپرده شدند. یزدان‌بخش‌خان زنده ماند و میرزامحمدخان بیگلربیگی، برادر دیگر سالار، نیز در ۹ رجب/۲۱ مه همان سال کشته‌شد.[۱] (Makki, 1987: P. 351; Sepehr, 1998: Vol. 3, P. 1102; Khormuji, 1965: P.P. 84–85; Bamdad, 1999: Vol. 1, P. 328). بنابر گزارش واتسون، تنها نکته منفی که به سلطان‌مرادمیرزا نسبت‌داده شده، آن است که سالار را با شکنجه وادار کرد محل خزائن شخصی خود را افشاکند و سپس او را با تیروکمان به قتل رساند (Watson, 1977: P. 356). رجب مروی، از یاران نزدیک سالار، نیز پس‌از ناامیدی از رهایی، خودکشی کرد.[۲]

فتح مشهد و پایان شورش سالار، یکی از مهم‌ترین موفقیت‌های امیرکبیر در آغاز صدارت بود و به تقویت اقتدار دولت مرکزی و کاهش نفوذ نافرمانان محلی انجامید. در پی این پیروزی، سلطان‌مرادمیرزا به‌سبب نقش خود در سرکوب شورش، لقب «حسام‌السلطنه» یافت و مورد تقدیر شاه قرار گرفت (Adamiyat, 1983: P. 247; Khormuji, 1965: P. 84). این رویداد را می‌توان نشانه‌ای از تغییر رویکرد دولت مرکزی در مواجهه با شورش‌ها دانست؛ رویکردی که بر حفظ جان و مال مردم تأکید داشت و در سیاست نظامی امیرکبیر جایگاه مهمی یافت (Adamiyat, 1983: P. 240).

مجموعهٔ شواهد تاریخی و تصویری بررسی‌شده، امکان قرار دادن کاشی‌نگارهٔ «غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران» را در زمینه سیاسی و اجتماعی خراسان دورهٔ قاجار فراهم می‌کند. از یک‌سو، مضمون روایت بر غلبهٔ نیروهای الهی بر شخصیتی متمرکز است که در برابر امام رضا(ع) قرار گرفته و سرانجام به‌دست شیران از میان می‌رود؛ از سوی دیگر، این اثر در دوره‌ای بازنمایی شده که خراسان شاهد شورش سالار و تعرض نیروهای او به حرم مطهر رضوی بود. وجود تاریخ مرمت ۱۲۷۶ق/۱۸۵۹م بر ایوان، چند سال پس از سرکوب شورش، نیز از نظر زمانی اهمیت دارد. اگر کاشی‌نگاره در جریان همین بازسازی اجرا یا به ایوان افزوده شده باشد، می‌توان احتمال داد که انتخاب این روایت با مفاهیمی چون غلبه بر مخالف، اعادهٔ نظم و تثبیت اقتدار دولت مرکزی تناسب یافته باشد. ازاین‌رو، پیوند مضمون کاشی‌نگاره با زمینهٔ تاریخی شورش سالار را می‌توان یکی از قرائن مهم در خوانش آیکونولوژیک اثر دانست؛ هرچند بدون سند مستقیم، نمی‌توان آن را ارجاعی قطعی به شخص سالار یا خودِ شورش تلقی کرد.

---

[۱] بنابر روایت *ناسخ‌التواریخ*، پس‌از صدور فرمان اعدام، حسین‌پاشاخان مأمور اجرای حکم شد. دژخیمان ابتدا محمدعلی‌خان و سپس امیراصلان‌خان را از خیمه بیرون بردند و به‌قتل رساندند. امیراصلان‌خان پیش‌از خروج، رو به پدر کرد و از سرنوشت خود سخن گفت. سالار با شنیدن سخنان او واکنشی شدید نشان‌داد: «از هول و هراس چون گاو خراس فریاد برداشت و دست فرابرده موی زنخ خود را تمام برکند و چنگ برزد و یک چشم خویش را تیره ساخت» (Sepehr, 1998, vol. 3, P. 1102).

[۲] رجب مروی، پس‌از سقوط موقعیت سالار، با حدود دویست تفنگچی به سام‌خان ایلخانی و نیروهای دولتی پیوست و مدعی‌شد که سالار را در رواقی تحت محافظت خود دارد. سام‌خان نیز او را امان‌داد و خلعت پوشاند. بااین‌حال، روز بعد یکی از مردم شهر او را به سبب غارت اموال سرزنش‌کرد و خواستار بازگرداندن اموال خود شد. رجب مروی چون این را شنید گفت «بسیاری از مردم اموالشان به دست او غارت شده و من هرگز نخواهم نشست که از هر یک این‌گونه سخن بشنوم»، اسلحه در دهان گذاشت و خود را کشت. پس‌از آن، گروهی از مردم مشهد پیکر او را در کوچه و بازار کشیدند و سرانجام چون متعفن شد در خارج شهر رها کردند تا خوراک سگان شود (Ibid., P.P. 1100–1101).

نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد آیکونولوژی، به تحلیل کاشی‌نگارهٔ «غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران» در ایوان شرقی (نقاره‌خانه) صحن عتیق حرم مطهر رضوی پرداخت. یافته‌ها نشان‌می‌دهد که این اثر را نمی‌توان صرفاً بازنمایی یک روایت مذهبی دانست؛ بلکه مضمون آن در پیوند با شرایط تاریخی و سیاسی دورهٔ قاجار، ظرفیت شکل‌گیری معانی فراتر از روایت اصلی را دارد. روایت غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران که در *عیون الاخبار الرضا* (ع) در چارچوب کرامت رضوی نقل شده است، در این کاشی‌نگاره می‌تواند در کنار مفاهیمی چون غلبه بر مخالف و اعادهٔ نظم نیز مورد خوانش قرارگیرد. در این میان، شورش سالار و تعرض نیروهای او به اموال مردم و حرم مطهر رضوی، و سپس سرکوب آن در دورهٔ ناصرالدین‌شاه و امیرکبیر، زمینه تاریخی مهمی برای این خوانش فراهم می‌کند. از سوی دیگر، تاریخ ۱۲۷۶ق/۱۸۵۹م که در ارتباط با بازسازی ایوان ثبت شده است، از نظر زمانی اهمیت دارد؛ زیرا چند سال پس از پایان شورش قرار می‌گیرد. بر این اساس، اگر کاشی‌نگاره در جریان همین مرمت اجرا یا به ایوان افزوده شده باشد، می‌توان احتمال داد که بازنمایی روایت غلبهٔ شیران، در فضای پس از شورش، با مفاهیمی همچون غلبه بر نافرمانی و تثبیت نظم و اقتدار حکومت مرکزی تناسب یافته باشد. قرارگیری نگاره در ایوان نقاره‌خانه و نواختن آن در ساعاتی معینی از روز نیز، با توجه به جایگاه این فضا و حضور زائران، می‌تواند در تقویت چنین خوانشی مؤثر باشد. بنابراین، کاشی‌نگارهٔ «غلبهٔ شیران بر حمید بن مهران» را می‌توان نمونه‌ای از بازتفسیر یک روایت مذهبی در بستر تاریخی و سیاسی دورهٔ قاجار دانست؛ روایتی که در کنار دلالت‌های مرتبط با کرامت رضوی، ظرفیت بازنمایی مفاهیمی چون غلبه بر مخالف، اعادهٔ نظم و اقتدار سیاسی را نیز یافته است. بااین‌حال، در نبود سند مستقیم، نمی‌توان این کاشی‌نگاره را ارجاعی قطعی به شخص سالار یا خود شورش دانست.

Refrences

Abdi, N. (2012). An Introduction to Iconology: Theories and Applications. Tehran: Sokhan Publishing. (In Persian).

Adamiyat, F. (1983). *Amir Kabir and Iran*. Tehran: Khwārazmī Publishing. (In Persian).

Adams, L. (2019). *The Methodologies of Art*. Translated by A. Maʿsumi. Tehran: Nazar Publishing. (In Persian).

Amanat, A. (2021). *The Qajar Era and the Desire for the West*. Translated by K. Firizmand. London: Mehri Publishing. (In Persian).

Aubin, E. (1984). *Modern Iran*. Translated by A. A. Sayyidi. Tehran: Zavvār Publishing. (In Persian).

Avazpour, B. (2016). A Treatise on Iconology (Iranian Book Illustration). Tehran: Ketab-araei Irani. (In Persian).

Balbale, A. K. (2022). *Articulating the Ḥijāba: Cultural Patronage and Political Legitimacy in al-Andalus, 978–1013*. Leiden/Boston: Brill, Chapter 7, Fig. 146A.

Bamdad, M. (1999). *Biographical Accounts of Iranian Notables in the 12th, 13th and 14th Centuries AH*, Vol. 1. Tehran: Zavvār Publishing. (In Persian).

Brugsch, H. (1988). *A Journey to the Court of the Sublime Monarch (Naser al-Din Shah Qajar)*, Vol. 1. Translated by M. Kordbacheh. Tehran: Ettelaʿat Publishing. (In Persian).

Bushasab Gusheh, F., Zaghian, A. (2013). Contexts, Dimensions, and Stages of the Salar Crisis in Khorasan, with Emphasis on the Concepts of Crisis and Crisis Management (1262–1266 AH/1845–1849 CE). Pazhuhesh-haye Tarikh, (1), 95–112. (In Persian).

Curzon, G. N. (1994). *Persia and the Persian Question*. Translated by G. V. Mazandarani. Tehran: Scientific and Cultural Publishing. (In Persian).

Eqbal Ashtiyani, A. (2013). *History of Iran from the Beginning of Islam to the Fall of the Qajar Dynasty*. Tehran: Dabīr Publishing. (In Persian).

Eʿtemad al-Saltaneh, M. H. (1983). *Forty Years of Iranian History during the Reign of Naser al-Din Shah Qajar (Al-Maʾathir wa al-Athar)*, Vol. 1. Edited by I. Afshār. Tehran: Asatir Publishing. (In Persian).

Fayyazi, E., & Shams Aryan, A. (2011). A Look at the Salar Revolt in Khorasan. Pazhuheshnameh-ye Tarikh, (22), 131-141. (In Persian).

Floor, W, Chelkowski, P, & Ekhtiar, M. (2002). *Painting and Painters of the Qajar Period*. Translated by Y. Ajand. Tehran: Iyle ShAhsun-e Baghdadi Publishing. (In Persian).
Haji Ghasemi, K. (2010). *Ganjnameh-ye Farhang-e Athar-e Miʿmari-ye Islami-ye Iran, Vol. 13: Imamzadehs and Tombs (Part 3)*. Tehran: Shahīd Beheshti University. (In Persian).
Ibn Babawayh, M. A. (2000). *ʿUyun al-Akhbar al-Imam al-Riza*, Vol. 2. Translated by A. A. Ghaffari and H. R. Mostafīd. Tehran: Saduq Publishing. (In Persian).
Jahangir Mirza. (1948). *Tarikh-e Naw: Including Events of the Qajar Period*. Edited by A. Eqbal. Tehran: Ali-Akbar Elmi Library and Associates. (In Persian).
Jahansuz, R. (1954). *The History of the Foundation of the Qajar Dynasty (From the Origin of the Qajar Tribe to Agha Muḥammad Khan's Departure from Karim Khan's Prison)*. Tehran: Army Printing House. (In Persian).
Kamandlou, H. (2017). *Hidden Motifs: Introduction and Identification of Human and Animal Motifs in the Tilework of the Holy Shrine of Imam Reza (From the Safavid Period to the Contemporary Era)*. Mashhad: Astan Quds Razavi Institute of Artistic Creations. (In Persian).
Khormuji, M. J. (1965). *Qajar History: Ḥaqayiq al-Akhbar-e Naṣiri*. Edited by H. Khadiv Jam. Tehran: Zavvar. (In Persian).
Lambton, A. K. S. (n.d.). *Social Conditions of Iran during the Qajar Period*. Translated by M. Barzin. Mashhad: Khorasan Publishing. (In Persian).
Makki, H. (1987). *The Life of Mīrza Taqi Khan Amir Kabir*. Tehran: Iran Publishing House. (In Persian).
Marzolph, U. (2001). *Narrative illustration in Persian lithographed books*. Leiden: Brill.
Markham, C. (1988). *A History of Persia during the Qajar Period*. Translated by Mirza Rahim Farzaneh. Tehran: Farhang-e Iran Publishing. (In Persian).
Mokhtarian, B., & Sarami, A. (2016). "*Representation of Saturn and Related Beliefs in Paintings*." *Chideman Quarterly*, 14, 54–68. (In Persian).
Mostowfi, A. (2007). *The Story of My Life (Social and Administrative History of the Qajar Period)*, Vol. 1. Tehran: Zavvār Publishing. (In Persian).
Nafisi, S. (2004). *Social and Political History of Contemporary Iran*. Tehran: Ahura Publishing. (In Persian).
Nasri, A. (2021). *Image and Word: Approaches to Iconology*. Tehran: Cheshmeh Publishing. (In Persian).
Navaʾi, A. Ḥ. (1998). *Iran and the World from the Qajar Period to the End of the Naṣer al-Din Shah Era*. Tehran: Homa Publishing. (In Persian).
Panofsky, E. (2022). *Meaning in the Visual Arts*. Translated by N. Akhvan-Aqdam. Tehran: Cheshmeh Publishing. (In Persian).
Riyazi Heravi, M. Y. (1993). *Ayn al-Waqāye*. Edited by M. Asef Fekrat. Tehran: Institute for Islamic Revolution Publications and Education. (In Persian).
Saʿadat-Nuri, Ḥ. (1985). *Notables of the Qajar Period*. Tehran: Vahid Publishing. (In Persian).
Sahragard, M. (2016). *Masterpieces of Art at the Astan Quds Razavi: Inscriptions of the Sahn-e Atiq*. Mashhad: Astan Quds Razavi Institute of Artistic Creations, (In Persian).
Salim, M. N. (1999). The Salar Revolt in Khorasan and the Role of Foreign Powers in It. Ganjineh-ye Asnad, (35).20-23 (In Persian).
Sardadvar, Ḥ. (n.d.). *Qajar Legends* (Vol. 1). Tehran: Akbar ʿElmi Publishing House. (In Persian).
Sepehr, M. T. Lisan al-Mulk. (1998). *Nasikh al-Tavarikh: The History of the Qajar Dynasty from the Beginning to the End of the Reign of Fatḥ ʿAli Shah Qajar* (Vols. 1–3). Edited by J. Kiyanfar. Tehran: Asatir Publishing. (In Persian).

Shamim, A. A. (2008). *Iran during the Reign of the Qajar Dynasty (13th Century and the First Half of the 14th Century AH)*. Tehran: Behzad Publishing. (In Persian).
Sudavar, A. (2001). *The Art of the Courts of Iran*. Translated by N. Muḥammad Shirani. Tehran: Karang Publishing. (In Persian).
Watson, R. G. (1977). *A History of Persia during the Qajar Period*. Translated by A. V. Mazandarani. Tehran: Amir Kabir Publishing. (In Persian).
Yahaqi, M. J. (2006). *The Culture of Myths and Narratives in Persian Literature*. Tehran: Farhang-e Moʿaser Publishing. (In Persian).
Kreuz, M. (2017). *Neoplatonism and the Theory of Symbol in Cassirer and Panofsky*. Translated by B. Mokhtarian. *Anthropology and Culture*. Available at: https://anthropologyandculture.com/wp-content/uploads/2020/09/20171007-045051.pdf (In Persian). Retrieved August 6, 2026.
URL1:British Museum. (n.d.). *Object W_1851-1009-21*. Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1851-1009-21?selectedImageId=985721001 Retrieved August 6, 2026.
URL2:Wikipedia. (n.d.). *Abdollah Khan Mostofi – Sani al-Molk*. Available at: https://fa.wikipedia.org/wiki/پرونده:Abdollahkhan_mostofi_-_Saniolmolk.jpg Retrieved August 6, 2026.