Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

The Study of the Structural Components and Meaning of the Headstones in the Shrine of Hazrat Suleiman (AS) in Shiraz during the Qajar Period *

Elahe Panjehpashi |

Abstract

1. Introduction

The tile painting of the story of the court of Hazrat Suleiman the Prophet (PBUH) and the demons is a rare example of a tile painting related to the head in a house of the Qajar period in Shiraz, which, in addition to its artistic and religious features, shows the connection between art, religion and politics in this period, and has not been introduced and investigated so far. Is. This rare head was offered at the Bonams auction in 2010 and displays the tradition of painting and the evolution of tile painting in the Qajar period. In the present research, it is important in terms of cultural and artistic investigations. Tiled gates of the Qajar period and especially of Shiraz city express the cultural and artistic features of this period and are important from this point of view. Head on the topic that was introduced in the

* **Article history**:

Received 10 March 2022
Received in revised form 25 March 2022
Journal of Iranian Studies, 22(43), 2023
Accepted 20 April 2022
Published online: 25 April 2022
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Elahe Panjehpashi, Corresponding Author, Associate Professor Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

. Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Bonams auction and is complete; According to experts, the auction is an exceptional example. Despite these cases, no serious research has been done on the shape of the head in the content and content, and it shows the necessity of the current research and its innovation.

2. Methodology

This research has been carried out in a descriptive-analytical way using library and survey resources. The header images are downloaded from the internet version. The statistical population of this research is the Qajar era tiled headland with the theme of Suleiman Nabi's court and they are analyzed using relevant criteria and in a logical and analogical way. The method of analysis is based on the examination of visual principles and rules used in the appearance characteristics of the door, based on logical and comparative analysis. In this research, its characteristics are studied.

3. Discussion

In the analytical study of the main part of the tile painting of Hazrat Suleiman (A.S.), which can be seen in the horizontal rectangle part of the work. Hazrat Suleiman has a government that no one after him was worthy of. By God's permission, he has mastered humans, birds, devils and demons. The Qur'an in verse 12-13 of Surah Saba recounts a corner of the greatness and vast facilities of the court of Hazrat Suleiman (AS) and says: "... and We tamed the wind for Suleiman, which sometimes travels the path of a moon in the morning and the path of a moon in the evening and the fountain of copper. We made the (melt) smooth for him, and a group of jinn worked for him by the permission of his Lord, and any one of them who disobeyed our command, we made him taste the torment of the burning fire, and they prepared for him whatever Sulaiman (a.s.) wanted. Temples, statues, large food containers like basins and fixed pots that could not be carried because of their size, and we said to them: O family of David, give thanks for all these blessings, but few of the servants are grateful..." (Surah Saba, verse 12-13). It is also stated in verse 20 of

this surah: "He looked for the chickens and said: Why do I not see Hoddh? Is he absent?" It didn't take long that he came to the presence of Hazrat Suleiman (AS) and reported the excuse of his absence based on verses 23-26: "I have brought a certain news from the land of Sheba located in Yemen, I saw a woman who rules over the people of Yemen and It has a huge bed. That woman and her people prostrate to other than God and do not worship God, the God who has no deity but Him and is the Lord and owner of the great throne. (Surah Saba: 20) Also, in verse 35 from the language of Balqis, he says: "And I do not consider war right now, I am sending them a precious gift to see what news my messengers bring." At first, Balqis tested Solomon by sending expensive gifts. These two verses are the story of the words of the Queen of Sheba and the image that the artists of the Qajar period painted on the front of the court of Hazrat Suleiman. In this scene, Hazrat Suleiman is sitting on a blue and gold throne with a halo of light in the center of the picture and is taking a letter from Hudhud, the yellow circle represents Hudhud and a letter is flying at its tip The three elders who are shown in the picture with headbands and crowns and trays of golden gifts are the bearers of the gifts. Demons are seen on both sides of the image, black, spotted and with two wands in analogy on both sides of the image. Two lions are sleeping at the bottom of the throne of Hazrat Suleiman (a.s.) and two Simorghs are above his head. A peacock, another bird (nightingale) and a hooded owl can be seen with a letter in its beak, and two elves can also be seen linearly on the picture page. This is the main part of the Sardar, which deals with the verse of bringing gifts from the Queen of Sheba Balqis to Prophet Suleiman (AS).

4. Conclusion

In the art of the Islamic period, iconography and images of prophets and imams have been common. According to the existing examples, the art of tiling and engraving in the Qajar period and especially in the city of Shiraz was very important. In this article, a rare tiled dostun

door head from the city of Shiraz, belonging to a house, was examined for its content and theme in the Bonams auction. This door somehow connects the religious and romantic themes in Qajar period tile work. This scene from the court of Hazrat Suleiman (AS) and tile iconography is one of the unique and less paid samples that has significant symbolic and artistic values and the writing according to his order shows that This issue was ordered directly by the owner of the house, the writing in the factory of master Ebrahim Mara introduces the artist of the work. The study of different parts of this headboard and columns shows that the initial theme of the headboard is based on the narration of the court of Hazrat Suleiman (pbuh) and the bringing of the letter by Hodhod, the importance of this bird, the bringers of the gifts of the Queen of Sheba, and it is repeated once in the headboard and four times in two pairs. Is. The presence of lions, birds, divan, and jinn in the image indicates the mastery of the Holy Prophet and his conversation with the animals and the surrounding of his rule over them. The secondary theme of the story refers to the love story of Hazrat Suleiman (AS) and Saba. Anthropomorphism, demonism, birdism, and romantic themes are depicted in the margin of the main image on the columns. Lion and sun drawing; red flowers; The landscape painting is similar to other examples of tile painting in the Qajar period. Sardar directly refers to the court of Hazrat Suleiman (AS) and Hodhud, but in the columns, the love story is depicted in a symbolic and allegorical way, and Hudhud as an influential role is the only role that is repeated both in Sardar and the columns. The subject of its religious and literary function and its connection with the features of Qajar period art has turned it into a unique and remarkable example.

Keywords: Qajar, tiling, pediment, column, court of Hazrat Suleiman (a.s.).

How to cite: Elahe Panjehpashi,❁ Corresponding Author, Associate Professor Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

(2023). Study of the structural components and meaning of the headstones in the shrine of Hazrat Suleiman (AS) in Shiraz during the Qajar period**"**

. *Journal of Iranian Studies*,22(43),149-211. http//doi.org/000000000000000000

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰

مطالعهٔ مؤلفه‌های ساختاری و معنایی کاشی‌نگاره‌های سردر بارگاه حضرت سلیمان (ع) در شیراز دورهٔ قاجار*

(علمی-پژوهشی)

الهه پنجه‌باشی (نویسندهٔ مسئول)[1]

چکیده

کاشی‌نگارهٔ داستان بارگاه حضرت سلیمان نبی(ع) و دیوها از نمونهٔ کاشی‌نگاری نایاب مربوط به سردر یک‌خانه، در دورهٔ قاجار، در شیراز است که علاوه بر ویژگی‌های هنری و مذهبی، نمایانگر ارتباط هنر، دین و سیاست دراین دوره است و تاکنون مورد معرفی و بررسی قرارنگرفته است. این سردر نایاب در حراج بونامز در سال ۲۰۱۰عرضه شده و سنّت تصویرگری و تحولات کاشی‌نگاری دورهٔ قاجار را به نمایش می‌گذارد. هدف از پژوهش حاضر معرفی سردر کاشی نگاره شده از بارگاه حضرت سلیمان (ع) و دو ستون آن‌که متعلق به خانه‌ای درشیراز است، و تبیین شیوهٔ طراحی، عناصر تجسّمی و اصول تصویری به‌کار رفته در آن، با در نظر گرفتن هنر قاجار است و به این پرسش پاسخ داده می‌شود که کاشی نگاری سردر این خانه در دورهٔ قاجار، با

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۲ تاریخ ویرایش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۳۰

مجله مطالعات ایرانی، سال ۲۲، شماره ۴۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۴۷- ۲۰۷

DOI: 10.22103/JIS.2021.16644.2086

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱.. نوی‌سندهٔ مسئول، الهه پنجه‌باشی، دانشی‌ار گروه نقاشی ، دانشکده هنر ، هی‌ات علمی دانشگاه الزهرا س، تهران ، ای‌ران، رای‌انامه:
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

الهام‌پذیری ازبارگاه حضرت سلیمان دارای چه ویژگی‌های ساختاری و نشانه‌های بصری است؟ در قسمت سردر و ستون‌هابه چه مضامینی متأثر از دورهٔ قاجار اشاره شده و بین مضامین و تصاویر چه ارتباطی وجود دارد؟ این گفتار بر پایهٔ مطالعات کیفی انجام شده و از حیث روش، توصیفی-تحلیلی است و در گردآوری اطلاعات از شیوهٔ اسنادی (کتابخانه‌ای) استفاده شده است. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که طراحی این سردر و ستون‌ها متأثر از هنر دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از هنرغربی در عرصهٔ فرهنگ ایرانی و سیاست‌های ارتباط دین و هنر در دورهٔ قاجار گام برداشته است و موجبات هم‌آمیزی دستاوردهای هنر ایرانی–اسلامی و غربی را فراهم ساخته است.

واژه‌های کلیدی: قاجار،کاشی‌نگاری، سردر، ستون،بارگاه حضرت سلیمان(ع).

۱. مقدمه

یکی از حوزه‌های مهم نمود روابط بین ادب و هنر، تأثیرپذیری از قصص گوناگونی است که پیرامون زندگی انبیای الهی و قصص قرآنی ذکرشده و به شکل مضامین گوناگون درکاشی نمود یافته است. بسیاری از تصاویر کاشی‌ها با موضوع مذهبی از دل متون مذهبی استخراج‌شده است. این پژوهش می‌کوشد با واکاوی یکی از روایت‌گونه‌های مذهبی، به بررسی روایت بارگاه حضرت سلیمان نبی (ع) بپردازد و از این رهگذر معنای ضمنی جانبی این روایت در ستون‌ها و ارتباط آن با سردر اصلی را مورد بررسی قرار دهد و در پی آن است که جنبه‌های محتوایی و مفهومی این اثر منحصر به فرد و مغفول ماندهٔ دورهٔ قاجار را در بستر تاریخی و اجتماعی آن بازشناسی و با معیارهای دورهٔ قاجار مورد تحلیل قرار دهد. سؤال پژوهش به این شرح است که کاشی‌نگاری سردر این خانه در دورهٔ قاجار، با الهام‌پذیری از بارگاه حضرت سلیمان دارای چه ویژگی‌های ساختاری و نشانه‌های بصری است؟ در قسمت سردر و ستون‌ها به چه مضامینی متأثر از دورهٔ قاجار اشاره شده و آیا دارای ارتباط بین مضمون و تصاویر است؟به نظر می‌رسد که ویژگی‌های هنری به کار رفته

در این سردر با موضوع داستان قرآنی، تأثیر گرفته از دورهٔ قاجار مرتبط بوده و ویژگی‌های خاص این دوره را بروز می‌دهند؛ بعلاوه تفاوت‌های مضمون سردر و ستون‌ها، و تفاوت‌های تزیینی ستون‌هانیز مورد بررسی پژوهش حاضر است. همچنین تحول تدریجی به لحاظ تنوع در فرم، نقش و مضمون از نشانه‌های مذهبی به غربی و عاشقانه در ستون‌های این سردر دیده می شود. ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر در این است که سردرها به لحاظ بررسی‌های فرهنگی و هنری شایان اهمیت می‌باشند.سردرهای کاشی کاری شدهٔ دورهٔ قاجار و به خصوص شهر شیراز، بیانگر ویژگی‌های فرهنگی هنری این دوره بوده و از این نظر حایز اهمیت هستند. سردر مورد بحث که در حراج بونامز معرفی‌شده و به‌صورت کامل است؛ طبق نظر کارشناسان حراج، یک نمونهٔ استثنایی است. علی‌رغم این موارد، تاکنون مورد پژوهش جدّی در شکل سردر ،مضمون و محتوا واقع نشده است و ضرورت پژوهش حاضر و نوآوری آن را نشان می‌دهد.

۱- ۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران هنر به موضوع کاشی‌نگاری‌های تاریخی دورهٔ قاجار پرداخته‌اند. اکثر این پژوهش‌ها به کاشی‌نگاری ختم شده و به مروری تاریخی پرداخته‌اند. درمجموع توجه این محققین بیشتر به موضوعات تاریخی و ادبی متمرکز بوده و این موضوع به لحاظ هنری و تجسّمی و تفسیر و ارتباط آن با روایات و اشعار مرتبط بررسی نشده است. به‌خصوص در هیچ‌یک از پژوهش‌ها به بررسی این سردر و ویژگی‌های تجسّمی و ساختاری آن پرداخته نشده است.

۲-۱- پیشینه

پیشینهٔ این مقاله در دو قسمت قابل بررسی است: الف-مقالات: محمدرضا احمدی و فاطمه هوایی (۱۳۹۹) در مقالهٔ خود« بررسی شمایل حضرت یوسف و حضرت سلیمان در بناهای شیراز» در مجلهٔ پژوهش هنر و علوم انسانی پرداخته‌اند، آنچه پژوهش حاضر را از این پژوهش مجزا می‌کند، نگاه کلی این پژوهشگران و توصیفی بودن آن است. علی اسدپور (۱۳۹۹) در مقالهٔ « مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نبرد رستم و دیو سپید در کاشی‌نگارهٔ سردر ارگ کریم‌خان شیراز به روش اروین پانوفسکی» به سردر ارگ کریم‌خان باغ نظر پرداخته و آن را ازنظر پانوفسکی تحلیل نموده است. فاطمه عسکری و فهیمه زارع‌زاده (۱۳۹۹) در مقالهٔ «واکاوی غرائب‌نگاری نسخهٔ مصور چاپ سنگی در بیان قصهٔ حضرت سلیمان» به غرائب‌نگاری در قصهٔ حضرت سلیمان در مجلهٔ تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری پرداخته‌اند. مارکوس ریتر (۱۳۹۷) در مقاله‌ای که توسط حیدرخانی با عنوان «کاشی‌های شیشه‌ای در قصرهای عباسی، تنگ آبگینه تهران و کف آب‌گونهٔ کاخ حضرت سلیمان» ترجمه شده، به کاشی‌های شیشه‌ای قصرعباسی پرداخته است و آن را با تنگ آبگینه تهران مقایسهٔ تطبیقی نموده و با کف آب‌گونهٔ کاخ حضرت سلیمان تطبیق داده و در هنرهای صناعی ایران چاپ کرده است. ندا شفیقی و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی دو نگاره از بارگاه سلیمان نبی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» به نشانه‌شناسی دو نگاره با مضمون حضرت سلیمان پرداخته‌اند و آن را از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر بررسی نموده‌اند. الهه پنجه‌باشی و فاطمه دولاب (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری شده در شیراز دورهٔ قاجار» نقوش بناهای کاشی‌کاری شدهٔ شیراز در دورهٔ قاجار را تحلیل و بررسی نموده و ساختار و نقوش آن را تحلیل نموده‌اند. الهه پنجه‌باشی و فرنیا فرهد (۱۳۹۶) در مقالهٔ «خورشید و فرشته: نمادی از زن در کاشی‌های کاخ گلستان » نقوش خورشید و فرشته را در کاشی‌های کاخ گلستان بررسی نموده‌اند و

درمجلهٔ زن در فرهنگ و هنر به چاپ رسانیده‌اند. الهه پنجه‌باشی و فرنیا فرهد (۱۳۹۴) در مقالهٔ « مطالعهٔ نقوش مذهبی در کاشی‌های تکیهٔ معاون الملک» نقوش مذهبی درکاشی‌های تکیهٔ معاون الملک را بررسی و تحلیل کرده و در مجلهٔ نگارینهٔ هنراسلامی به چاپ رسانده‌اند. صمدسامانیان، محمود میرعزیزی و ابوالفضل فیروزآبادی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش برجستهٔ موجود در تالار اصلی کاخ‌موزهٔ گلستان» کاشی‌های نقش برجسته در کاخ گلستان را مورد تحلیل قرارداده و مقالهٔ خود را در نشریهٔ هنرهای زیبا به چاپ رسانده‌اند. مجتبی عطار زاده و سحر اتحاد محکم (۱۳۹۲) در مقالهٔ «خوانش گفتمان کاشی‌نگارهٔ روایتگر سردر ورودی باغ ارم شیراز» کاشی‌نگارهٔ سردر باغ ارم را مورد بررسی قرارداده‌اند؛ ولی نگاه آن‌ها بیشتر توصیفی بوده و ارتباطی به پژوهش حاضر ندارد.

ب_کتب و پایان‌نامه‌ها: استفانی کاربونی (۱۳۸۱) درکتاب «کاشی‌های ایرانی» به کاشی در دورهٔ قاجار اشاره‌ای داشته است. محمدرضا ریاضی (۱۳۹۵)در«کاشی کاری قاجاری»، هنرکاشی کاری در این دوره را مورد بررسی جامع قرارداده است. کوثر قاسمی گاوشانی(۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود«ارزیابی رویکرد مفسّران فریقین دربارهٔ آیات داستان حضرت سلیمان(با تأکید بر سورهٔ انبیا)» به مضمون داستانی مربوط به حضرت سلیمان پرداخته است. پرویز عباسی داکانی(۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان « سلیمان نبی درعرفان اسلامی»، و محمد غلامرضایی (۱۳۷۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود« سیمای حضرت سلیمان(ع)در شعر فارسی(مثنوی، سعدی، حافظ)» به این موضوع در دین و ادبیات اشاره داشته‌اند. درمجموع می‌توان گفت که مقالات، کتب و پایان‌نامه‌های مربوط به این زمینه کم بوده و این موردپژوهشی علی‌رغم اهمیت هنری و

تاریخی مورد غفلت واقع شده است، به‌خصوص در زمینهٔ این سردر، پژوهش مستقلی انجام‌نشده است. آنچه پژوهش حاضر را از سایر پژوهش‌های ذکرشده متمایز می‌کند، آن است که برای نخستین بار این سردر کاشی‌نگاری دورهٔ قاجار معرفی و تصاویر کاشی‌نگاره روی سردر و ستون‌های آن موردبحث و بررسی قرار می‌گیرد و ارتباط آن با هنر دینی و ایرانی اسلامی واکاوی می‌شود.

۳-۱-روش تحقیق وجامعهٔ آماری

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و یادداشت‌برداری انجام شده است. تصاویر سردر بارگیری شده از نسخهٔ اینترنتی است. جامعهٔ آماری این پژوهش سردر کاشی‌کاری شدهٔ دورهٔ قاجار با موضوع بارگاه سلیمان نبی (ع) انتخاب‌شده است و به وسیلهٔ معیارهای مرتبط و به روش منطقی و قیاسی مورد تجزیه و تحلیل قرار مگرفته است. شیوهٔ تحلیل براساس بررسی اصول و قواعد تجسّمی به‌کار رفته در ویژگی‌های ظاهری سردر بر اساس تحلیل منطقی و قیاسی است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- مبانی نظری

۱-۱-۲-سردر نگاری و کاشی‌کاری در شیراز دورهٔ قاجار

از دورهٔ حکومت کریم‌خان زند عمارت‌سازی دراندازه‌های جاه‌طلبانه درشیراز از سرگرفته شد و جنبش جدیدی درصنعت کاشی‌کاری اسلامی آغاز شد. (پورتر،۱۳۸۹: ۲۱). «نقاشی

روی کاشی‌ها در شهر شیراز با موضوعاتی همچون داستان‌های شاهنامه، حکایات عامیانه، روایات مذهبی و اسطوره‌ای پرداختند.» (سیف، ۱۳۸۹: ۳۶). «در معماری دورهٔ قاجار از هنر کاشی‌کاری به نحو گسترده‌ای برای جلوه بخشیدن به بناها استفاده می‌شود که کاشی‌کاری سردرها واسطه‌ای برای ویژگی‌های هنر این سرزمین است؛ و به‌خصوص در بناهای ایرانی اسلامی شهر شیراز دیده می‌شود. در دورهٔ قاجار کاشی‌کاری هفت‌رنگ تنوع زیبایی در دوره پدید آورده است.» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۳۰۸). «هنر و معماری دورهٔ قاجار در پیوند با هنر سنتی و تحولات مدرن در قالب تزییناتی فراوان، اوج هنر ایرانی اسلامی درکاشی‌کاری را نشان می‌دهد. تزیینات بنا در این دوره تحت تأثیر سایر هنرهای قاجار و هنرغربی است.» (پنجه‌باشی، فرهد، ۱۳۹۴: ۱۶). «تصاویر نقاشی‌های روی کاشی در این دوره ادامهٔ سنت‌های باستانی ایران است که با تأثیراز هنرهای عکاسی، چاپ سنگی، نقاشی الهام گرفته و وارد فاز جدیدی می‌شود.» (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۱). «استفادهٔ آگاهانه از نگاره‌های تزیینی برای تزیین سطوح بناها و تأثیر هنری آن یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های خاص هنر و معماری ایران در دورهٔ اسلامی است.» (P.Soucek,1994:159). «کاشی‌کاری برخلاف دوره‌های قبل محدود به بنای مساجد، مزارها و خانقاه‌ها نماند و در کاخ‌ها و عمارت‌های اعیانی و دروازه‌های تزیینی شهرها و نهادهای دولتی استفاده شد، درکاشی‌کاری این عصر از آمیختن طرح‌های سنّتی با شمایل‌نگاری و تصویرسازی واقع‌گرایی جدید، نوعی سرزندگی و حیات به کاشی‌کاری داده شد.» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱). مهم‌ترین ویژگی کاشی‌کاری این دوره تنوع رنگ، نقوش و کاربردهای مختلف کاشی زیر لعابی است (Fehervari,2000:23). «علل و عوامل شاخص در تغییر مبانی تصویری هنر قاجار را می‌توان در مواردی مانند ورود تفکر حجم‌گرایانه به‌موازات نگرش انسان‌مدارانه و به دنبال آن تمایلات شبیه‌سازی در نقاشی، استفاده از پرسپکتیو غربی،

فضاسازی سه بُعدی در اثر، استفاده از دورنماسازی در پس‌زمینه و بهره‌گیری افراطی از عناصر تزیینی دانست.» (پنجه‌باشی، فرهد، ۱۳۹۶: ۵۱۷).کاشی‌نگاره‌های هفت رنگ در بناهای قاجاری با تنوعی خاص در مناطق مختلفی چون تهران، شیراز و اصفهان تصویر آشکاری از هویت این دوره را به نمایش گذاشته اند. در شیراز نیمهٔ اول قرن ۱۴ هـ‌ق بار دیگر نقاشی روی کاشی توسط هنرمندان مکتب‌ندیدهٔ غیر درباری احیا شد و علاوه بر خانه‌های طبقهٔ اشراف، در میان خانه‌های عموم و طبقهٔ متوسط جامعه نیز رواج یافت که اکنون از آن تحت عنوان مکتب کاشی‌نگاری شیراز یاد می‌شود. نقاشی‌های این مکتب اگرچه خام‌دستانه‌تر از تهران به نظر می‌رسد، اما به نوعی احیاگر مبانی ملی، مذهبی، سنتی است و مضامین آن مورد علاقه و خواست مردم است و ملغمه‌ای از داستان‌های شاهنامه، مذهبی و عامیانه و روایات مقدس مذهبی به همراه نقوش گل و مرغ است (قاسمی، عرب‌بیگی، ۱۳۸۹: ۶۱). بیشتر آرایه‌های مورد استفاده در تزیین ورودی بناهای شاخص دورهٔ قاجار ریشه در فرهنگ باستانی یا اسلامی دارند (افرادی،۱۳۹۴: ۹۷). در دو سوی ورودی بعضی از خانه‌ها، عناصر و شکل‌های تزیینی مختلفی از جمله ستون‌ها یا نیم‌ستون‌های تزیینی، طاق‌نماهای نیم‌دایره‌ای شکل و یا پنجره‌های هلالی و سنتوری و تخت به چشم می‌خورد (سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

«کاشی‌های هفت‌رنگ با انواع گل‌های نرگس‌های نوپیدای خودآمیخته و به شاخ و برگ‌های بسیار انبوه و اشاره‌های هریک از طاق‌نماها زینت می‌بخشند. برای پوشش‌های قوسی، معرّق‌کاری با آذین یا گل‌سرخی نازک‌کاری شده به رنگ‌های فیروزه‌ای، زرد، سیاه به کار می‌رفته است. این دوره شاهد دو نوع اسلوب متنوع درکاشی‌کاری است، کاشی هفت‌رنگی یا تابلویی که یک سلسله ترنج‌های بیضی قاب شده را در انبوه طومارهای به کار گرفته شده پوشانده شده و درون آن‌ها نقشی همچون تابلوهای گل و

منظره را به تجسّم می‌آورد که مضمون تازه‌ای برای سطوح کاشی‌کاری بوده است. لعاب روی کاشی‌های این دوره با درجات متفاوتی از ضخامت از ویژگی‌های نوظهور کاشی‌سازی ایرانی تولید می‌شدکه باید با اسلوب مشابهی در کارخانه‌های سفال‌سازی اروپایی در همان زمان مورد مقایسه قرارگیرد؛ زیرا با هیچ‌یک از اسلوب و سنّت‌های کاشی‌کاری بومی ایران قابل‌مقایسه نیست» (فریه،۱۳۷۴: ۲۹۱). «در این دوره ارتباط بین کاشی‌نگاران و نقاشان به‌گونه‌ای بوده که کاشی‌نگاران یا نقاشان روی کاشی، زیرمجموعه‌ای از طبقهٔ نقاشان بودند و زیر نظر نقاش‌خانهٔ همایونی کار می‌کرده‌اند» (فلور و دیگران،۱۳۸۱: ۱۶). در مورد کاشی‌های منقوش دورهٔ قاجار، گدار معتقد است: «اغلب ناچیز و از نظر هنری چیزی جز تقلید ناقص و نامناسب از کارهای گذشته نمی‌باشند.» (گدار،۱۳۶۷: ۴۶۲). در این دوره معمول شد که «تمامی قصرها و خانه‌های اشرافی را با کاشی‌کاری‌ها و قاب‌های تندیس‌دار که دارای طرحی از عصرهای هخامنشی و ساسانی بودند، تزیین کنند.» (کریس، ۲۰۰۰: ۸۴). «در این دوره هنر تحت تأثیر نقاشی اروپایی واقع شده و به همین جهت، نقاشی روی کاشی هم متأثر از نقاشی بوده است.» (کیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۳). «سلیقهٔ شخصی و علایق شاهان قاجار به‌خصوص، ناصرالدین‌شاه، برای هنرمندان در حرکت به سوی هرچه بیشترغربی شدن تصاویر ونقش‌ها و ورود عکاسی و صنعت چاپ در تغییرات ایجادشده در سنّت کاشی‌کاری تأثیرگذار بودند.» (کریمی،۱۳۸۵: ۶۰). الک گرابار در تحلیل خود از نقاشی قاجاری، ضمن قایل بودن به نوعی بی‌حالتی چهره و اندام؛ آثار این دوره را واجد نوعی سادگی غریزی می‌داند که ناشی از طلب مدرنیته و نوعی عوام‌گرایی با اصالت است که ازسنّت ناشی نمی‌شود (گرابار،۱۳۷۸: ۹۵).

«کاشی‌کاری این دوره در مضامین مذهبی، رزمی و بزمی (افسانه‌ای و تاریخی)، تزیینی (گل و مرغ و منظره‌سازی) محدود است.» (آژند، ۱۳۸۵: ۴۱). لرنر، در مورد نقش‌برجسته‌های به جای مانده از دورهٔ قاجار که تحت تأثیر باستان است، می‌گوید «نقش‌برجسته بیش از هر هنر دیگری دراین دوره معطوف به نمایش قدرت و نشانی تصنّعی از احیای سنّت‌های هنری هخامنشیان و ساسانیان بوده است.» (Lerner,1991: 33). «درموضوعات کاشی‌کاری این دوره تحولات نسبی به وجود می‌آید و نقوش تزیینی در دورل قاجار شامل اشکال هندسی، ختایی، گل فرنگی (لندنی)، مناظر شکارگاه، گلدان‌های پر گل و مرغ، تصاویر شیر و خورشید و فرشتگان از نقش‌های اصلی به کار رفته است. جنبه‌های طبیعت‌گرایانهٔ نقش و نگارهای این دوره همراه بارنگ‌های تند، فضایی متفاوت از دوره‌های قبل ایجاد می‌کند.» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۳۹۹). «در طراحی روی کاشی‌ها شاخ و برگ‌های زمخت، دسته‌های گل رز داخل گلدان جای طرح‌های اسلیمی و ختایی را گرفت.» (رسولی، ۱۳۸۴: ۱۳۳). «در این راستا، نه‌تنها رنگ‌بندی، بلکه شیوهٔ رنگ‌گذاری، طرح و نقش‌ها نیز طبیعت‌گرایانه است و در این حالت از ماهیت تجریدی خود خارج می‌شوند.» (جمالی و همکاران، ۱۳۹۲: ۸۷).

«درطول دورهٔ قاجار کاشی‌کاری به‌صورت گسترده‌ای درتزیین بناهای مذهبی و غیرمذهبی به ویژه در شهرهای مهم دوره همچون تهران، شیراز و اصفهان رایج شده بود. درآن دوره تکنیک‌های مختلفی از قبیل کاشی معرّق، کاشی هفت‌رنگ و نقاشی زیرلعابی مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ رایج‌ترین آن، تکنیک کاشی هفت‌رنگ بود که نقاشی زیرلعابی نقش مهمی را در آن ایفا می‌کرد و نقاشان می‌توانستند آزادی بیشتری درآفرینش ساختار نقاشی احساس کنند.» (کاربونی، ماسویا، ۱۳۸۱: ۵۰). «از خصوصیات مهم کاشی‌های

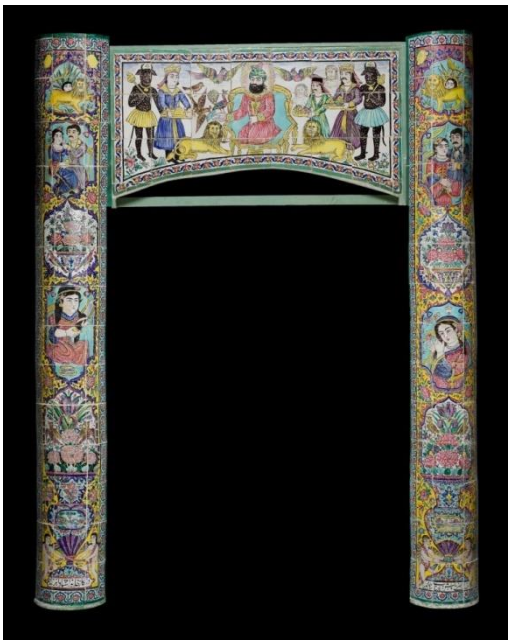
زیرلعابی این دوره تنوع رنگ و نقش، طیف گستردهٔ رنگی نسبت به دوره‌های قبل و آغاز استفاده از رنگ‌های جدید است.» (Fehevvari,2000: 232).

«شیراز به دلیل سابقهٔ طولانی تاریخی و تأثیرپذیری از هنر و فرهنگ غرب دراین دوره در هنر کاشی‌کاری نقش اول را ایفا می‌کند، اغلب کاشی‌کاری‌های شهر شیراز با تأثیرپذیری از دوره‌های تاریخی هخامنشی، ساسانی، ادبیات کلاسیک ایران، داستان‌های قرآنی مد نظر هنرمندان بوده است و در کاشی‌کاری‌های سردرها به وفور دیده می‌شود. استفاده از کاشی در تزیینات نماهای بیرونی با رنگ‌های شاد رواج گسترده‌ای داشت. شیوهٔ طراحی و کیفیت اجرا در این کاشی‌ها خام‌دستانه است.» (ریاضی، ۱۳۹۵: ۵۱-۵۲). «از شاخص‌ترین حضور کاشی در تزیین بناها و سردرهای این دوره می‌توان به نمونه‌های فراوانی در شهر شیراز در عمارت‌ها و بناهای باغی اشاره کرد.» (پنجه‌باشی، دولاب، ۱۳۹۷: ۱۰۹).

۲-۱-۲-سردر بارگاه حضرت سلیمان نبی (ع) در شهر شیراز در دورهٔ قاجار

«شمایل‌نگاری مذهبی را می‌توان نوعی از عناصر هنر شیعی دانست که از این طریق به بررسی آن در هنر اسلامی می‌پردازد. شمایل‌نگاری یا تمثال‌سازی از چهره‌های مذهبی با مضامین شیعی احتمالاً از اواخر دورهٔ آل بویه متداول گشته و بیشتر دارای موضوعات عاشورایی و شمایل‌های حضرت علی (ع)است.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۹۸). پژوهش حاضر به نمونه‌ای شاخص از هنر کاشی‌کاری سردر دورهٔ قاجار از حراج بونامز در سال ۲۰۱۰ م می‌پردازد که جامعهٔ آماری اصلی این پژوهش است و از یک کاشی‌نگاری افقی با عنوان بارگاه حضرت سلیمان نبی (ع) و دو ستون کاشی‌کاری شده تشکیل‌شده و متعلق به خانه‌ای

درشهر شیراز در اوایل قرن ۱۹ م است. این اثر برای نخستین بار درکاتالوگ بونامز در سال ۱۹۹۶ م در ص ۳۶۴ به چاپ رسیده است. در انتهای دو ستون نوشته شده «به فرمایش حاجی عبدالمحمّد در کارخانهٔ استاد ابراهیم» ساخته شده است. https://www.bonhams.com.(تصویر ۱).



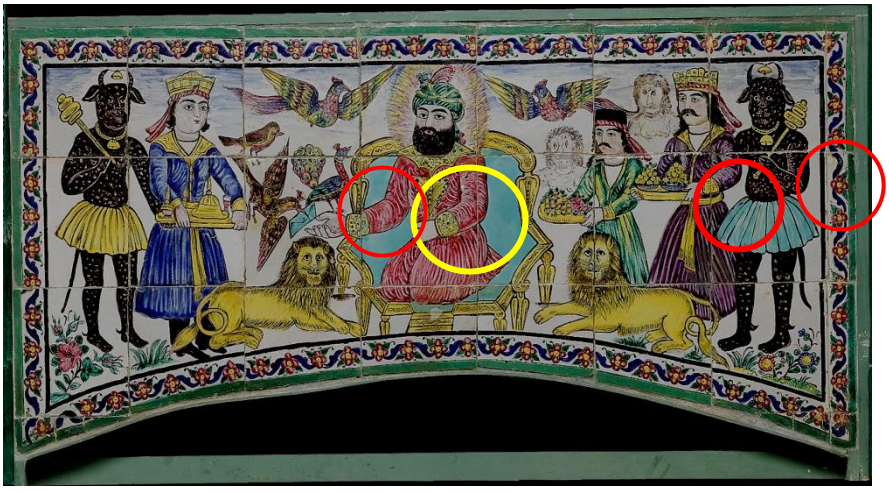
تصویر ۱. سفارش حاجی عبدالمحمّد درکارخانهٔ استاد ابراهیم، سال: اوایل قرن۱۹ م، شیراز، عنوان: بارگاه حضرت سلیمان (ع)، تکنیک: کاشی هفت‌رنگ، ابعاد: ارتفاع ۶۴,۷ ×۱۳۹×۲۶۳,۵ سانتی‌متر، محل نگهداری: حراج بونامز ۲۰۱۰ به شمارهٔ https://www.bonhams.com.LOT233W

جدول شمارهٔ ۱. معرفی سردر کاشی‌کاری بونامز

نام	دوره	سال	کاشی	مو	نوع	نو	موقع	ویژ	تصویر

		ساخت	کار	ضوع	کاشی	عسردر	یت مکانی	گی اثر	
سر در خانه	قاجار به سفارش حاجی عبدالمحمد	قرن ۱۹ م	استاد ابراهیم	بارگاه حضرت سلیمان	هفت‌رنگ	هلالی	حراج بونامز	یک سردر هلالی و دو ستون در کنار کامل سالم	

(مأخذ: نگارنده)



تصویر ۲. هدایای ارسالی بلقیس برای بارگاه حضرت سلیمان نبی (ع).

در مطالعهٔ تحلیلی بخش اصلی کاشی‌نگارهٔ بارگاه حضرت سلیمان (ع) که در قسمت مستطیل افقی اثر دیده می‌شود، حضرت سلیمان دارای حکومتی است که پس از او کسی لایق آن نبوده است. به اذن خداوند او بر انسان‌ها، پرندگان، شیاطین و دیوها تسلط داشته است. قرآن در آیهٔ ۱۲- ۱۳ سورهٔ سبا گوشه‌ای از عظمت و امکانات وسیع بارگاه حضرت سلیمان (ع) را بازگو کرده و می‌فرماید: «... و برای سلیمان باد را مسخّر کردیم که صبح‌گاهان مسیر یک ماه را می‌پیمود و عصرگاهان مسیر یک ماه را و چشمهٔ مس (مذاب) را برای او روان ساختیم و گروهی ازجنیان، پیش او به اذن پروردگارش کار می‌کردند و هرکدام از آن‌ها که از فرمان ما سرپیچی می‌کرد، او را عذاب آتش سوزان می‌چشاندیم و هرچه سلیمان (ع) می‌خواست برای او درست می‌کردند؛ معبدها، تمثال‌ها، ظروف بزرگ غذا همانند حوض‌ها و دیگ‌های ثابت که از بزرگی قابل‌حمل نبود و به آنان گفتیم: ای آل داوود، شکر این‌همه نعمت را به جای آورید، ولی عدّهٔ کمی از بندگان شکرگزارند...».(سورهٔ سبا، آیهٔ ۱۲-۱۳). همچنین، در آیهٔ ۲۰ این سوره آمده است: «جویای مرغان شد و گفت: چرا هدهد را نمی‌بینم مگر او غایب است؟ چندان طول نکشید که به محضر حضرت سلیمان (ع) آمد و عذر عدم حضور خود را براساس آیات ۲۳-۲۶ چنین گزارش داد: «من از سرزمین سبا واقع در یمن یک خبر قطعی آورده‌ام، من زنی را دیدم که برمردم یمن حکومت می‌کند و تخت عظیمی را در اختیار دارد. آن زن و ملّتش بر غیر خدا سجده می‌کنند و خدا را پرستش نمی‌کنند، آن خداوندی که معبودی جز او نیست و پروردگار و صاحب عرش عظیم است». (سورهٔ سبا، آیهٔ ۲۰) همچنین در آیهٔ ۳۵ از زبان بلقیس می فرماید: «و من اکنون جنگ را صلاح نمی بینم، هدیهٔ گران‌بهایی برای آنان می‌فرستم تا ببینم فرستادگان من چه خبر می‌آورند». در ابتدا بلقیس حضرت سلیمان را با

فرستادن هدایای گران‌بهایی آزمود. این دو آیه حکایت گفتار ملکهٔ سبا است و تصویری که هنرمندان دورهٔ قاجار در سردر بارگاه حضرت سلیمان نقش کرده‌اند. در این صحنه حضرت سلیمان در مرکز تصویر با هاله‌ای از نور بر روی تختی به رنگ آبی و طلایی نشسته و در حال گرفتن نامه‌ای از هدهد است، دایرهٔ زرد نشان‌دهندهٔ هدهد و نامه‌ای به نوک آن پرنده است. سه بزرگ‌زاده که با سربند و تاج و سینی هدایای طلایی در تصویر نشان داده شده‌اند، حاملین هدایا هستند. دیوها در دو طرف تصویر سیاه، خالدار و با دو گرز به صورت قرینه در دو طرف تصویر دیده می‌شوند. دو شیر در پایین تخت حضرت سلیمان(ع) خوابیده و دو سیمرغ در بالای سر آن حضرت قرار دارد. یک طاووس یک پرندهٔ دیگر(بلبل) و هدهد درحالی‌که نامه‌ای به منقار دارد، دیده می‌شود؛ همچنین، دو جن نیز به صورت خطی در صفحهٔ تصویر دیده می‌شود. این بخش اصلی سردر است که به آیهٔ آوردن هدایا از سوی ملکهٔ سبا، بلقیس، برای حضرت سلیمان نبی(ع) می‌پردازد.

۲-۲-مؤلفه‌های ساختاری و شخصیت‌پردازی در کاشی‌نگاری حضرت سلیمان (ع)

۱-۲-۲.حضرت سلیمان (ع)

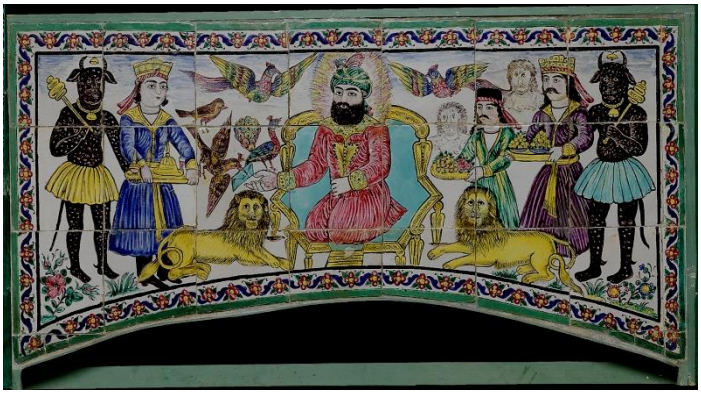
نام حضرت سلیمان (ع)درهفت سوره و هفده بار درقرآن آمده و چهل و هفت آیه از آن حضرت یادکرده است. (رسول‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۶). «حضرت سلیمان (ع) فرزند حضرت داوود (ع) است و در منابع مادرش بنت شبع، بطشاع همان همسر اوریا است که چون در جنگ کشته شد، داوود او را به همسری برگزید و حضرت سلیمان از او متولد شد.»

(جمالی، ۱۳۹۳: ۱۱۹). قرآن از حضرت سلیمان به‌عنوان فرزند و وارث حضرت داوود یاد می‌کند: «...و سلیمان را به داوود بخشیدیم» (نمل: ۳۰) «...و سلیمان از داوود میراث برد»(نمل: ۱۶). «حضرت سلیمان وارث حضرت داوود است و خدا به داوود مواهب ارزشمندی عطا فرموده است» (رسول‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۷). «بی‌شک دولت و حکمت سلیمان سرآمد همهٔ پادشاهانی بود که سلطنت کردند. پادشاهی بنی‌اسرائیل در زمان داوود محکم و استوار شد. پس از داوود، سلیمان نتیجهٔ زحمات پدر را درو کرد. ویژگی حکومت حضرت سلیمان صلح و کامیابی بود. شرح این دوره به اختصار در دو کتاب اول پادشاهان و دوم تواریخ آمده است.» (هلی، ۱۶۳:۲۰۰۰). «آیاتی از کلام وحی بیانگر این حقیقت است که قلمرو فرمانروایی حضرت سلیمان (ع) محدود به انسان‌ها نبود، بلکه یکی از معجزات و شاخص‌های شخصیت حضرت سلیمان تسلّط او بر دیوان، پریان و به خدمت گرفتن آنان و صحبت با حیوانات بوده است. بیشتر آیاتی که مربوط به داستان زندگی حضرت سلیمان است، به رابطهٔ او با دیوان اشاره می‌کند.» (جمالی، ۱۳۹۳: ۱۲۲). «شهرت حضرت سلیمان نزد پیروان ادیان ابراهیمی، به دلیل وجود نام وی درکتاب مقدس و قرآن کریم است. قرآن و کتاب مقدس در موارد فراوانی از حضرت سلیمان (ع)یاد کرده و تاریخ زندگی آن حضرت را بیان کرده و به مدح و تمجید او پرداخته‌اند. زندگی پاک و منزّه حضرت سلیمان (ع) در بخش‌هایی از کتاب مقدس مخدوش شده است.» (رسول‌زاده،۱۳۸۹: ۱۵۵). «چهره‌ای که عهد عتیق از حضرت سلیمان ترسیم می‌کند، یک سلطنت باشکوه و جلال سلطانی در ابعاد گوناگون است. زندگی حضرت سلیمان مانند رقابت برای سلطنت و رها کردن اصول در عهد عتیق دیده می‌شود، درحالی‌که قرآن حضرت سلیمان (ع) را در شمار انبیای الهی به‌حساب می‌آورد.» (رسول‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۷۰). در تورات «حکمت سلیمان از حکمت دانشمندان مشرق‌زمین و علمای مصر بیشتر بوده و

سه هزار مَثَل گفت، هزار و پنج سرود نوشت. سلیمان دربارهٔ حیوانات، پرندگان، خزندگان و ماهیان اطلاع کافی داشت. او همچنین تمام گیاهان را از درختان سرو گرفته تا بوته‌های کوچک زوفا که در شکاف دیوار می‌رویند، می‌شناخت و دربارهٔ آن‌ها سخن می‌گفت. پادشاهان سراسرجهان که آوازهٔ حکمت او را شنیده بودند، نمایندگانی به دربار او می‌فرستادند تا از حکمتش برخوردار شوند.» (هاکس،۱۹۲۸: ۲۳۵). «در قرآن خداوند به صراحت از لفظ علم در مورد حضرت سلیمان (ع) سخن گفته و رفتار حکیمانهٔ او در زندگی را بیان کرده است. در متون تفسیری این علم را علوم مختلفی معرفی کرده‌اند». ازجمله این علم را: پیغمبری، دانش، دین، احکام شریعت، علم قضا، منطق‌الطیر (رازی، ۱۳۷۱: ۳۸۳) و علم فهم و حقیقت دانسته‌اند (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۹۶).

کاشی‌نگاره، سردر بارگاه حضرت سلیمان (ع) را نشان می‌دهد که در مرکز آن، حضرت سلیمان (ع) بر تخت شاهی طلایی و آبی‌رنگ نشسته است، رنگ آبی خاص تخت شاهی (فیروزه‌ای روشن) بر معنوی و الهی بودن این تخت اشاره دارد و از رنگ‌های سلطنت در ایران باستان است که معتقد بودند سلطنت از طرف اهورامزدا به شاه اعطا شده است. دستار سبزرنگی بر سر دارد که دارای قبّهٔ جواهر است و اطراف آن با هاله‌ای از نور نقاشی شده است که دور سر هیچ‌یک از افراد حاضر در تصویر تکرار نشده است. لباس حضرت سلیمان (ع) سرخ و دارای تزیینات آبی و طلایی مرتبط با تخت پادشاهی ایشان است و رنگ سرخ لباس را می‌توان تأکید بصری موفّقی برای نمایش جلوهٔ پیکرهٔ مرکزی یعنی حضرت سلیمان (ع) دانست. در این کاشی‌نگاره، بزرگ‌نمایی مقامی در تصویر رعایت شده که الگوی بصری شناخته شده‌ای برای نمایش اهمیّت و جایگاه رتبهٔ یک فرد در تصویر در تاریخ هنر ایران است و حضرت سلیمان (ع) در تصویر از همه بزرگ‌تر تصویر

شده است. پیکرهٔ بزرگ‌زاده‌ای در سمت چپ تصویر با لباس آبی لاجوردی و تاج و سربند دیده می‌شود که حامل سینی هدایا است. در سمت چپ، دو نفر دیگر با لباس بنفش، تاج و سربند و پیکرهٔ دیگری فقط با سربند دیده می‌شود. به نظر می‌رسد فرد دارای لباس آبی درسمت چپ تصویر روبروی حضرت سلیمان(ع) در جهت پرندگان مهم‌ترین فرستاده است. در دو طرف دو دیو سیاه خالدار با دامن زرد و آبی متأثر از رنگ تخت سلیمان با دو گرز روی شانه به نشانهٔ فرمان‌برداری و آمادگی خدمت به صورت قرینه تصویر شده‌اند. دو شیر در دو طرف تخت تصویر شده که از ویژگی‌های این کاشی‌نگاره و ارتباط آن با هنر قاجار و الگوی تصویری شیر و خورشید در این دوره است. پرندگان بسته به اهمیت در داستان و مقامی که دارند، با اندازه‌های متفاوت در حال پرواز دیده می‌شوند که می‌توان هدهد را به دیگر پرندگان برتری داد. در اطراف صحنهٔ تصویر در کنار پای دیوان گل‌های پراکنده‌ای دیده می‌شود. در این کاشی‌نگاره در سمت راست، دو جن به صورت خطی برای نمایش جنسیت از جنس دود، سفید و کمرنگ به صورت خطی نمایش دیده می‌شود. در این تصویر پوشش حضرت سلیمان نبی (ع) بسیار فاخر و چشمگیرتر از باقی افراد است و دو شیر خوابیده در زیر تخت، دو دیو ایستاده، پرندگان در صحنهٔ تصویر تأکیدی بر حضور حیوانات در بارگاه او و ارتباط کلامی با آن‌ها است. لباس افراد و بخصوص حضرت سلیمان (ع)، در نهایت زیبایی و با تزیینات فاخر نمایش داده شده است.



تصویر ۳. مطالعهٔ شاخصه‌های بصری، جزییات ذکر شده در تصویر بارگاه سردر کاشی‌نگاره.

۲-۲-۲ -ستون سمت راست

در بالای ستون سمت راست که از پنج قاب تشکیل شده است، در قاب نخست، تصویر شیری با شمشیر و خورشیدی با اشعه‌های زرد و قرمز دیده می‌شود که ارتباط این سردر با نقاشی و کاشی‌نگاری دورهٔ قاجار را اثبات می‌کند.در قاب دوم، گلدانی عظیم و پرگل و دو پرندهٔ شانه‌به‌سر دیده می‌شود. در قاب سوم، تصویر زوجی عاشق با لباس اروپایی دیده می‌شود که می‌تواند تمثیلی نمادین از داستان عاشقانهٔ حضرت سلیمان (ع) و بلقیس باشد که تأثیرات اروپایی و ارتباط با غرب را نمایان می‌سازد؛ این امر درکاشی‌های سایر بناهای قاجاری نیز دیده می‌شود. مرد جامی در دست دارد و دست دیگر را در گردن بانوی تصویر انداخته است. در قاب چهارم، گلدانی عظیم و پرگل ازگل‌های رز و زنبق و تزیینات کاشی‌نگاری قاجار دیده می‌شود که در پایین آن دو پرندهٔ شانه‌به‌سر قرینه، نماد

خوشبختی تصویر شده است. در قاب چهارم، زنی با لباس و تزیینات غربی با گلی در دست دیده می‌شود. در قاب پنجم، گلدان عظیمی در تصویر مشاهده می‌شود. نقش گلدان متأثر از قاب‌های طبیعت‌نگاری نقاشی شده این دورهٔ است که دو پیکرهٔ برهنه با بندهای قرمز دو گلدان را پیچیده‌اند که نمادی از امتحان کردن بلقیس و شناسایی کنیزکان زن از مرد است و پایین آن، در قاب سفید، نوشت ه‌شده است: «حسب فرمایش جناب حاجی عبدالمحمّد» که می‌تواند سفارش‌دهندهٔ سردر و صاحب‌خانهٔ قاجاری باشد. فضای اطراف تصویر با رنگ زرد و شاخصه‌های تزیینی پر شده است.

تصاویر ۴-۵. ستون سمت راست و چپ و شاخصه‌های بصری کاشی‌نگاری مورد تحلیل.

۳-۲-۲ -ستون سمت چپ

آنچه درنگاه نخست در دو ستون دیده می‌شود، شباهت زیاد و تقارن بصری‌ای است که با نگاه دقیق‌ترتفاوت آن‌ها آشکار می‌شود. در بالای ستون سمت چپ که از پنج قاب مشابه

تشکیل شده است، در قاب نخست، تصویری از شیر با شمشیر و خورشیدی با شعاع‌های زرد و سبز دیده می‌شود که ارتباط این سردر با نقاشی و کاشی‌نگاری دورهٔ قاجار را متقابلاً اثبات می‌کند و در طرف مقابل ستون سمت راست تصویر شده است؛ شیر در ستون سمت چپ ظریف‌تر از ستون مقابل است. در قاب دوم، گلدانی پرگل و دو پرندهٔ شانه‌به‌سر دیده می‌شود. در قاب سوم، دو صندلی دیده می‌شود که برخلاف ستون مقابل که مرد ایستاده و زن نشسته هستند، هر دو نشسته و دست درآغوش یکدیگر دارند و مرد جام شرابی مشابه در دست دارد، ولی در دست زن میوه‌ای است و فضا از صمیمت بیشتری برخوردار است، پیکرهٔ زن در هر دو قاب نشسته و یک پای روی پای دیگر و با مشاهدهٔ کف پا است که نشان از هنرمندی طراح در تصویرکردن پای روی هم انداخته است. در قاب دوم ستون سمت چپ، زاویه عقب‌تر رفته و هر دو پای زن دیده می‌شود. در قاب سوم، گلدانی با گل‌های مشابه و دو پرندهٔ شانه‌به‌سر نماد خوشبختی دو زوج درتصویر دیده می‌شود. در قاب چهارم، زنی به صورت پیکرنگاری کامل درحال آب و شانه کردن موهای خود مقابل آینه‌ای است که بر دست دارد و کاسه‌ای مقابل او دیده می‌شود. در قاب پنجم، گلدانی بزرگ دیده می‌شود که دارای گل‌هایی با رنگ‌بندی متفاوت از ستون مقابل است. نقش گلدان متأثر از قاب‌های طبیعت‌نگاری نقاشی شده در دورهٔ قاجار است که دو پیکرهٔ برهنه با بندهای قرمز دورگلدان را پیچیده‌اند که نمادی از امتحان کردن بلقیس و شناسایی کنیزکان زن از مرد است و پایین آن در قاب سفید نوشته شده است: «در کارخانهٔ استاد ابراهیم» که اشاره به هنرمند سازندهٔ اثر است. فضای اطراف تصویر با رنگ زرد و شاخصه‌های تزیینی این دوره کامل شده است. ارتباط رنگی بین عناصر به صورت جفت، به داستان عاشقانهٔ حضرت سلیمان (ع) و بانو بلقیس اشاره دارد، در تفاوت با ستون مقابل

پرهای شانه‌به‌سرها باز است. ارتباط رنگی و حضور حیوانات مشابه سردر فضای سردر دو ستون مقابل هم را آشکار می‌کند.

۳-۲- تخت حضرت سلیمان

شیاطین برای حضرت سلیمان بساطی از طلا و ابریشم ساخته بودند که طول و عرض آن یک فرسخ در یک فرسخ بوده و دور آن سی هزارکرسی از طلا و نقره بوده که پیامبران برکرسی طلا و علما برکرسی نقره می‌نشسته‌اند و سایر مردم دور آن بوده و دیوان، شیاطین، جنیان دور آن می‌ایستادند و مرغان بر بالای سر آنان سایه می‌کردند. (عطار،۱۳۷۲: ۲۹۹). «یکی از لوازم شکوه بارگاه حضرت سلیمان تخت او بوده است که همهٔ خدم و حشم، جن، انس و پری را درآن جای می‌داده و باد آن را به هرکجا که حضرت سلیمان اراده می‌کرده، می‌برده است...و او را تختی مخصوص بوده است از سیم چهار فرسنگ در چهار فرسنگ و کرسی فرمود از زر سرخ برآن تخت نهاد و کرسی‌ها از زر و بعضی از سیم گرد تخت نهادند. هر روز به قضا بنشستی و آصف پیش او بنشستی برکرسی زرین... .» (نیشابوری، ۱۳۵۹: ۲۸۳). «آصف بن برخیا از شخصیت‌های نزدیک به حضرت سلیمان نبی (ع) بوده است. در قرآن نامی از آصف نیست، ولی در تواریخ، قصص و تفسیرها بارها به نام او اشاره شده است. شهرت آصف و نقش مهم او در این داستان آوردن تخت بلقیس نزد حضرت سلیمان در یک چشم بر هم زدن است که از آن به‌عنوان کرامت آصف یاد می‌کنند.» (سورآبادی، ۱۳۶۵: ۲۹۱). «عرفان آصف را تأییدی بر کرامت اولیا و روا بودن آن می‌دانند.» (هجویری، ۱۳۵۸: ۲۹۱، جام،۱۳۴۵: ۷، قشیری، ۱۳۶۱: ۶۲۹، جامی، ۱۳۳۶: ۲۲). باتوجه به این موارد، از آصف به عنوان وزیر حضرت سلیمان یاد می‌شود. (داوری، ۱۳۹۲: ۱۴۷). در تصویر تلاش شده تخت حضرت سلیمان با دو رنگ آبی و طلایی باشکوه

تصویر شود که دارای نقوش و پلکانی کوتاه است. ارتباط رنگ آبی و فیروزه‌ای به ارزشمند بودن فیروزه در روایات اسلامی و بازگشت به هنر ایران باستان در استفاده از این رنگ درباری در دوره‌های هخامنشی و ساسانی است.

٤-٢- سلیمان و دیوان

بارگاه حضرت سلیمان به دیوان و پریانی اشاره دارد که بر دست راست و چپ وی ایستاده‌اند و مطیع فرمانش هستند. (رونقی و دیگران،۱۳۹۷: ۷۵). «تجسّم دیوها درکتاب عجایب المخلوقات اغلب با این توصیفات همراه است که بدنی نیمه انسان و حیوانی با شاخ و دم، گاهی چهرآ انسانی و گاهی چهرهٔ حیوانی مانند فیل دارند. با هیکلی درشت، بدنی پشمالو با ناخن‌های بلند و هیبتی بزرگ‌تر از انسان نمایان می‌شوند. انسان‌های شاخ‌دار با سم و پای حیوانی؛ این تجسّم‌ها تبدیل به الگوی تصویرسازان شده است.» (عسکری، زارع‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۹۳). «از معجزات دیگر حضرت سلیمان تسلط بر دیوان، پریان و در خدمت گرفتن آن‌ها بوده است و جالب این که تقریباً بیشتر آیاتی که در قرآن دربارهٔ زندگی حضرت سلیمان آمده است، به رابطهٔ او با دیوان اشاره دارد.» (سوره‌های انبیا: ۸۲، سبا: ۱۳-۱۴، نمل: ۱۷،۳۷،۳۸، بقره: ۱۰۲). دیوها به عنوان موجوداتی مافوق طبیعی بخشی از فرهنگ هر جامعه را تشکیل می‌دهند و قسمتی از جهان‌بینی، باورها و پندارهای هر قوم و ملتی مربوط به مبارزهٔ نیروهای شر با نیروهای خیر هستند. در فرهنگ فارسی معین، دیو مترادف با ابلیس و شیطان، موجودی خیالی، بسیاری تنومند و زشت، دارای شاخ و دم تعریف شده است. (معین،۱۳۸۱، ذیل دیو). در متون اوستایی و پهلوی به دو دسته دیوان مینوی و دیوان انسان‌گونه در مازندران اشاره شده است. (اکبری مفاخر، ۱۳۹۱: ۶۳).

دیوها به عنوان موجودات شرور و زیانکار همواره نقش به سزایی دراساطیر و فرهنگ ملل مختلف داشته‌اند. (مدبر و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۳۶). در فرهنگ لغت آکسفورد از دیو، به‌عنوان ارواحی بدخواه، قدرتمند و مخرب یاد شده است. (Oxford,2011: 396). «دروج» در آغاز نامی برای دیوان ماده بوده است، ولی بعدها مترادف دیو به‌کار رفته است (آموزگار،۱۳۸۳: ۳۸). این واژه در اوستا به صورت دئو Daeva، در پهلوی دوDev و در فارسی دیو گفته می‌شود. در یونانی زئوسZeus و در لاتین دئوس Deus و در فرانسه دی‌او Dieu و در انگلیسی دئیتی Deity و در ایرلندی دیا Dia به کار می‌رود (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۲۲). براساس آنچه در فولکلور ایرانیان ذکرشده است، دیو موجودی مافوق طبیعی است که با شکل و سیمای خاصی تصویر می‌شود و خویش‌کاری‌های متعددی دارد. سرچشمه و خاستگاه چنین باورهایی شاهنامهٔ فردوسی است؛ به‌ویژه آنجا که به مشخصات دیو سپید پرداخته می‌شود (متینی،۱۳۳۳: ۱۳۲). دیوان انسان‌هایی بوده‌اند که در مرحله‌ای از زندگی بشر، شیوهٔ زندگی خاص و باورهای ویژهٔ خود را داشته‌اند. بر پایهٔ داستان‌های شاهنامه و افسانه‌های کهن ایرانی که قدمتی به درازای تاریخ زندگی بشر دارند، می‌توان زیستگاه دیوان را مشخص کرد. «دیو سپید یکی از نام‌آورترین دیوان در غاری در مازندران زندگی می‌کرده و برمبنای کهن‌ترین افسانه‌های ایران‌زمین محل سکونت دیوان در دل غارها یا بلندی کوه یا دژهای متروک بوده است.» (یاقوتی، ۱۳۸۰: ۳۴). دیوان کتب دینی ایران باستان و دیوان حماسه‌ها و افسانه‌های کهن، ریشه و بن‌مایهٔ واحدی دارند و تصوراتی که در دوره‌های متأخر دربارهٔ دیوان شهرت یافته، ناشی از مطالبی است که در کتب دینی و ایران باستان آمده است. امروزه تردیدی نیست که دیوان داستان‌های رزمی، ایران آدمیانی غول‌پیکر و زورمند بوده که از آنجا که به آیین دیگری اعتقاد می‌ورزیده‌اند، به تبعیت از اوستا دیو نام نهاده شده‌اند (طباطبایی،۱۳۴۳: ۴۵). دیو در لغت معنایی منفی

دارد. درایران به سبب این که دیوها به ضد خدایان تحول یافتند، در ادبیات فارسی مظهر زشتی، پلیدی، هولناکی و نامردی دانسته شده‌اند (سعادت،۱۳۹۶: ۲۸).

در دیگر روایت‌های فارسی گاه جن جایگزین دیو شده است، اما دیو درکنار جن به حیات خود ادامه داده است. با ورود اعراب به ایران، جن با دیو تداخل معنایی پیدا کرد و به مفهومی کلی و اصل همهٔ موجودات مافوق طبیعی تبدیل شد. به موازات روایاتی که دیو در آن مفهوم تعیین‌کننده دارد، موجودات دیگری نیز از آن به وجود می‌آیند و در برخی روایات نخستین اسلامی جن نقش دیو را ایفا می‌کند. روشن است که نوعی ترکیب میان مفاهیم ایرانی و عربی پدید آمده که منشأ آن نزدیکی معنایی جن و دیو است (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۷۵). یسنای دوازدهم که از بخش‌های کهن اوستا محسوب می‌شود، با این کلمات آغازمی‌شود: «من به دیوان لعنت می‌فرستم.» و این عبارت در بندهای بعدی تکرارمی‌شود (عظیمی پور،۱۳۹۲: ۱۹). تقابل میان نیروهای خیر و شر، تقسیم جهان به دو پهنهٔ نور و تاریکی، عقیده به ستیز دائمی میان پدیده‌های اهورایی و اهریمنی، باوری رایج درمیان تمام اقوام و ملل به‌خصوص ایران‌زمین بوده است؛ پیکاری که تا جهان برپا است، ادامه دارد و پیروزی نهایی در آن با جبههٔ نور است (زمردی، نظری، ۱۳۹۰: ۷۳). دیوها درشت‌اندام و بدهیکل بوده، قدرتمندی و توانمندی و بلندی قد از صفات آن‌هاست (نقش‌بندی و دیگران،۱۳۹۵: ۶۴).

دو دیو در کاشی‌نگارهٔ بارگاه حضرت سلیمان (ع) دیده می‌شود که با ابعاد بزرگ در ترکیب انسان و حیوان تصویر شده‌اند. هر دو سیاه، خالدار، یکی دارای دامن زرد و یکی آبی، برگرفته از رنگ‌های تخت حضرت سلیمان، هستند که به صورت نمادین بر حکومت سلیمان بر دیوان اشاره دارد. هر دو گرز بر شانه نهاده و آماده و نگهبان‌اند، یک زنگوله به

گردن و یک زنگوله به دوشاخ دیوان متصل است. هر دو دارای دم و شاخی در پشت پا هستند؛ همچنین در تصویر دو نقش‌مایهٔ انسانی خطی کمرنگ دیده می‌شود که سفید است و به جنیان از جنس دود اشاره دارد و مشخص می‌کند دیو و جن در تصویر از هم مجزا تصویر شده‌اند.

۵-۲- حضرت سلیمان و مرغان

یکی از معجزات حضرت سلیمان (ع)، منطق الطیر دانستن او است. (نمل: ۱۷- ۱۶). «از میان این سپاه به گفتهٔ مفسران و صاحبان قصص، مرغان وظیفه داشتند بر سلیمان و سپاهش با پرهای خویش سایه بیفکنند.» (طبری، ۱۳۵۶: ۱۲۲۹). «ملازمان وی مرغان بودند، هرچه در روی زمین شغلی برفتی، مرغان او را خبر دادندی و بودی که به یک روز از همهٔ روی زمین خبر یافتی و تدبیر آن بساختی.» (نیشابوری، ۱۳۵۹: ۲۹۱-۲۹۲). «این حکمت سخن دانستن پرندگان از دید مفسران است و در مورد حقیقت آن بسیار سخن گفته‌اند، از جمله این که سخن مرغان و مقاصد آن‌ها را برای مردم تعبیر و بازگو می‌کرده است.» (ابن کثیر، بی‌تا: ۲۶۸). «عموم فرهنگ‌نویسان فارسی‌زبان، عنقا را همان سیمرغ دانسته و جالب‌تر آن‌که سیمرغ نیز هویت مشخص‌تری از عنقا ندارد و همچنین، در مورد عنقا گفته شده «... و عنقا آن را بدین‌جهت گویند که طویل العنق بوده» و یا آن‌که بدان «عنقای مغرب» گفته‌اند؛ زیرا طیور اطفال و دختران را بلع می‌کنند، فرومی‌برند و بعضی آن را عنقای مغرب گویند ازنآن‌رو که دارای هیئت عجیب و غریب است و «...بعضی مغرب به معنی مخفی و نابود نوشته‌اند...» (تبریزی، ۱۳۴۲، ج ۳: ۱۳۸۴- ر.ک دهخدا ذیل عنقا). بهاءالدین خرّمشاهی مرغ حضرت سلیمان را همان هدهد دانسته که نامهٔ حضرت سلیمان را به بلقیس،

ملکهٔ سبا، رسانید، همچنین وی تصریح کرده است که «حافظ به مرغ حضرت سلیمان یک‌بار، ولی به هدهد بارها اشاره کرده است.» (خرمشاهی، ۱۳۸۰،ج ۲: ۹۳۱-۹۳۰). «عنقا یا سیمرغ از پرندگان نزدیک و از مقرّبان حضرت سلیمان شمرده شده است، به‌گونه‌ای که گاه طرف مشورت حضرت سلیمان قرار می‌گرفته و حتی اعتراض او به قضا و قدر نیز دلالتی بر این نزدیکی است.» (مجرد، ۱۳۹۶: ۷۱).

این آیه حکایت کلام حضرت سلیمان (ع) و خطابش به هدهد است و فرموده «این نامهٔ مرا به‌سوی ایشان، یعنی ملکهٔ سبا و مردمش، ببر و نزد ایشان بینداز و خودت را کنار بکش و در محلی قرارگیر که تو آنان را ببینی. آنگاه ببین چه عکس‌العملی از خود نشان می‌دهند، یعنی وقتی بحث در میان آنان درگیر می‌شود، با هم چه می‌گویند.» (طباطبائی،۱۳۷۴،ج ۱۵: ۵۰۹). «سیمرغ از زمان‌های دور با فضای درباری و بهشتی عجین بوده است. در شاهنامهٔ فردوسی نجات‌بخش و حامی زال است و موجودی اسطوره‌ای، خردمند، رهایی‌دهنده از بیماری و مرگ، آگاه از تقدیر و حوادث آینده به شمار می‌آید، در اوستا نیز حافظ و نگهبان است.» (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۵). «در ادبیات ایرانی اسلامی همچون اشعار عطار (منطق‌الطیر) و آثاری از غزالی، سهروردی، شبستری به مثابه نشانه‌ای از وجود آفتاب دانسته شده که همان ذات حق است. براین اساس، در داستان حضرت سلیمان (ع) هم به عنوان حامی و نگهبان ترسیم شده که با داشتن نیروی خیر، سعادت و جاودانگی، پشتیبان دولت اوست و در دربارش خدمت می‌کند.» (عسکری، زارع‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۸۶). در تصویر بارگاه حضرت سلیمان (ع)، دو سیمرغ در بالای سر حضرت سلیمان دیده می‌شود که نماد احاطهٔ او بر شرق و غرب است، طاووس نماد زیبایی ملکهٔ سبا، هدهد که با شانه‌ای بر سر نماد مرغ حضرت سلیمان و نامه‌بر و پیام‌آور او از جانب ملکهٔ سبا است. در این تصویر عنقا و سیمرغ از هم جدا تصویر شده‌اند و بر اهمیت هر دو آن‌ها تأکید شده است.

٦-۲- حضرت سلیمان و هدهد

ازشخصیت‌های دیگر در داستان حضرت سلیمان هدهد است که سفیر حضرت سلیمان (ع) بوده و در رفتن به نزد ملکهٔ سبا و آن‌چنان‌که در قصه‌ها آمده، به تیزبینی برای یافتن آب در عمق زمین از مسافت دور مشهور بوده است.» (داوری،۱۳۹۲: ۱۴۱). چنان‌که در قرآن آمده است: «سلیمان دریافت اهل سبا خورشید را می‌پرستند، تصمیم گرفت نامه‌ای بنویسد، هدهد نامه را نزد بلقیس برد.» (سوره نمل: ۲۸) «بلقیس به صلاح بازآمد و نامه را برگروهش خواند (نمل: ۲۹-۳۱) و با بزرگانش مشورت کرد که چه کنیم؟ برخی از صاحبان قدرت و جنگجویان تمایلی به تسلیم نداشتند، ولی تصمیم را به بلقیس واگذارکردند.» (نیشابوری، ۱۳۵۹: ۲۹۵). «او تصمیم گرفت برای حضرت سلیمان پیش‌کش ببرد، و در تفسیر آن گفته‌اند یعنی اگر هدیهٔ را از ما بگیرد، ما را با وی کار است و اگر نگیرد، او را با ما کار است. دیگر اگر هدیه را از ما بگیرد، مرد دنیا بوده و ما با وی برآییم و اگر هدیه را از ما نگیرد، مرد دین است و ما با وی برنیاییم.» (همان: ۲۹۶). «در مورد کیفیت این هدایا بسیار سخن گفته‌اند و از آنجا که در انتخاب آن‌ها حکمتی بوده و هر دو قصد آزمودن یکدیگر را داشته‌اند، باید به آن‌ها توجه کرد.» (سورآبادی، ۱۳۶۵: ۲۸۹). «هدهد مورد توجه حضرت سلیمان نبی (ع) بوده و در جستجوی او بودن نشان از اهمیت هدهد در بارگاه حضرت سلیمان نبی (ع) است، غیبت او از چنان اهمیتی برخوردار است که شایستهٔ مجازات سختی است.» (صادقی تهرانی، ۱۳۶۵: ۱۸۰). «درحقیقت، سورهٔ نمل با آیات روشن خویش الگویی از ارتباطات انسانی را ارائه می‌نماید که تمسّک به آن‌ها انسان‌ها را از تاریکی به سوی نور هدایت می‌کند.» (محسنی،۱۴۰۱: ۱۹۵). «حضور حیوانات در داستان‌های قرآنی در کنار شخصیت‌های انسانی آن را خارق‌العاده و جذاب ساخته و

حیرت همگان را سبب شده است.» (طاهری‌نیا و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۷۹). «با توجه به رمز و راز این پرنده در قرآن و نیز تأثیرپذیری ادبیات از معارف قرآنی، شاید بتوان به جرأت ادعا کرد که مضمون‌پردازی شاعران و ادبای زبان فارسی چه در خصوص ویژگی‌های ظاهری هدهد و چه نقش نمادین و اسطوره‌ای این پرنده، مرهون جایگاهش در داستان حضرت سلیمان نبی (ع) است.» (آقاحسینی، جمالی، ۱۳۸۴: ۲۴۷).

«درمتون مختلف علمی و ادبی زبان فارسی هدهد بازتاب فراوانی دارد. ازکتاب‌های لغت، جانورشناسی، متون پزشکی قدیم، افسانه‌ها و خرافات، برجسته‌ترین نقش این پرنده را در عرصهٔ ادبیات فارسی می‌توان یافت. درمیان پرندگانی که درنظم و نثر فارسی، درخدمت مضمون‌پردازی شاعران و نویسندگان بوده‌اند، هدهد به دلیل حضور در داستان‌های قرآنی حضرت سلیمان (ع) همواره ایفاگر نقشی نمادین و برجسته بوده است.» (آقاحسینی، جمالی، ۱۳۸۴: ۲۲۷). «در میان ویژگی‌های برجستهٔ هدهد و مسایل پیرامون نقش این پرنده در داستان، در ادبیات آنچه بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد، پیک بودن و رسالت هدهد است. باید این نقش را برگرفته از خبررسانی هدهد میان حضرت سلیمان و بلقیس با تأکید بیشتر مفسران دانست.» (آقاحسینی، جمالی، ۱۳۸۴: ۲۳۲). هدهد در کاشی‌نگارهٔ سردر، در مقابل حضرت سلیمان (ع) با نامه‌ای بر نوکش دیده می‌شود. از او به عنوان مرغ خاص حضرت سلیمان (ع)نام برده شده و در قرآن بارها به او به صورت مستقیم اشاره شده است. دو هدهد استفاده شده که در سردر و ستون‌ها تکرار شده و آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند، بیانگر نقش و اهمیت هدهد در داستان حضرت سلیمان و هم‌راستا با مطالب فوق است.

۷-۲- هدهد و توصیف بلقیس ملکهٔ سبا

مطابق آنچه در قرآن کریم، سورهٔ نمل آیه‌های ۲۲الی ۲۷ آمده است، آشنایی حضرت سلیمان (ع) و بلقیس توسط هدهد صورت می‌گیرد. شاعر کامل‌ترین و زیباترین توصیف بلقیس را از زبان هدهد می‌آورد. وی درقالب یک تمثیل، زیبایی‌های بلقیس را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که مخاطب با تصویر نابی از یک معشوق زیبا و مقتدر روبرو می‌شود (زلالی، ۱۳۷۴: ۷۰۶). در این بخش «هدهد نقشی شبیه باد صبا در پیام‌رسانی میان عاشق و معشوق را ایفا می‌کند. در منظومهٔ زلالی، نقش هدهد در ارتباط با بلقیس کم‌فروغ‌تر از ارتباط آن با حضرت سلیمان (ع) نیست.گواه این مدعا توصیف زیبایی بلقیس از زبان هدهد و توصیف برجستگی‌های هدهد از منظر بلقیس است.» (جمالی،۱۳۹۳: ۱۲۳). هدهد پیام‌آور عاشقانهٔ حضرت سلیمان (ع) و ملکهٔ سبا و ارتباط دهندهٔ دو معشوق بوده است که از شخصیت‌های اصلی در روایت است. او ملکهٔ سبا را برای حضرت سلیمان توصیف و او را ترغیب به ادامهٔ رابطه نموده است. درستون‌ها برای تزیینات از نقش پرندهٔ هدهد استفاده شده است تا ارتباط نمادینی بین ستون‌ها و سردر را برقرار سازد.

۸-۲- ازدواج حضرت سلیمان (ع) و بلقیس ملکهٔ سبا

بخش پایانی، ازدواج حضرت سلیمان و بلقیس است. این ماجرا در برخی تفاسیر و قصص مورد تأیید واقع‌شده است. ازجملهٔ این منابع می‌توان به تفسیر طبری، قصص‌الانبیا نیشابوری و کشف‌الاسرار اشاره کرد (میبدی،۱۳۶۱: ۲۲۶، ابن کثیر، بی‌تا: ۲۸۰). اگر موضوع ازدواج حضرت سلیمان و بلقیس صحّت داشته باشد، «منظور از پیشهٔ هدهد، نقشی است که او در آشنا شدن آنان و ازدواجشان داشته است؛ خاقانی تعبیر دلال عروس سبا را برای هدهد می‌آورد» (خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۹). عطار در مصیبت‌نامه صفت «دلاله»کار را برای او می‌آورد

(عطار،۱۳۵۶: ۲۲۸). گویی «هدهد آمده تا با چنین سخنانی حضرت سلیمان را بر آن داردکه به زیبارویی در سرزمین سبا دل ببندد.» (زلالی، ۱۳۷۴: ابیات: ۳۹۰- ۳۹۳-۳۹۴). «زلالی در این صحنه‌ها بدون در نظر داشتن مقام نبوت حضرت سلیمان (ع) وی را پس از شنیدن وصف زیبایی‌های بلقیس بسیار شیفته و برانگیخته نشان می‌دهد.» (جمالی،۱۳۹۳: ۱۲۴). حلقهٔ اتصال این ارتباط، پرندهٔ هدهد بوده که در اشعار و عرفان بارها به او اشاره شده است.

۹-۲- امتحان بلقیس، ملکهٔ سبا، از حضرت سلیمان

بلقیس، تجربت را ده غلام در هیئت کنیزکان و ده کنیزک در هیئت غلامان نمود و آن‌ها را حجّت برگرفت که سخن چون زنان گویید و به نرمی تا کس به جای نیاورد شما پسرانید و جواری را حجّت برگرفت که سخن چون مردان گویید جزم تا به جای نیارند که شما دخترانید و دو گوهر بفرستاد، یکی بسُفته به سولاخ و...خواست که سلیمان آن ده غلام و ده کنیز را از هم جدا کند...» (سورآبادی، ۱۳۶۵: ۲۸۹). امتحان حضرت سلیمان (ع) و ملکهٔ سبا از یکدیگر برای جذابیت داستان و امتحان هوش دو عاشق است. در این سردر و ستون به امتحان حضرت سلیمان نبی (ع)اشاره‌ای نشده است.

در نگاه نخست ارتباط بین سردر و ستون‌ها مشخص نیست و سردر به روایت حضرت سلیمان (ع) و ستون‌ها به مضامین قاجاری اشاره دارند، ولی تصویر کاشی‌نگاری و قاب‌بندی دو ستون به جنبه‌های دیگری از روایت حضرت سلیمان (ع) و سبا به صورت تمثیلی اشاره دارد. جدول ۲ به مشخصات سردر در بخش اصلی و لحظهٔ تقدیم نامهٔ سبا توسط هدهد به حضرت سلیمان و ملازمان را در حال حمل سینی هدایا نشان می‌دهد که

مستقیم به این صحنه اشاره داشته‌اند، ولی دو ستون به صورت غیر مستقیم از المان‌های نمادین استفاده کرده و در تکمیل بخش افقی به کار رفته‌اند. صحنهٔ عاشقانه هرچند با لباس‌های اروپایی و ظاهر غیر ایرانی است، سعی داشته صحنه‌ای عاشقانه را بیان کند. تصویر زن به توصیف زیبایی‌های ملکهٔ سبا پرداخته و چهار پیکرهٔ پایین ستون‌ها، به امتحان سبا از حضرت سلیمان (ع) در بازشناسی کنیزکان زن و مرد می‌پردازد. نقش هدهد به کار رفته در سردر و ستون‌ها آن‌ها را به صورت نمادین در پای تصویر زن و مرد به یکدیگر پیوند می‌دهد که بر رابط بودن هدهد و اهمیت او در روایت پرندهٔ خاص بودن اشاره دارد. جداول ۳- ۴ به مشخصات و ویژگی‌های ستون‌ها می‌پردازد.

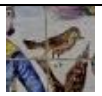
جدول شمارهٔ ۲.مطالعهٔ ویژگی‌های بصری و معنایی سردر، بخش اصلی.

نقش‌مایه	گرایش	معنای غالب	ترکیب بندی	رنگ	تناسب تجسمی	تعداد	تصویر
شیر	مذهبی اساطیری ، قاجار	نمادین قدرت	افقی نیمه‌متقارن	زرد	دارای تناسب تجسّمی پرکار	دو در پایین تخت حضرت	

						سلیمان	
حضرت سلیمان	مذهبی اساطیری	قدرت	افقی مقام‌نگاری مرکز تصویر	لباس قرمز عمامهٔ سبز هالهٔ نور	مرکز تصویر نشسته روی تخت شاهی	یک	
هدهد	اساطیری	پیام‌آور حامل نامه پیونددهنده	افقی	رنگین با نامهٔ آبی	در حال پرواز	یک	

دیونگاری	اساطیری	قدرت جادویی	افقی	سیاه خالدار دامن آبی دامن زرد	ایستاده با گرزی بر دوش حال آماده باش	دو	
جن‌گاری	اساطیری	قدرت جادویی	افقی	سفید طرح خطی	معلق در فضا	دو	
ملازمان	واقع‌گرایی	پیام‌آور، حمل‌کنندهٔ	افقی	لباس سبز آبی بنفش	ایستاده با هدایایی در سینی	سه نفر	

		هدایا		ش دو نفر تاج یک نفر سر بند	در دست		
سیمرغ یا عنقا	اساطیری	پرندهٔ دانا آگاه از حوادث غیب	افقی	با بال های رنگین	در حال پرواز در دو طرف سر حضرت سلیمان نبی	دو	
طاووس	اساطیری	مرغی با	افقی	با بال	ایستاده روی	یک	

		پرهای زیبا نماد صور فلکی زیبایی		های رنگین	دست سلیمان نبی (ع)		
بلبل	اساطیری	نماد عقل، روح، دل	افقی	با رنگ طبیعی	ایستاده در تصویر	یک	

(مأخذ: نگارنده)

جدول شمارهٔ ۳.مطالعهٔ ویژگی‌های بصری و معنایی ستون راست.

نقش‌مایه	گرایش	معنای غالب	ترکیب بندی	رنگ	تناسب تجسمی	تعداد	تصویر

شیر و شمشیر و خورشید	ملی‌گرایی نشان شاهی نماد سلطنت قاجار	نماد حکومت پایدار همچون حضرت سلیمان	عمودی	زرد با شعاع‌های زرد و قرمز با یک پرچم بزرگ	شیر با سر بزرگ	یک	
زوج عاشق	دست در آغوش تغزلی	نماد عاشقانهٔ داستان حضرت سلیمان و سبا	عمودی	لباس آبی و خاکستری غربی	هر دو نیمه‌پیکره	دو پیکره زن و مرد مرد ایستاده زن نشسته	

						بر صندلی	
گلدان	گل سرخ تزیینی پرکار کوتاه	نماد زیبایی	افقی	سرخ	متقارن رنگین دارای گل‌های قاجاری	یک گلدا نبا دو هدهد با بال بسته	
زن	زنی با گردنبند و دست بند مروارید با گلی در دست	توصیف هدهد از ملکهٔ سبا در زیبایی	عمودی	لباس سرخ و آبی موی کوتاه سیاه	پیکرهٔ نیمه	یک زن	

گلدان	بلند گلدان سه‌قسمتی گل زنبق و سرخ	تزیینی	عمودی	رنگین دارای گلدان منقوش با منظره نگاری قاجاری	پرکار و پر تزیین با نقوش گل رزو زنبق قاجاری	یک گلدان بزرگ با دو هدهد با بال بسته	
منظره‌ٔ گاری	تزیینی طبیعت‌نگاری دوخانه یک پل و دریاچه		افقی	الوان	متأثر از منظره‌ٔ گاری قاجاری	یک	
نوشته	تزیینی	حسب فرمایش جناب حاجی	افقی	سیاه	نستعلیق	یک	

					عبدالمحمد		

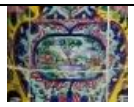
(مأخذ: نگارنده)

جدول شمارهٔ ۴.مطالعهٔ ویژگی‌های بصری و معنایی ستون چپ.

نقش‌مایه	گرایش	معنای غالب	ترکیب بندی	رنگ	تناسب تجسمی	تعداد	تصویر
شیر و شمشیر و خورشید	ملی‌گرایی نشان شاهی نماد سلطنت قاجار	نماد حکومت پایدار همچون حضرت سلیمان	عمودی	زرد با اشعه‌های زرد و سبز با یک پرچم کوچک	شیر با سر و بدن ظریف	یک	

زوج عاشق	دست در آغوش	تغزلی نماد عاشقانهٔ داستان حضرت سلیمان و سبا	عمودی	لباس آبی و خاکستری غربی	هر دو پیکره کامل نشسته	دو پیکره زن و مرد هر دو نشسته بر صندلی	
گلدان	گل سرخ تزیینی پرکار کوتاه	تزیینی	افقی	سرخ	متقارن رنگین دارای گل‌های قاجاری	یک گلدان با دو هدهد بال	

						بسته	
زن	در حال دیدن خود در آینه شانه کردن مو و یک کاسه آب	توصیف هدهد از ملکهٔ سبا در زیبایی	عمودی	لباس سرخ و آبی با موهای باز سیاه بلند	پیکرهٔ کامل	یک زن	
گلدان	بلند گلدان سه‌قسمتی گل زنبق و سرخ	تزیینی	عمودی	رنگین دارای گلدان منقوش با منظره‌سازی	دارد	یک گلدان بزرگ با دو هدهد با بال	

						باز	
منظره: گاری	تزیینی طبیعت: گاری شهرنگاری و دریاچه	تزیینی	افقی	الوان	متأثر از منظره: گاری قاجاری	یک	
نوشته	تزیینی	در کارخانهٔ استاد ابراهیم	افقی	سیاه	نستعلیق	یک	

(مأخذ: نگارنده)

۳- نتیجه‌گیری

در هنر دورهٔ اسلامی شمایل‌نگاری و تصویر و شمایل پیامبران و امامان امری متداول بوده است. هنر کاشی‌کاری و سردرنگاری در دورهٔ قاجار و به‌خصوص در شهر شیراز با توجه به نمونه‌های موجود از اهمیت شایان توجهی برخوردار بوده است. در این مقاله، یک سردر و

دوستون نادر کاشی‌کاری شده از شهر شیراز متعلق به خانه‌ای، درحراج بونامز مورد بررسی مضمونی و محتوایی قرار گرفت. این سردر به نوعی پیونددهندهٔ مضامین مذهبی و عاشقانه در کاشی‌کاری دورهٔ قاجار است. این صحنه از بارگاه حضرت سلیمان (ع) و شمایل‌نگاری با کاشی از نمونه‌های منحصر به فرد و کمتر پرداخت شده‌ای است که از ارزش‌های نمادین و هنری قابل‌توجهی برخوردار است و نوشتار "حسب فرمایش" نشان می‌دهد که از طرف صاحب‌خانه مستقیماً این موضوع سفارش داده شده است. نوشتهٔ "در کارخانهٔ استاد ابراهیم" ما را با هنرمند اثر آشنا می‌سازد. مطالعهٔ بخش‌های مختلف این سردر و ستون‌ها نشان می‌دهد مضمون ابتدایی سردر به روایت بارگاه حضرت سلیمان (ع) و آوردن نامه توسط هدهد، اهمیت این پرنده،آورندگان هدایای ملکهٔ سبا اشاره دارد و یک‌بار در سردر و چهار بار به صورت دو زوج تکرار شده است. حضور شیران، پرندگان، دیوان، جنّیان در تصویر بر تسلط آن حضرت و گفتگو با حیوانات و احاطهٔ حکومت او بر آنان اشاره دارد. مضمون ثانویهٔ داستان به روایت عاشقانهٔ حضرت سلیمان (ع) و ملکهٔ سبا اشاره دارد. انسان‌نگاری، دیونگاری، پرنده‌نگاری و مضامین عاشقانه در حاشیهٔ تصویر اصلی در روی ستون‌ها تصویر شده است. ترسیم شیر و خورشید،گل‌های سرخ، منظره‌نگاری دارای تشابه با نمونه‌های دیگر کاشی‌نگاری در دورهٔ قاجار است. سردر به‌صورت مستقیم به بارگاه حضرت سلیمان (ع) و هدهد اشاره دارد، ولی در ستون‌ها داستان عاشقانه به صورت نمادین و تمثیلی تصویر شده است و هدهد به‌عنوان یک نقش تأثیرگذار، تنها نقشی است که هم در سردر و ستون‌ها تکرار شده است. موضوع کارکرد دینی و ادبی آن و ارتباط با ویژگی‌های هنر دورهٔ قاجارآن را به نمونه‌ای منحصر به فرد و قابل توجه تبدیل کرده است.

منابع

الف. منابع فارسی

قرآن مجید.(۱۳۸۶). ترجمه: مهدی الهی قمشه ای، تهران: اسوه.

ابن کثیر، ابی الفدا اسماعیل.(بی‌تا). **قصص‌الانبیا**، تعلیق از عبدالقادر احمد عطا، بیروت: مکتب الاسلامیه.

اکبری مفاخر، آرش.(۱۳۹۱). *بنیادهای اساطیری و حماسی داستان دیوان مازندران در شاهنامه*، **پژوهشنامه ادب حماسی**، س ۸، ش ۱۴، ص ۳۳-۶۴.

ابراهیمی، معصومه.(۱۳۹۲). بررسی سیر تحول مفهومی دیو در تاریخ اجتماعی و ادبیات شفاهی، **دو فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه**، دوره ۱، ش ۲، ص ۵۳-۸۱.

افرادی، کاظم.(۱۳۹۴). بررسی کاربردی، تاریخی و موضوعی آرایه‌های به کار رفته در تزیینات ورودی برخی از بناهای ارزشمند دورهٔ قاجار، **پژوهش هنر**، ش ۱۰، ص ۸۷- ۹۹.

آقاحسینی، حسین، جمالی، فاطمه.(۱۳۸۴). بررسی و تحلیل بازتاب هدهد در ادب فارسی، **دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، ش ۴۲، ص ۲۵۰-۲۲۷.

آموزگار، ژاله.(۱۳۸۳). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سمت.

آژند، یعقوب.(۱۳۸۵).دیوارنگاری در دورهٔ قاجار، **فصلنامهٔ هنرهای زیبا**، شمارهٔ ۲۵، ص ۴۳-۴۱.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله.(۱۳۸۰).**کتاب ایران، تاریخ هنر**.تهران: مرکز مطالعات فرهنگی بین‌الملل.

پنجه‌باشی، الهه، فرهد، فرنیا.(۱۳۹۶). خورشید و فرشته نمادی از زن در کاشی‌های کاخ گلستان، **زن در فرهنگ و هنر**، دوره ۹، ش ۴، ص ۵۱۱-۵۲۸.

پنجه‌باشی، الهه، دولاب، فاطمه.(۱۳۹۷). مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری شده در شیراز دوره قاجار، **نگره**، ش ۴۸،ص ۱۰۵-۱۲۵.

پنجه‌باشی، الهه، فرهد، فرنیا.(۱۳۹۴).مطالعهٔ نقوش مذهبی در کاشی‌های تکیهٔ معاون الملک، **نگارینهٔ هنر اسلامی**، ش ۷-۸، ص ۱۵-۲۹.

پورتر، ونیتیا.(۱۳۸۹). **کاشی‌های اسلامی**، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

تبریزی، محمدحسین بن خلف.(۱۳۴۲). **برهان قاطع**، به اهتمام دکتر محمد معین، تهران: ابن‌سینا.

جمالی، فاطمه.(۱۳۹۳).معرفی منظومهٔ عاشقانه سلیمان و بلقیس زلالی و مقایسهٔ آن با قرآن و تفاسیر، **پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان** ش ۲۳، ص ۱۳۰-۱۱۱.

جام، شیخ احمد. (۱۳۴۵). **مقامات ژنده پیل**، تألیف سدید الدین محمدغزنوی، توضیحات: حشمت الله مؤید سنندجی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۳۶). **نفحات الانس من حضرات القدس**،به تصحیح مهدی توحیدی پور، تهران: کتاب‌فروشی محمودی.

جمالی، شادی.مراثی، محسن. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی تزیینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دورهٔ صفویه و قاجاریه با تکیه بر چهار مصداق تصویری. **نشریهٔ نامهٔ هنرهای تجسمی وکاربردی**، شمارهٔ ۱۰، ص ۸۷

خاقانی شروانی، افضل‌الدین. (۱۳۷۴). **دیوان**، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۰). **حافظ‌نامه**، تهران: علمی فرهنگی.

داوری، پریسا. (۱۳۹۲). حکمت‌های داستان سلیمان، **پژوهشنامهٔ تعلیمات ادبی**، ش ۱۷،ص ۱۵۶-۱۱۵.

رازی، ابوالفتوح. (۱۳۸۵). **روح الجنان و روح الجنان**، ترجمه: حاج میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.

ریاضی، محمدرضا. (۱۳۹۵). **کاشی کاری قاجاری**، تهران: یساولی.

رسول‌زاده، عباس. (۱۳۸۹). سلیمان، اسطوره یا تاریخ؟ **معرفت ادیان**، ش ۱،ص ۱۵۳-۱۷۵.

رسولی، هوشنگ، (۱۳۸۴). **تاریخچه و شیوه‌های معماری درایران**، تهران: نشر پشوتن.

رونقی، افسانه، حلبی، علی‌اصغر، گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۷). حدیقه الحدیقه از دیدگاه روانشناسی تحلیلی یونگ، **مطالعات عرفانی کاشان**، ش ۲۸، ص ۳۷-۸۰.

زمردی، حمیرا، نظری، زهرا. (۱۳۹۰). رد پای دیو در ادب فارسی، **دو فصلنامهٔ علامه**، ش ۳۱، ص ۵۶-۹۸.

سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری. (۱۳۶۵). **قصص قرآن مجید**، به کوشش یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.

سیف، هادی. (۱۳۸۹). **نقاشی روی کاشی**، ترجمه: مهوش مجذوب، تهران: سروش- صدا سیما.

سامانیان، صمد، میرعزیزی، محمود، فیروزآبادی، ابوالفضل. (۱۳۹۳). بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش برجسته موجود در تالار اصلی کاخ‌موزهٔ گلستان، **هنرهای زیبا**، ش ۱، ص ۷۲-۵۹.

سعادت، مصطفی. (۱۳۹۶). پراکنش غیر تصادفی مکان‌های جغرافیایی ایران که در نام آن‌ها دیو وجود دارد، **دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه**، ش ۱۵، ص ۴۵-۲۵.

سلطان زاده، حسین.(۱۳۷۱). **فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران**، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). معرفی نسخهٔ خطی آثارالباقیه موجود در کتابخانهٔ مدرسه عالی شهید مطهری، **فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی**، ش ۶، ص ۲۵-۴۲.

صادقی تهرانی، محمد. (۱۴۱۹ ه.ق). **البلاغ فی تفسیر القرآن بالقرآن**، قم: مکتب الصادقی الطهرانی.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۵۶). **ترجمهٔ تفسیرطبری**، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: طوس.

طاهری نیا، علی، نظری، علی، بخشی، مریم. (۱۳۸۹). تکلم و گفتگوی حیوانات در قرآن کریم، **لسان مبین (پژوهش ادب عربی)**، ش ۱، ص ۱۷۹-۱۹۶.

طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۷۴). **المیزان فی تفسیر القرآن**، ترجمه: سید محمدباقر موسوی همدانی، ج ۵، قم: جامعهٔ مدرسین.

طباطبایی، احمد. (۱۳۴۳).دیو و جوهر اساطیری آن، **دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، ش ۶۸، ص ۳۹-۴۵.

عطار، فریدالدین. (۱۳۷۲). **منطق الطیر (مقامات طیور)**، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران: علمی فرهنگی.

عطارنیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۶). **مصیبت‌نامه**، تصحیح نورانی وصال، تهران: زوار.

عسکری، فاطمه، زارع‌زاده، فهیمه. (۱۳۹۹). واکاوی غرائب‌نگاری نسخهٔ مصور چاپ سنگی در بیان قصه حضرت سلیمان، **تاریخ نگری و تاریخ‌نگاری**، ش ۲۵، ص ۱۸۱-۲۱۳.

عفیفی، رحیم. (۱۳۷۴). **اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی**، تهران: طوس.

عظیمی پور، نسیم. (۱۳۹۲). **دیو درشاهنامه با بررسی تطبیقی دیوها و شخصیت‌های منفی و آیین مزدیسنا**، تهران: سخن.

فریه، ر.دبلیو.(۱۳۷۴). **هنرهای ایران**، ترجمه: پرویز، مرزبان، تهران: فرزان روز.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن.(۱۳۶۱). **ترجمهٔ رساله قشیریه**، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.

قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۹۲). **دانشنامهٔ اساطیر جهان**، تهران: پارسه.

زهرا قاسمی، ابوالفضل عرب‌بیگی.(۱۳۹۷). بررسی انتساب زمانی، مکانی و هویت هنرمند یک هلالی ستون‌دار مزین به کاشی هفت رنگ، **هنرهای صناعی اسلامی**، ش۱،ص۵۹-۶۹.

کرتیس،وستا. (۲۰۰۰).**اسطوره‌های ایرانی**، ترجمه: عباس مخبر، تهران: مرکز.

کریمی،اعظم. (۱۳۸۵).بررسی نقوش کاشی کاری مجموعهٔ کاخ گلستان، **فصلنامهٔ رشد آموزش**، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱،ص ۶۳-۶۰.

کاربونی،استفانی-ماسویا،تومو کو. (۱۳۸۱). **کاشی‌های ایرانی**، ترجمه: مهناز، شایسته‌فر، تهران: موسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

گدار،آندره. (۱۳۶۷). **آثار ایران**، ترجمه: مقدم، سروقد، مشهد: بی نا.

گرابار،الک. (۱۳۷۸).تأملی در هنر قاجار و اهمیت آن، ترجمه: ولی‌الله،کاووسی، **فصلنامهٔ گلستان هنر**، شمارهٔ ۱۴،ص ۹۸-۹۵.

محسنی، طاهره. (۱۴۰۱). الگوی ارتباط مؤثر در سورهٔ مبارکهٔ نمل (مطالعهٔ موردی حضرت سلیمان و ملکهٔ سبا)، **مطالعات سبک‌شناختی قرآن کریم**،ش ۲(۱۱)، ص ۱۸۸-۲۱۰.

مجرد، مجتبی. (۱۳۹۶). عنقا و سلیمان تلمیحی فراموش‌شده در ادب پارسی، **کهن نامهٔ ادب پارسی**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش ۳، ص ۷۶-۶۳.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۶۱). **کشف‌الاسرار و عده الابرار**، علی‌اصغرحکمت، بی‌نا.

معین،محمد. (۱۳۸۱).**فرهنگ فارسی**، جلداول، تهران: انتشارات ادنا.

متینی، جلال. (۱۳۶۳). روایتی دیگر از دیوان مازندران، ایران نامه، **مجلهٔ تحقیقات ایران‌شناسی**، س ۳، ش ۱، نیویورک: بنیاد مطالعات ایران، ص ۱۱۸-۱۳۴.

نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم. (۱۳۵۹). **قصص‌الانبیاء**، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نقش‌بندی، سید ایوب، کزازی، میرجلال‌الدین، داودآبادی فراهانی، محمدعلی. (۱۳۹۵). چهره‌شناسی رستم و هم‌گرایی و ستیزه‌گری او با رستم زال در شاهنامهٔ کردی (گورانی)، **جستارهای ادبی**، ش ۱۹۳، ص ۷۹-۵۳.

هاکس، جیمز. (۱۹۲۸). **قاموس کتاب مقدس**، بیروت: مطبعهٔ آمریکایی.

هجویری،ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۵۸). **کشف‌المحجوب**، به تصحیح ژوکوفسکی، تهران: طهوری.

هلی، هنری. (۲۰۰۰). **راهنمای کتاب مقدس**، ترجمهٔ جسیکا باباخانیان، سابرینا بدلیان، ادوارد عیسی بیک، بی‌جا: قازارس یقنظر.

یاقوتی، منصور (۱۳۸۰). دیو مظهر خشونت در ادب کهن، **پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان**، ش ۲۷، ص ۳۴-۳۷.

ب. منابع لاتین

Fehervari,geza.(2000).Ceramic of the Islamic World in the tareq Rajab Museum,I.B.Tauris&Co.Ltd.London.

Lerner,ja. (1991).Rock and Reliefs of Fath Ali Shah,Art Oriental,No.21,P33.

Oxford Dictionary. (2011). Oxford University Press.

P.Soucek,Pricilla. (1994).Decoration,Iranica,Vol.Vll,Fasc.2pp.159-197.

References

Holy Quran. (2007). Translation: Mehdi Elahi Qomshaei, Tehran: Asveh. (InPersian)

Ibn Kathir, Abi al-Fada Ismail. (No Date). Qasses al-Anbiya, suspension from Abd al-Qadir Ahmad Atta, Beirut: Maktab al-Islamiya. (InPersian)

Akbari Mofakher, Arash (2012). Mythological and epic foundations of the Mazandaran Divan story in Shahnameh, Research Journal of Epic Literature, Q8, Vol. 14, pp. 33-64. (InPersian)

Ebrahimi, Masoumeh. (2012). Examining the evolution of the demon concept in social history and oral literature, two quarterly journals of culture and popular literature, volume 1, volume 2, pp. 53-81. (InPersian)

Kazem. (2014) A practical, historical and objective study of the arrays used in the entrance decorations of some valuable buildings of the Qajar period, Art Research, Vol. 10, pp. 87-99. (InPersian)

Agha Hosseini, Hossein, Jamali, Fatemeh. (2007). Review and analysis of Hudod reflection in Persian literature, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Isfahan, Vol. 42, pp. 227-250. (InPersian)

Teacher, Jhaleh. (2013). Mythological History of Iran, Tehran: Samt. (InPersian)

Azhend, Yaqub. (2006). Wall painting in the Qajar period, Fine Arts Quarterly, No. 25, pp. 43-41. (InPersian)

Ayatollahi, Habibullah. (2001). Book of Iran, History of Art. Tehran: Center for International Cultural Studies. (InPersian)

Panje Bashi, Elaha, Farhad, Fernia. (2016). The sun and the angel are a symbol of women in the tiles of Golestan Palace, Women in Culture and Art, Volume 9, Vol. 4, pp. 511-528. (InPersian)

Panjebashi, Elaha, Dolab, Fatemeh. (2017). Studying the characteristics and structure of the motifs of the facades of tiled buildings in Shiraz during the Qajar period, Negreh, Vol. 48, pp. 105-125. (InPersian)

Panje Bashi, Elaha, Farhad, Fernia. (2014). A study of religious motifs in the support tiles of Al-Mulk, Nagarine Islamic Art, Vol. 7-8, pp. 15-29. (InPersian)

Porter, Venetia. (2010). Islamic tiles, translated by: Mahnaz Shaistafar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies. (InPersian)

Tabrizi, Mohammad Hossein bin Khalaf. (1963). Decisive proof, by Dr. Mohammad Moin, Tehran: Ibn Sina. (InPersian)

Jamali, Fatemeh. (2013). Introduction to the romantic poem of Suleiman and Balqis Zalali and its comparison with the Qur'an and interpretations, Sistan and Baluchistan University's Ghanaian Literature Research Paper 2013, pp. 111-130. (InPersian)

Jam, Sheikh Ahmed. (1966). Gende Pil's officials, written by Sodid al-Din Mohammad Ghaznavi, description: Heshmat Elah Moayed Sanandji, Tehran: Book Translation and Publishing Company. (InPersian)

Jami, Nuruddin Abdulrahman. (1957). Nafahat Al-Alans Man Hazrat al-Quds, edited by Mehdi Tahidipour, Tehran: Mahmoudi Bookstore. (InPersian)

Jamali, Shadi. Morathi, Mohsen. (2012). A comparative study of tiling decorations in the architecture of Safavid and Qajar era mosques based on four visual examples. Journal of Visual and Applied Arts, No. 10, p. 87. (InPersian)

Khaghani Sherwani, Afzaluddin. (1995). Divan, edited by Ziauddin Sajjadi, Tehran: Zovar. (InPersian)

Khorramshahi, Bahauddin. (2001). Hafeznameh, Tehran: Scientific and Cultural. (InPersian)

Judgment, Parisa. (2012). The wisdom of Suleiman's story, research paper on literary education, vol. 17, pp. 115-156. (InPersian)

Razi, Abulfatuh. (2006). Ruh al-Jinan and Ruh al-Jinan, translation: Haj Mirza Abolhasan Shearani, Tehran: Islamia. (InPersian)

Math, Mohammadreza. (2015). Qajar tile work, Tehran: Yesavali. (InPersian)

Rasulzadeh, Abbas. (2010). Solomon, myth or history? Knowledge of Religions, Vol. 1, pp. 153-175. (InPersian)

Rasouli, Hoshang, (2004). History and styles of architecture in Iran, Tehran: Pashutan Publishing House. (InPersian)

Ronaghi, Afsana, Halabi, Ali Asghar, Passadi, Mohammad Ali. (2017). Hadiqah Hadiqah from the perspective of Jung's analytical psychology, Kashan Mystical Studies, Vol. 28, pp. 37-80. (InPersian)

Zamordi, Hamira, Nazari, Zahra. (2011). Traces of Demons in Persian Literature, Allameh bi-monthly, Vol. 31, pp. 56-98. (InPersian)

Surabadi, Abu Bakr Atiq Nishaburi. (1989). Stories of the Holy Qur'an, by Yahya Mahdavi, Tehran: Khwarazmi. (InPersian)

Saif, conductor. (2010). Painting on tiles, translated by Mahosh Majzoub, Tehran: Soroush-Seda Sima. (InPersian)

Samanian, Samad, Mirazizi, Mahmoud, Firouzabadi, Abolfazl. (2013). Investigating the pictorial themes of the relief tiles in the main hall of the Golestan Palace Museum, Fine Arts, Vol. 1, pp. 59-72. (InPersian)

Saadat, Mustafa. (2016). Non-random distribution of geographical places in Iran that have a demon in their names, Farhang and Popular Literature Monthly, Vol. 15, pp. 25-45. (InPersian)

Sultanzadeh, Hossein. (1992). Entrance spaces in traditional Iranian architecture, Tehran: Cultural Research Office. (InPersian)

Shaishte Far, Mahnaz. (2007). Introduction of the manuscripts of Al-Baqih available in the library of Shahid Motahari High School, Islamic Art Studies Quarterly, Vol. 6, pp. 25-42. (InPersian)

Sadeghi Tehrani, Mohammad. (1419 AH). Al-Balagh fi Tafsir Al-Qur'an with Al-Qur'an, Qom: Al-Sadeghi Al-Tahrani School. (InPersian)

Tabari, Mohammad bin Jarir. (1977). Translation of Tafsir al-Tabari, corrected by Habib Yaghmai, Tehran: Tus. (InPersian)

Taherini, Ali, Nazari, Ali, Bakshi, Maryam. (2010). The speech and conversation of animals in the Holy Qur'an, Lasan Mobin (Arabic literature research), Vol. 1, pp. 179-196. (InPersian)

Tabatabai, Seyyed Mohammad Hossein. (1995). Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an, translated by Seyyed Mohammad Baqer Mousavi Hamdani, vol. 5, Qom: Jamia Modaresin. (InPersian)

Tabatabai, Ahmed. (1964). The demon and its mythological essence, Faculty of Literature and Human Sciences, Tabriz University, Vol. 68, pp. 39-45. (InPersian)

Attar, Fariduddin. (1993). Logic of al-Tayr (poultry authorities), by Seyyed Sadegh Goharin, Tehran: Scientific and Cultural. (InPersian)

Attarnishaburi, Fariduddin. (1977). Tragedy, edited by Noorani Vasal, Tehran: Zovar. (InPersian)

Asgari, Fatemeh, Zarezadeh, Fahima. (2019). Analyzing the historiography of the illustrated version of the lithograph in telling the story of Hazrat Suleiman, historiography and historiography, vol. 25, pp. 181-213. (InPersian)

Afifi, Rahim. (1995). Iranian mythology and culture in Pahlavi writings, Tehran: Tous. (InPersian)

Azimipour, Nasim. (2012). Devil in the Shahnameh with a comparative study of demons and negative characters and the religion of Mazdasina, Tehran: Sokhn. (InPersian)

Freyeh, R. W. (1995). Arts of Iran, translated by: Parviz, Marzban, Tehran: Farzan Rooz. (InPersian)

Qashiri, Abdul Karim bin Hawazen. (1982). Translation of Risalah Qashiriyyah by Abi Hasan Ibn Ahmad Osmani, corrected by Badi al-Zaman Farozanfar, Tehran: Ilmi Farhangi. (InPersian)

Qolizadeh, Khosrow. (2012). Encyclopaedia of Asatir Jahan, Tehran: Parse. (InPersian)

Zahraqasmi, Abulfazl Arab Beigi. (2017). Investigating the temporal, spatial and identity of the artist of a pillared crescent decorated with seven-colored tiles, Islamic Art, Volume 1, pp. 59-69(InPersian).

Curtis, Vesta. (2000). Iranian Myths, translated by: Abbas Mokhbar, Tehran: Center(InPersian).

Karimi, Azam (2006). Examining the tile motifs of the Golestan Palace collection, Roshd Education Quarterly, Volume 4, Number 1, pp. 63-60(InPersian).

Carboni, Stephanie-Masoya, Tomoko. (2002). Iranian tiles, translated by: Mahnaz, Shaistefar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies(InPersian).

Godard, Andre (1991). Works of Iran, translation: Moghadam, Soroqd, Mashhad: Bina(InPersian).

Grabar, Alek. (1999). Thoughts on Qajar art and its importance, translation: Waliullah, Kavousi, Golestan Honar Quarterly, No. 14, pp. 98-95(InPersian).

Mohseni, Tahereh. (2022). The model of effective communication in Surah Mubaraka Namal (case study of Hazrat Suleiman and the Queen of Sheba), .Stylistic Studies of the Holy Qur'an, Vol. 2(11), pp. 188-210(InPersian)

Single, Mojtaba. (2016). Anga and Suleiman Talmihi Forgotten in Persian Literature, Ancient History of Persian Literature, Research Institute of .Humanities and Cultural Studies, Vol. 3, pp. 76-63(InPersian)

You pay, Abulfazl Rashiduddin. (1982). Kashf al-Asrar and Adeh al-Abrar, .Ali Asghar Hekmat, Bina(InPersian)

Moin, Mohammad (2002). Farhang Farsi, Volume 1, Tehran, Adna .Publications(InPersian)

Matini, Jalal. (1363). Another narration from Diwan Mazandaran, Irannameh, Journal of Iranian Studies, Vol. 3, Vol. 1, New York: Iran .Studies Foundation, pp. 118-134(InPersian)

Nishaburi, Abu Ishaq Ibrahim. (1980). Stories of the Prophets, revised by Habib Yaghmai, Tehran: Book Translation and Publishing .Company(InPersian)

Naqshbandi, Seyyed Ayub, Kezazi, Mirjalaluddin, Davabadi Farahani, Mohammad Ali. (2015). Rostam's physiognomy and his convergence and hostility with Rostam Zal in Shahnameh Kurdi (Gourani), Literary Quests, .Vol. 193, pp. 53-79(InPersian)

Hawkes, James. (1928). Bible Dictionary, Beirut: American .Press(InPersian)

Hajwiri, Abul Hasan Ali bin Othman. (1358). Kashf al-Mahjub, corrected by .Zhukovsky, Tehran: Tahouri(InPersian)

Haley, Henry. (2000). Guide to the Bible, translated by Jessica Babakhanian, Sabrina Badalian, Edward Isa Beyk, Bija: Kazares Yaqnazar. (InPersian)

Yakuti, Mansour (2001). The demon of violence in ancient literature, Research Journal of Children and Adolescent Literature, Vol. 27, pp. 34-37(InPersian)

Fehervari, Geza. (2000). Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab ..Museum, I.B. Tauris & Co. Ltd. London(In English)

Lerner, ja. (1991). Rock and Reliefs of Fath Ali Shah, Oriental Art, No. 21, .P33(In English)

.Oxford Dictionary. (2011). Oxford University Press(In English)

P. Soucek, Pricilla. (1994). Decoration, Iranica, Vol. Vll, Fasc. 2pp. 159-197. (In English)