Vol. 6, Issue 3, Serial Number 23, 2026, pp. 115-132

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Iconological Study of 'Loti Saleh's Feast' in the Tile Painting of Golestan Palace Courtyard

Hossein Kamandlou [1], Bahareh Taghavinejad [2] (Corresponding Author), GolamReza Hashemi [3], Zohreh Tabatabaei Jabali [4]

[1] Ph.D. Student, Department of Art Research, Faculty of Advanced Art Studies and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

[2] Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

[3] Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

[4] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

(Received: 10.04.2025, Revised: 10.07.2025, Accepted: 11.08.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37367.1353

Abstract

The Qajar period marked the final era in which literary themes were incorporated into tile decoration. During the Qajar era, tile designers decorated the interior and exterior surfaces of both religious and non-religious buildings using epic, lyrical, and religious stories as well as historical narratives. A section of the southwestern wall of Golestan Palace is decorated with a feast theme, executed in the *haft-rang* tile technique. The theme of the *feast*, similar to artworks from the Safavid period, is depicted in an open space with the presence of musicians and servants. However, a notable difference is the inclusion of a punishment scene in one corner of the composition, which likely represents a significant event from the early Qajar period. As a cultural archetype, the *feast* traces its origins to the pre-Islamic civilizations of Mesopotamia and Iran. Numerous works featuring this theme have endured from the Sassanid era through the Qajar period. The depiction of the feast theme alongside hunting scenes, and their placement in a part of the palace leading to Arg Square and the bazaar, not only served a decorative purpose but likely conveyed a specific message, making it worthy of further examination. The primary objective of this research, in addition to identifying and introducing the feast of «Loti Saleh» assembly depicted in the tile frames of the southern wall of the Golestan Palace courtyard, is to analyze and interpret this artwork based on historical documents and sources to uncover its underlying symbolic values. The main research question is: What are the characteristics of the narrative the feast of «Loti Saleh» depicted in the tile frames on the southwestern wall of the Golestan Palace courtyard, and what symbolic values does it convey? This article aims to offer a new interpretation of the ancient theme of feasting in the decorative arts of the Qajar era by employing Erwin Panofsky's three-stage method of iconological description, analysis, and interpretation. This research employs a documentary and fieldwork method. Research findings indicate that feast gatherings have their roots in the culture and traditions of pre-Islamic Iran and are often depicted alongside battle or hunting scenes. The theme depicted on the southwestern wall of Golestan Palace, based on an iconological interpretation, depicts the *feast* of *«Jafar Qoli Khan Qajar» and «Loti Saleh»*. After this feast, «Agha Mohammad Khan Qajar» used it as a pretext to severely punish both men. According to historical records, given Jafar Qoli Khan Qajar's status and influence, his death—under the pretext of attending this nightly feast—played a crucial role in consolidating Fath Ali Shah Qajar's rule over Iran.

Keywords: Qajar, Golestan Palace, Tile Painting, Loti Saleh's Feast, Iconology.

1- Email: h.kamandlou@semnan.ac.ir
2- Email: b.taghavinejad@aui.ac.ir
3- Email: gh.hashemi@art.ac.ir
4- Email: z.tabatabaei@aui.ac.ir

How to cite: Kamandlou, H.; Taghavinejad, B.; Hashemi, G.R. and Tabatabaei Jabali, Z. (2026). An Iconological Study of 'Loti Saleh's Feast' in the Tile Painting of Golestan Palace Courtyard, *Journal of Applied Arts*, 6(3), 115-132. Doi: 10.22075/aaj.2025.37367.1353

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه‌ی آیکونولوژیک «بزم لوطی صالح» در کاشی‌نگاره‌ی حیاط کاخ گلستان

حسین کمندلو [۱]
بهاره تقوی‌نژاد (نویسنده مسئول) [۲]
غلامرضا هاشمی [۳]
زهره طباطبایی‌جبلی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۳] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
[۴] استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37367.1353

چکیده

دوران قاجار را می‌توان آخرین دوره‌ای دانست که مضامین ادبی، حماسی، مذهبی، غنایی و تاریخی در تزیین گسترده کاشی‌های بناهای مذهبی و غیرمذهبی کاربرد داشتند. بخشی از دیواره جنوب‌غربی کاخ گلستان با مضمون بزم به شیوه کاشی هفت‌رنگ تزیین شده‌است. این نقش، همچون نمونه‌های عصر صفوی، در فضایی باز و با حضور نوازندگان و خدمتکاران به‌تصویر درآمده، اما صحنه مجازات فردی در گوشه‌ای از ترکیب‌بندی، احتمالاً بازتاب رویدادی تاریخی از دوره قاجار است. بزم به‌عنوان کهن‌الگویی فرهنگی، ریشه در تمدن‌های بین‌النهرین و ایران پیش از اسلام دارد. اجرای این طرح در کنار صحنه‌های شکار و جایگاه کاشی‌ها در مسیر میدان ارگ و بازار، نشان‌دهنده فراتر رفتن آن از نقش تزیینی و برخورداری از پیام نمادین است. هدف اصلی پژوهش، علاوه‌بر شناخت و معرفی مجلس بزم لوطی صالح در کاشی‌نگاره‌های دیواره جنوب‌غربی حیاط کاخ گلستان، تحلیل و تفسیر اثر بر اساس اسناد تاریخی به‌منظور کشف ارزش‌های نمادین پنهان آن است. پرسش اصلی پژوهش این است: مجلس بزم لوطی صالح در کاشی‌نگاره دیواره جنوب‌غربی حیاط کاخ گلستان چه ویژگی‌هایی داشته و حامل چه ارزش‌های نمادینی است؟ این پژوهش با بهره‌گیری از روش پژوهش اسنادی و میدانی، بر اساس رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی در سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر، خوانشی جدید از مضمون کهن بزم در هنرهای تزیینی عصر قاجار ارائه می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد مجالس بزم ریشه در فرهنگ و سنت‌های ایران پیش از اسلام دارند و اغلب در کنار صحنه‌های رزم یا شکار اجرا می‌شوند. کاشی‌نگاره دیواره جنوب‌غربی کاخ گلستان بر اساس تفسیر آیکونولوژی، روایتگر مجلس بزم جعفرقلی‌خان قاجار و لوطی صالح است که پس از برگزاری آن، آقامحمدخان قاجار به‌بهانه این مجلس، هر دو نفر را به‌سختی مجازات کرد. بر اساس اسناد تاریخی، با توجه به جایگاه جعفرقلی‌خان قاجار، مرگ او به بهانه حضور در این بزم شبانه، نقشی تعیین‌کننده در تثبیت حکومت فتحعلی‌شاه قاجار بر ایران داشت.

واژه‌های کلیدی: قاجار، کاخ گلستان، کاشی‌نگاره، بزم لوطی صالح، آیکونولوژی.

---

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل آیکونولوژیک مضامین رزم و بزم در کاشی‌های حیاط کاخ گلستان بر اساس روش اروین پانوفسکی» در دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم انجام شده‌است.

1- Email: h.kamandlou@semnan.ac.ir
2- Email: b.taghavinejad@aui.ac.ir
3- Email: gh.hashemi@art.ac.ir
4- Email: z.tabatabaei@aui.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: کمندلو، حسین؛ تقوی‌نژاد، بهاره؛ هاشمی، غلامرضا و طباطبایی‌جبلی، زهره. (۱۴۰۵). مطالعه‌ی آیکونولوژیک «بزم لوطی صالح» در کاشی‌نگاره‌ی حیاط کاخ گلستان، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۳)، ۱۳۲-۱۱۵.
Doi: 10.22075/aaj.2025.37367.1353
© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

تزیین اشیای دست‌ساخت بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ ایرانی است. ایرانیان در طول تاریخ با بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های جانوری، انسانی، هندسی و گیاهی که ریشه در عقاید مذهبی، باورهای اسطوره‌ای و فرهنگ عامه داشته‌اند سطوح اشیاء و بناها را تزیین می‌کردند. در تمدن‌های پیش از اسلام نقوش جانوری و انسانی در آجرهای لعاب‌دار رایج بود، با ورود اسلام، نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی و کتیبه‌های عربی و فارسی متداول گردید. این سنت تزیینی در دوره‌های مختلف ادامه یافت و در عصر قاجار با ترکیب الگوهای کهن و جدید، سبکی متمایز در هنر کاشی‌کاری ایجاد شد که شایسته‌ی بررسی است. قاجارها از ترکمن‌هایی بودند که در مسیر نخستین حمله‌ی مغول، میان سوریه، ایران و قفقاز تحرک داشتند (پاکروان، ۱۳۷۷: ۳۶). پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهد، آن‌ها از ترکان غربی دریای مازندران بوده‌اند (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۲). در قرن ۹ هـ‌ق/ ۱۵م.، ایل قاجار به قزلباشان پیوست و سهم مهمی در به‌قدرت رساندن صفویان داشت (امانت، ۱۴۰۰: ۱۵). در زمان شاه‌عباس، ایل قاجار به سه شاخه تقسیم شد: گروهی به مَرو، دیگری به قراباغ و دسته سوم که قاجارها از آن‌ها منشعب شدند، در استرآباد استقرار یافتند (لمبتن و بی‌تا: ۹-۸). در اواخر قرن ۱۸ م./ ۱۲ هـ‌ق آقامحمدخان با اتحاد دو گروه اشاقه‌باش و یوخاری‌باش و با جنگ‌های متعدد، حکومت قاجاریه را تأسیس کرد (پاکروان، ۱۳۷۷: ۴۳-۳۷). او پس از فتح تهران در سال ۱۱۹۹ هـ‌ق/ ۱۷۸۴ م. در یکشنبه ۱۱ جمادی‌الثانی ۱۲۰۰ هـ‌ق/ ۱۷۸۵ م. مصادف با اول نوروز در ارگ سلطنتی تاج‌گذاری کرد (ذکاء، ۱۳۴۹: ۱۲). قاجارها نظم جدیدی در ساختار حکومتی ایران ایجاد نکردند، بلکه اراده‌ی خود را بر وضع موجود تحمیل و افراد خود را به جای اعضای حکومت سابق بر مناصب حکومتی گماردند (فلور، ۱۳۶۶: ۲۰).

حاکمان قاجار بیش از سلسله‌های پیشین، از هنر به‌عنوان ابزاری برای نمایش قدرت و تثبیت مشروعیت خود در داخل و خارج ایران بهره گرفتند (فلور، چلکووسکی و اختیار، ۱۳۸۱: ۳۰). هنرهایی چون حجاری، فرش‌بافی، نقاشی رنگ‌وروغن و لاکی ابزاری برای تبلیغ قدرت سیاسی قاجارها بود. اگرچه عمده آثار هنری این دوره با بهره‌گیری از مضامین مذهبی، ادبی و نقوش گیاهی متأثر از هنر غرب تزیین شده‌اند، اما در کنار آن‌ها، موضوعاتی چون رزم، بزم و شکار کاربرد گسترده‌ای داشتند. این مضامین اغلب در کنار هم یا در یک قاب اجرا می‌شدند، زیرا بزم همیشه پس از یک رزم سرنوشت‌ساز یا شکار موفقیت‌آمیر برگزار می‌شده‌است. این پیوند ساختاری و مفهومی باعث گردید طراحان هنرهای سنتی عصر قاجار، ترکیب یا هم‌نشینی مضمون بزم در کنار رزم یا شکار را به کرات اجرا کنند. مفهوم بزم ریشه در اساطیر، تاریخ و هنر تمدن‌های بین‌النهرین و ایران پیش از اسلام دارد. با پذیرش اسلام، روایت شاعرانه‌ی مجالس بزم، گزارش‌های تاریخی از مجالس شاهان کُهن و تمایل دیرینه‌ی ایرانیان به برپایی جشن‌های آیینی و شادمانی، سبب تداوم آن در هنرهای صناعی، به‌ویژه هنر قاجار شد. پادشاهان قاجار علاقه‌ای وافر به *شاهنامه‌ی* فردوسی (پاکروان، ۱۳۷۷: ۲۹۵-۲۹۴) و تاریخ شاهان ایران (آصف، ۲۵۳۷: ۴۵۶) داشتند، بر همین اساس، با الهام از روایت‌های ادبی و تاریخی در تعامل با شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوران خود، اقدام به سفارش آثار هنری کردند. نمود عینی این رویکرد را می‌توان به روشنی در کاشی‌نگاره‌های حیاط کاخ گلستان مشاهده کرد؛ آثاری که بازتاب‌دهنده‌ی نگاه ایدئولوژیک حاکمان قاجار به‌گذشته‌ی باشکوه ایران و بهره‌گیری از آن در تثبیت اقتدار سیاسی‌شان هستند. به‌همین دلیل شاخص‌ترین عناصر بصری به‌کاررفته در تزیین کاشی‌های کاخ گلستان صحنه‌های شکار، رزم و بزم هستند. دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان، در امتداد همین سنت، با صحنه‌های از شکار پلنگ و غزال، فیل و فیل‌بانان و مجلس بزم تزیین شده‌است. در این میان، مجلس بزم از جایگاهی ویژه برخوردار است؛ چرا که در هفت قاب مشابه، با تفاوت‌هایی جزئی در ترکیب‌بندی، به‌طور مکرر تکرار شده و از این طریق بر اهمیت و برجستگی

آن در منظومه‌ی تصویری کاخ تأکید شده‌است. هدف اصلی پژوهش، علاوه‌بر شناخت و معرفی مجلس «بزم لوطی صالح» در کاشی‌نگاره‌های دیواره‌ی جنوب‌غربی حیاط کاخ گلستان، تحلیل و تفسیر اثر براساس اسناد و منابع تاریخی به‌منظور کشف ارزش‌های نمادین پنهان آن است. سؤال اصلی پژوهش این است، مجلس «بزم لوطی صالح» در کاشی‌نگاره‌ی دیواره‌ی جنوب‌غربی حیاط کاخ گلستان چه ویژگی‌هایی داشته و حامل چه ارزش‌های نمادینی است؟

پیشینه پژوهش

در مورد مضمون بزم در هنر و ادبیات ایرانی پژوهش‌های چندی صورت گرفته‌است. از جمله، اخیانی در کتاب «بزم‌آرایی در منظومه‌های داستانی تا پایان قرن ششم» (۱۳۸۸)، آیین‌های اجتماعی ایرانیان را بر اساس منظومه‌های داستانی مورد بررسی قرار داده‌است. واشقانی‌فراهانی و مقدم‌پور در مقاله‌ی «رزم و بزم در هنر ایرانی» (۱۳۹۲)، به ارتباط ناگسستنی این دو مفهوم در ادبیات ایران پرداخته و نتیجه گرفته‌اند مضامین رزم و بزم از ریشه‌های اساطیری ذهن ایرانیان نشأت گرفته و متأثر از تحولات اجتماعی، سیاسی و اعتقادی، ابتدا در قالب آثار حماسی و سپس در چارچوب تصوف و عرفان بازنمایی شده‌اند. حاتم، مازیار و لطیف‌کار در مقاله‌ی «تحلیل شمایل‌نگاشتی بزم طرب و بزم شکار در سرلوحه‌ی مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار (۷۴۱ هجری)» (۱۳۹۷)، سنت نگارگری صحنه‌های بزم و شکار در هنرهای صناعی به‌ویژه نگارگری را مورد بررسی قرار داده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد این مضامین، سنتی در نقاشی ایرانی با نام «زنجیره‌ی شاهانه» پدید آورده‌اند. نیکوییان و رمضان‌ماهی در مقاله‌ی «تحلیل استعاره‌ی مفهومی جنسیت در دیوارنگاره‌های بزم و رزم کاخ چهل‌ستون بر اساس آرای لیکاف و جانسون» (۱۴۰۱)، بر رابطه‌ی میان جنسیت و قدرت تأکید داشته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در عصر شاه‌عباس صفوی، مفهوم جنسیت در قیاس با تلقی مدرن آن، معنایی متفاوت داشته و در پیوندی تنگاتنگ با مفهوم قدرت شاه تفسیر می‌شده‌است. خلیل‌طوسی، مشهور و فخراسلام در مقاله‌ی «بررسی و تحلیل کارکرد بزم‌ها در داستان‌های هزار و یک شب و سمک عیار از دید جامعه‌پذیری» (۱۴۰۲)، تأثیر برگزاری مجالس بزم و شادی در فرآیند جامعه‌پذیری ایرانیان را بررسی کرده‌اند. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد مجالس بزم در فرآیندهایی نظیر انتقال فرهنگ، شکوفاسازی، نهادینه‌سازی ارزش‌ها و ایجاد همبستگی اجتماعی نقش مهمی داشته‌اند. با توجه به بررسی انجام شده لازم به یادآوری است مضمون «بزم» در یکی از آثار کمتر شناخته شده‌ی عصر قاجار، تاکنون به‌صورت جامع مورد مطالعه قرار نگرفته‌است، این پژوهش می‌کوشد ضمن تحلیل آیکونوگرافیک این مضمون، خوانشی جدید از روایت مصور در این قاب کاشی ارائه دهد. این خوانش با رویکرد آیکونولوژیک و با تکیه بر اسناد و روایات تاریخی صورت می‌گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش بر پایه‌ی روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی انجام شده، مطابق این روش، تحلیل اثر هنری در سه مرحله پیشاآیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی صورت می‌گیرد. در این مقاله، مجلس روایی «بزم لوطی صالح» در کاشی‌نگاره‌ی دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان با بهره‌گیری از این رویکرد بررسی خواهد شد. برای شناخت و تحلیل این مضمون، نیاز به مطالعه میدانی و اسنادی، متناسب با هر بخش از مراحل سه‌گانه‌ی توصیف، تحلیل و تفسیر است. در نهایت، با بررسی جایگاه این مضمون در هنر ایرانی، علت استفاده از آن در دوره‌ی قاجار و چگونگی شکل‌گیری و استمرار آن در آثار هنری این دوران مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

مبانی نظری

آیکونوگرافی و آیکونولوژی:

در منابع مختلف واژگان شمایل‌نگاری، شمایل‌نگاشتی، آیکون‌نگاری برای اصطلاح آیکونوگرافی[1] به‌کاررفته است. شمایل‌نگاری شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مضمون یا معنای آثار هنری در تقابل با

[1] Iconography

فرم آن می‌پردازد (پانوفسکی، ۱۴۰۱: ۴۱). آیکونوگرافی متشکل از دو واژه یونانی eikon به معنای تصویر و graphe به معنای نوشتن است. بدین ترتیب شمایل‌نگاری، شیوه‌ی کار هنرمند در نوشتن تصویر و آن‌چه تصویر می‌نویسد است؛ یعنی داستانی که تصویر بازمی‌گوید، پژوهش شمایل‌نگاشتی به‌جای شکل بر محتوا تمرکز دارد (آدامز، ۱۳۹۸: ۵۳). همچنین واژگان شمایل‌شناسی، شمایل‌شناختی و آیکون‌شناسی برای اصطلاح آیکونولوژی[۲] استفاده می‌شود. از منظر پانوفسکی واژه‌ی «logy» از واژه‌ی یونانی «logos» به‌معنای شناختن آمده‌است (نصری، ۱۴۰۰: ۱۵).

مرحله‌ی پیشاآیکونوگرافی یا توصیف:

پیشاآیکونوگرافی[۳] که در محدوده‌ی جهان نقوش باقی می‌ماند، موضوع ساده است. ابژه‌ها و وقایع که نمایش آنان با خطوط، رنگ‌ها و حجم‌ها دنیای نقوش را می‌سازند، بر اساس تجربه‌ی عملی قابل تشخیص‌اند. هر شخصی می‌تواند شکل و رفتار انسان‌ها، حیوانات و گیاهان را تشخیص دهد و همچنین می‌تواند میان چهره‌ی خشمگین و شاد تفاوت قائل شود. البته ممکن است در شرایط خاص حدود تجربه‌ی شخصی ما چندان وسیع نباشد، مانند زمانی که خود را در برابر تصویری از یک ابزار ناشناخته یا از رده خارج می‌بینیم، یا با تصویری از یک گیاه یا حیوان ناشناخته مواجه می‌شویم. در چنین مواردی باید دامنه‌ی تجربیات عملی خود را با مراجعه به کتاب یا فرد متخصص گسترش دهیم (پانوفسکی، ۱۴۰۱: ۵۰-۴۹).

مرحله‌ی آیکونوگرافی یا تحلیل:

تحلیل آیکونوگرافی[۴] به تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به جای نقوش می‌پردازد و البته این نکته را بدیهی می‌داند که با تجربه‌ی عملی شناخت پیش‌تری از ابژه‌ها و وقایع کسب می‌شود. این تحلیل، شناخت نسبت به موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل شده از راه منابع ادبی یا کسب شده از راه مطالعه‌ی هدفمند یا از سنت شفاهی را بدیهی می‌انگارد. برای یک بومی استرالیایی موضوع شام آخر قابل تشخیص نیست؛ از نظر او این تنها نقاشی‌ای از یک مهمانی شام هیجان‌انگیز است. برای درک معنای شمایل‌شناسانه‌ی تصویر باید با مفاهیم سرودهای مذهبی آشنا شد. وقتی صحبت از تصاویر با موضوعاتی به جز داستان‌های کتاب مقدس یا صحنه‌هایی از تاریخ و اسطوره باشد که تنها برای مردم متوسط «تحصیل کرده» قابل فهم‌اند همه‌ی ما مانند بومیان استرالیا هستیم. در چنین مواردی باید سعی کنیم که با آن‌چه خالقان آن تصاویر خوانده بودند یا به‌گونه‌ای آن را می‌دانستند آشنا شویم. با به‌کارگیری بی‌هدف دانسته‌های ادبی‌مان ارائه‌ی یک تحلیل صحیح آیکونوگرافی درست همان‌قدر غیرممکن است که ارائه‌ی توصیف پیشاآیکونوگرافی صحیح با به‌کاربردن بی‌هدف تجربه‌ی عملی ما در فرم‌های دست‌نیافتنی است (همان: ۵۳).

آیکونولوژی یا تفسیر:

تفسیر آیکونولوژی[۵] به‌چیزی بیشتر از آشنایی با مضامین و مفاهیم خاص آن‌چنان که از طریق منابع ادبی منتقل می‌شوند، نیاز دارد. هنگامی که مایل به دریافت مطالب اساسی هستیم که دلیل اصلی انتخاب و ارائه‌ی نقوش و خلق و تفسیر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها را شکل می‌دهد و آنچه به آرایش ظاهری و سازوکار تکنیکی به‌کارگرفته شده معنا می‌دهد، نمی‌توان امیدوار بود که متنی را پیدا کنیم که با آن مطالب اساسی کاملاً مطابقت کند همان‌طور که انجیل یوحنا با آیکونوگرافی شام آخر تطابق دارد. برای دست‌یابی به این مطلب نیازمند استعدادی ذهنی هستیم که با استعداد تشخیص قابل مقایسه باشد، استعدادی که آن را تنها می‌توانم با اصطلاح مورد تردید «شهود ترکیبی» بهتر توصیف کنم. آیکونولوژی با توجه به آیکونوگرافی می‌کوشد به اصول زیربنایی ارزش‌های نمادین[۶] دست یابد. بر این اساس،

[2] Iconology
[3] Pre-Iconographical- Description
[4] Iconographic Analysis
[5] Iconological Interpretation
[6] Symbolische Werte

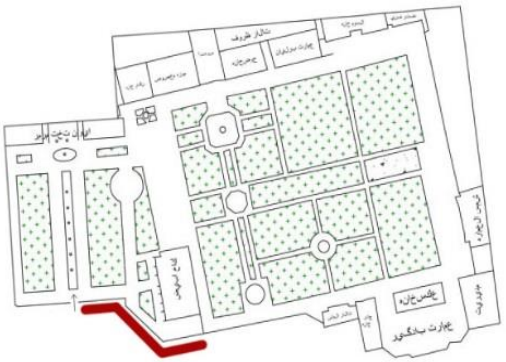
در آیکونولوژی صرفاً یافتن ریشه‌های تاریخی تصویر و باورهای مرتبط به آن مدنظر نیست، بلکه روح مسلط نمادینی است که در کل فرهنگ همچنان باقی‌مانده است، درک این ارزش‌های نمادین که حتی گاه برای خود هنرمند به‌صورت ناخودآگاه است، آیکونولوژی در مفهوم دقیق کلمه به‌شمار می‌آید (URL: 1). با توجه به این نوع نگاه به نقد هنر، می‌توان گفت این سه مرحله در کنار هم کامل‌ترین نوع نقد را تشکیل می‌دهند که در آن تمام ابعاد اثر هنری بررسی می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱- خلاصه مراحل سه‌گانه‌ی تفسیر آیکونولوژی. منبع: (پانوفسکی، ۱۴۰۱: ۴۹-۴۸)

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 (و تحلیل شبه فرمی)	تجربه‌ی 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) مشروط به روان‌شناسی شخصی و جهان‌بینی	به‌طورکلی تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها (شناخت نسبت به‌شیوه‌ای که در آن، تحت شرایطی تاریخی متفاوت، تمایلات اساسی ذهن بشر یا مضامین و مفاهیم خاص بیان شده‌اند.

پیشاآیکونوگرافی مجلس بزم: شاه‌طهماسب اول (۹۸۴-۹۳۰ هـ‌ق/ ۱۵۷۶-۱۵۲۳ م.) هنگامی که برای زیارت مقبره حضرت عبدالعظیم و سید حمزه به ری رفته بود، دستور داد بارویی با ۱۱۴ برج (به تعداد سوره‌های قرآن) به گرد روستای تهران بکشند. بعدها به فرمان شاه‌عباس در قسمت شمالی شهر، در داخل حصار شاه‌طهماسبی، چهارباغ و چنارستانی با دیوار بلند احداث و مقر سلطنتی در داخل آن قرار گرفت که «ارگ» نامیدند. در تابستان ۱۱۷۳ هـ‌ق/ ۱۷۵۹ م. کریم‌خان زند فرمان داد در غیاب او در محل ارگ سلطنتی فعلی که جز چهارباغی از شاه‌عباس و قصر و دیوان‌خانه‌ای از شاه‌سلیمان صفوی، بنای دیگری نداشت، عمارت سلطنتی، دارالحکومه، حرم خانه و خلوت خانه بنا کنند (ذکاء، ۱۳۴۹: ۸-۲). ارنست اورسل که در سال ۱۲۹۹ هـ‌ق/ م. به ایران سفر کرده بود، در مورد وجه تسمیه گلستان می‌نویسد، باغ بزرگی است در مجموعه ارگ سلطنتی، که اتاق وزارت خارجه در مرکز آن قرار دارد. این باغ انواع گل‌ها، درختان چنار و سرو همراه با حوض‌های پهناور، فواره‌ها و جویبارهای زیبا مزین به کاشی دارد (اورسل، ۱۳۸۲: ۲۵۶). نمای بیرونی اغلب دیوارهای حیاط کاخ گلستان با کاشی، یا ترکیب آجر با کاشی آراسته شده و هنرمندان قاجاری از نقوش هندسی، جانوری، انسانی و گیاهی (ایرانی و فرنگی) برای تزیین استفاده کرده‌اند. دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان که از ورودی میدان ارگ تا پشت کاخ ابیض امتداد دارد، تماماً آجری و تنها لچکی‌های قسمت بالای آن، با کاشی هفت‌رنگ تزیین شده‌است (تصویر ۱). قاب‌های این دیواره با سه مضمون، فیل و فیل‌بانان، شکار آهو و پلنگ و مجلس بزم تزیین شده‌است، هر کدام از مجالس در یک جفت لچک با تفاوت‌هایی در ترکیب‌بندی، به‌صورت متناوب تکرار شده‌اند.[۷]

[۷] در کاشی‌نگاره‌ی فیل‌بانان، یک سمت فیل‌ها در حال نزاع و در سمت دیگر به آرامی ایستاده‌اند. در کاشی‌نگاره‌ی شکار، در یک سمت سوارکار آهو و در سمت دیگر پلنگ شکار می‌کند.



تصویر ۱- پلان کاخ گلستان، قسمتی که با خط قرمز مشخص شده، دیواره‌ی جنوب‌غربی و محل قرارگیری قاب‌های کاشی هفت‌رنگ با مضامین بزم، شکار و فیل و فیلبان است.
منبع: (URL: 2)

مجلس «بزم» در قابی با ابعادی در حدود ۱۵۲×۳۴۲ سانتی‌متر اجرا شده، این قاب از ۷۹ قطعه کاشی در اشکال مربع، مستطیل، مثلث و ذوزنقه‌ای ساخته شده‌است. این مجلس در میان دشتی خارج از شهر تصویر شده، زمینه‌ی قاب به رنگ زرد قاجاری و دورتادوراش حاشیه‌ای باریک به رنگ آبی لاجوردی دارد. ابعاد کلی قاب حدوداً و اطراف حاشیه دو نوار ظریف به رنگ آبی روشن کار شده و متن آن با تکرار اسلیمی سفید رنگی تزیین شده‌است. در متن قاب، هفت مرد در حالت‌های مختلف ترسیم شده‌اند. سه تن تار، کمانچه و دف می‌نوازند. خدمتکاری در منتهی‌الیه سمت راست ایستاده و مردی در پایین کادر با دست‌های گشوده در حال اعتراض یا آواز خواندن است. در سمت چپ بالای کادر، صحنه‌ی کشتن جوانی توسط جلاد یا صاحب منصبی تصویر شده‌است (تصویر ۲). در میان جمع، تُنگ‌های شراب و جام‌ها روی سینی یا زمین افتاده‌اند، در پس‌زمینه، چندین خانه، درختان سرو و کاج و تپه‌هایی کوچک مشاهده می‌شود. فضای بین اشخاص و ساختمان‌ها، با بوته‌های گل زینت یافته و در آسمان زرد رنگ، تکه‌های ابر دیده می‌شود. لباس‌های اشخاص به‌رنگ‌های سبز، آبی، قرمز و فیروزه‌ای است، که برخی بدون نقش (دو تن از نوازندگان) و مابقی دارای نقش است (تصویر ۳). همین ترکیب‌بندی با اندکی تغییر در سمت چپ مشاهده می‌شود. به‌طور مثال برخی خانه‌ها، ابعادی بزرگ و رنگ‌بندی یا تزیین لباس‌ها تغییر محسوسی یافته است (تصویر ۴).

تصویر ۲- قاب کاشی دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان با صحنه‌ی بزم. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۳- مجلس بزم در سمت راست قاب کاشی.
منبع: (نگارندگان)

تصویر ۴- مجلس بزم در سمت چپ طاق، با تغییرات جزیی در طراحی و رنگ‌بندی. منبع: (نگارندگان)

این مجلس در طول دیواره‌ی جنوب‌غربی هفت‌بار به‌طور متناوب تکرار شده‌است، هر یک از قاب‌ها، با وجود شباهت کلی به نمونه‌ی توصیف شده، تفاوت‌های در ترکیب‌بندی یا جزئیات دارند. به‌طور مثال در یکی از قاب‌ها، تعداد اعضای حاضر در مجلس هشت‌نفر، صحنه‌ی کشتن جوان در گوشه‌ی پایین کادر، نقش روی لباس جوان محرماتی راه‌راه است (تصویر ۵). در طاق تزیینی نهم، دوازدهم، پانزدهم و هجدهم، هشت‌نفر در مجلس بزم هستند، میرغضب سری طاس

و پایین کادر است، ابرها از آسمان حذف و در پس‌زمینه مسجد است[۸] (تصویر ۶).

تصویر ۵- تغییر در چیدمان، تعداد افراد و نقش رویلباس فرد در حال مجازات. منبع: (نگارندگان)

تصویر۶- تغییر در چیدمان، تعداد اشخاص و ظاهر جلاد.
منبع: (نگارندگان)

آیکونوگرافی مجلس بزم:

در *لغت‌نامه‌ی دهخدا* بزم به معنی «مجلس شراب، جشن و مهمانی، مجلس عیش و عشرت، مجلس طرب، ضیافت، سور و خوشی و مقابل رزم است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۴۷۱۳). هم‌نشینی کلمات بزم و رزم، ریشه در ادبیات غنایی و حماسی دارد، به‌طور معمول صحنه‌های رزم ایرانی، اغلب در سحرگاهی آغاز می‌شود که خاتمه‌ی شب بزم بوده و باز به شبی آکنده از بزم می‌انجامد و گاه حتی میهمانان این بزم‌های شبانه، دشمنان رزم روزانه‌اند (واشقانی‌فراهانی و مقدم‌پور، ۱۳۹۲: ۳۰۴). جعبه‌ی مرصع‌کاری شده با نام پرچم اور[۹] کهن‌ترین[۱۰] اثری است که دو مضمون بزم و رزم را برخود دارد. این اثر روایتگر پیروزی نظامی و رویدادهای پس از آن است که با استفاده از صدف، سنگ لاجورد و سنگ آهک قرمز ساخته شده‌است (تصویر ۷). هنرمند سومری، ردیف‌های افقی صندوق را با صحنه‌هایی از پیش روی سربازان، صفوف اسیران، خدمتکارانی همراه با غنایم جنگی، استراحت پادشاه، باده‌نوشی با بزرگان و گوش‌دادن به نغمه‌ی موسیقی تزیین کرده‌است (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۳).

تصویر ۷- قسمت بالا سمت راست پرچم اور، مجلس بزم با حضور چنگ‌نواز، تمدن سومر، ۲۷۰۰ ق.م. موزه‌ی بریتانیا.
منبع: (Caubet, Poussegur, 1998: 61)

در تمدن آشوری مضمون بزم با تغییرات اندکی در نحوه‌ی نمایش ادامه یافت. هنرمندان آشوری، مضمون رزم و بزم را به‌صورت نقش برجسته اجرا کردند. در ضیافت آشوربانیپال، که با نام «ازدواج مقدس در تاکستان» شناخته می‌شود و از کاخ شمالی نینوا به‌دست‌آمده (مورتگات، ۱۳۷۷: ۲۹۴)، مجلس بزم زیر درختان تاک، نخل، سرو همراه با پرندگان تصویر شده‌است. پادشاه و ملکه با جام باده بر تخت نشسته‌اند و خدمتکاران با مگس‌پران و ظروف غذا اطرافشان ایستاده‌اند، در فاصله‌ی دورتر شخصی چنگ می‌نوازد و دستانی بر طبل می‌کوبند. هر چند مجلس بزم و شادی است، اما سر بریده‌ی آویزان شده از درخت، حکایتگر بزم پس از رزمی سهمگین است. سر متعلق به پادشاه عیلامی هوبان هالتاش[۱۱] است که در جنگ با آشوربانیپال کشته شد (تصویر ۸).

---

[۸] به احتمال این کاشی‌ها در دوران پهلوی بر اساس الگوی قدیمی بازسازی شده‌اند، زیرا اغلب آن‌ها سالم و بدون شکستگی هستند.

[9] Standard of Ur

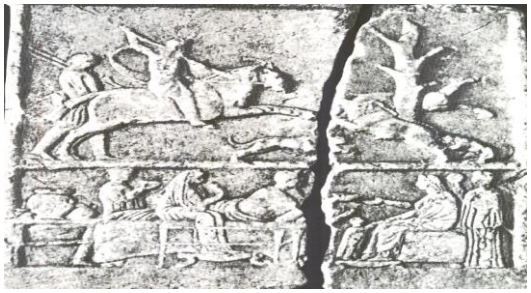
[۱۰] نمایش رقص آیینی در سفال‌های مکشوف از چشمه‌علی (۴۰۰۰-۳۰۰۰ ق.م.) و تل جری (حدود ۵۰۰۰ ق.م.) مشاهده می‌شود. برای مطالعه بیشتر نک.: (امیریان‌دوست، آژند و آقایی، ۱۳۹۸: ۵۴-۵۳).

[11] Huban Haltash

تصویر ۸- مجلس بزم آشور بانیپال، کاخ شمالی نینوا، ۶۴۰-۶۴۰ ق.م. موزه‌ی بریتانیا. منبع: (URL: 3)

از دوران هخامنشیان تصویری با مضمون بزم مشاهده نگردید[۱۲] اما به عقیده‌ی پژوهشگران نقش برجسته‌های تخت‌جمشید، روایتگر ضیافتی هستند که هر سال اول بهار به مناسبت عید نوروز که از بزرگ‌ترین اعیاد مزداپرستی است برپا می‌شد (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۵۴). ایرانیان قدیم معتقد بودند، شادی از موهبت‌های خدایی و غم و اندوه از پدیده‌های اهریمنی است. شادی نزد آنان چنان ارجمند بود که شاهان هخامنشی در اغلب کتیبه‌های خود، آفرینش آن را برابر آفرینش آسمان و زمین دانسته‌اند (فره‌وشی، ۱۳۴۳: ۱۲). در دوران اشکانی همچون روزگار هخامنشی مراسم جشن و شادی برگزار می‌شده، ژوستین، تاریخ‌نویس رومی (۱۶۱-۱۳۸ م.) می‌نویسد پارت‌ها در بزم‌ها و شادمانی‌ها، افزارهای موسیقی به‌کار می‌بردند، که شامل فلوت، نی‌لبک، طبل یا دُهل بود و بزم‌ها با رقص پایان می‌یافت (میرنیا، ۱۳۶۹: ۱۱۲). نقش برجسته‌ای که از منطقه چاووش‌کوی به‌دست‌آمده، مشابه کاشی‌نگاره‌ی دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان هم‌زمانی دو مضمون شکار شیر و بزم را به سنت بین‌النهرینی نمایش می‌دهد.[۱۳] شاه و ملکه در حال باده‌نوشی هستند و اطرافشان، خدمتکاران ایستاده‌اند (تصویر ۹).

در عصر ساسانی، مجالس بزم اهمیت بسیاری می‌یابد و



تصویر ۹- نقش برجسته‌ی اشکانی مزین به مجلس بزم و شکار، پایان سده‌ی ۴ ق.م. موزه‌ی استانبول. منبع: (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۴۸)

افرادی که در این زمینه مهارت داشتند، صاحب جایگاه اجتماعی بالایی شدند. بنابر روایت مسعودی، اردشیر اول بنیان‌گذار سلسله ساسانی (۲۲۴-۲۲۴ م.)، رجال دولت را به هفت گروه تقسیم کرد: ۱. وزرا ۲. موبد ۳. سپاهبد ۴. مرزبان. سپس خوانندگان و نوازندگان و تمام کسانی که شغل‌شان موسیقی بود، در یک طبقه جای داد (کریستین‌سن، ۱۳۸۵: ۲۶۸). بر طبق روایات بهرام‌گور تفریح و سرگرمی را از کارهای دیگر برتر می‌دانست (طبری، ۱۳۶۲: ۶۲۱). گویا پس از بازگشت از هند، خراج و مالیات هفت‌ساله را بر رعیت بخشید و مردم را به نوشیدن، بهره‌مندی از روزگار و شادمانی فراخواند «پس مردم به خوش‌گذرانی و کامجویی پرداختند و در شراب‌خوارگی و آمیختن با گل‌عذاران و نارپستانان و شنیدن ساز و آواز و دست در گردن آرزوها کردن، بندها بگسستند که در آسایش و بی‌خیالی بودند و در فراوانی و فراغبال می‌زیستند» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۲۶۳). همچنین در بخشی از رساله *خسرو و ریدگ*[۱۴] به بزم‌آرایی اشاره شده، در نهمین سؤال، خسرو قبادان از ریدگ می‌پرسد «کدام خنیاگری خوش و نیکوست. ریدگ گوید انوشه بوید. این همه خنیاگری خوش و نیکوست. چنگ‌سرائی، ون‌سرائی، ون‌کنارسرائی، خورازک‌سرائی، مشتک‌سرائی، تمبورسرائی، بربت‌سرائی، نای‌سرائی،

---

[۱۲] گزنفون از مهارت جام‌گردانی کوروش هنگام کودکی، در بزم آستیاگ یاد کرده (گزنفون، ۱۳۵۰: ۱۳-۱۲)، کتزیاس/ Ctesias از بانوی رقاصی به نام زنون/ Zenon از مردم کرت/ Kreta یاد می‌کند که در نزد اردشیر گرامی‌تر از هر کسی بود (آثنائیس، ۱۳۸۶: ۵).

[۱۳] دو ردیف فوقانی نقش برجسته‌ای نذری متعلق به معبد شارا/ Shara Temple در تل عقرب/ Tell Agrab (۲۷۰۰-۲۹۰۰ ق.م.) با صحنه «ضیافت» تزیین شده و در سمت چپ آن، پهلوانی شیری را شکار می‌کند. این دو موضوع ریشه در هنر دوره‌ی جمدت نصر/ Jemdet Nasr دارند. برای مطالعه بیشتر نک: مورتگات، ۱۳۷۷: ۶۰-۵۹ و لوح ۴۹.

[14] xusraw va redag/ این رساله در مورد ریدگ خوش آرزو، غلامی در خدمت خسرو پرویز (۶۲۸-۵۷۰ م.) است.

دمبرک/ دمبلک‌سرائی، رسن‌بازی، پدش‌خواری و گیلی و زنجیربازی، دارابازی و ماربازی و چمبربازی» (ملکی، ۱۳۴۳: ۲۲-۱۷).

علاقه ساسانیان به مجالس بزم در برخی آثار صناعی مشهود است. از جمله کف ایوان کاخ بیشاپور (سده‌ی ۲ م.)، زن چنگ‌نوازی به شیوه‌ی موزاییک اجرا شده گویی هنرمند می‌خواسته موقعیت مکانی که در آن ضیافت بر پا می‌شده را بازنمایی کند (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۴۰). همچنین بشقاب نقره‌ای محفوظ در موزه‌ی آرمیتاژ، مجلس بزم پس از نبرد را نشان می‌دهد. بهرام گور با جامی در دست بر بالشی تکیه‌زده، در حالی که دو خدمت‌کار با جام شراب و مگس‌پران در طرفین او ایستاده‌اند، نوازندگان نی و بربط در وسط و در پایین، دو شیر غرّان دیده می‌شوند. این بشقاب احتمالاً به تاج‌ستانی بهرام گور از میان شیران و جشن پس از آن اشاره دارد. [15] بنابر روایت ابن‌بلخی، بهرام پس از نبرد با شیران «...خطبه کرد و سپاس‌گذاری خدای را -عزّوجلّ- و خیرات بسیار پذیرفت ... و هفته‌یی به‌نشاط مشغول شدند» (ابن‌بلخی، ۱۳۷۴: ۲۱۰). نقش برجسته‌های دو جبهه‌ی جانبی طاق بستان، از دیگر آثار شایان ذکر است که مضامین شکار و بزم را هم‌زمان برخوردارند. در صحنه‌ی شکار گوزن، دو ردیف از زنان در حال نواختن ساز هستند (تصویر ۱۰) زنان ردیف بالا در حال نواختن چنگ/ ون و مشتک/ ارغنون و ردیف پایین به‌احتمال خوراژک می‌نوازند (ملکی، ۱۳۴۳: ۱۶). در صحنه‌ی شکار گراز، نوازندگان در زورق‌هایی نشسته‌اند. نوازندگانی زورق بالا، بربط و آن‌هایی که در زورق پایین هستند ون‌کنار/ عود یا چنگ می‌نوازند (همان: ۱۸). باتوجه به هم‌زمانی مجلس شکار و بزم، احتمالاً این نقش‌برجسته الگویی برای طراحان کاشی کاخ گلستان بوده‌است.

تصویر ۱۰- حجاری دو ردیف چنگ‌نواز در قسمت شکار گوزن طاق بستان، سده‌ی ۵ ق.م. منبع: (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۹۸)

با ورود اسلام، مضامین کهن ایرانی از جمله اجرای مجالس بزم از بین نرفت و هنرمندان به‌سنت ساسانی وفادار ماندند. برخی آثار بر جای مانده از قرون اولیه اسلامی، با مجلس بزم در کنار صحنه‌ی شکار یا نبرد تزیین شده‌اند. در نقاشی دیواری قصر الحیر غربی ۱۱۱ هـ‌ق/ ۷۳۰ م.، دو صحنه بزم و شکار در کنار هم آمده‌است، قسمت بالا دو نوازنده در حال نواختن نی و عود و قسمت پایین سوارکاری غزالی را شکار می‌کند.[16] همچنین در منابع تاریخی قرون اولیه اسلامی، به بزم پُرتکلف ابوالفضل عباس‌بن‌حسین شیرازی (وفات ۳۶۲هـ‌ق/ ۹۷۲ م.) وزیر معزالدوله دیلمی اشاره شده «یک میلیون پانصد درم خرج کرد و در وسط سماط چند کوشک از شکر بساخت و در میان همه کوشکی از همه بلندتر بنا کرد و در آن کوشک مطربان و طبالان نشاند تا در آن سرود می‌گفتند و طبل می‌زدند» (راوندی، ۲۵۳۵: ۵۹-۵۸). مضمون بزم در کنار مجالس نبرد، شکار یا علائم نجومی از نقوش شاخص آثار فلزی سده‌ی ۷ هـ‌ق/ ۱۳ م. بوده، برای نمونه می‌توان به ظرف فلزی محفوظ در موزه‌ی لوور اشاره کرد که ترنج‌های کوچک دورتادور آن با صحنه‌هایی از رزم و بزم تزیین شده‌است (تصویر ۱۱).

[15] برای مشاهده‌ی تصویر موزاییک نک: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۴۳. برای مشاهده‌ی تصویر بزم بهرام نک: پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷ (ج ۷ و ۸): ۲۰۸.

[16] برای مشاهده‌ی نقاشی. نک: (URL: 4)

تصویر ۱۱- مجلس بزم و رزم، ظرف فلزی ساخت موصل ۶۲۹ هـ‌ق/ ۱۲۳۲ م. موزه لوور. منبع: (Allan, 2012: 19)

علاقه شاهان و شاهزادگان به برپایی مجالس بزم، مورد توجه ادیبان و شاعران ایرانی قرار می‌گیرد، در *نصیحه‌الملوک* ۵۰۳ هـ‌ق/ ۱۱۰۹ م. در شرح اعمال شاهانه آمده «خسروان پیشین شبانروز به چهار قسمت کردند یکی بهر ایزد را پرستیدندی و طاعت کردند؛ و یک بهر اندر پادشاهان نظر کردندی و مظلومان را داد دادندی و تدبیر کردندی [...] بهر سیم از خوردن و خفتن از این [جهان] بهر برگرفتن به شادی و خرمی و بهر چهارم به شکار و چوگان زدن و آن‌چه بدین ماند...» (غزالی، ۱۳۱۷: ۷۱). همچنین شاعران منظومه‌هایی به نام‌های «ساقی‌نامه» و «مغنی‌نامه» برای مجالس بزم سرودند (منزوی، ۱۳۳۹ :۲۰) اگرچه در اغلب منظومه‌های ایرانی به بزم اشاره شده، اما آن چیزی که باعث ماندگاری آن در هنر و ادبیات ایرانی گردید، اشارات متعدد حکیم توس به آن است. در داستان‌های *شاهنامه*، بزم و آراستن بساط شادی -به شرط آن که به امور مملکت بی‌توجهی نشود- یکی از ویژگی‌های پادشاهان قدرتمند و بالیاقت بوده‌است (اخیانی، ۱۳۸۸: ۱۷). پهلوانانی چون رستم و اسفندیار و شاهان رزم‌جویی چون کاووس و افراسیاب، بزم‌آرایانی برجسته نیز بوده‌اند، به‌طور مثال در هفت‌خوان‌های رستم و اسفندیار، سخن از تنبورنوازی این دو پهلوان شده‌است (سرامی، ۱۳۷۳: ۵۸۹). اسفندیار در خوان چهارم، پس از کشتن اژدها و سپردن سپاه به برادرش همراه جام می و تنبور برای به دام انداختن زن جادو می‌رود: «یکی ساخته نیز تنبور خواست/ همی رزم پیش آمدش سور خواست ...» (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- خوان چهارم، اسفندیار در حال نواختن تنبور در حضور زن جادوگر/ *شاهنامه‌ی* آل اینجو ۷۳ هـ‌ق/ ۱۳۳۰ م. منبع: (Lukens Swietochowski, Carboni, 1994: 111)

در هنر نگارگری، شاخص‌ترین مجالس بزم متعلق به *شاهنامه‌ی طهماسبی* است. این مجالس عمدتاً در کاخ یا باغ با حضور شاهان و شاهزادگان برگزار می‌شد، در کنار آن‌ها درباریان، پهلوانان، خدمت‌کاران و نوازندگان با احترام ایستاده یا نشسته‌اند. به‌عنوان نمونه در نگاره‌ی «بر تخت نشستن منوچهر» اثر میرمُصور با همکاری قاسم‌ابن‌علی، مجلس بزم در کاخ تصویر شده‌است. بزرگان و میهمانان در سمت راست نشسته‌اند و نوازندگان در سمت چپ در حال نواختن هستند. در نگاره «جشن فریدون و کندرو» منسوب به عبدالوهاب و سلطان‌محمد، مجلس بزم در باغ برگزار می‌شود، فریدون با جامی در دست، بر تخت نشسته و همچون اثر قبلی، بزرگان ایرانی سمت راست و نوازندگان سمت چپ نشسته‌اند و میان آن‌ها خدمتکاران با ظرف‌های میوه و تنگ‌های شراب از میهمانان پذیرایی می‌کنند (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳- «جشن فریدون و کندرو» شاهنامه‌ی طهماسبی، محفوظ در موزه هنرهای معاصر تهران. منبع: (Canby, 2014: 84)

از شاخص‌ترین آثاری که به سنت ایران پیش از اسلام، مجالس بزم و رزم را هم‌زمان دارد و الگویی برای هنرمندان قاجاری بود، دیوارنگاره‌های تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون اصفهان است. قاب‌های کوچک ردیف پایین، به‌شیوه‌ی تمپرا روی گچ، بو سبک رضا عباسی و پیروانش با مجالس بزم و شکار تزیین شده اما قسمت‌های بالایی، شش قاب با شیوه‌ی رنگ‌وروغن روی گچ، مضمون نبرد و بزم را نمایش می‌دهند. این قاب‌ها اگرچه با سبک و شیوه‌ای متفاوت با عصر صفویان کار شده، اما اغلب آن‌ها وقایع دوران صفوی و پس از آن را روایت می‌کنند. به‌طور مثال نقاشی دیواری «پذیرایی شاه طهماسب از همایون پادشاه هند» ترکیب‌بندی مجالس بزم در *شاهنامه‌ی طهماسبی* را به یاد می‌آورد، شاه در مرکز قرار دارد، بزرگان حکومتی در سمت راست و نوازندگان در سمت چپ قرار گرفته‌اند. تفاوتی که این اثر با مجالس بزم نگاره‌های *شاهنامه طهماسبی* دارد حضور بانوان رقاص در جلوی تابلو است[۱۷](تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴- «پذیرایی شاه طهماسب از همایون پادشاه هند» کاخ چهل‌ستون، ۱۲۱۰ هـ‌ق/ ۱۷۹۵م. نوازندگان در سمت چپ و رقاصان در جلوی کادر قراردارند. منبع: (آقاجانی‌اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱)

سنت تزیین آثار صناعی با مجالس بزم در عصر قاجار، اگرچه ادامه سنت صفویان بود اما شیوه‌ی اجرا تغییر کرد. در این دوران علاوه‌بر مجالس بزم، تصاویر رقاصان و نوازندگان در ابعاد بزرگ و کوچک به‌صورت رنگ‌وروغن اجرا و در فضاهای معین از خانه‌های اعیان و اشراف نصب می‌شد.[۱۸] گاهی هنرمندان الگوهای صفوی را بازنمایی می‌کردند، از جمله «مجلس بزم دیدار شاه عباس و پادشاه هند» به‌شیوه‌ی زیرلعابی برای سرسرای تالار آینه کاخ گلستان ساخته شد (تصویر ۱۵). گاهی نیز رویکردی متفاوت داشتند، از جمله سطوح بیرونی قاب آیینه‌ای لاکی، با دو مجلس بزم در حضور شاهزادگان در روز و شب تزیین شده که در آن رقاصان و نوازندگان زن هستند (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۵- مجلس بزم شاه عباس و پادشاه هند، کاشی زیرلعابی، تالار اصلی کاخ گلستان. منبع: (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۱۶۳)

تصویر ۱۶- پشت قاب آینه مزین به مجلس بزم در روز، حدود ۱۲۵۵ هـ‌ق/ ۱۸۴۰ م.، مجموعه‌ی ناصر خلیلی. منبع: (رابی، ۱۳۸۶: ۱۱۴)

آیکونولوژی مجلس بزم:

در رویکرد آیکونولوژی، بایستی اثر تبیین و بررسی شود، به چه علت مضمون «بزم»، فارغ از جنبه‌های تاریخی و اسطوره‌ای، در این کاشی‌نگاره به این شکل اجرا شده‌است. طراحان کاشی، با توجه به سنت‌های

[۱۷] اگرچه در بیشتر نگاره‌ها، جام‌گردانان و نوازندگان مرد هستند اما در برخی آثار رقصندگان زن نیز دیده می‌شود. برای مشاهده‌ی تصویر نک: (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۶۷؛ مایدا، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۰)

[۱۸] برای مشاهده‌ی تابلوهای رنگ روغن نوازندگان و رقاصان زن. نک: (فالک، ۱۳۹۳: ۲۴-۲۰، ۳۸، ۳۹، ۵۶، ۶۰، ۶۲)

پیشین و علاقه شاهان قاجار، از «بزم» برای تزیین دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان بهره برده‌اند. اما نکته‌ی شایان‌توجه در این قاب کاشی، ترسیم صحنه‌ی «مجازات به دست جلاد» در کنار مجلس باده‌نوشی است؛ صحنه‌ای که به‌ندرت در این‌گونه مجالس مشاهده می‌شد. برای درک مفهوم نمادین این اثر، برخی منابع تاریخی عصر قاجار مطالعه و حادثه‌ای مهم و تأثیرگذار مشاهده شد که از نظر مفهومی تا حدی با این تصویر مشابهت دارد. مردی که در حال مجازات شدن است، از دو جنبه شایان‌توجه است: سیمای ظاهری و نوع پوشش. با دقت در چهره‌ی فردی که زیرِ دست جلاد قرار دارد، در می‌یابیم که او جوانی با موهای لخت و بلند تا روی گوش است (تصویر ۱۷)، این ظاهر یادآور چهره‌ی نوجوانان رقاصی است که در دوران قاجار همراه نوازندگان در مجالس بزم حضور داشتند. بر اساس منابع تاریخی، نوازندگان و رقاصان زن تنها در مجالس زنانه و برای بزم‌های مردانه، نوازندگان مرد با پسران زن‌پوش برنامه اجرا می‌کردند. رقاصان، اغلب پسران یتیم بودند، که از سن هشت تا ده سالگی کارشان آغاز می‌شد و تا سنین شانزده تا هجده سالگی ادامه می‌یافت (فلور، ۱۳۶۶: ۲۴۷-۲۴۶). کنت دو گوبینو (۱۲۷۵ هـ‌ق/ ۱۸۵۹ م.)، در توصیف ضیافت چراغ‌علی‌خان حاکم اصفهان، می‌نویسد «در وسط غذا صدای به‌هم خوردن قطعات نقره مانند صدای زنگوله‌های کوچک به گوشمان خورد و چهار پسر جوان که لباس زنانه پوشیده بودند با پیراهن‌های صورتی و آبی پر زرق‌وبرق وارد تالار شدند. زنانه بر تن آنان رقاص بودند، موهای بلندی داشتند که روی مخصوص ناصرالدین‌شاه (۱۲۸۱ هـ‌ق/ ۱۸۶۵ م.) به پسران رقاص بزم‌های مردانه اشاره می‌کند «...در مهمانی‌ها و دوره‌های مردان، پسران بی‌ریش که لباس شانه‌هایشان ریخته بود و شب‌کلاه‌های زرین کوچکی بر سرشان نهاده بودن که عرق‌چین نامیده می‌شود و در همه‌ی نقاشی‌ها بر سر زنان ایرانی می‌توان دید» (گوبینو، ۱۳۸۳: ۱۷۰-۱۶۹). همچنین طبیب دارند با حرکات قبیح و پیچ‌وتاب‌شان مردم را خوشحال می‌کنند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۲) (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۷- صحنه‌ی کشتن/ مجازات به دست جلاد، بخشی از مجلس بزم دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۸- بازیگران و رقاصان نوجوان، ییلاق شاهی در سوادکوه، ۱۳۱۱ هـ‌ق/ ۱۸۹۳ م. منبع: (آرشیو منتشر شده‌ی کاخ گلستان)

نکته دوم که حائز اهمیت است، نوع پوشش جوان زیردست جلاد است. لباس وی دارای نقشی سبزرنگ، مشابه بُته بوده و در سایر قاب‌های کاشی، جامه همین شخص با نقوشی شبیه گُل، محرمات یا دایره، تزیین شده‌است. بررسی نقاشی‌های بر جای مانده از رجال و شاهان دوره‌ی قاجار نشان می‌دهد، لباس‌های اغلب آن‌ها با نقوشی همچون بته تزیین شده نقش و نگار است (تصویر ۱۹). با توجه به نوع تزیین پوشش این فرد، به نظر می‌رسد که لباس او از نوع شال است؛ پارچه‌ای که معمولاً از پشم یا کرک بافته می‌شده و به‌طور معمول رجال قاجار آن را در مراسم رسمی یا به‌عنوان خلعت[19] دریافت می‌کردند.

[19] در ذکر «پوشش» اللهیارخان داماد فتحعلی‌شاه در سال ۱۲۵۰-۱۲۴۹ هـ‌ق/ ۱۸۳۵-۱۸۳۴ م. آمده «...خود را کاملاً بیاراست، کلیجه‌ی شال و چوخه‌ی گران‌بهایی برتن کرد و خنجر جواهرنشان خویش را بر کمر بست» (کورف، ۱۳۷۲: ۱۴۸). در ذکر «خلعت» آمده «نوبت به یک نفر روحانی درباری رسید که از قرار معلوم سیّد هم بود ... به‌دستور شاه خلعتی شامل یک عدد جبه گران‌قیمت از ترمه و یک شال کشمیری آوردند و برروی شانه‌اش انداختند که به‌نظر من جبه تنها حداقل بیش از یک‌صد پاوند ارزش داشت» (ویلز، ۱۳۶۸: ۹۲-۹۱).

تصویر ۱۹- جامه‌ی مزین به بته بر قامت میرزاعلی‌اکبر قوام‌الملک شیرازی، اثر صنیع‌الملک، موزه‌ی هنرهای ملی، تهران.
منبع: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۹۲)

نوع پوشش و تزیینات این کاشی‌نگاره، نشان می‌دهد که هدف طراح، بازنمایی مجلس بزم بزرگان قاجار بوده‌است. بررسی منابع تاریخی، روایتی را آشکار می‌سازد که از نظر مفهومی با این اثر مشابهت دارد و آن مجلس بزمی است که با حضور «جعفرقلی‌خان و لوطی صالح» برگزار گردید؛ دو شخصیتی که سرانجامی ناخوشایند یافتند. جعفرقلی‌خان برادر ناتنی آقامحمدخان و از طایفه‌ی قوانلو/ قویونلو بود، براساس اسناد تاریخی حاج‌ابراهیم کلانتر با فعالیت‌های سیاسی و جعفرقلی‌خان با پیروزی‌های نظامی سهم بسیاری در به‌قدرت رسیدن آقامحمدخان داشتند (بامداد، ۱۳۷۸: ۲۵۲). پس از تثبیت حکومت قاجارها، مسئله تعیین جانشین مطرح گردید، شاه قاجار به‌واسطه‌ی علاقه‌ی مفرط به جهان‌بانی/ باباخان/ فتحعلی‌شاه، باوجود چند برادر، او را در سال ۱۲۰۴ هـ‌ق/ ۱۷۸۹ م. به‌عنوان ولیعهد انتخاب کرد (بامداد، ۱۳۷۸: ۲۵۲) جعفرقلی‌خان از این تصمیم ناراحت و ابراز ناشکیبایی نمود (پاکروان، ۱۳۷۷: ۲۴۶). بر اساس منابع موجود، عامل متعددی باعث رنجش جعفرقلی‌خان گردید، یکی منصوب کردن او به حکومت شاهرود، پس از شکست قادرخان عرب‌عامری حاکم بسطام به سال ۱۱۹۶هـ‌ق/ ۱۷۸۱ م.، دیگری تعیین محمدحسین‌خان پسر باقرخان خوراسکانی به‌عنوان حاکم اصفهان به سال ۱۲۰۳ هـ‌ق/ ۱۷۸۸ م. و آخر ولیعهدی باباخان/ فتحعلی‌شاه در سال ۱۲۰۴ هـ‌ق/ ۱۷۸۹ م. بود (بامداد، ۱۳۷۸: ۲۵۲-۲۵۱). با تثبیت حکومت قاجارها بر ایران، آقامحمدخان می‌دانست با وجود این مرد شجاع، ممکن نیست جهان‌بانی بتواند به‌راحتی سلطنت کند، بنابراین به‌دلیل ملاحظات سیاسی، منتظر فرصتی بود تا برادر خود را از صحنه‌ی سیاسی حذف و مسیر حکومت برادرزاده را هموار کند. در همین زمان لوطی[۲۰] صالح از بذله‌گویان دربار زند، وارد تهران شد. شهرت و ثروت لوطی صالح به‌خاطر نمایش‌های طنزآمیز و مضحکه‌هایی بود که در محضر کریم‌خان و دیگر بزرگان زندیه اجرا کرده بود. همچنین به‌صورت پنهانی برای آقامحمدخان قاجار جاسوسی و اخبار زندیان را به اطلاع‌اش می‌رساند. پس از قدرت‌گرفتن شاه قاجار، لوطی صالح به‌طمع کسب مال یا جایگاه بهتر به دربار قاجارها رفت. اما آقامحمدخان که از تفریح و نشاط بیزار و از می‌گساری پرهیز داشت، همچنین نظر مساعدی نسبت به دلقکان جیره‌خوار نداشت، روی خوشی به او نشان نداد. از این‌رو لوطی صالح، به خدمت جعفرقلی‌خان درآمد و به یکی از نزدیکان او تبدیل شد (پاکروان، ۱۳۷۷: ۲۴۷-۲۴۶).

بر اساس روایت موجود، در یکی از شب‌های بزم، که افراد حاضر به‌شدت باده‌گساری کرده بودند، جعفرقلی‌خان -که تا آن زمان همواره، احترام برادر بزرگ‌تر را نگاه داشته بود- سخنان هجوآمیز لوطی صالح را درباره‌ی سلطان نامبارک و سلطنت تلخ و بی‌نشاطش تاب آورد و دلقک را ساکت نکرد. در ابتدا، لوطی صالح به‌صورت کنایه‌آمیز و سربسته سخنانی بیان کرد، اما با گذشت زمان و احساس آزادی بیشتر، بر شدت گستاخی و توهین‌های خود نسبت به شاه

[۲۰] بهرام بیضایی واژه‌ی لوتی را برای عاملان و مجریان انواع خرده‌نمایش‌ها به‌کاربرده و این احتمال را می‌دهد که با واژگان لولی و کولی که اغلب به بازیگری مشغول بوده‌اند مرتبط باشد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۲۳۹-۲۳۸).

قاجار افزود. روز بعد، خبرچینانی که در مجلس بزم حضور داشتند، ماجرا را به اطلاع آقامحمدخان رساندند (همان: ۲۴۸). شاه قاجار که به دقت وقایع را در ذهن نگاه می‌داشت و هیچ اهانتی را بدون پاسخ نمی‌گذاشت، این حادثه را فراموش نکرد. روایت شده هنگام خواب، طبق روال معمول یک نفر شاهنامه‌خوان برای او اشعار فردوسی را خواند و هنگامی که به این بیت رسید حال آقامحمدخان دگرگون و تصمیم به قتل برادر گرفت: به هر جا سر فتنه‌جویی که دید/ ببرید و بر رخنه‌ی ملک چید[۲۱] (سلطان‌احمدمیرزا، ۱۳۷۶: ۱۶۳-۱۶۲).

پس از شنیدن این وقایع، آقامحمدخان بر آن شد تا برای قتل جعفرقلی‌خان اقدام کند. به‌منظور جلب اعتماد برادر، وعده‌ی حکومت اصفهان را به او داد و برای اطمینان‌بخشی بیشتر، مادرشان را به‌عنوان میانجی فرستاد. سرانجام، با ادای سوگند دروغین، جعفرقلی‌خان را متقاعد کرد به دیدارش بیاید. آقامحمدخان پس از استقبال گرم و پذیرایی شاهانه در ارگ سلطنتی، جعفرقلی‌خان را به قتل رسانید (پاکروان، ۱۳۷۷: ۲۵۱-۲۴۹). پس از قتل، نعش برادر را نزد شاه آوردند، او فوراً ولیعهد خود را خواست و با دادن دشنام‌های بسیار بد و رکیک به او گفت «...که من بهترین و دلیرترین برادر خود را برای خاطر تو کشتم که بعد از من بتوانی به آسودگی پادشاهی کنی و اگر او زنده می‌بود هرگز نمی‌گذاشت که تو پادشاه شوی...» (بامداد، ۱۳۷۸: ۲۵۳). سپس آقامحمدخان متوجه لوطی صالح شد، او را به خلوت فراخوانده و دستور داد تمامی سرمایه خود را بی‌کم‌وکاست پیشکش کند تا جانش محفوظ بماند. لوطی صالح پاسخ داد «راست می‌گویم و تقدیم هم می‌کنم. اما خداوند عالم در وجود تو گذشت خلقت نفرموده، می‌گیری و باز جان مرا تلف می‌کنی». آقامحمدخان از اوضاع مالی لوطی صالح آگاهی کامل داشت و می‌گوید «به جهت مسخرگی و صحبت‌هایی که در مجالس اجزای سلطنت زندیه و در حضور خود وکیل می‌کردی، سرمایه و مکنت تو را می‌دانم ... از ملک و مال و پولی که پیش تجار سپرده‌ای قریب پانزده هزار تومان داری». لوطی صالح عرض کرد به خدا قسم زیاده بر هشت هزار تومان ندارم و می‌دهم، پس تمام سرمایه خود را تسلیم کرد، اما روز بعد شاه قاجار او را فرامی‌خواند، حکم می‌کند بینی او را ببرند تا دیگر در مجالس بزم حضور نیابد و سخنان طنزآمیز علیه او بر زبان نیاورد. بعد از اجرای حکم، چون لوطی صالح آشنای ایام گرفتاری بود با جسارت تمام گفت «دیدی که خدای تعالی در وجودت گذشت نیافریده؟» پس از شنیدن این سخن، آقامحمدخان دستور داد تمام اموال ضبط شده‌ی او بازگردانده شود و وی از پایتخت تبعید و در عتبات عالیات مجاور شود. لوطی صالح، بدون آن‌که دیناری ضرر مالی تحمل کند، با همان دماغ بریده و در کمال تردماغی، رفت و در مشهد کاظمین (ع) تا زمان وفات مجاورت یافت (سلطان‌احمدمیرزا، ۱۳۷۶: ۱۶۶-۱۶۵).

به نظر می‌رسد اهمیت و تأثیرگذاری این رویداد در دوران حکومت قاجار، زمینه‌ساز بازآفرینی موجز و فشرده‌ی آن در دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان شده‌است. اگر با دقت به چهره‌ی فرد مجازات شده نگریسته شود، شباهت او به کسانی که مجالس بزم را گرم می‌کنند مشهود است. افزون بر این، نوع تزیینات لباس، نشان از جایگاه اجتماعی بالای او می‌دهد و مجازاتی که بر او اعمال شده، شباهت بسیاری به سرنوشت لوطی صالح دارد. مطالعه‌ی آیکونوگرافی مجالس بزم نشان می‌دهد که این مضمون غالباً در کنار صحنه‌های شکار یا به‌عنوان بازنمایی پیامدهای پیروزی در نبردی بزرگ اجرا می‌شده، اما این‌جا هنرمند به‌گونه‌ای متفاوت و به‌طور هوشمندانه، مجلس بزم را هم‌زمان با رخدادهای ناگوار پس از آن اجرا کرده‌است. چنین رویکردی در تابوت اور، نقش‌برجسته‌های تل عقرب و به‌ویژه در حجاری کاخ

[۲۱] در جستجوی اینترنتی، چنین بیتی در *شاهنامه* فردوسی مشاهده نشد، به احتمال سلطان‌احمدمیرزا برای تطهیر آقامحمدخان قاجار چنین بیتی را سروده است. او در ادامه می‌نویسد بدگویی معاندین باعث گردید ذهن آقامحمدخان مُکدر و آشفته شود و دستور قتل برادر را صادر کند (سلطان‌احمدمیرزا، ۱۳۷۶: ۱۶۲).

نینوا نیز مشاهده می‌شود که ضیافت بزم، پس از پیروزی در نبردی مهم، برپا شده‌است. هر چند در دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان، صحنه‌هایی پرهیجان مانند شکار پلنگ و آهو نیز در کنار این مجلس اجرا شده، اما مجلس بزم لوطی صالح به‌تنهایی روایتگر نبردی پنهان برای کسب قدرت از طریق حذف مخالفان است؛ نبردی که سرانجام باعث تثبیت سلطنت فتح‌علی‌شاه قاجار گردید.

نتیجه‌گیری

«بزم» از مضامین پرتکرار در هنرهای صناعی و تزیینی ایران، از پیش از اسلام تا دوران قاجارها بوده‌است. در آثار به‌جامانده از ادوار کهن، مجلس بزم عمدتاً متعلق به شاهان، شاهزادگان، پهلوانان و سرداران بوده و به‌طور معمول پس از رزم یا شکار، به افتخار پیروزی برگزار می‌گردید. اگرچه مضمون بزم ریشه در تمدن‌های بین‌النهرین دارد، اما آن‌چه موجب تداوم و ماندگاری آن در هنرهای ایران شد، روایت‌های تاریخی مجالس بزم شاهان ساسانی و بازتاب آن‌ها در منظومه‌های حماسی و غنایی دوران اسلامی است. هنرمندان قاجار، با تکیه بر این پیشینه غنی و با نگاهی به آثار برجای‌مانده از دوران صفوی الگوی بزم، رزم و شکار را برای تزیین هنرهای صناعی از جمله کاشی به‌کارگرفتند. کاشی‌نگاره‌ی دیواره‌ی جنوب‌غربی کاخ گلستان تصویری نمادین از مجلس بزم را بازنمایی می‌کند. این مجلس اگرچه در کنار صحنه‌های شکار قرار دارد اما برخلاف سنت‌های پیشین، حاوی صحنه‌ای خشن در خود است. از منظر آیکونولوژی باید به‌دنبال پاسخ به این سؤال باشیم که حامی، سفارش‌دهنده یا طراح به چه دلیل مجلس بزم را با ترکیب‌بندی متفاوت اجرا کرده‌است. یکی از نکات قابل‌توجه این کاشی‌نگاره، نوع پوشش شخصیت‌ها است. لباس اغلب آن‌ها با نقوش بته، گل، دایره یا محرمات تزیین شده، که نشان‌دهنده‌ی جایگاه و مکنت اجتماعی آنان است. آرایش مو و ظاهر فرد مجازات شده شباهت زیادی به کودکان رقاصی دارد که در بزم‌های مردانه قاجاریان حضور می‌یافتند. با بررسی منابع تاریخی، تنها شخصی که با این ویژگی‌ها تطابق دارد، «لوطی صالح» است؛ او سابقاً در مجالس بزم «کریم‌خان زند» حضور داشته و با قدرت گرفتن آقامحمدخان قاجار، به دربار تهران پیوست. آن‌چه نام لوطی صالح را در تاریخ ماندگار کرد، مضحکه‌ای بود که در حضور «جعفرقلی‌خان» برادر شاه قاجار اجرا کرد. آقامحمدخان که در تلاش بود زمینه‌ی سلطنت را برای برادرزاده‌ی خود «فتح‌علی‌شاه» هموار سازد، جعفرقلی‌خان را مانعی بزرگ بر سر راه این هدف دید. او به بهانه توهین و تمسخری که در این بزم رخ داد، برادرش جعفرقلی‌خان را کشت و لوطی صالح را مُثله و نفی بلد کرد. اگرچه برخی از مورخان قاجار این اقدام را توجیه کردند، اما بررسی اسناد تاریخی نشان می‌دهد، مضحکه‌ی این بزم شبانه، در واقع بهانه‌ای برای حذف رقبای قدرتمند فتح‌علی‌شاه، و تثبیت جایگاه او به‌عنوان شاه بعدی ایران بود.

منابع

- ابن‌بلخی. (۱۳۷۴). *فارسنامه‌ی ابن‌بلخی*. تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسایی، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- اخیانی، جمیله. (۱۳۸۸). *بزم‌آرایی در منظومه‌های داستانی تا پایان قرن ششم*. تهران: سخن.
- امانت، عباس. (۱۴۰۰). *عهد قاجار و سودای فرنگ*. مترجم کاظم فیروزمند، لندن: نشر مهری.
- امیریان‌دوست، شاهرخ؛ آژند، یعقوب؛ و آقایی، سیدناصر. (۱۳۹۸). *تصویرسازی حرکات موزون با سماچه در سفال‌نگاره‌های ایران پیش از تاریخ*. رهپویه هنر، ۲(۵)، ۶۱-۴۹.
- آثنائیس. (۱۳۸۶). *ایرانیات در کتاب بزم فرزانگان*. مترجم جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- آدامز، لوری. (۱۳۹۸). *روش‌شناسی هنر*. مترجم علی معصومی، تهران: نظر.
- آصف، محمدهاشم. (۲۵۳۷). *رستم‌التواریخ*. تصحیح محمد مشیری، تهران: امیر کبیر.
- آقاجانی، حسین؛ و جوانی، اصغر. (۱۳۸۶). *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان کاخ چهل‌ستون*. تهران: فرهنگستان هنر.
- اورسل، ارنست. (۱۳۸۲). سفرنامه‌ی قفقاز و ایران. مترجم علی‌اصغر سیدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- بامداد، مهدی. (۱۳۷۸). *شرح حال رجال ایران در قرون ۱۲، ۱۳ و ۱۴ هجری (ج ۱)*. تهران: زوار.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.
- پاکروان، امینه. (۱۳۷۷). *آغامحمدخان قاجار*. مترجم جهانگیر افکاری، تهران: جامی.
- پانوفسکی، اروین. (۱۴۰۱). *معنا در هنرهای تجسمی*. مترجم ندا اخوان‌اقدم، تهران: چشمه.
- پوپ، آرتر‌آپم؛ و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز) (ج ۷)*. مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پولاک، یاکوب‌ادوارد. (۱۳۶۸). *سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)*. مترجم کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- ثعالبی‌نیشابوری، عبدالملک‌بن‌محمدبن‌اسماعیل. (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی (غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم)*. مترجم محمد فضائلی، تهران: نقره.
- حاتم، غلامعلی؛ مازیار، امیر؛ و لطیف‌کار، آزاده. (۱۳۹۷). تحلیل شمایل‌نگاشتی بزم و طرب و بزم شکار در سرلوحه‌ی مونس‌الاحرار فی دقایق الشعار (۷۴۱هجری). *هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۲۱(بهار و تابستان)، ۲۲-۵.
- خلیل‌طوسی، نفیسه؛ فخراسلام، بتول؛ و مشهور، پروین‌دخت. (۱۴۰۲). بررسی و تحلیل کارکرد بزم‌ها در داستان‌های هزار و یک شب و سمک عیار از دید جامعه‌پذیری. *سبک‌شناسی نثر و نظم فارسی*، ۱۲(اسفند)، ۱۳۱-۱۱۷.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۴۹). *تاریخچه‌ی ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- --------- (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن‌غفاری (۱۲۲۹-۸۳ هـ‌ق)*. ویراستار سیروس پرهام، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- رابی، جولیان. (۱۳۸۶). *کارهای لاکی*. ترجمه سودابه رفیعی‌سخایی، تهران: کارنگ.
- راوندی، مرتضی. (۲۵۳۵). *زندگی روزمره‌ی ایرانیان در خلال روزگاران*. تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). *از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)*. تهران: علمی و فرهنگی.
- سلطان‌احمدمیرزا، شاه‌زاده عضدالدوله. (۱۳۷۶). *تاریخ عضدی*. تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: علم.
- طبری، محمدبن جریر. (۱۳۶۲). *تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک (ج۲)*. مترجم ابواقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
- غزالی، امام‌محمد. (۱۳۱۷). *نصحیه‌الملوک*. تصحیح جلال همایی، تهران: کتابخانه‌ی طهران.
- فالک، اس، جی. (۱۳۹۳). *شمایل‌نگاران قاجار*. مترجم علی‌رضا بهارلو، تهران: پیکره.
- فره‌وشی، بهرام. (۱۳۴۳). جشن مهرگان. *آموزش و پرورش*، (۵)، ۱۲-۲۱.
- فلور، ویلم. (۱۳۶۶). *جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار (ج۱)*. مترجم ابوالقاسم سری، تهران: توس.
- ــــــــــــ ؛ چلکووسکی، پیتر؛ و اختیار، مریم. (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*. مترجم یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- کورف، فیودور. (۱۳۷۲). *سفرنامه‌ی بارون فیودورکورف*. مترجم اسکندر ذبیحیان، تهران: فکر روز.
- کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۸۵). *ایران در زمان ساسانیان*. مترجم رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.
- کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخه‌های نگاره‌های عهد صفوی*. مترجم احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
- گاردنر، هلن؛ دلاکروا، هورست؛ و تنسی، ریچارد. (۱۳۸۱). *هنر در گذر زمان*. مترجم محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- گزنفون. (۱۳۵۰). *سیرت کوروش کبیر*. مترجم ع، وحید مازندرانی، تهران: بانک بازرگانی ایران.
- گوبینو، ژوزف‌آرتور. (۱۳۸۳). *سه سال در آسیا: سفرنامه‌ی کنت دو گوبینو*. مترجم عبدالرضاهوشنگ مهدوی، تهران: قطره.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۹۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*. مترجم بهرام فره‌وشی، تهران: علمی فرهنگی.
- لمبتن، آن. (بی‌تا). *اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجاریه*. مترجم منیر برزین، مشهد: چاپخانه خراسان.
- مایدا، تادئوش. (۱۳۹۲). *شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهستان*. مترجم داوود طبائی، مهدی مقیسه، تهران: متن.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۴۰۰). *فن جمیل: زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی (کاشی‌ساز و نقاش دوره‌ی قاجار)*. تهران: متن.
- ملکی، ایرج. (۱۳۴۳). شاه خسرو و ریدک قبادی (خسرو قبادان و ریدک). *مجله‌ی موسیقی*، (۹۰-۸۹)، ۲۲-۱.

- منزوی، علی‌نقی. (۱۳۳۹). *ساقی‌نامه‌های خطی: عرفان در لباس بزم‌آرایی و به آهنگ رزمی*، تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، (۱)، ۵۰-۱۸.
- مورتگات، آنتوان. (۱۳۷۷). *هنر بین‌النهرین باستان (هنر کلاسیک خاور نزدیک)*. مترجمان زهرا باستی و محمدرحیم صراف، تهران: سمت.
- میرنیا، سیدعلی. (۱۳۶۹). *فرهنگ مردم (فولکور ایران)*. تهران: پارسا.
- نصری، امیر. (۱۴۰۰). *تصویر و کلمه: رویکردهای به شمایل‌شناسی*. تهران: چشمه.
- نفیسی، سعید. (۱۳۸۳). تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر. تهران: اهورا.
- نیکوئیان، محمد؛ و رمضان‌ماهی، سمیه. (۱۴۰۱). تحلیل استعاره مفهومی جنسیت در دیوارنگاره‌های بزم و رزم کاخ چهل‌ستون بر اساس آرای لیکاف و جانسون. *رهپویه هنرهای صناعی*، (۱)، ۴۱-۲۳.
- واشقانی‌فراهانی، ابراهیم؛ و مقدم‌پور، ناصر. (۱۳۹۲). رزم و بزم در هنر ایرانی. *مطالعات هنر ایرانی*، (۲۴)، ۳۲۳-۳۰۳.
- ویلز. (۱۳۶۸). *ایران در یک قرن پیش*. مترجم غلامحسین قراگوزلو، تهران: اقبال.

References

- Allan, W. James. (2012). *Metalwork and Metalwork Culture in the Islamic World*. New York: I.B. Tauris.
- Canby, Shila R. (2014). *the Shahnama of Shah Tahmasb the Persian Book of King*. Tehran: Vijeh Nasher.
- Caubet, Annie, Poussegur Patrick (1998). *The Ancient Near East*. Italy: Terrail.
- Lukens Swietochowski, Marie Carboni, Stefano (1994). *Illustrated Poetry and Epic Images Persian Painting of the 1330s and 1340s*. New York: Metropolitan.

- URL1:https://anthropologyandculture.com/%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D9%81%DB%8C%D8%8C-%D8%A2%DB%8C%DA%A9%D9%88%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%DA%98%DB%8C-%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D9%88%D8%B1%DA%AF%D8%8C-%D9%BE%D8%A7/ Accessed at 05-11-2024 22:30
- URL2: https://akademical.com/downloads/kakh-golestan-1/ Accessed at 10-06-2025 18:30
- URL3: https://www.britishmuseum.org/collection/image/237000001 Accessed at 14-02-2025 14:50
- URL4: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Arabischer_Maler_um_730_002.jpg Accessed at 14-02-2025 17:30