علیرضا بهارلو[۱]
کیانوش معتقدی[۲]
راضیه تندرو صالح[۳]

تبارشناسی نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانهٔ شیراز: یادگار زندیه یا قاجار؟

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۹
10.22034/10.2.36

چکیده

هنر دوران زند و قاجار که به‌دلیل شاخصه‌ها و بن‌مایه‌های مشترک، ذیل «مکتب زند و قاجار» شناخته می‌شود، همچون ادوار پیشین، در خلق آثار فاخر، متأثر از نهاد سیاست و سلطنت به‌عنوان پیشاهنگ جریان فرهنگی بوده است. یکی از نمودهای شاخصِ هنر درباری در حوزهٔ نقش‌برجسته‌سازی این دوران، سنگ‌نگارهٔ ازارهٔ ایوان عمارت دیوانخانهٔ کریمخانی (شیراز) با موضوع نبرد رستم و اشکبوس است. این مقاله با کندوکاو در منابع مکتوب و تصویری، در پی بازبینی و ابهام‌زدایی از ریشه و تبار این نقش‌برجسته است؛ چنان‌که در تمام منابع تاریخی و پژوهشی، از این اثر ــ مستقیم یا غیرمستقیم ــ تحت عنوان یادگار دورهٔ زندیه و شخص کریم‌خان یاد شده است. پژوهش حاضر با روش تطبیقی و توصیفی ــ تحلیلی در واقع در جست‌وجوی شناخت اصولی‌تر و غیرجانبدارانهٔ آثار حوزهٔ هنر و معماری ایران، با تأکید بر نمونهٔ مذکور، بر پایهٔ اسناد و شواهد موجود است. براساس این اهداف، پرسش اصلی بحث این است که آیا نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانهٔ شیراز، با نظر به همهٔ شواهد و قراین، به عهد زندیه تعلق داشته یا دوره‌ای دیگر؟ و بر چه اساس؟ و دیگر آنکه برای تعیین اصالت این اثر چه معیارهایی را باید مد نظر قرار داد؟ نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که این نقش‌برجسته، به‌رغم آنکه در یک فضای زندی قرار دارد و نام مکان مورد نظر نیز با نام پایه‌گذار سلسلهٔ زند گره خورده، اما یک اثر الحاقی از «دورهٔ قاجار» است. این انتساب براساس چند مؤلفهٔ بصری و سیاسی و تاریخی صورت گرفته است. نخست اینکه برای تمثال رستم در این سنگ‌نگاره، به لحاظ سبک‌شناسی، پیش‌نمونه‌ای از هنر ادوار قبل و هم‌عصر سراغ نداریم و این نوع چهره‌پردازی مختص دورهٔ قاجار بوده و با استناد به تصویر چهرهٔ آرمانی فتحعلی‌شاه قاجار خلق شده است. در مراتب بعد، نحوهٔ حکومتداری و ماهیت دستگاه سیاسی قاجاریه و شخصیت جاه‌طلب خود فتحعلی‌شاه است که با اتکا به پشتوانه‌های ایران باستان، شاهنامه‌خوانی، شهنشاهنامه‌سرایی، اسطوره‌سازی، اغراق، تجمل و طمطراق، حسی از همذات‌پنداری با اساطیر و پهلوانان ایران را در کنار احیای هنر نقش‌برجسته‌سازی باستانی در سر می‌پروراند؛ مؤلفه‌هایی که دربار زندیه فاقد آنهاست.

واژگان کلیدی: عمارت دیوانخانه، نقش‌برجسته، رستم، زند، قاجار

۱. دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(نویسندهٔ مسئول) Alireza_baharloo5917@yahoo.com
۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد فرش، دانشگاه کاشان، ایران.
Kianooshart@gmail.ocm
۳. کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.
Raziyeh.tsaleh@gmail.com

Alireza Baharlou[1]
Kianoosh Motaghedi[2]
Razieh Tondro Saleh[3]

Genealogy of the Stone Relief at the Divan-Khaneh Mansion in Shiraz: Zand or Qajar Legacy?

Received: 2025/10/13
Accepted: 2025/11/30

Abstract

The primary source of patronage for high art throughout Iranian history has intrinsically been the royal court, intimately entwining artistic evolution with political dynamics. Consequently, the categorisation and nomenclature of Iranian artistic periods are predominantly based on dynastic titles, such as Seljuk, Ilkhanid, or Safavid art. During later Iranian history—particularly the Zand and Qajar epochs—the foundation for the production and patronage of art remained the court and its affiliated institutions. The monarchy profoundly shaped cultural models and provided essential support. For instance, the limited artistic flourishing during the Afsharid period stemmed not only from the dynasty's brevity but also from the absence of a structured central government. Nader Shah, much like Agha Mohammad Khan Qajar, was fundamentally a military warlord focused on territorial expansion, leaving little room for the cultivation of art and architecture. Conversely, historical evidence demonstrates that during the Safavid and later Qajar eras, political and economic stability, coupled with the courts' deliberate patronage, catalysed varying levels of exceptional cultural production. Despite sharing aesthetic foundations within the "Zand-Qajar School", Zand and Qajar arts functioned as distinct cultural expressions driven by political ideology. A preeminent monumental bas-relief from this transitional epoch adorns the southern façade of the *eivan* at Shiraz's Divan-Khaneh mansion. Depicting the epic Rostam and Ashkbus battle from Ferdowsi's *Shahnameh*, this masterpiece is consistently attributed to the Zand era and its founder, Karim Khan.

Employing a comparative and descriptive-analytical methodology based on primary texts and visual sources, this article challenges long-held assumptions to rigorously clarify the relief's true genealogy.

Accordingly, the core research questions addressed are: Considering all available documentary and architectural evidence, does the relief at the *Divan-Khaneh* genuinely belong to the Zand period, or is it a legacy of a subsequent era? On what definitive basis can such a chronological attribution be established? Furthermore, what precise criteria must be evaluated to determine the stylistic and historical authenticity of this monumental work? The findings compellingly reveal that, despite its integration within a Zand architectural context and historical association with Karim Khan, the relief is definitively a later addition from the Qajar period. This revised attribution is substantiated by intersecting visual, political, and historical evidence. Visually, the stylistic rendering of Rostam lacks any precedent in Zand art; instead, it distinctly aligns with Qajar artistic conventions, specifically mirroring the idealised physiognomy and royal portraiture of Fath-Ali Shah Qajar. Furthermore, politically, the Qajar governance model under Fath-Ali Shah systematically relied upon ancient Iranian heritage, *Shahnameh* recitation, epic myth-making, and ceremonial opulence as tools for political legitimisation. This ambitious agenda fostered a symbolic identification with epic heroes and spurred the revival of ancient rock-relief traditions-a grandiloquent visual programme fundamentally contrary to the modest cultural and political framework of the Zand court.

Keywords: *Divan-Khaneh* Mansion, Bas-relief, Rostam, Zand, Qajar

1. Ph.D. in Islamic Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Alireza_baharloo5917@yahoo.com
2. M.A. Student in Carpet History, University of Kashan, Kashan, Iran. Kianooshart@gmail.ocm
3. M.A. in Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. Raziyeh.tsaleh@gmail.com

ارجاع به مقاله: بهارلو، ع. ر. ؛ معتقدی، ک.؛ تندرو صالح، ر (۱۴۰۴). تبارشناسی نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانهٔ شیراز: یادگار زندیه یا قاجار؟. گلستان هنر، ۱۰(۲۹): ۵-۳۶.

How to Cite This Article: Baharlou, A. R.; Motaghedi, K; Tondro Saleh, R. (2026). Genealogy of the Stone Relief at the Divan-Khaneh Mansion in Shiraz: Zand or Qajar Legacy?. *Golestan– e Honar*. 10(29): 5-36.

۱. مقدمه

مرجع حمایت و سفارش هنر فاخر در تاریخ ایران اصولاً «دربار» (سیاست) بوده و به همین دلیل است که تقسیم‌بندی ادوار هنری و نام‌گذاری آنها براساس نام سلسله‌ها (هنر سلجوقی، هنر صفوی، هنر زند و قاجار) صورت می‌گیرد. پایگاه تأمین و تولید هنر در تاریخ متأخر ایران، به‌خصوص عصر زندیه و قاجار نیز بر همین اساس، دربار و نهادهای مرتبط (حاکم در وهلهٔ اول و سپس رجال و خواص) بوده است. در حقیقت، نهاد سلطنت در ایران همواره ــ بیش‌وکم ــ نقش الگوسازی و حمایت را در حوزهٔ فرهنگ و هنر بر عهده داشته است. مثلاً یکی از دلایل عمدهٔ عدم شکوفایی هنرها در عصر افشاریه، گذشته از طول عمر نه چندان دراز آن سلسله، عدم تشکیل و تمرکز دولت مرکزی و عدم توجه نادرشاه به حیطهٔ هنر و معماری بوده،[1] چراکه او نیز همچون آقامحمدخان قاجار اساساً یک فرماندهٔ نظامی و یک جنگسالار بود تا پادشاهی هنردوست و هنرپرور.

اما به گواه تاریخ و شواهد، در ادوار پیش و پس از افشاریه و زندیه که مقارن با حکمرانی دولت صفویه و قاجار است، به دلایل متعدد، از جمله ثبات نسبیِ سیاسی و اقتصادی، و علی‌الخصوص آگاهی و نقش حمایتگر شاهان و دربار از هنر، میزان تولید و بهره‌وری فرهنگی، هم به لحاظ کیفی و هم کمی، به گونه‌ای دیگر رقم خورده است.

هدف این پژوهش، شناخت فضای حاکم بر دربار زند و قاجار، با تأکید بر دوران حکمرانی و شخصیت کریم‌خان (شیراز) و فتحعلی‌شاه (تهران)، و بررسی روند تولید هنر از این مجرا برای ریشه‌یابی شواهد و قراین تاریخی و تصویری در ارتباط با تعیین اصالت و زمان خلق یک اثر مهم تاریخی است که بین این دو جای می‌گیرد. این اثر، نقش‌برجستهٔ دیوانخانهٔ کریمخانی شیراز است که بر ضلع پایین ایوانِ عمارتِ آن محل تعبیه شده است. محور اصلی بحث نیز حول همین اثر که داستانی از شاهنامه (نبرد رستم و اشکبوس) را به تصویر کشیده ــ و سپس تزئینات جانبی آن ــ قرار دارد. از این رو تحولات خود بنا و محوطه‌های پیرامون در دستور کار نیست، هرچند در مواقعی که لازم بوده، به مکان و محل مورد نظر اشاراتی از باب اقتضا شده است.

در اینجا لازم به ذکر است که در بدنهٔ مقاله، در مواردی، برخی واژگان یا عبارات داخل «گیومه» قرار داده شده‌اند؛ هدف از این کار (به‌جز درج اسامی خاص)، مشخص کردن آن کلیدواژگان و عباراتی بوده که قرار است برای تفهیم بهتر مفاهیم، تحلیل‌ها و نتیجه‌گیری به کار آیند. دیگر آنکه شیوهٔ پیشبرد عناوین، مفاهیم و استدلال‌ها در متن، گاه با طرح پرسش همراه بوده است. این پرسش‌ها الزاماً در پی دریافت پاسخ متقن و آنی نیست، بلکه ابهامات و دغدغه‌های پژوهش را بیان می‌کند و به‌تدریج در طول مقاله آشکارتر می‌شود.

۲. روش پژوهش

مقالهٔ حاضر با تکیه بر اسناد و گزارش‌های تاریخی، تطابق اقوال، استفاده از تصاویر مرتبط و تطبیق نگاره‌ها و سپس با ارائهٔ تحلیل و استدلال، در پی ابهام‌زدایی از یک موضوعِ به ظاهر محرز و مسجل است. بازهٔ زمانی این مطالعه، از دورهٔ زندیه، به‌ویژه زمان حکمرانی کریم‌خان در شیراز (۱۱۹۳-۱۱۸۰ق/۱۷۷۹-۱۷۶۶م.) تا پایان نیمهٔ اول حکومت قاجار، با تأکید بر دوران سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰-۱۲۱۲ق/۱۸۳۴-۱۷۹۷م.)

و همچنین بازه‌های زمانی جسته‌وگریخته‌ای از نیمهٔ دوم حکومت قاجار (دورهٔ ناصری به بعد) را در بر می‌گیرد. بر این اساس روش پژوهش از نوع تطبیقی و توصیفی ــ تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات نیز عمدتاً کتاب‌خانه‌ای و درخصوص تصاویر، تلفیقی از کتاب‌خانه‌ای و میدانی است. بعد از این، با استخراج اطلاعات تاریخی و جمع‌آوری تصاویر مورد نیاز در ارتباط با موضوع دیوانخانه و نقش‌برجستهٔ آن، تلاش شده است براساس تجزیه و تحلیل کیفی و با مقایسه، به شناسایی و استنتاجی کلی از قراین رسید و در نهایت با بررسی و تطبیق نمونه‌ها و مصادیق، به تبارشناسی اثر مورد نظر دست یافت. در اینجا منظور از «تبارشناسی»، معنا و مفهوم عام آن در جهت تعیین اصالت یک اثر بر مبنای انتساب آن به یک دورهٔ زمانی مشخص است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

دیوانخانه و نقش‌برجستهٔ آن در منابع چند دههٔ اخیر

از قدیمی‌ترین منابع پژوهشیِ معاصر تا تحقیقات سال‌های اخیر، اساساً هرکجا سخن از پایه‌گذاری دیوانخانهٔ شیراز باشد، نام دورهٔ زند و شخص کریم‌خان مد نظر قرار دارد. این عقیده هرچند درست و بجاست، دست‌کم در تغییرات و تحولات ساختاری و تزئینیِ عمارت مذکور قابل بازنگری است. منابع مرتبط با تاریخ دیوانخانه و نقش‌برجستهٔ ازارهٔ عمارت آن، چندان معدود نیست و همگی بدون استثنا، این سنگ‌نگاره را زندی خوانده یا با تأکید بر زندی بودن دیوانخانهٔ کریمخانی، غیرمستقیم چنین القا می‌کنند. گفتنی است در اکثر این منابع (کتاب‌ها)، دیوانخانه ذیل مجموعهٔ زندیه و امور عمرانی دورهٔ کریم‌خان آمده و به شیوهٔ تاریخی ــ توصیفی معرفی شده، اما در پژوهش‌های سال‌های اخیر (مقالات)، بُعد تحلیلی هم یافته است؛ از جملهٔ کتاب‌ها: کریمی (۱۳۲۷، ص. ۴۰-۴۱)، امداد (۱۳۳۹، ص. ۲۰۳)، افسر (۱۳۵۳، صص. ۲۱۲، ۲۱۷-۲۱۸)، بهروزی (۱۳۵۴، ص. ۱۴۴)، دانش‌پژوه (۱۳۷۷، ص. ۱۱۰)، دانشنامهٔ آثار تاریخی فارس (۱۳۸۴، ص. ۲۵۵)، تناولی (۱۳۹۲، صص. ۷۳-۸۰)، گنجنامه (۱۳۹۴)، سیف (۱۳۹۷، ص. ۲۴)؛ و از جملهٔ مقالات: راستی‌دوست (۱۳۹۵)، شیروانی (۱۳۹۹؛ ۱۴۰۱) و اسفنجاری کناری و همکاران (۱۴۰۰).

در این منابع، اکثراً بنای دیواخانهٔ زند مد نظر است و هرازگاهی سخن از نقش‌برجستهٔ نبرد رستم و اشکبوس به‌صورت گذرا به میان آمده که طبعاً به‌دلیل ارجاع شالودهٔ بنا به عهد زندیه، و بدون توضیح بیشتر، زندی بودن نقش‌برجسته نیز ــ به‌طور ضمنی ــ بدیهی انگاشته می‌شود. اما مواردی مانند تناولی (۱۳۹۲) و شیروانی (۱۳۹۹؛ ۱۴۰۱) تأکید مؤکد و مستقیم بر زندی بودن نقش‌برجسته دارند.

لازم به ذکر است در منابع دیگری، از جمله متون و سفرنامه‌های تاریخی (زند و قاجار) نیز بعضاً اشاراتی به دیوانخانه شده است، که این موارد ذیل عنوانی دیگر (نک: یک حجت تاریخی...) بررسی خواهد شد.

۴. یک اثر، دو وجه، چندین شُبهه: نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانه (شیراز)

در دیوانخانهٔ کریمخانی شیراز، یک اثر حجاری بر ازارهٔ ایوان اصلی عمارت نقش بسته که در متون و پژوهش‌های تاریخی ـ هنری و تقریباً در تمام محافل علمی، فرهنگی و آکادمیک، و در مراتب بعدی، در مجامع و فرهنگ عمومی، از آن تحت عنوان

تصویر ۱. نمای ایوان عمارت دیوانخانهٔ کریمخانی، شیراز، با نقش‌برجستهٔ سنگی بر ازارهٔ آن، ابعاد: ۱۵/۲ × ۱/۵ متر (منبع: نگارندگان)

تصویر ۲. نقش‌برجستهٔ ایوان عمارت دیوانخانهٔ وکیل، ابعاد: ۵۱/۲ × ۱/۵ متر (منبع: نگارندگان)

تصویر ۳. نقش‌برجستهٔ نبرد رستم و اشکبوس، قاب مرکزی ازارهٔ ایوان عمارت دیوانخانهٔ کریمخانی، ابعاد: ۴/۵ × ۱/۵ متر (منبع: نگارندگان)

تصویر ۴. رستم با جامهٔ پوست ببر، کلاهخود پلنگ، و تیردان و کمان (بخشی از تصویر قبل)

«نقش‌برجستهٔ زندی» و یادگار «دوران کریم‌خان» یاد می‌شود. این سنگ‌نگارهٔ عریض، در قاب مرکزی خود، داستانی حماسی از شاهنامهٔ فردوسی را با موضوع نبرد رستم و اشکبوس نشان می‌دهد که در آنجا رستم در لحظهٔ پایانی کار، با رها کردن تیری از چلهٔ کمانِ خود بر سینه و قلب اشکبوس، سرنوشت او را رقم زده است. در طرفین این قاب مرکزی ــ به‌ترتیب و قرینه‌وار ــ دو باز شکاری روی پایهٔ مخصوص، دو شیر با قلاده و زنجیر و مجدداً دو باز شکاری دیگر روی پایه نقر شده که در مجموع با هفت قاب در ابعاد کلی ۱۵/۲ × ۱/۵ متر، تمام سطح ضلع پایین ایوان را به خود اختصاص داده و از این حیث اثری محسوس و «قابل رؤیت» است (تصاویر ۱-۴).

تصویر۵. بالا: تمثال‌های مختلف از رستم در نگارگری دورهٔ تیموری و صفوی؛ پایین: تمثال‌های مختلف از رستم در هنر دورهٔ قاجار؛ چپ: نقش‌برجستهٔ رستم در عمارت دیوانخانه (قاسمی و بهارلو، ۱۴۰۰، ص. ۶۲-۶۳ و نگارندگان)

با وجود آنکه اصالت نقش مذکور در منابع و محافل فوق، محرز دانسته شده و خلق آن را به دربار کریم‌خان ارجاع می‌دهند، اما «نخستین تردید و شبهه» در زندی بودن این اثر از آنجا شکل می‌گیرد که «سیما و هیئت رستم» در این نقش‌برجسته ــ از منظر سبک‌شناسی و چهره‌شناسی ــ نه تنها به نمونه‌های هم‌عصر یا متقدم (زندی، افشاری، صفوی) شباهت ندارد (تصویر۵)، بلکه منطبق بر نمونه‌رستم‌های متأخر (قاجاری) است (تصویر۵). در این زمینه، پژوهشگران و نویسندگان ــ علناً یا تلویحاً ــ معتقدند که تصویر حجاری‌شدهٔ رستمِ دیواخانهٔ زند بوده که معیاری برای الگوبرداری و تصویرگریِ سایر رستم‌هایی شده که هنرمندان ایرانی در ادوار بعدی خلق کرده‌اند؛ به همین دلیل به آنها بسیار شبیه است. نمونه‌آثاری که امروزه از رستم‌های متأخر ــ که معتقدند به تقلید و تبعیت از سرنمونهٔ دیوانخانه بوده ــ برجاست، از لحاظ «کمیت و تنوع»، خوشبختانه قابل توجه است و اسناد تصویریِ مناسبی را برای تطبیق، ارزیابی و نتیجه‌گیری پیش روی ما می‌گذارد. پس براساس آنچه تاکنون گفته و نوشته شده، شمایل «رستم‌های پسازندی» (با آن «ویژگی‌های خاص بصری» که در ادامه گفته خواهد شد) از قرار معلوم (!) از «شیراز عهد زندیه» و از همین «تک‌نمونهٔ» برجای‌مانده برخاسته و سپس در دیگر مکان‌ها اشاعه پیدا کرده است! در منابع امروزی در همین رابطه می‌خوانیم:

- «کیفیت ویژه‌ای که در تنوع مجسمه‌سازی هخامنشیان و ساسانیان است، در مجسمه‌سازی زند نیست و شعاع عمل زندیه محدود و تنها شامل یک اثر است. اما همین یک اثر همان شالوده‌ای را که مجسمه‌های تخت جمشید و ساسانی در مجسمه‌سازی رسمی و درباری ایران پی ریختند، در مجسمه‌سازی رسمی و درباری زند و سپس قاجار بنا گذاشت» (تناولی، ۱۳۹۲، ص. ۷۳).
- «یکی از مهم‌ترین تزئینات در این عمارت، حجاری‌های خاصِ جلو عمارت در قسمت پایینِ شاه‌نشین، رو به حیاط است که دارای مضمونی خاص و عدالت‌محور بوده که این نوع حجاری در هیچ کدام از بناهای دیگر دوران زندیه به چشم نمی‌خورد. اصولاً حجاری‌ها در دوران زندیه در بناها شامل اِلِمان‌های سادهٔ هندسی و یا طرح ترنج خاص زندی است که در پلکان‌ها، ازاره‌ها و دیگر قسمت‌های بناها به کار رفته است و این حجاری تنها داستان روایتی است که از شاهنامه برگرفته شده است» (شیروانی، ۱۳۹۹، ص. ۳۱-۳۰).

پرسش‌هایی که در ارتباط با دعاوی فوق پیش

می‌آید این است که دامنه و بسامد یک نقش‌مایه، یک عنصر بصری یا یک اثر واحد، به تنهایی تا کجا قابل پیشروی است؟ و چگونه یک مورد می‌توانسته به کل نظام تصویریِ هنر دورهٔ بعد (قاجار) و تقریباً به همهٔ رسانه‌های هنریِ آن زمان (کاشی‌کاری، نقاشی زیرلاکی، نقاشی رنگ‌روغنی، چاپ سنگی و غیره) تسری پیدا کند؟! آیا تأکید مورخان و پژوهشگران بر همین مسئلهٔ «منفرد بودن» نقش‌برجستهٔ دیوانخانه و عدم وجود هرگونه حجاری پیکرنمای دیگر، در این ابعاد و کیفیت و با این موضوع، دال بر ابهام در اصل قضیه نیست؟ عناصر و ساختار بصری نقش‌برجستهٔ دیوانخانه چگونه «در زمان و مکانِ خود» به دیگر هنرهای تزئینی و صناعی زندی سرایت نکرده، اما دهه‌ها بعد به گنجینهٔ تصویری قاجار راه یافته و فراگیر شده است؟! آیا برای رستم‌های قاجاری ــ با چشم‌پوشی از نمونهٔ دیوانخانه ــ نباید به دنبال سرنمونه یا الگووارهٔ دیگری با ریشه‌ای محکم‌تر و مبنایی منطقی‌تر گشت؟ و با فرضِ وجود چنین الگویی، آیا رستم دیوانخانه و به‌طور کلی، نقش‌برجستهٔ دیوانخانه، نمی‌تواند اثری در امتداد روند تولیدِ دیگر آثار «حماسی و پهلوانیِ» ادوار بعد بوده باشد ــ که نه تنها منفرد نبوده، بلکه در کمیت نیز قابل توجه هستند؟

در خصوص بحثِ بسامد یا دامنه، باید گفت اصولاً یک نقش، طرح یا نگاره (چه از یک نسخه، چه در قالب نقاشی تمام‌قد و چه یک نقش‌برجستهٔ سنگی ــ که البته نیازمند طرح اولیه و مقدمات است) برای بازتولید شدن به ملزومات و مقتضیاتی نیاز دارد. مثلاً موضوع نقاشی «صف سلام درباری» ــ با آن ساختار و ترکیب‌بندی خاص ــ که در بسیاری از آثار تصویری دورهٔ قاجار پدیدار شده، از عهد فتحعلی‌شاه و با ابتکار عبدالله‌خان نقاشباشی و حجارباشی تحکیم و بعدها در انواع رسانه‌ها (از هنر ستبر نقش‌برجسته‌سازی تا نقاشی ظریف زیرلاکی) تداوم و تسری یافت (میرزایی‌مهر و حسینی، ۱۳۹۷، صص. ۵۰-۶۳؛ میرزایی‌مهر، ۱۳۹۵، صص. ۱۸-۳۰). این انگاره که محصول تحولات سیاسی، حمایت‌های هنری و نگرش‌های باستانی، ایلیاتی و دودمانی با هدفِ ایجاد مشروعیت برای نظام سیاسی حاکم بود، از دیوارنگاره‌های عظیم «کاخ نگارستان» تهران و «کاخ سلیمانیهٔ» کرج و نقش‌برجستهٔ سترگ «نقش خاقان» در شهر ری تا آبرنگ‌های کوچک‌مقیاس و درپوش جعبه‌های لاکی ظریف، چندین دهه تکرار و تداوم داشته است. چنین مضامین و موضوعاتی در ذیل کلان‌طرح‌های حکومت، با خاستگاه و حمایت دربار و با مرکزیت شخص پادشاه و سپس شاهزادگان، حاکمان محلی و رجال نضج می‌گرفت و آنگاه امکان تکثیر و ادامهٔ حیات می‌یافت.[۲]

باری، از دیدگاه نگارندگان، نخستین دلیل در «سوءتفاهمِ زندی دانستنِ» نقش‌برجستهٔ رستم و اشکبوس و نقوش پیرامون آن، «حضور فیزیکی» اثر در محل دیوانخانهٔ کریمخانی است که طبعاً ــ هرچند به‌اشتباه ــ ذهن را متقاعد می‌کند که برای آن خاستگاهی زندی متصور شود. در واقع می‌توان چنین پرسید که آیا وجود یک آرایهٔ «الحاقی» در معماریِ یک بنای زندی (مثلاً قاب کاشی، نقاشی دیواری، کتیبه، نقش‌برجسته و غیره) الزاماً به معنی زندی بودن آن آرایه است؟ می‌دانیم در همان حوالیِ محل دیوانخانه، اماکن دیگری هم به دست کریم‌خان احداث شده که امروزه مهم‌ترینشان «مسجد وکیل»،

«حمام وکیل» و «ارگ کریم‌خان» (مجموعهٔ زندیه) است. جالب آنکه بدانیم تزئینات آهکبریِ سقف حمام وکیل در بخش ورودی (سربینه) (افسر، ۱۳۵۳، ص. ۲۱۹)، کاشی‌های مسجد وکیل (کریمی، ۱۳۲۷، صص. ۴۸-۵۱)، و حتی قاب کاشی سردر ارگ با موضوع نبرد رستم (اسدپور، ۱۳۹۹، صص. ۲۹-۴۰)، همگی قاجاری است؛ هرچند که بنیان و پسوند «وکیل» و «کریمخانی» داشته باشد! و حتی در خود عمارت دیوانخانه «سقف کفش‌کن‌ها تزئینات قطاربندی و گچبری دارد که به نظر می‌رسد [به‌عنوان آرایه‌های الحاقی متأخر] بر روی تزئیناتی از دورهٔ زندیه اجرا شده‌اند»، و در آن طرف، تزئینات دو اتاقِ دو سوی کفش‌کن‌ها «به مرور زمان آسیب بسیار دیده و قسمت‌های زیادی از آنها از بین رفته است. امروزه قسمت‌هایی از نقاشی‌های دورهٔ زندیه از زیر لایه‌های گچ بیرون آورده شده و در کنار نقاشی‌های دورهٔ قاجار [= الحاقات بعدی] در این فضاها دیده می‌شود» (گنجنامه، ۱۳۹۴، ص. ۹۴).

از این دست نمونه‌ها در معماری ایران کم نیست؛ از آن جمله: نقاشی‌های قاجاری روی گچبری‌های صفویِ «کاخ چهلستون» قزوین، قاجاری بودن بخش زیادی از کاشی‌کاری «مدرسهٔ خان» شیراز با شالودهٔ صفوی، تعمیرات و مرمت‌های «عالی‌قاپوی» اصفهان در دورهٔ ناصری با ثبت کتیبهٔ قاجاریِ مربوط به مرمت، تغییرات عمدهٔ ساختاری و تزئینیِ کاخ صفویِ «هشت‌بهشت» اصفهان در دورهٔ قاجار و غیره. جالب آنکه حتی ابنیه و کاخ‌های قاجاری نیز بعد از فروپاشی این سلسله، در دهه‌های بعد با همین روند اصلاحات و الحاقات مواجه بوده‌اند. مثلاً مقر اصلی حکومتی قاجاریه، یعنی ارگ سلطنتی تهران، تغییراتی اساسی را در ادوار مختلف از سر گذرانده است. از باب مثال، گچبری‌های داخل «تالار سلام» کاخ گلستان، یا سقف «ایوان تخت مرمر» در همین کاخ، از «ضمایم دورهٔ پهلوی»[۳] محسوب می‌شود.

علاوه بر مؤلفهٔ «تزئینات الحاقی و متأخر» که در بالا گفته شد، حتی «جابه‌جاییِ» آرایه‌های معماری (اصولاً در حین بازسازی، نوسازی یا تخریب پیکرهٔ اصلی بنا) یکی از رسوم معمول در گذشته بوده و گاه حین تخریب یک بنا، عناصر زینتی آنجا را ــ در صورتی که چنین قابلیتی داشته و چنانچه ارزشمند بوده و زمانْ یاری‌گر ــ جدا و جابه‌جا می‌کردند. ازاره‌های سنگیِ «عمارت خورشید» شیراز (کاخ حسینعلی‌میرزا فرمانفرما، مربوط به دورهٔ فتحعلی‌شاه) با نقش پهلوانان شاهنامه، مثال روشنی است بر این مدعا (تصویر۶). سنگ‌نگاره‌های نمای پایین این بنا بعد از تخریب، ابتدا به ساختمان ادارهٔ فرهنگ فارس منتقل و در آنجا نصب شد، و بعد از تخریب خود آن ساختمان نیز بار دیگر به «باغ نظر» انتقال یافت که امروزه در معرض دید قرار دارند. یا مثلاً کاشی‌های قاجاری «مقبرهٔ لُرزاده» (مربوط به دورهٔ پهلوی) در شهر ری که بعد از تخریبِ «عمارت خوابگاه» کاخ گلستان به آن مقبره منتقل شده‌اند. همچنین کاشی‌ها، آینه‌کاری‌ها، سنگ‌نگاره‌ها و نقاشی‌های قاجاریِ «خانه و موزهٔ مقدم» تهران (از دورهٔ پهلوی) و بسیاری نمونه‌های دیگر که در این بحث نمی‌گنجد، همگی نشان از مسئلهٔ جابه‌جایی و الحاقی بودن تزئینات معماری دارند که لزوماً با «هویت زمانیِ» خود آن بنا نسبتی برقرار نمی‌کنند. این مقوله را حتی می‌توان چند گام به پیش برد و

تصویر ۶. راست: سنگ‌نگارهٔ رستم، مربوط به «عمارت خورشید» (کاخ حسینعلی‌میرزا فرمانفرما)، شیراز، دورهٔ قاجار (فتحعلی‌شاه)، در فضای امروزی باغ نظر (منبع: نگارندگان)؛ چپ: ازاره‌های سنگی عمارت خورشید، با تصویر پهلوانان شاهنامه، عکسی از دورهٔ قاجار (منبع: www.sova.si.edu)

اظهار کرد بسیاری از باغ‌های ایرانی، از جمله در شیراز، پایه و اساسی از صفوی تا ساسانی داشته‌اند، اما عمارت‌ها و کوشک‌های داخل آنها در اعصار و قرون بعد، به‌خصوص در زمان قاجار، بنیاد گذاشته و الحاق شده‌اند.

در رابطه با مباحث فوق، بیان این نکته هم لازم است که گفته شده ستون‌های دیوانخانهٔ زند و سنگ‌های مرمر ازاره و درهای خاتمِ آنجا را آقامحمدخان قاجار پس از ورود به شیراز و تسخیر شهر، با خود به ارگ تهران برد و در آنجا نصب کرد (حسینی فسایی، ۱۳۷۸: ج۲، ص. ۶۵۴). بنابراین وقتی ستون‌های عظیم ایوان اصلی یک بنا که جزو «عناصر کالبدی» محسوب می‌شوند، قابلیت جدا شدن و جابه‌جا کردن را داشتند ــ آن هم در راه‌ها و جاده‌های دشوار آن زمان با امکانات اندک، که البته جای تردید دارد (معتقدی و نامور یکتا، ۱۴۰۰، ص ۶۸) ــ آیا افزودن یک اثر حجاری به یک بنا در ادوار بعدی امری ناممکن بوده است؟ و اگر آقامحمدخان حتی سنگ‌های ازاره را کنده و با خود برده باشد، آیا نقش‌برجستهٔ ازارهٔ دیوانخانهٔ شیراز جزو آن دست‌اندازی نبوده؟ و آیا با توجه به عداوت و خصومت شخص وی نسبت به وکیل‌الرعایا و خاندان زند، آن یادگار زندی را سالم می‌گذاشت؟! ضمن آنکه آیا همین انفصالِ ستون‌ها از جای اصلی‌شان موجب ویرانی دیوانخانه نمی‌شده است؟

حتی پیش از طرح همهٔ این پرسش‌ها، باید این مسئله را هم مورد توجه و بازبینی قرار داد که در فارسنامهٔ ناصری که در بالا از آن نقل‌قول شد (حسینی فسایی، ۱۳۷۸: ج۲، ص. ۶۵۴)، از «عمارت ارگ وکیلی» و «عمارت وکیلی» (و نه مشخصاً «دیوانخانه»/ «عدالتخانه»/ «تلگرافخانه») به‌عنوان بنایی که آقامحمدخان ستون‌ها و دیگر عناصر معماری را از آنجا برده، یاد شده است! در مرات‌البُلدان هم که کمی قبل‌تر از فارسنامه نگارش شده (هر دو مربوط به عصر ناصری)، شاهد همین روند هستیم: «در سال هزار و دویست و شش که ایالت فارس مفتوحِ عساکرِ خاقانِ سعیدِ شهید [آقامحمدخان] شد [...] و سنگ‌های مرمر و پرده‌های تصاویر و آیینه‌های «عمارت وکیل» [تأکید

از نگارندگان است] را از شیراز به تهران آوردند و در تالار تخت مرمر که هم‌اکنون موجود و دایر است، نصب و برقرار کردند» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ج۱، ص.۸۵۰). یحیی ذکاء نیز بعدتر نوشته است: «در سال ۱۲۰۶هـ.ق. آقامحمدخان برای تسویه‌حساب خود با بازماندگان وکیل‌الرعایا لشگر به فارس کشید [...] پس از نبش قبر کریمخان [...] دستور داد «قصر وکیل» را که از بناهای زیبای شیراز و دارای پرده‌های نقاشی و آینه‌های قدی و مرمرها و ستون‌های بلند و زیبا و درهای خاتم‌کاری [...]» (ذکاء، ۱۳۴۹، ص ۴۵). امروزه اکثراً از «دیوانخانه» به‌عنوان آن محل یاد می‌کنند (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ص. ۲۵۵؛ گنجنامه، ۱۳۹۴: ص. ۹۴؛ خاکسار، ۱۳۹۸: ص. ۸۵)، اما «عمارت ارگ وکیلی»، «عمارت وکیل» یا «قصر وکیل» که در متون فوق آمده، دقیقاً کدام‌یک از ابنیهٔ کریمخانی است؟ کمااینکه در داخل ارگ شیراز و در ایوان‌های آنجا نیز امروزه با ستون‌های چوبی مواجه هستیم که شاید زمانی از سنگ بوده باشند!

حال که سخن از دیوانخانه است، این نکته هم در تکمیل گفته‌های فوق بی‌حاصل نیست: اگر بدانیم نمای دیوانخانهٔ امروزی، در بخش ایوان خود، سردر ندارد، اما در گذشته، آن‌طور از عکس‌های دورهٔ قاجار (نیمهٔ دوم) و پهلوی پیداست، ابتدا دارای عنصر «خورشیدی» (سردر هلالی) و سپس سنتوری (سردر مثلثی‌شکل) بوده که هر دو آرایهٔ معماری، امروزه از میان رفته است. ضمن آنکه نمای ایوان را هم زمانی (احتمالاً پهلوی) ارسی‌ها و گره‌بندی‌های چوبی پوشانده بود که امروزه اثری از آنها نیست. از این رو حتی شکل امروزی عمارت دیوانخانه، به‌خصوص در بخش نمای ایوان و سردر، تا حد زیادی متفاوت از شکل و شمای دیروزی آن است.

اما بازگردیم به نکتهٔ کلیدیِ اول بحث: اینکه «سیما و هیئت رستم» در نقش‌برجستهٔ دیوانخانهٔ شیراز، دارای نظیر و بدیل زندی، افشاری و صفوی (متقدم) نبوده، اما مصداق‌های قاجاری (متأخر) فراوان دارد که همگی نیز به‌دلیل تشابه زیاد باید از یک الگوی تصویری الهام و نشئت گرفته باشند. حال پرسش اساسی اینجاست که آن الگوی تصویری چیست؟ یا به بیان دقیق‌تر، کیست؟ به عبارتی، پیش‌نمونه یا طرح اولیهٔ (پروتوتایپ) هنرمند یا هنرمندان برای خلق رستم در این نقش‌برجسته از کجا آمده است؟

چنان‌که در تصاویر بالا نشان داده شد، چهرهٔ رستم‌های هنرِ ادوار قبل (مشخصاً پیشازندی) به تبعیت از نگارگری ایرانی، ظاهری ترکی ــ مغولی دارند و به هیچ وجه قرابتی با نمونهٔ دیوانخانه پیدا نمی‌کنند. نمونه‌های باقی‌مانده از «رستم‌های عصر زندیه» (معاصر) نیز برای بررسی، بسیار معدود است ــ اگر نگوییم نمونه‌ای مشاهده نشد! پس چرا تک‌نمونهٔ رستمِ ــ به عقیدهٔ همگان ــ زندیِ دیوانخانه تا این حد نسبت به گذشته تغییر کرده است؟! در اینجاست که با ارزیابی همهٔ اسناد، شواهد و قراین تاریخی و تصویری (نک: تصویر۷)، که بخش دیگری از آنها در ادامه خواهد آمد، باید اذعان کرد «الگوی اصلی» و طرح اولیه برای خلق رستمِ دیوانخانه، ریخت و رخسار «فتحعلی‌شاه قاجار» بوده و نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانه، به طریق اولی، یک اثر «الحاقیِ قاجاری» است.

تصویر۷. بالا: تمثال‌های مختلف از رستم در هنر دورهٔ قاجار؛ پایین: شمایل‌های متعدد از فتحعلی‌شاه در نقاشی قاجار؛ چپ: نقش‌برجستهٔ رستم در عمارت دیوانخانه (قاسمی و بهارلو، ۱۴۰۰، ص. ۶۲-۶۳ و نگارندگان)

۵. خاقان اعظم در هیئت رستم دستان: تجسم قهرمان در کالبد فتحعلی‌شاه قاجار

فتحعلی‌شاه قاجار سوای دربار عریض، حرمخانهٔ وسیع و اولاد کثیر، در یک ویژگی دیگر نیز تقریباً منحصر و متمایز از پادشاهان پیش و بعد از خود بود؛ وی چنان‌که گفته‌اند تمایل داشت خود را به شکلی مبالغه‌آمیز به زیب و زیور بیاراید و از آن مهم‌تر، در آثاری که نقاشان درباری از وی خلق می‌کردند، این خصلت را با همینه و شکوهِ هرچه تمام بروز دهد. این بازنماییِ اغراق‌گونه، هم در اسباب و متعلقات ملوکانه و هم در جسم و جثهٔ شاه نمودار می‌گشت. تکچهره‌هایی که امروزه از این پادشاه به دست رسیده، به‌خوبی گویای این مدعاست. اما علاوه بر حوزهٔ تصویر، در منابع و متون نیز به این ویژگی خاص اشاره شده و کسانی که از نزدیک شاهد دربار فتحعلی‌شاه بوده‌اند، او را این گونه وصف کرده‌اند:

- «به‌شخصه فروغ جواهری بود که حقیقتاً چشم را در همان نگاه نخست به خود خیره می‌ساخت. جزئیات لباس وی بدین قرار بود: تاجی بلند بر سر، با سه برجستگی و برافراشتگی که برای مقام سلطنت پادشاه، یکّه و بی‌همال می‌نمود. روی تاج، انبوهی الماس، مروارید، یاقوت و زمرد با چنان ظرافتی ترتیب یافته بود که تلألؤ نور بر سطحشان ترکیبی از زیباترین الوان را ایجاد می‌کرد. چندین پَر سیاه، به‌مانند پر حواصیل، به این تاج سلطنتی افزوده شده بود که نقطهٔ انحنایشان را مرواریدهایی اَمرودشکل و درشت می‌آراست. جامهٔ زربَفت شاه ماهرانه به همان سیاقِ آرایشِ جواهرات مزین گشته بود. دو ریسه مروارید از روی شانه‌ها می‌گذشت که به‌احتمال، درشت‌ترین در جهان باشند. لباس مرصع شاه از گردن تا پایین کمر، با ظاهر و هیبت شکوهمندش بسی همخوانی داشت» (Ker Porter, 1821, vol. I: 324).

- «پادشاه تقریباً سی‌وسه ساله به نظر می‌رسد و چهرهٔ زیبایی دارد. به اضافهٔ ریشی که باید بلندترین ریش در قلمرو سلطنتش باشد. در واقع مسئلهٔ ریش از نظر ایرانیان دارای اهمیت است و از موضوعات دائمی گفت‌وگوهای آنان و مورد ستایش ایشان است» (هالینگبری، ۱۳۶۳: ص. ۶۷).

- «شاه نزدیک چهل‌وپنج‌ساله است با رفتار دلپسند، چهرهٔ دلپسند، بینی عقابی، چشمان بزرگ و ابروان بسیار کمانی. چهره‌اش را ریش و سبیلی سخت پُرپشت که بسیار سیاه نگه داشته شده پوشانده و لب‌هایش به‌درستی پیدا نیست. تنها هنگام سخن گفتن یا خندیدن دهانش پیدا

می‌شود. زمانی صدایی خوب داشته و هنوز هم خوش‌آهنگ است» (موریه، ۱۳۸۶: ج۱، ص. ۲۲۹).
- «حضرت خاقان [را] از خوبیِ اندام و پیشانیِ گشاده و چشم و ابروی ممتاز و محاسن مشکین به قدری خداوند جهان خوب آفریده بود که اگر در میان هزار نفر می‌شدند، هر چشمی که بر روی چهرهٔ مبارک می‌افتاد، می‌دانست که این پادشاه است. اولاد امجادشان هم در سیما و اندام به قسمی بود که هرکس می‌گفت که ثمرهٔ همان شجره هستند، بلکه در غیر طبقهٔ اول هم در سایر طبقات در همان سیما و چهره نمودار هستی» (عضدالدوله، ۱۳۶۳: ص. ۱۳۷).

قدر مسلم اینکه هیچ یک از این توصیفات پرطمطراق، درخصوص سیما و شخصیت کریم‌خان زند صدق نمی‌کند و اساساً گزارشی با چنین مضامین و محتوایی از آن دوره و از آن دربار سراغ نداریم؛ زیرا بنا به شواهد و تحلیل‌ها: «کریم‌خان که لقب «وکیل» را به «شاه» ترجیح می‌داد، خواستار آن نبود که نقاشان چهره‌اش را زیبا ترسیم کنند. وی حتی در آثار سترگ و یادبود نیز از اینکه در میان جماعتی ساده و غیررسمی در فضایی بی‌تکلف نمایش داده شود ابراز خرسندی می‌کرد. حال‌وهوای اکثر نقاشی‌هایی که کریم‌خان زند و دربارش را تصویر کرده‌اند، شدیداً در تقابل با نقاشی‌های متفرعن و پرطمطراقی است که بعدتر، از فتحعلی‌شاه و دربار او به دست رسیده است» (رابی، ۱۴۰۰، ص. ۵۲) (تصاویر۸ و ۹).

بر این اساس، بازنمودن «شمایل خاقان» (فتحعلی‌شاه) در انواع هنرهای تصویری، اصول و معیارهای مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای داشت و قابل تخطی نبود. مهم‌ترین شاخص‌های بصری ــ در راستای اقوال فوق ــ چهرهٔ زیبا، چشمان درشت و نافذ، ابروان کشیده و کمانی، بینی عقابی، ریش

تصویر۸. راست: تکچهرهٔ کریم‌خان زند، هنرمند: ناشناس، آبرنگ روی کاغذ، شیراز، ربع سوم قرن ۱۸م. (همان)؛
چپ: تکچهرهٔ فتحعلی‌شاه، اثر میرزابابای شیرازی، رنگ روغنی روی بوم، ۱۲۱۳ق/۱۷۹۸م. (همان، ص. ۵۴)

تصویر۹. راست: تکچهرهٔ کریم‌خان زند قلیان به دست، اثر محمدصادق، آبرنگ و آب‌مرکب، شیراز، حوالی ۹۳-۱۱۸۴ق/۷۹-۱۷۷۰م. (دیبا و اختیار، ۱۴۰۱، ص. ۲۶۳)؛
چپ: تکچهرهٔ فتحعلی‌شاه (بخشی از اثر)، اثر احمد، نقاشی پشت شیشه، تهران، احتمالاً نیمهٔ اول دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)

سیاه بلند، لبان کوچک، جسم تنومند، شانه‌های ستبر و کمر باریک بود و از همه مهم‌تر اینکه نقش و نگاره‌ها، برخلاف واقعیت زندگی، قرار نداشت گرد پیری بر چهره و اندام خاقان بریزد؛ چنان‌که در همهٔ آثاری که طی بیش از سه دهه سلطنت وی خلق شده (از نقاشی دیواری و رنگ روغنی تا نقاشی زیرلاکی و مینایی و حتی نقش‌برجسته‌سازی)، شاه شاهان همواره و در همه حال به یک شکل و شمایل و در اوج صلابت و شکوه جوانی است!

فتحعلی‌شاه بر آن بود تا از نمایش این ظاهر موزون و نیکو در جهت اهدافی خاص ــ که کسب مشروعیت و مقبولیت در رأسش بود ــ بهره‌برداری کند. به‌طور کلی «پادشاهان دورهٔ قاجار، به‌ویژه فتحعلی‌شاه، علاقهٔ خاصی به پیکرنگاری داشتند.

به همین دلیل فتحعلی‌شاه شخصاً خودش ناظر بر تولید برخی از نقاشی‌ها بود» (فلور، ۱۳۹۵، ص. ۲۴). وی به ارزش‌های بالقوهٔ تصویر واقف بود و آن را ابزاری مناسب برای تبلیغات حکومتش قرار می‌داد (معتقدی، ۱۴۰۱، ص. ۱۲۴-۱۳۹). جالب است بدانیم نگاره‌هایی که بعد از دورهٔ فتحعلی‌شاه از وی (خاقان مغفور) تهیه و ترسیم شده نیز تابع همین قواعد و معیارهاست و تغییر و خللی را در قامت و قیافهٔ شاه نشان نمی‌دهند.

این خصوصیات ویژه ــ و دیگر موارد که مجال پرداختن به همهٔ آنها نیست ــ همگی برخاسته از محیط دربار، ضوابط و مراتب خاص آن و در مجموع، نوع منش و نگرش متفاوت فتحعلی‌شاه در مقایسه با شاهان گذشته ــ به‌خصوص زند و افشار ــ و حتی سلف خود ــ آقامحمدخان ــ است. سیاحان، دیپلمات‌ها و افسران خارجی‌ای که در آن دوره به ایران و دربار قاجار آمده‌اند، اکثراً همین فضا و آداب را توصیف کرده‌اند. یکی از آنان نوشته است: «فتحعلی‌شاه علاقهٔ غریبی به طمطراق و تشریفات دارد و انضباط سختی برای رعایت تشریفات دربار وی جاری است» (دروویل، ۱۳۴۸، ص. ۱۶۸). این اصول و آداب اکید به‌خوبی در نقاشی‌های و نگاره‌های «صف سلام» فتحعلی‌شاهی که پیشتر گفته شد (نک: بالا) مشهود است. بنابراین در پسِ این جهانِ پرتکلفِ ملوکانه، قطعاً غایت و مقصودی نهفته بوده و نظر به دیگر خلقیات و اقداماتی که از شاه قاجار سراغ داریم، آنچه از عمکردش استنباط می‌شود، میل به «جاودانگی در تاریخ» و «اسطوره‌سازی از خویشتن» بوده است (قاسمی و بهارلو، ۱۴۰۰، ص. ۶۱-۶۳). در حقیقت، پیکر وزین و آراسته و جمیل شاهنشاه قرار بود در راستای یک طرح بلندمدت، به یک «تمثال آرمانی» بدل گردد تا در نهایت، هویت و خاطره‌اش را همیشگی سازد. این تمثال، مایه‌هایی از حماسه و تاریخ اساطیری و باستانی ایران را هم با خود همراه می‌دید که نقش «رستم»، پهلوان شاهنامه، بهترین نمود و نمونه برای تجلی‌اش بود.

رستم در عصر فتحعلی‌شاه پیش از آنکه یک نام یا شخصیت باشد، ذیل یک مفهوم کلان و یک جهان‌بینی جای می‌گیرد. این جهان‌بینی با مبحثی تحت عنوان «باستان‌گرایی» در هنر قاجار گره خورده که بانی‌اش شخص فتحعلی‌شاه بود. باستان‌گرایی مبحث مبسوطی است و بررسی و معرفی همهٔ جوانبش در اینجا میسر نیست،[۴] از این رو به نقل چند جمله و عبارت در خصوص این گرایشِ ویژهٔ فتحعلی‌شاه اکتفا می‌شود:

- «...هرچند که شاه ایران [فتحعلی‌شاه] دین دیگری [اسلام] دارد، زرتشتیان در عمل، وی را فرمانروای برحق می‌دانند و به‌عنوان جانشین کاووس و جمشید، گرامی‌اش می‌دارند» (پولاک، ۱۳۶۸، ص. ۳۲-۳۱).
- «آنچه فریدون عجم از فقدان ایرج، و شاه گشتاسب را از سوگ اسفندیار بر سرآمد، این سلطان صاحبقران [فتحعلی‌شاه] را در قضیهٔ آن فرزندِ ایرج‌خصالِ اسفندیارمثال [عباس‌میرزا] میسر گشت» (خاوری، ۱۳۸۰، ج۲، ص. ۹۱۸).

«انوشیروان، کسریِ دادگر
از آن پس بیاراست تخت پدر
دگر هرمز و چون که او رخت بست
به اورنگِ بهرامِ چوبین نشست
دگر خسروی شد به پیروز راست
چو او رفت، شیرویه دیهیم خواست

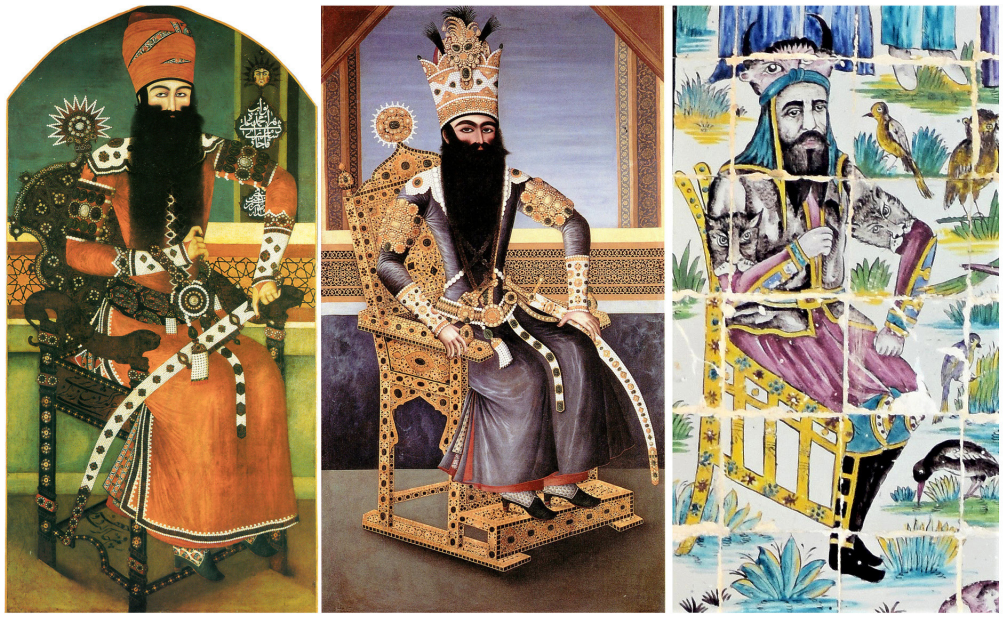
دگـــر فرّخ از فـرّخی کـام جُست
ولی یزدجرد از شهی دست شست
بـــه او یـــافت مُلک عجم اختتام
چـــو دین عـــرب از محمد نـــظام
بدین پس همین دهر زیور گـــرفت
که تـــا فـــر ز شـــاهِ مظفر گـــرفت
جهـــانـــدار، فتحِعلی شه که بـــاد
بـــه او سلطنت تـــا ابد بـــر مُراد»

(میرزا محمد نائینی (فروغ)، منشی دربار فتحعلی‌شاه، به نقل از کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۸، ص. ۲۶۸)

- «فتحعلی‌شاه میل و علاقهٔ وافر داشت که مانند شاهنشاهان کیانی و ساسانی، با جامهٔ زربفت و اسلحهٔ جواهرنشان، آن‌چنان که در شاهنامه سروده شده است، بر تخت عاج و آبنوس و گوهرنشان جلوس کند و تاج کیانی بر سر نهاده، کمر خسروی بر میان بندد (ذکاء، ۱۳۴۹، ص. ۸). شارل تکسیه این تاج را با تاج شاهان هخامنشی مشابه دانسته است» (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ص. ۳۴۵).
- «از نشانه‌های روشن دلبستگی فتحعلی‌شاه به احیای ارزش‌ها و نمادهای باستانی و مشابه‌سازی حکومت و شمایل خویش با شاهان افسانه‌ای و باستانی، صدور فرمان ساخت تاجی موسوم به «کیانی» بود که وی آن را یادگار رستم و کیکاووس شاهنامه می‌شمرد» (میرزایی‌مهر، ۱۴۰۳، ص.۹۱-۹۰).
- «به گفتهٔ یکی از مورخان درباری به نام میرزاصادق وقایع‌نگار، سکوی مرمر تخت فتحعلی‌شاه را در تالار تاجگذاری، گروهی به سرپرستی نقاشباشی دربار، میرزابابا [...] ساختند. براساس ابیاتی که از فتحعلی‌خان صبا در آن حک شده، این تخت بر الگوی تخت سلیمان ساخته شده بود که آن نیز بنا به اقوال گوناگون ادبی، بر دوش فرشتگان و دیوان قرار داشته است. با توجه به شیفتگی آقامحمدخان و فتحعلی‌شاه به تاریخ باستانی ایران، محتمل است که تالار پذیراییِ کاخ تیسفون [...] نیز الگویی برای طرح‌های منقوش در تالار تخت مرمر بوده باشد» (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۶۳-۶۲).
- «چون از ذوق شعر خالی نبود و با تخلّص «خاقان» شعر می‌سرود و با وجود خسّت، دوست داشت دربار خود را نمونهٔ دربارهای عهد سلجوقی و غزنوی نماید، به جلب شعرا پرداخت. شعرای عصر را مقامات بخشید. میرزا عبدالوهاب نشاط را منشی‌الممالک کرد، فتحعلی‌خان صبا را ملک‌الشعرایی و منصب حکومت داد، سیدحسین مجمر اصفهانی را مجتهدالشعرا لقب داد و «انجمن خاقان» را کانون احیای شعر و ادب عصر ساخت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴، ج۳، ص. ۱۵۰).
- «شعرا و تاریخ‌نگاران درباری وظیفه داشتند فرمانروای قاجار را وارث برحق شاهان گذشتهٔ ایران جلوه دهند. فتحعلی‌خان صبا ملک‌الشعرا، شهنشاهنامه را به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی سرود و در آن آقامحمدخان و فتحعلی‌شاه و عباس‌میرزا را با شخصیت‌های اساطیری و تاریخی برابر دانست [...] تمام کوشش‌های پیکرنگاران درباری در این جهت بود که شکوه دوران هخامنشیان، ساسانیان و صفویان را از نو زنده کنند» (پاکباز، ۱۳۹۵، ص. ۲۴).

با این اوصاف، آیا پادشاه خودپسند و جاه‌طلب و البته هوشیاری همچون فتحعلی‌شاه، با آن برنامه‌های بلندپروازانه و مقاصد دوراندیشانه در احیای دربارهای گذشتهٔ ایران (هخامنشی، ساسانی، غزنوی، سلجوقی، تیموری و صفوی)، به تمسک و تقلید از یک «نقش واحد» و همانندجویی و همذات‌انگاری بصری با آن ــ که سنگ‌نگارهٔ دیوانخانهٔ شیراز باشد ــ تن می‌داده و خود را شبیه آن می‌ساخته است؟! با دستگاه و دربار عریض و طویلی که از این پادشاه سراغ داریم ــ که صرفاً به شمه‌ای از آن اشاره شد ــ در نهایت چنین باید بوده باشد که تمثال شخص او الگوی تمثال‌های دیگر از جمله قهرمانان و پهلوانان

تصویر۱۰. راست: تک‌چهرهٔ رستم، کاشی زیرلعابی، تهران، خانه و موزهٔ مقدم، نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)؛ وسط: تک‌چهرهٔ فتحعلی‌شاه، اثر میرزابابا، آبرنگ (از دیوان خاقان)، نیمهٔ اول دورهٔ قاجار، ۱۲۱۶ق/۱۸۰۲م. (رابی، ۱۴۰۰، ص. ۵۷)؛ چپ: شمایل مختار ثقفی (بخشی از اثر)، دیوارنگارهٔ بقعهٔ آقاسیدحسین، فشکالی‌محله، گیلان، اواخر دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)

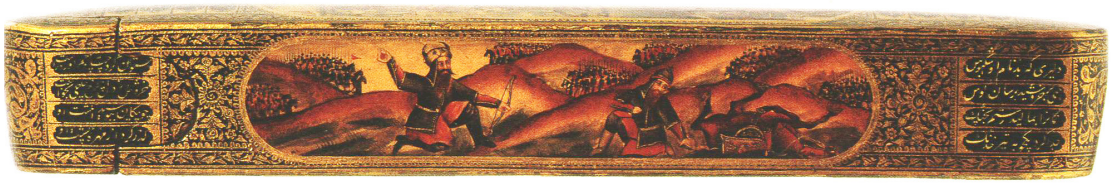


تصویر۱۱. راست: تک‌چهرهٔ رستم روی صندلی (بخشی از اثر)، قاب کاشی رولعابی، کرمانشاه، تکیهٔ معاون‌الملک، اواخر دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)؛ وسط: تکچهرهٔ فتحعلی‌شاه روی تخت ــ صندلی، منسوب به مهرعلی، رنگ روغنی روی بوم، تهران، نیمهٔ اول دورهٔ قاجار، حوالی ۲۱-۱۲۱۴ق./۶-۱۸۰۰م. (دیبا و اختیار، ۱۴۰۱،ص. ۳۱۱)؛ چپ:تک‌چهرهٔ شاهزاده محمدعلی‌میرزا دولتشاه (فرزند فتحعلی‌شاه)،اثر جعفر، رنگ روغنی روی بوم، احتمالاً تهران، ۱۲۳۶ق/۱۸۲۰م. (همان، ص. ۳۲۷)

تاریخی شود. به عبارتی، تمثال ملوکانهٔ شاه، با اسباب و ضمایمش، موضوع تقلید بصری واقع شده است، نه برعکس! بنابراین نمی‌توان پذیرفت «فتحعلی‌شاه که دوران ولیعهدیِ خود را در شیراز و در بناهای کریمخانی گذراند، بدون شک از این نقش‌برجسته الهامات زیادی گرفت» (تناولی، ۱۳۹۲، ص. ۸۰). این باور در واقع حرکت در «جهت عکس» قاعده است!

اما برای اینکه «اصالت قاجاریِ» رستم دیوانخانه بیش از این هم محرز گردد، شواهد تصویری مضاعفی در اختیار است: مثلاً در نگاره‌های دیگری از رستم که این بار نه حالت چهره و نه بدن سوژه و نه حتی موضوع اثر به هیچ وجه به نمونهٔ دیوانخانه ربط و شباهت ندارد؛ مثل رستمِ نشسته روی صندلی (تصویر۱۱) یا نشسته روی زانو با گرزی در دست (تصویر۱۰)، که در نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار خلق شده‌اند، باز هم با

تصویر۱۲. راست: نقش برجستهٔ رستم دیوانخانهٔ شیراز (منبع: نگارندگان)؛ وسط: نگارهٔ رستم در نبرد با اشکبوس (بخشی از اثر)، اثر لطفعلی صورتگر، شاهنامهٔ داوری، شیراز، ۱۲۷۸ق./ ۱۸۶۱م. (غضبانپور، ۱۳۷۶، ص. ۱۳۸)؛ چپ: رستم در نبرد با اشکبوس (بخشی از اثر)، قاب کاشی هفت‌رنگ، مجموعهٔ خصوصی، اواخر دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)



تصویر۱۳. نبرد رستم و اشکبوس، قلمدان زیرلاکی، اثر محمد ولی بن جناب‌الصدر شیرازی، شیراز، ۱۲۹۷ق./ ۱۸۸۰م. (Khalili, 1997, p. 146)

«معادل‌های تصویریِ متقدمی» از «فتحعلی‌شاه» مواجه هستیم که گویی نگارهٔ رستم بعدها از آنها الهام گرفته است. دو نمونهٔ تک‌چهره (پرتره) از فتحعلی‌شاه که در ذیل آمده، به دست هنرمندان درباریِ معاصرِ خاقان ترسیم شده بودند، اما بعدها (حتی بعد از مرگ فتحعلی‌شاه) به الگوواره‌های تصویری برای تقلید و تجلی در دیگر آثار هنری بدل گشته‌اند که مسئلهٔ «جاودانگی»، «اسطوره‌سازی» و «تمثال آرمانی» شاه را تداعی می‌کنند.[۵]

رستم دیوانخانه هم طبعاً به همین منوال و در ادامهٔ برنامهٔ مشروعیت‌بخشی به چهرهٔ خاقان در فضای عمومی، پس از تأثیرپذیری از یک «پیش‌نمونه بر محور شمایل فتحعلی‌شاه»، بعدتر در شیراز، خود به‌عنوان یک الگوی «ثانویه»، به دیگر اقسام هنری، از جمله نقاشی نسخ و کاشی‌کاری، راه یافته و با توجه به محل نصب آن (دیوانخانه) که از اهمیت سیاسی و دیوانی برخوردار بوده و همچنین براساس شاخصه‌های بصری‌اش (صلابت و زیبایی)، به احتمال زیاد سرمشق هنرمندان شیرازی برای خلق نمونه‌های بعدی شده است (تصاویر۱۲ و ۱۳). اما در مشق‌های انجام‌گرفته از روی مدل دیوانخانه، باز هم روح و سیمای خاقان قاجار متجلی است و گویی همهٔ اینها در نهایت به یک اصل و سرمنشأ تصویریِ واحد بازمی‌گردند.[۶]

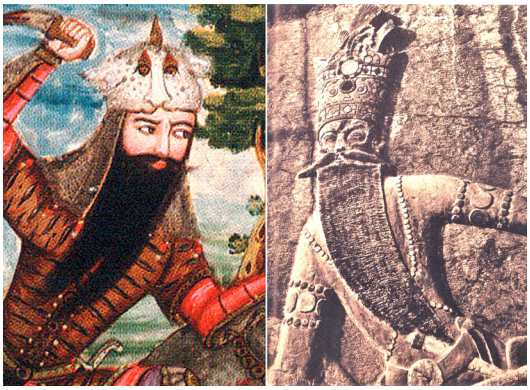
رستم نه فقط در ظاهر و هیبت به فتحعلی‌شاه شباهت دارد، بلکه اسباب و متعلقات شاهانه را نیز به عاریت می‌گیرد. چنان‌که مثلاً تا پیش از این، این پهلوان را نشسته روی صندلی نمی‌بینیم و اصولاً در حال نبرد و انجام اعمال شاقه و محیرالعقول است، اما در دورهٔ قاجار ــ ظاهراً به تأسی از فضای عیش و طرب و راحت دربار و تجدد ــ شخصیت و منش رستم نیز تاثیر پذیرفته و دچار رخوت و فراغت درباری شده است! (تصویر۱۱، راست). دیگر آنکه تا پیش از رستم‌های متأثر از تمثال فتحعلی‌شاه، هیچ رستمی ریشی به این بلندی ندارد! (تصاویر۱۴ و ۱۵).

رستم به وقت جامه دریدن و ابراز اندوه زیادالوصف

تصویر۱۴. راست و وسط: چهرهٔ رستم با ریش سیاه بلند؛ چپ: چهرهٔ فتحعلی‌شاه (منبع: نگارندگان)

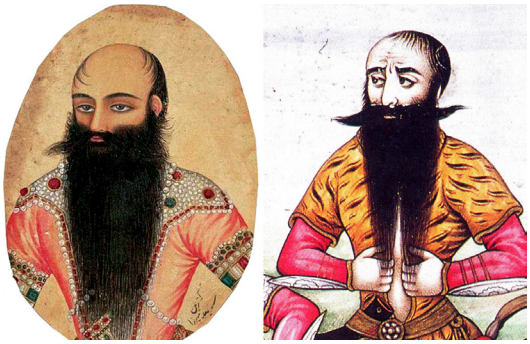
از کشتن پسرش، سهراب (در شاهنامه)، و آنگاه که بر نعش فرزند تضرع می‌کند و کلاهخود از سرش افتاده و سر بی‌مویش پیداست، باز هم قرابت‌های بصری با خاقان دارد (تصویر۱۶).

نگارهٔ خاقان به حدی قدرتمند و تأثیرگذار است که نه فقط اسطوره‌ها که حتی بعضاً شخصیت‌های مذهبی و قصص قرآنی (در کتب چاپ سنگی قاجار) را هم ــ در حیطهٔ تصویرگری ــ با خود همسو می‌سازد (تصویر۱۷).



تصویر۱۵. راست: تمثال فتحعلی‌شاه (بخشی از یک نقش‌برجسته)؛ چپ: تمثال رستم (بخشی از یک آبرنگ، مجموعهٔ خصوصی، منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۷ فرعون مصر (رامسس دوم) در هیئت فتحعلی‌شاه قاجار، در حضور حضرت موسی و هارون، اثر نصرالله خوانساری، چاپ‌نقش سنگی (لیتوگراف)، کتاب قصص‌الانبیا، ۱۲۹۷ق/۱۸۷۹م. (مارزلف، ۱۳۹۰، ص. ۱۸۵)



تصویر۱۶. راست: چهرهٔ رستم بدون کلاهخود (بخشی از اثر)، شاهنامهٔ داوری، شیراز، نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار (غضبانپور، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۶)؛ چپ: چهرهٔ فتحعلی‌شاه بدون تاج کیانی، اثر سیدمیرزا، آبرنگ، نیمهٔ اول دورهٔ قاجار (معتقدی و نامور، ۱۴۰۰، ص. ۵۳)

تشابه نگاره‌های رستم و خاقان، به لحاظ چهره‌پردازی، گاه چنان زیاد است که تشخیص هویت آنها از یکدیگر فقط به یاری برخی اجزا و

نحوهٔ اجرا، بیان هنری و حال‌وهوای نقش‌برجستهٔ دیوانخانه (به لحاظ سبک‌شناسی) به هنر قاجار و شاخصه‌های تصویری این دوره (با مایه‌هایی از ملاحت و شوخ‌طبعی) نزدیک‌تر است (تصویر۲۰) و از آن فضای ایستا و درونگرای زندی که موضوع گل و مرغ و رسانهٔ نقاشی زیرلاکی را سرلوحه دارد، تا حدی زیادی به دور است. چراکه زندیه اصولاً مروج

تصویر ۲۰. مختصات بصری و نوع بیان حالات در چهره‌ها، اجزائی از نقش‌برجستهٔ ازارهٔ ایوان دیوانخانهٔ شیراز (منبع: نگارندگان)

عناصر صحنه، از جمله تمایز کلاهخود رستم از تاج کیانی شاه ممکن می‌شود (تصاویر ۱۸ و ۱۹).

در کنار همهٔ اینها باید اضافه کرد که شیوه،

نقاشی و هنر پیکرنما در معماری (دست‌کم با هدفِ مشروعیت‌زایی و بهره‌برداری سیاسی) نبوده و آنچه به «پیکرنگاری درباری» (با مشخصات خاصش) موسوم است، زاده و پروردهٔ دربار فتحعلی‌شاهی است. تنها عنصرِ به ظاهر زندی در این سنگ‌نگاره نیز قاب‌بندهای ترنج‌شکلی است که اطراف عناصر اصلی صحنه را فراگرفته و به فضای هنر زندی نزدیک است، که البته در این مورد، از اقتباس قاجاریه از هنر زند حکایت دارد.

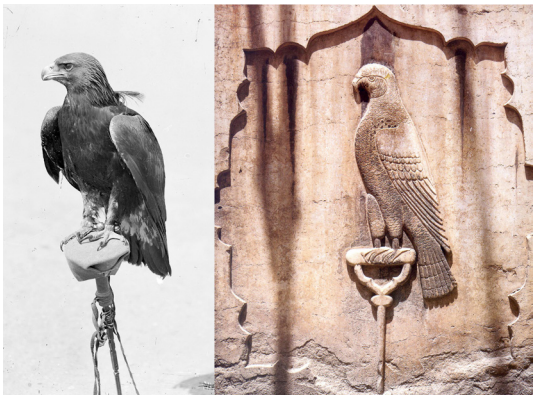
شیرها و بازهای حجاری‌شده در طرفین قاب مرکزی نیز از حیث سبک و سیاق، همسو با نمونه‌های مشابه در اماکن و ابنیه‌ای همچون «عمارت نارنجستان»، «باغ ایلخانی»، «خانهٔ محتشم» (شیراز، قاجار)، «ایوان تخت مرمر» کاخ گلستان (تهران، قاجار) و نقش‌برجستهٔ «نقش خاقان» (ری، قاجار) هستند (تصویر۲۱).

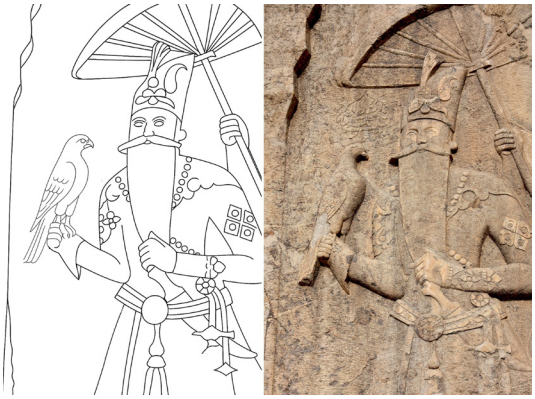
از این بازهای شکاری در هنر و تزئینات معماری زندیه نمونه‌ای در دست نیست، اما در عوض در

تصویر ۱۸. راست: رستم نشسته روی قالیچه (بخشی از اثر)، آبرنگ؛ چپ: فتحعلی‌شاه نشسته روی قالیچه، اثر مهرعلی، رنگ روغنی روی کرباس، ۱۲۱۹ق./۱۸۰۴م.، تهران، کاخ گلستان (معتقدی و بهارلو، ۱۴۰۳، ص ۳۰)

تصویر ۱۹. راست: سیمای رستم (بخشی از اثر)، اثر میرزا قدیم ایروانی، رنگ روغنی روی گچ، اوایل قرن ۱۹م.، تالار آینهٔ کاخ سردار ایروانی، ایروان، دورهٔ قاجار (معتقدی و بهارلو، ۱۴۰۳، ص. ۷۸)؛ چپ: سیمای فتحعلی‌شاه قاجار (بخشی از اثر)، گراور، از سفرنامهٔ «مسافرت به ایران» (کوتزبوئه، ۱۳۶۵، ص. ۱۰۳)

تصویر۲۱. سنگ‌نگارهٔ شیرهای قاجاری در سه عمارت مختلف در شیراز (از راست به چپ: دیوانخانه، نارنجستان، خانهٔ محتشم، منبع: نگارندگان)





تصویر ۲۲. راست: نقش‌برجستهٔ باز شکاری روی پایهٔ مخصوص، ازارهٔ ایوان عمارت دیوانخانهٔ شیراز (منبع: نگارندگان)؛ چپ: عکسی از یک پرندهٔ شکاری روی پایه، دورهٔ قاجار (آرشیو آنلاین مؤسسهٔ اسمیتسونین امریکا)

تصویر ۲۳. راست: فتحعلی‌شاه با باز شکاری روی دست (بخشی از اثر)، نقش‌برجستهٔ نقش خاقان، ری، دورهٔ قاجار، ۱۲۴۸ق/۱۸۳۲م. (منبع: نگارندگان)؛ چپ: طراحی گرافیکی نقش‌برجسته (منبع: نگارندگان)

دورهٔ قاجار، موضوع شکار و نگهداری و پرورش پرندگان شکاری چنان اهمیت داشته که رسائلی تحت عنوان «بازنامه» نوشته می‌شده است. این کتاب‌ها در ادامهٔ سنن ساسانی و بعدتر، نمونه‌های دوران اسلامی در زمینهٔ «بازداری» و «قوش‌بازی» قرار می‌گرفت. شاهبازنامه، از جمال‌الدین‌میرزا، نوادهٔ فتحعلی‌شاه، یکی از این مکتوبات قاجاری است (مولوی، ۱۳۹۸) (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

از اینها گذشته، پیشاپیش باید اذعان کرد اگر حجاری نبرد رستم و اشکبوس در دیوانخانهٔ شیراز، اثری «قاجاری» بوده (چنان‌که اثبات و محرز گشت)، پس مابقی قاب‌های پیرامونش هم بالطبع از دورهٔ قاجار است.

۶. یک حجت تاریخی: دیوانخانه و «غیبت نقش‌برجسته» در سفرنامه‌های زند و اوایل قاجار

در کنار تمام استنباط‌ها و دلایلی که در رد زندی بودن نقش‌برجستهٔ دیوانخانهٔ کریمخانی عنوان شد، یک برهان و واقعیت تاریخی را هم باید مد نظر داشت و آن اینکه در تواریخ و سفرنامه‌های دورهٔ زندیه و نیمهٔ اول دورهٔ قاجار، هیچ ناظر و شخصی که به دیوانخانهٔ کریمخانی راه یافته و عمارت آن را دیده و در آن خصوص نوشته، اشاره‌ای به وجود چنین نقش‌برجسته‌ای نکرده است! این در حالی است که چنان‌که در بالا گفته شد، حجاری مذکور (به همراه نقوش قرینهٔ طرفین آن) ابعادی بزرگ (۱۵/۲ × ۱/۵ متر) دارد و تمام ازارهٔ ایوان را به خود اختصاص داده است. جالب آنکه برخی ناظرانِ دیوانخانه به سایر تزئینات و حتی به موارد جزئی‌تر هم اشاره کرده‌اند، اما سخنی از نقش‌برجسته در میان نیست! در اینجا برخی گزارش‌های موجود ــ براساس سیر زمانی ــ نقل و بررسی می‌شود:

«کاخ بگلربگ [طبق نظر مترجم سفرنامه، ظاهراً همان دیوانخانه؛ و منظور از بیگلربیگ، صادق‌خان زند] به‌وسیلهٔ کریم‌خان زند ساخته شده است و در وسط میدان بزرگی که در آن جو و گندم کاشته‌اند

قرار دارد. [...] ما را به سالن بزرگی که به طرف حیاط کاملاً باز بود هدایت کردند. کف این سالن قالی بزرگ و زیبایی داشت. برخلاف ترکیه که دورتادور اتاق‌ها [...] ما را در کاخ به گردش برد تا چند اتاق را به ما نشان بدهد. در یکی از اتاق‌هایی که چسبیده به تالار بار بود، دیوار با مرمرهای خوبی از تبریز پوشیده شده بود. روی زمین قالی‌های زیبایی انداخته بودند. در دیوارها آینه‌های زیبایی از اروپا قرار داشت. همچنین در این اتاق بیش از ده تابلوی نقاشی از آدم [نقاشی پرتره] وجود داشت» (نیبور، ۱۳۵۴، ص. ۶۸-۶۵).

در نقل قول فوق که جزو قدیمی‌ترین گزارش‌های دیوانخانه از دورهٔ زندیه است، سخن از هر نوع آرایه‌ای به میان آمده، الّا نقش‌برجستهٔ ازاره. از سوی دیگر، حضور کارستن نیبور (سیاح و نقشه‌نگار آلمانی) در شیراز و دیوانخانه، به سال ۱۱۷۸ق./۱۷۶۵م. (پیش از حضور کریم‌خان در آن شهر) بازمی‌گردد؛ حال آنکه تاریخ ساخت دیوانخانهٔ کریمخانی را به چند سال بعد و به ایام حکمرانی کریم‌خان در شیراز (۱۱۹۳-۱۱۸۰ق./۱۷۷۹-۱۷۶۶م.) نسبت می‌دهند (افسر، ۱۳۵۳، ص. ۱۸۱؛ پارسی، ۱۳۸۲، ص. ۸۴؛ علی‌آبادی و اسدپور، ۱۳۸۷، ص. ۸۸۸-۸۷۳.). این ناهمخوانی تواریخ، در کنار موضوعِ جابه‌جایی ستون‌های مرمرین دیوانخانه به تهران که در بالا گفته شد (نک: یک اثر، دو وجه، چندین شُبهه)، از دیگر ابهامات مسئله است. خود نیبور نیز از احداث «کاخی باشکوه با باغی بزرگ در شیراز» به سال ۱۱۷۳ق./۱۷۶۰م. (پیش از همهٔ تواریخ فوق) خبر داده که ظاهراً باید دیوانخانه باشد (نیبور، ۱۳۵۴، ص. ۲۰۸) که بار دیگر، تاریخی ناهمخوان است!

«ما در پی او از دالان‌های بسیار طولانی و پرپیچ‌وخم به راه افتادیم و بالاخره به حیاط کوچکی رسیدیم. در ته حیاط تالاری دیدیم که چندان بزرگ نبود. تقریباً چهار پا و نیم [کمتر از یک و نیم متر] از زمین ارتفاع داشت و در دو طرف آن، پله‌های ورودیِ بسیار زیبایی از سنگ مرمر ساخته بودند. این اتاق [= ایوان] از روبه‌رو دیوار نداشت و به جای آن پردهٔ باشکوهی از سقف تا زمین آویزان بود تا در مواقع لزوم از نور آفتاب جلوگیری کند. یک طرف دیگر اتاق، از دیوارهای بلندی تشکیل شده بود که با آنچه ایران «طاق‌نما» می‌نامند تزئین شده بود. [...] در وسط حیاط، فوارهٔ زیبایی از مرمر دیده می‌شد و در هر طرف آن، از در ورودی تا تالار روبه‌رو، دو ردیف باغچهٔ وسیع از گل‌های رنگین درخشان و بسیار شاد کاشته بودند. لطفعلی‌خان بالاپوشی به روی شانه‌ها داشت و در کنار پنجره‌ای نشسته بود (جونز، ۱۳۵۶، ص. ۱۵).

این گزارش نیز در دورهٔ زندیه و در برهه‌ای حساس و بحرانی ثبت شده است. سِر هارفورد جونز (دیپلمات و نویسندهٔ بریتانیایی) در دیدار با واپسین حکمران زند، لطفعلی‌خان، و در کشاکش قدرت میان زندیه و قاجار، ظاهراً به دیوانخانه راه یافته و حتی ارتفاع تقریبی ازارهٔ ایوان عمارت را هم تخمین زده و حیاط را هم توصیف می‌کند. اما نشانی از نقش‌برجسته در گزارشش نیست!

«نخستین روز ژانویهٔ سال ۱۸۰۹م. [۱۴ ذی‌القعدهٔ ۱۲۲۳ق.] [...] بایرام علیخان قاجار ایشک آغاسی یا رئیس تشریفات که در جایی کوچک در برابر دروازهٔ کاخ نشسته بود، تا ما را دید، از جای برخاسته، چماقش (عصای سیاهی که نقش مُشتی بر آن کنده

شده بود) را خواست و پیشاپیشِ ما به راه افتاد. از روی پست ما را به حیاطی فراخ راهنمایی کرد. شاهزاده [حسینعلی‌میرزا] در ته این حیاط دیده می‌شد. او در گونه‌ای اتاق روباز یا ایوان که دو ستون زیبای زرین و نگارین داشت، نشسته بود. اینجا را «دیوانخانه» یا اتاق بار می‌خوانند.

در دو سوی خیابانِ [= معبر] میان حیاط، دو جوی دراز پر از درختان بلند بود: فواره‌های بی‌شمار، لوله‌های باریک آب را همراه با صدای جلنگ جرنگِ چرخ‌ها و زنگ‌های دستگاه‌های ماشینی به بالا پرتاب می‌کردند. مردان مسلح به تفنگ و تپانچه و شمشیر در جامه‌های گرانبها در تمام جاهای حیاط در رده‌های فشرده بودند [...] آیین‌ها که با پایان رسید، برخاسته، تعظیم‌کنان به شاهزاده، از پیش او دستوریِ رفتن یافتیم و چهارچشمی نگران بودیم که هنگام رفتن به شاهزاده پشت نکنیم» (موریه، ۱۳۸۶، ج۱، ص. ۱۵۱-۱۵۰).

دیپلمات بریتانیاییِ تیزبین و زبده‌ای همچون جیمز موریه (اوایل دورهٔ قاجار) که حتی سرچُماقِ رئیسِ تشریفات را دیده و توصیف کرده (!) و نیز به کیفیت ستون‌های دیوانخانه اشاره می‌کند، آیا ممکن است آرایهٔ اصلی بنا را که نقش‌برجسته‌ای به آن عظمت بوده، ندیده باشد؟!

«تقریباً به وسط شهر، ارگ یا قصر مستحکمی [= ارگ وکیل] است که حصار کنگره‌داری به دورش می‌باشد و از کریم‌خان است. این محوطه، بسیار بزرگ و از چند منزل تشکیل یافته که بعضی اختصاص به حاکم، و دیگران برای خدمتکاران و نوکرانش می‌باشد و در وسط، باغی بزرگ با حوض‌های متعدد قرار گرفته است. در شمالش، دیوانخانه بدین باغ باز می‌شود. در این محل است که بیگلربیگی بار می‌دهد. بر روی مرمر صور پهلوانان نامی ایران: افراسیاب، رستم، اسفندیار و بسیاری دیگر متحجر گشته [...]» (فلاندن، ۱۳۵۶، ص. ۳۳۱).

اوژن فلاندن (نقاش، معمار و مستشرق فرانسوی) بعد از ذکر نام دیوانخانه و بیگلربیگی، ظاهراً ــ بدون توضیح اضافه ــ سمت و سوی گزارش خود را به محل دیگری از مجموعهٔ زندیه سوق می‌دهد و به «عمارت خورشید» که کاخ حسینعلی‌میرزای قاجار بوده می‌پردازد. «پهلوانان نامی ایران» در حقیقت همان سنگ‌نگاره‌های ازارهٔ کاخ شاهزاده هستند (نک: بالا) که به دورهٔ فتحعلی‌شاه تعلق دارند. از این رو شاهد آن هستیم که یک ناظر خارجی (دورهٔ محمدشاه قاجار)، این بار به یک نقش‌برجسته اشاره می‌کند، اما باز هم نقش‌برجستهٔ مورد نظر (دیوانخانه) نیست!

«ما را به کاخ زیبایی هدایت کردند [...] پس از عبور از در وارد باغِ وسیعی مملو از چنارهای تنومند، بوته‌های گل یاسمن و درختان انار شدیم. در وسط باغ در آب‌نمایی که کف آن با کاشی آبی فرش شده بود، نهر عرضی جاری بود و در دو سوی آن دو باغچهٔ گلکاری و دو جادهٔ [مسیر] اصلی قرار داشت که جاده‌های فرعی باریک‌تر آن را قطع می‌کردند. این منظره به نوعی تئاتر بزرگ [ایوان دیوانخانه] ختم می‌شد که بر پایهٔ دو ستون بلند رنگین و زرین قرار گرفته بود و برای جلوگیری از نور آفتاب، چادر پارچه‌ای سفیدی با نقوش سیاه جلو آن آویخته بودند. درون تالار بزرگِ کاخ را حوض مرمرینی که به‌طرز عجیبی تراشیده بودند تزئین می‌داد. دیوارها

پوشیده از نقاشی‌های بزرگ، یعنی تصاویر تمام‌قد کلیهٔ شاهزادگان خانوادهٔ فتحعلی‌شاه، جد بزرگ شاه فعلی [= ناصرالدین‌شاه] بود که پیرامون هریک نوشته‌هایی با خط عربی داشت و مجموع آنها شکوه و درخشندگی زیادی داشت. [...] بدین‌سان به خوبی می‌توان پذیرفت که این تالار بزرگ که بر دو ستون عظیم قرار گرفته که پایه‌های هر یک پنج تا شش پا ارتفاع دارد و درهای آن به باغ وسیع و خوش‌منظره‌ای باز می‌شود [...]» (گوبینو، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۱-۱۲۹).

کُنت آرتور دوگوبینو (مستشرق و سیاستمدار فرانسوی) ظاهراً در یکی از عمارت‌های حکومتی (ارگ یا دیوانخانه) حضور داشته و توصیفاتی با جزئیات، از مشاهداتش ارائه کرده است. اشارات او به نقاشی‌های بنا، که در جای دیگر هم آورده، نشان می‌دهد با چنین آثاری آشنا بوده و با توجه به آنکه در مهد فرهنگ اروپای قرن نوزدهم (فرانسه) پرورش یافته، نگاهش تیزبینانه و منتقدانه بوده است.

«در ضمن، نقش‌برجسته‌ای را هم در دیوار صخره‌ای دیدیم که به تقلید حجاری‌های ساسانی، فتحعلی‌شاه را با فرزندانش نمایش می‌داد. [...] بالاخره به میدان بزرگی [میدان توپخانه] رسیدیم که در یک طرف آن ادارهٔ تلگرافخانه واقع بود. [...] در خیابان مشجر عریضی افتادیم و به باغ قشنگی وارد شدیم که پر از گل‌های ممالک غربی بود [...] در وسط باغ هم عمارتی نیمه‌اروپایی دیده می‌شد. معاون تلگرافخانه، مستر بلاکمور، به استقبال ما آمد.» (دیولافوا، ۱۳۷۱، ص. ۴۳۹).

گزارش ژان دیولافوا (باستان‌شناسی فرانسوی) از شیرازِ عهد ناصری، حاکی از تأثیرات اروپا بر فرهنگ و هنر ایران در آن دوره است. از باغ‌آرایی و کاشت گل‌های غیربومی که باب شده بود (و نقش آنها در هنر قاجار به «گلفرنگ» موسوم است) تا تأثیرات معماری غرب بر معماری قاجار که نمونه‌های متعددش امروزه در شیراز باقی است. در زمان او دیوانخانه به «ادارهٔ تلگراف هند و اروپا» (تلگرافخانه) تغییر کاربری داده بود. دیولافوا حین ورود به شهر، صخره‌نگارهٔ «تنگ الله‌اکبر» را دیده، اما در دیوانخانه به سنگ‌نگارهٔ دیگری اشاره نمی‌کند!

«من پس از ورود به شیراز مستقیماً به تلگرافخانه رفتم که عمارتی بسیار زیبا بود و در کنار درب ورودی آن سربازها به عنوان نگهبان ایستاده بودند و در حیاط بزرگ آن حوضی پر از ماهی‌های قرمز بود. آبی صاف و شفاف که عکس پیاده‌روها و بوته‌های گل رز در آن منعکس می‌شدند. سپس همراه ایرانی‌ام و اسب‌ها را مرخص نمودم و وارد تلگرافخانه شدم» (هدین، ۱۴۰۱، ص. ۲۰۱).

سِوِن هِدین (عکاس و کاوشگر سوئدی) بلافاصله بعد از اینجا به خانهٔ شخصی به نام دکتر فارگوس در همان شیراز رفته و در آنجا شرحی از مبلمان، فرش‌ها، دیوارها، غذا و ... می‌دهد، اما در خود دیوانخانه به همین مقدار توصیف فوق، بسنده کرده است!

«بعد به تلگرافخانه که در جنب میدانِ جلوخوانِ ارگ و عمارت خورشید است، رفتم. تلگرافخانه، دیوانخانهٔ کریم‌خانی است و آبادی عمارتْ عالی است. از قرار مذکور، ستون‌های تخت مرمر را مرحوم شاه شهید [آقامحمدخان قاجار] از اینجا به طهران بردند. این عمارت یک حوض بزرگ جلو تالار [ایوان] دارد. در ازارهٔ سنگ جلو تالار، صورت رستم و

اشکبوس و اردشیر، حجاری خوبی کردند که خیلی تعریف دارد (بی‌نام، ۱۴۰۴، ص. ۶۸-۶۹).

این گزارش در واقع ــ تا این لحظه ــ نخستین موردی است که مشخصاً به نقش‌برجستهٔ عمارت اشاره می‌کند. جالب آنکه این نقل قول از یک سفرنامه‌نویس داخلی ذکر شده است. وی که نام و نشانش معلوم نیست، در سال ۱۳۰۳ق./ ۱۸۸۶م. و به حکم ناصرالدین‌شاه، خلعتی برای پسر ظل‌السلطان، شاهزاده جلال‌الدوله، که شش سال حاکم فارس بوده می‌بَرد و شرح سفر و مشاهداتش را تا شیراز و دیوانخانه می‌نگارد.

اما همهٔ اینها در حالی است که باید بدانیم نقش‌برجسته‌های سلطنتی قاجاری که از زمان فتحعلی‌شاه تا دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه خلق شده‌اند، در متون تاریخی معاصر خود مورد توجه سیاحان، ناظران و مورخان بوده و همواره از آنها ذکری در میان است (موثق، ۱۳۹۷؛ فلور، ۱۳۹۵، صص. ۱۷۳-۲۰۲).

۷. وکیل‌الرعایا و دولت مستعجل؛ خاقان مغفور و دولت علّیه

شاهان قاجار، به‌خصوص در نیمهٔ نخست این دوره، برقراری پیوند با گذشتهٔ تاریخی و اساطیری ایران را مایهٔ تفاخر می‌دانستند و از آن، علاوه بر ایجاد حس سرافرازی و اشتیاق و انگیزه در خود، در کار حکمرانی بر ولایات بهره می‌گرفتند. فتحعلی‌شاه پادشاهی بود که بیش از همه از این عامل نفع می‌برد. «او خود را وارث تاج‌وتخت تمام شاهان قدرتمند ایران باستان می‌دانست و سعی می‌کرد همین حس را در میان مردم کوچه و بازار نیز القا کند. تبلیغات او در این زمینه به حدی گسترده بود که نشانه‌هایی از این احساس، حتی تا قرن بیستم (چهاردهم ق.) هم در میان مردم عوام ادامه داشت» (هاگدورن و ولف، ۱۳۹۴، ص. ۵۲). به همین دلیل است که حتی بعد از مرگ وی نیز تصویرش (شمایل خاقان مغفور) کماکان در آثار و آفرینش‌های هنری ادامهٔ حیات می‌دهد.

برخی القاب و عناوینی که در دورهٔ قاجار به پادشاهان اعطا می‌شد، حاکی از تصویر و تصوری است که آنان برای خود قائل بودند:

«القاب شاهانه همراه با یک سلسله عناوینِ پرشکوهِ دیگر، اشتیاق تامِ فرمانروایان را به برانگیختن نوعی حس تداوم تاریخی و درنتیجه مشروعیت بخشیدن به سلطنت [که دغدغهٔ همیشگی دستگاه حکومت بود] می‌نمایاند. وقایع‌نگاران درباری و کاتبانِ اسناد دولتی، با الهام از شکوه و حشمت اساطیری و دودمانیِ ایران باستان، شاهان قاجار را «گیتی‌ستان»، «سکندرشأن»، «جم‌جاه»، «فریدون‌فر» و «خسروشوکت» می‌نامیدند. ایشان در هنگام جنگ و گاه مجازات، «چنگیزصولت» و «تیمورسَطوت» می‌گردیدند. لکن در زمان صلح و آرامش به صورت «شهریار کامکار» و «سلطان صاحب‌قران» درمی‌آمدند. بدین‌ترتیب، هم وظایف مذهبی و هم مدنی آنان در عناوینشان بازتاب می‌یافت. اما بالاتر از همه [و از منظر دین]، شاه «ظل‌الله فی الارض»، «اسلام‌پناه» و «شریعت‌مدار» بود» (امانت، ۱۳۸۵، ص. ۴۸-۴۹).

معانیِ اسامیِ چهارمین و پنجمین پادشاه قاجار، یعنی «ناصرالدین» (یاری‌گر یا حامی دین) و «مظفرالدین» (آنکه موجب پیروزی دین و آیین

تصویر ۲۴. راست: تمثال رستم با ادوات رزم (بخشی از اثر)، نقش‌برجستهٔ تنگ الله اکبر، شیراز، دورهٔ قاجار (منبع: نگارندگان)؛ چپ: تمثال فتحعلی‌شاه در جامهٔ رزم (بخشی از اثر)، اثر مهرعلی، رنگ روغنی روی بوم، تهران، دورهٔ قاجار (دیبا و اختیار، ۱۴۰۱، ص. ۳۱۸)

است؛ پیروزمند در دین)، خود به بهترین وجه، گویای چنین گرایشی است. اما گذشته از مناسبات دیوانی و درباری، نمود تصویریِ همین القاب و عناوین را نیز می‌توان در عالم هنر و در آثار نقاشی این دوره بازجُست. بازتاب چهره‌های حماسی، اسطوره‌ای و تاریخی حتی در اماکن مذهبی این دوره و در برخی نسخ مصور نیز پیداست (بهارلو، ۱۴۰۳، ص. ۱۰۶).

فتحعلی‌شاه را باید سرکردهٔ این جریان تاریخی و تاریخ‌ساز دانست. «او را واپسین پادشاه مقتدر شرقی به شیوهٔ پرطمطراق حضرت سلیمان، ساردانا‌پالوس[۷] و سلیمان قانونی[۸] می‌دانند» (رابینسن، ۱۳۵۴، ص. ۹). فتحعلی‌شاه حتی پیش از مرگش، به چند تن از ادیبان دربار خود امر کرد شرح حالی از وی بنویسند که به «شمایل خاقان» مشهور است. مطالب این رساله به‌روشنی گویای عقیده و تصویری فراانسانی و موجودی برتر است که شاه قاجار از خود داشته و می‌خواسته آیندگان نیز چنین تصویری از او داشته باشند (نفیسی، ۱۳۸۳، صص. ۷۴۰-۷۴۸). این حجم از بزرگنماییِ متجاهلانه و تملق، البته برای شاه لذت‌بخش و جذاب بود و خود شاه نیز در رفتار و گفتار خویش، بی‌پروا همین فضای تصویریِ توهم‌آمیز را به کار می‌بست (میرزایی‌مهر، ۱۴۰۳، ص. ۷۹). در این میان، هنر و رسانهٔ تصویر، ابزاری مناسب و راهبردی برای تحققِ بخشی از اهداف شاهانه بود. فتحعلی‌شاه را در واقع به‌عنوان پادشاهی که بیشترین پرتره را ــ تا آن زمان ــ از خود سفارش داده می‌شناسیم و اصولاً او را «حاکمی هنرپرور ــ هنر با تعریف و اهداف ویژهٔ آن روز ــ می‌دانیم که شعر می‌سراید و شعر می‌شناسد، خوش‌نویسی می‌کند و خوش‌نویسان را گرامی می‌دارد، نقاشان را تشویق می‌کند و مقام و منزلت و لقب می‌بخشد و در دربار، مکانی جهت استقرار ایشان دایر می‌کند» (همان، ص. ۱۰۸).

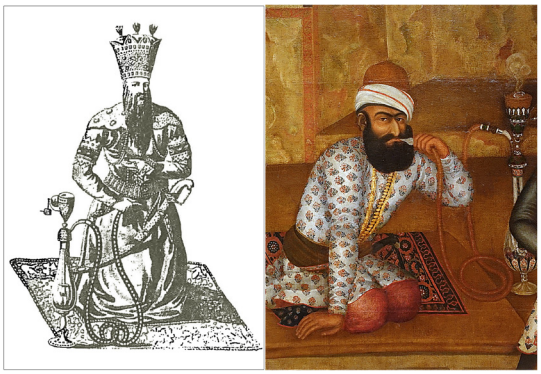
اما در سوی دیگر، و در جهت معکوس، دولت و دربار زند (با همهٔ مساعی کریم‌خان در امر آبادانی شهر، مردم‌داری، رعایت عدل و انصاف، برخورداری شخص وی از صفات خوب و اخلاق کریمانه و این قبیل فضائل)، در اجرا و برکشیدن برخی آداب، تشریفات و امور دیوانی و کشوری یارای برابری با دول صفویه و قاجار را نداشت؛ آن هم به دلایل متعدد، از جمله: عمر کوتاه زندیه؛ مدت‌زمان کوتاه‌تر حضور کریم‌خان در شیراز (سیزده سال) به نسبت کل دوران ۲۹ سالهٔ سلطنتش؛ پراکندگی و از هم گسیختگی سلسلهٔ زند بعد از مرگ وکیل‌الرعایا، تا آنجا که نام

تصویر ۲۵. راست: تمثال فتحعلی‌شاه (بخشی از اثر)، اثر عبدالله‌خان، نقش‌برجستهٔ کوه سُرسُره، ری، ۱۲۴۶ق./۱۸۳۰م.، دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار (سیف، ۱۳۹۷، ص. ۶۶)؛ چپ: تمثال‌های مختلف از رستم در هنر قاجار (منبع: نگارندگان)

سلسله اساساً با نام یک تن (کریم‌خان) گره خورده است؛ بیسواد بودن کریم‌خان؛ محدود بودن نسبیِ نواحیِ حکمرانی و سیطرهٔ سیاسی دولت زند در جغرافیای ایران؛ همزمانی و همپوشانیِ سلطنت زندیه با افشاریه در مقاطعی از تاریخ و عدم وجود دولت مرکزی مقتدر و مستقل؛ عدم وجود فضای متمرکز و متمول (کارگاه سلطنتی) برای هنرمندان و...

در توصیف شخصیت، منش و حکومتداری کریم‌خان، همین بس که وی:

- «در همهٔ روزگار زندگی، نوعِ سادگی مردانه در سرشت داشتی که هرگز اعتنا به ساختگی‌های پادشاهانه نکردی» (غفاری کاشانی، ۱۴۰۴ق، ص. ۴۳۰).
- «به جای تخت زرین، مسندی مثنّی (دولا) افکنده، بر وی نشستی و به جای قبای زرافشان، کرباس بوته‌دار و اطلس کاشان پوشیدی و به جای تاج مرصّع، شال کشمیری بر سر پیچیدی» (دنبلی، ۱۳۴۹، ج۲، ص. ۴۸).
- «درست مثل موقعی که در کوهستان‌های زادگاهش می‌زیست، لباس می‌پوشید. هرگز جیقه یا جواهرات دیگری بر کلاهش نصب نکرد. نشستن روی زیلو و فرش‌های نمدی را بر نشستن روی تخت ترجیح می‌داد [...] خصوصیات وی، با لباس‌ها و تزئینات فتحعلی‌شاه که بنا به خبرهای موثق، نشانه و تقلیدی از شاهان صفوی بود، مغایرتی عظیم داشت» (پِری، ۱۴۰۳، ص. ۴۰۴؛ Ker Porter, 1821: vol. I, p. 328).
- «[در عهد زندیه] تنها تغییراتی که در سازمان‌های اجتماعی و مشاغل ایجاد شد، بر مبنای نگرش کریم‌خان صورت پذیرفت؛ نگرشی که بر پایهٔ تأمین رفاه مردم و سهل‌گیری بر آنان استوار بود. قطعاً این تغییرات، عمیق و بنیادین نبودند، زیرا کریم‌خان نه تنها فرصت کافی، بلکه مطالعه، سواد و تجربهٔ لازم را برای ایجاد اصلاحات عمیق مردم در جامعه نداشت» (نوایی، ۱۳۴۸، ص. ۱۹۲-۱۶۵؛ به نقل از طهرانی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷۵).



تصویر ۲۶. راست: تک‌چهرهٔ نشستهٔ کریم‌خان قلیان به دست (بخشی از اثر)، اثر جعفر، رنگ روغنی روی بوم، شیراز، موزهٔ پارس (منبع: نگارندگان)؛ چپ: تک‌چهرهٔ نشستهٔ فتحعلی‌شاه قلیان به دست، اثر یک نقاش روس، گراور، از سفرنامهٔ «ایران و ایرانیان» (بنجامین، ۱۳۶۳، ص. ۳۶۹)

تصویر ۲۷. راست: تک‌چهرهٔ کریم‌خان زند، هنرمند: ناشناس، آبرنگ، تهران، موزهٔ ملک (منبع: نگارندگان)؛ چپ: تک‌چهرهٔ فتحعلی‌شاه با تاج مرصع (بخشی از اثر)، اثر مهرعلی، آبرنگ و طلا روی کاغذ، اوایل قرن ۱۹م. (حراجی ساتبیز لندن، ۲۰۰۰م.)

نظر به مقایسهٔ این موارد با آنچه پیشتر گفته شد، اینک عرصهٔ سیاسی ـ فرهنگیِ متعارضی پدید می‌آید که در دو سوی آستانهٔ قرن ۱۹ میلادی قرار می‌گیرد: یکی به نمایندگی از دولت زند و دیگری سلطنت قاجار. این عرصه را می‌توان با کلیدواژگان یا تقابل‌هایی همچون تفاخر و تفرعن، تکلف و تجمل، تشریفات، طنطنه و طمطراق، شکوه و شوکت پادشاهی، آرایش و آلایش، در برابر پیراستگی، اصالت و صراحت، سادگی و سهولت، و تساهل و تواضع تعریف کرد.

حال در اینجا به اقتضای «بحث اصلی پژوهش» باید پرسید آیا کریم‌خان اصولاً به «شاهنامه»، «حماسه‌خوانی» و «گذشتهٔ باستانی و اساطیری

ایران» ــ با آن شدت و حدتی که از دربار فتحعلی‌شاه سراغ داریم ــ عنایت و التفاتی داشته است؟ آیا بنا به نبود هرگونه شاهد و نشانه‌ای در این خصوص، احتمال سفارش اثری همچون نقش‌برجستهٔ حماسی دیوانخانه از سوی حاکم و حاکمیت زند منتفی نیست؟ کدام بینش، دانش و جهان‌بینی می‌تواند رهنمون خلق چنین اثری شده باشد؟ و آیا نباید در پی شخص یا جریانی بود که ــ آگاهانه ــ توسل به گذشتهٔ تاریخی و اساطیری ایران را برای بقای خود حیاتی می‌دانست؟

فتحعلی‌شاه (باباخان) به‌رغم حضورش در واپسین سال‌های منتهی به سلطنت خود، به‌عنوان حاکم، در شیراز و به‌رغم تجربهٔ زیسته در آن شهر، بعدها کاملاً از آن فضای ساده و بی‌پیرایهٔ دربار زند فاصله می‌گیرد، تا جایی که عزم احیای نظام‌های پادشاهی کهن (باستانی و اسلامی) را در سر می‌پروراند. طرح‌های کلان عمرانی، فرهنگی و مذهبی بی‌تردید در دورهٔ اوست که تحقق و تحول می‌یابد. رشد بی‌سابقهٔ هنرها و صنایعی نظیر خوش‌نویسی (از هنرمندان سرشناس تا دختران خوش‌نویس خود شاه)، نقاشی (پیکرنگاری درباری) و معماری (از ساخت کاخ‌ها و عمارت‌های متعدد تا مساجد سلطانی در شهرها)، تحول شعر و ادبیات و نثر فارسی، تذکره‌نویسی، باستان‌گرایی و احیای اندیشهٔ ایرانشهری و غیره، همه ــ در کنار کمی‌ها و کاستی‌ها ــ از دستاوردهای دوران سلطنت این پادشاه به شمار می‌آید.

خاقان نه فقط با ادبیات آشناست، بلکه خودش دیوان شعر دارد. او نه تنها گذشتهٔ ایران و شخصیت‌هایی مثل رستم و منظومه‌ای همچون شاهنامه را می‌شناسد، بلکه سرایش شاهنامه‌ای دیگر (شهنشاه‌نامه) را هم در همان وزن و قالب، به ملک‌الشعرای دربار خود، فتحعلی‌خان صبای کاشانی سفارش می‌دهد که مملو از توصیفات اغراق‌گونه و تملق‌آمیز از شخص اوست. و از همه مهم‌تر ــ در رابطه با این پژوهش ــ سفارش ساخت نقش‌برجسته‌های سلطنتی است که در زمان وی بر کوه و سنگ نقر می‌شوند. از طرف دیگر، طول عمر سلطنت متمرکز خاقان و به‌طور کلی‌تر، دولت مرکزی قاجار و همین‌طور گسترهٔ جغرافیای قاجاریه ــ با وجود از دست دادن سرحدات قفقاز ــ قابل قیاس با زندیه نیست. همین گستردگی ارضی نشان می‌دهد حاکمی باید در رأس امور باشد «گیتی‌ستان»، «فریدون‌فر» و «خسروشوکت»؛ به عبارتی باید «رستم زمانه» باشد. حاصل این نظامِ پرجلوه و پرتفاخر ــ که هرچند در سطح و ظاهر باقی می‌مانَد ــ با نوع نگرشی که از رأس به قاعده القا می‌گردد، احیای سنت نقش‌برجسته‌سازی بعد از حدود ۱۲۰۰ سال ــ از زمان ساسانیان ــ است که نه فقط بر دل صخره‌ها، بلکه بر «ازارهٔ» عمارت‌ها نیز پدیدار می‌شود.

۸. نتیجه‌گیری

سنگ‌نگارهٔ نبرد رستم و اشکبوس و قاب‌های حجاری‌شدهٔ پیرامون آن، به صِرف حضور فیزیکی در عمارتی از دورهٔ زند، الزاماً ریشه و تبار زندی ندارد؛ چنان‌که بسیاری از بناهای تاریخی ایران و حتی خود مجموعهٔ زندیهٔ شیراز، شامل ارگ، حمام و مسجد وکیل ــ به‌ترتیب ــ در بخش سردر ورودی، آهکبری‌های سربینه و کاشی‌کاری‌های پیکر بنا، تزئینات الحاقی قاجاری دارند. حجاری رستم و

اشکبوس نیز در زمرهٔ الحاقات بعدی بنای دیوانخانه و ایوان عمارت آن است.

ظاهر و رخسار رستم در این حجاری، از منظر ریخت و چهره‌شناسی، قرابتی با رستم‌های ترکی ــ مغولی در نقاشی‌های ادوار پیش از خود ندارد، اما با نمونه‌رستم‌های بعدی از دورهٔ قاجار در تناسب و همخوانی است که نمودهای تصویری‌اش در مقاله آورده شد. رستم‌های متعدد در انواع رسانه‌های هنری قاجار، از جمله نقش‌برجستهٔ دیوانخانه، به‌دلیل تشابه و تجانس بصری، به‌ویژه در سیما و رخسارهٔ آن پهلوان، باید از یک الگوی تصویری برخاسته باشند. آن الگو، نه به‌صورت تصادفی، بلکه کاملاً برآمده از یک جریان سیاسی ــ حکومتی با پشتوانه‌های فکری و اهدافی خاص است که در دربار فتحعلی‌شاه قاجار نمود می‌یابد.

فتحعلی‌شاه به‌عنوان وارث بلافصل سرسلسلهٔ قاجار، در حقیقت نخستین پادشاه این دودمان در ذیل یک نظام رسمی و تشریفاتی درباری است. او برای تداوم سلطنتش نیازمند مشروعیت‌سازی است و حیطهٔ باستان‌گرایی و اتکا به دستاوردهای نظام‌های پادشاهی پیشین، از نظر وی حربه‌ای مناسب برای نیل به این مقصود اوست و هنرهای تصویری، تجلی‌گاه آن. آنچه از منابع مکتوب و تصویری پیداست، حاکی از نوعی حس خودبینی و خودپسندی در این پادشاه است. چنان‌که همواره او را به شکلی اغراق‌آمیز، مزین به زیب و زیور می‌یابیم و این آراستگی، در هیئت و جثه و اندام شاه نیز پیداست. این پیکر وزین و جمیل قرار است در راستای یک طرح بلندمدت، به یک تمثال آرمانی بدل گردد تا در نهایت، در همجواری اسطوره‌های تاریخی و باستانی، هویت و خاطرهٔ شاه قاجار را زنده نگاه دارد. شمایل رستم، پهلوان شاهنامه، نمود و نمونه‌ای درخور برای تجسم پیکر شاهانه محسوب می‌شد.

بر این اساس، خلق نقش‌برجستهٔ دیوانخانه با موضوع یک نبرد حماسی ــ اساطیری را می‌توان برآمده از جریان‌های فکری و عقیدتی و نظام سیاسی‌ای دانست که در آن باستان‌گرایی، نهضت بازگشت ادبی، تفاخر و تشبث به گذشتهٔ پیشااسلامی و اسلامی ایران (از سلسله‌های هخامنشی و ساسانی تا غزنوی و سلجوقی و صفوی)، تجمل و تملق، شاهنامه‌خوانی و شاهنامه‌سرایی، دغدغهٔ کسب مشروعیت، آگاهی شخص پادشاه (شخصاً به‌عنوان شاعر و هنرمند) در ایجاد تحولات فرهنگی، ادبی و هنری، در کانون توجه قرار دارد. احیای نقش‌برجسته‌سازی در راستای تحقق اندیشه‌های باستان‌گرایی، نتیجهٔ محتوم این جریان است.

خلق چنین آثاری در حقیقت نیازمند پشتوانه‌های فکری، جاه‌طلبی، اراده و اندیشه‌ای است که دست‌کم در دوران زندیه و حکام آن سلسله هنوز به آن تکامل نرسیده و اصولاً عزمی برایش وجود ندارد؛ چراکه دغدغهٔ زندیه در کسب مشروعیت و مقبولیت، به لحاظ ماهوی، متفاوت از چیزی است که در اوایل دورهٔ قاجار رقم خورده است. این مهم با توجه به مقتضیات زمانه و موقعیت دولت زند، از طرق دیگری از جمله مردم‌داری و عدالت‌خواهی حاکم و بومی‌گرایی حاصل می‌گردد.

اما اینکه آیا نقش‌برجستهٔ عمارت دیوانخانه محصول دورهٔ فتحعلی‌شاه یا دهه‌های بعد از آن (پساخاقان) بوده، موضوع و مسئلهٔ دیگری است که

بحث مجزایی را می‌طلبد. به عبارتی، اینکه تاریخ و بازهٔ زمانی خلق این اثر چه مقطعی بوده، چندان از شواهد و قراین به دست نمی‌آید، اما مسلم آنکه در دورهٔ زندیه چنین اثری در دیوانخانه وجود نداشته است. این سنگ‌نگاره، با این وجود، نظر به موضوع و موقعیت نصبش، از قضا انتخابی بجا در مکانی درست بوده، اما اینکه چه شخص، گروه یا جریانی در چه دوره‌ای (از قاجار) مبادرت به خلق آن ورزیده، مبهم است. در سفرنامه‌ها نیز چنان‌که مرور شد، دست‌کم تا نیمهٔ اول قاجار نشانی از آن در دست نیست و تا اینجا باید دورهٔ ناصری را برههٔ احتمالی خلق این سنگ‌نگاره دانست؛ چنان‌که بسیاری از رستم‌های ملهم از شمایل خاقان نیز مربوط به عصر ناصری به بعد هستند.

اکنون می‌توان اظهار کرد به تعداد نقش‌برجسته‌های قاجاری که تاکنون ۹ مورد (سوای سنگ‌های قبور) به ثبت رسیده، یک نمونهٔ دیگر هم افزوده می‌شود. در انتها گفتنی است تمام استدلال‌های مطرح‌شده در این پژوهش بر مبنای اسناد و شواهدِ در دست و موجود بنا شده و اگر نقیصه‌ای در نفی ادعای فوق وجود داشته باشد، قابل تأمل و بررسی است.

پی‌نوشت‌ها

۱ . از دوران افشاریه تنها چند نمونه پرتره از نادرشاه وجود دارد که خلق آنها نیز به نقاشان هندی همچون آقارضای هندی نسبت داده شده است. پایه و تزئینات عمارت نادر (کاخ خورشید) نیز به سبک هندی و به دست حجاران و معماران هندی که پس از جنگ کرنال با او به ایران آمده بودند گذاشته شده است (نک. O'Brien, 2022, p. 27-56؛ دیبا و اختیار، ۱۴۰۱، صص. ۲۴۶-۲۴۳.)

۲ . برای آشنایی بیشتر با این موضوع، همچنین نک: Motaghedi, 2022, p. 103-128.

۳ . گفتنی است در مراسم تاجگذاری محمدرضاشاه پهلوی در ۴ آبان ۱۳۴۶ش. که به مناسبت چهل و هشتمین سال زادروزش بود، کل بخش‌های کاخ مرمت و بازسازی شد (نک: غضنفری، س. (۱۳۴۶). گزارش مرمت و آماده‌سازی کاخ گلستان تهران به جهت مراسم تاجگذاری محمدرضا پهلوی. وزارت فرهنگ و هنر). همچنین برای مطالعهٔ تحولات کاخ گلستان در بستر زمان: نک: معتقدی و نامور یکتا، ۱۴۰۰.

۴ . برای کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه (به‌ویژه در هنرهای بصری و صناعی)، نک: میرزایی‌مهر، ۱۴۰۳؛ معتقدی و بهارلو، ۱۴۰۳، صص. ۷۹-۸۹.

۵. شایان توجه است که در فاصلهٔ زمانیِ مشابهی با ساخت ازاره‌های دیوانخانه، یکی از نخستین صخره‌نگاره‌های فتحعلی‌شاه در ورودی شهر شیراز (تنگ الله اکبر) به سفارش فرزندش در سال ۱۲۱۸ق. ساخته شد که در کنار آن، تصویری از رستم، سوار بر اسب نقر شده که از نظر ویژگی‌های ظاهری، نوع پوشش و تجهیزات نظامی، منطبق بر تک‌چهرهٔ فتحعلی‌شاه از همان دوران است (نک: تصویر۲۳). وجود این سنگ‌نگاره از رستم در این کوه، مؤید وجود سنت تصویرگری خاقان در هیئت رستم در دوران سلطنت وی و حاکمیت شیراز توسط فرزندش، حسینعلی‌میرزاست. همچنین قاب کاشی نبرد رستم و دیو سپید در دورهٔ ناصری بر سردر ارگ سمنان، سردر حمام پیرسرای رشت، سردر کاخ گلستان (ورزشگاه امجدیه) و نمونه‌های متعدد دیگر، همگی مصداق این مدعاست.

۶. مجموعه‌صخره‌نگاره‌ها و نقش‌برجسته‌های منفرد ابنیه و حتی سنگ مزارات تصویریِ عصر فتحعلی‌شاه در حرم حضرت شاه عبدالعظیم، با هدف معرفی تصویر خاقان به عموم مردم تهیه و تولید شده؛ چراکه نمونه‌های نقاشی رنگ روغنی منحصراً در داخل کاخ‌ها قابل مشاهده بودند و هنرمندان عصر فتحعلی‌شاه با بازتولید هنر در فضای بیرون می‌کوشیدند تا چهرهٔ قهرمان‌گونهٔ وی را عمومیت ببخشند.

۷. آخرین پادشاه افسانه‌ای آشور

۸. دهمین سلطان امپراتوری عثمانی

کتاب‌نامه

آرشیو آنلاین مؤسسهٔ اسمیتسونین، امریکا

اتینگهاوزن، ر.؛ یارشاطر، ا. (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران (ترجمهٔ هـ. عبداللهی و ر. پاکباز). آگاه.

اسدپور، ع. (۱۳۹۹). مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نبرد رستم و دیو سپید در کاشی نگارهٔ سردر ارگ کریم خان شیراز. باغ نظر، ۱۷ (۸۶)، صص ۲۹-۴۰.

اسفنجاری کناری، ع.؛ پورعیدی‌وند، ن.؛ ستوده، ا. (۱۴۰۰). دگرگونی جبههٔ جنوبی عمارت دیوانخانهٔ کریم‌خانی شیراز، صفه، ۳۱ (۴)، ۱۰۳-۱۲۲.

اعتمادالسلطنه، م. (۱۳۶۷). مرات‌البلدان. ۴ جلد (به کوشش ع. نوایی و م. محدث). دانشگاه تهران.

افسر، ک. (۱۳۵۳). تاریخ بافت قدیمی شیراز. انجمن آثار ملی.

امانت، ع. (۱۳۸۵). قبلهٔ عالم: ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران (ترجمهٔ ح. کامشاد). چاپ سوم. کارنامه.

امداد، ح. (۱۳۳۹). شیراز در گذشته و حال. اتحادیهٔ مطبوعاتی فارس.

بنجامین، س. ج. و. (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان (ترجمهٔ م. کردبچه). سازمان جاویدان.

بهارلو، ع. ر. (۱۴۰۳). شمایل‌نگاری مذهبی در هنر

قاجار. دانیار.
بهروزی، ع. ن. (۱۳۵۴). بناهای تاریخی و آثار هنری جلگهٔ شیراز(چاپ دوم). انتشارات ادارهٔ کل فرهنگ و هنر استان فارس.
بی‌نام. (۱۴۰۴). خلعت شیراز (سفرنامه‌ای از عصر قاجار) (تصحیح و بررسی: پ. کیانی و غ. مهرابی دارابی). مسیر نو.
پارسی، ف. (۱۳۸۲). عمارت دیوانخانهٔ شیراز، پروژهٔ پردیسان، سازمان میراث فرهنگی کشور. معمار، ۲۱، ۸۲-۸۹.
پاکباز، ر. (۱۳۹۵). زایش سنت، نمایش تجدد (در: درجست‌وجوی زمان نو درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران، گردآوری ا. افسریان). حرفهٔ هنرمند.
پِری، ج. ر. (۱۴۰۳). کریم‌خان زند (تاریخ ایران بین سال‌های ۱۷۴۷ تا ۱۷۷۹) (ترجمهٔ ع. ساکی. چاپ دوم). نشر نو.
پولاک، ی. ا. (۱۳۶۸). سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان. خوارزمی.
تناولی، پ. (۱۳۹۲). تاریخ مجسمه‌سازی در ایران. چاپ و نشر نظر.
جونز، س. هـ. (۱۳۵۶). آخرین روزهای لطفعلی خان زند (ترجمهٔ هـ. ناطق و ج. گرنی). چاپ دوم. امیرکبیر.
حسینی فسایی، م. ح. (۱۳۷۸). فارسنامهٔ ناصری. ۲ جلد (تصحیح و تحشیه از م. رستگار فسایی). چاپ دوم. امیرکبیر.
خاکسار، ع. (۱۳۹۸). بررسی بناهای ارگ سلطنتی طهران (کاخ گلستان) در گذر تاریخ. فرهنگ صبا.
خاوری، م. ف. ش. (۱۳۸۰). تاریخ ذوالقرنین (تصحیح و تحقیق ن. افشارفر، ۲ جلد). سازمان چاپ و انتشارات کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
دانش‌پژوه، م. (۱۳۷۷). شیراز: نگینی درخشان در فرهنگ و تمدن ایران‌زمین. هیرمند.
درووِیل، گ. (۱۳۴۸). سفرنامهٔ درووِیل (ترجمهٔ ج. محبی، چاپ دوم). گوتنبرگ.
دنبلی، ع. ر. ب. (۱۳۴۹). تجربه‌الاحرار و تسلیه‌الابرار (۲ جلد). دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
دیبا، ل. (۱۴۰۱). تصویر قدرت و قدرت تصویر (نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار) (در: نقاشی‌های سلطنتی ایران در عصر قاجار. ل. دیبا با همکاری م. اختیار، ترجمهٔ ع. بهارلو و ک. معتقدی). مان، صص ۴۹-۸۷.
دیبا، ل.؛ اختیار، م. (۱۴۰۱). نقاشی‌های سلطنتی ایران در عصر قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو و ک. معتقدی). مان.
دیولافوا، م. (۱۳۷۱). ایران، کلده و شوش (ترجمهٔ ع. فره‌وشی). چاپ پنجم. دانشگاه تهران.
ذکاء، ی. (۱۳۴۹). تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان. انجمن آثار ملی.
رابی، ج. (۱۴۰۰). پرتره‌های سلطنتی قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو و ک. معتقدی) چاپ سوم. دانیار.
رابینسن، ب. و. (۱۳۵۴). نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (ج۱). افست.
راستی‌دوست، م. (۱۳۹۵). عمارت دیوانخانه: بنایی از دورهٔ زندیه در شیراز. کنگرهٔ بین‌المللی تحولات نویت پایداری در معماری، شهرسازی، عمران و مهندسی ساختمان، استانبول.
زرین‌کوب، ع. ح. (۱۳۷۴). روزگاران (تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی) (۳ جلد). سخن.
سیف، هـ. (۱۳۹۷). نقش‌آفرینی روی سنگ. انتشارات سازمان زیباسازی.
شیروانی، م. (۱۳۹۹). تاثیر فرهنگ جامعه و کارکرد اثر در شکل‌گیری کالبد و تزئینات معماری در بناهای زندیه با نگاهی بر عمارت دیوانخانه. هنرهای زیبا ــ هنرهای تجسمی، ۲۵ (۴)، ۲۷-۳۴.
شیروانی، م. (۱۴۰۱). خوانش حجاری نبرد رستم و اشکبوس در عمارت دیوانخانهٔ زندیهٔ شیراز بر اساس نظریهٔ شمایل‌شناسانهٔ اروین پانوفسکی. رهپویهٔ هنر ــ هنرهای تجسمی، ۵ (۲)، ۴۹-۵۶.
طهرانی، م. (۱۳۸۷). کریم‌خان زند (تاریخ سیاسی ــ اجتماعی ایران در دورهٔ زندیه). کتاب پارسه.

عضدالدوله، ا. (۱۳۶۳). تاریخ عضدی. سرو.
علی‌آبادی، م.؛ اسدپور، ع. (۱۳۸۷). واکاوی مبانی فکری معماری در دورهٔ زندیه. (در: مجموعه مقالات کنگرهٔ بزرگ زندیه، به کوشش م. رنجبر و ع. صفی‌پور). بنیاد فارس‌شناسی، صص ۸۷۳ــ ۸۸۸.
غضبانپور، ج. (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی (با مقدمهٔ آ. آغداشلو). سازمان میراث فرهنگی کشور.
غفاری کاشانی، ق. (۱۴۰۴ق). تاریخ نگارستان (به تصحیح م. مدرسی گیلانی). حافظ.
فلاندن، ا. (۱۳۵۶). سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران (ترجمهٔ ح. نورصادقی، چاپ سوم). اشراقی.
فلور، و. (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار(ترجمهٔ ع. ر. بهارلو). پیکره.
قاسمی، م.؛ بهارلو، ع. (۱۴۰۰). بازخوانی نقش و جایگاه رستم در کاشی‌نگاره‌های عصر قاجار (با نگاهی بر سردر گذرگاه‌ها، بناها و نمونه‌های واحد). نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، ۳۲، ۴۳-۷۱.
کریم‌زادهٔ تبریزی، م. ع. (۱۳۶۸). اسناد و فرامین منتشرنشدهٔ قاجاری (از دوران فتحعلی‌شاه). کتاب کانون لندن.
کریمی، ب. (۱۳۲۷). راهنمای آثار تاریخی شیراز. چاپخانهٔ بانک ملی ایران.
کمالی سروستانی، ک. (۱۳۸۴). دانشنامهٔ آثار تاریخی فارس. مؤسسهٔ فرهنگی و پژوهشی دانشنامهٔ فارس با همکاری سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور.
کوتزبوئه، م. د. (۱۳۶۵). مسافرت به ایران (دوران فتحعلی‌شاه قاجار) (ترجمهٔ م. هدایت). سازمان انتشارات جاویدان.
گنجنامه: فرهنگ آثار معماری ایران اسلامی (۱۳۹۴). دفتر بیستم: کاخ‌ها و باغ‌ها (بخش دوم، زیر نظر ک. حاجی‌قاسمی). مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی.
گوبینو، ژ. (۱۳۸۳). سه سال در آسیا: سفرنامهٔ کنت دوگوبینو (ترجمهٔ ع. هوشنگ مهدوی). قطره.
مارزلف، ا. (۱۳۹۰). تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی (ترجمهٔ ش. مهاجر). نظر.
معتقدی، ک. (۱۴۰۱). پرتره‌نگاری‌های سلطنتی از خاقان (نگرهٔ فیگوراتیو در خدمت تصویر قدرت). طبل، ۱۱، صص ۱۲۴-۱۳۹.
معتقدی، ک.؛ بهارلو، ع. (۱۴۰۳). چهره‌نگاری درباری: هنر قاجار در گنجینه‌های روسیهٔ تزاری. مان.
معتقدی، ک.؛ نامور یکتا، ن. (۱۴۰۰). از باغ گلستان تا کاخ گلستان. دانیار.
موثق، ب. (۱۳۹۷). نگاری ز دارا: سنگ‌نگاره‌های فتحعلی‌شاه قاجار. پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
موریه، ج. (۱۳۸۶). سفرنامهٔ جیمز موریه (سفر یکم: ۱۸۰۹-۱۸۰۸م.) (ترجمهٔ ا. سرّی، جلد ۱). توس.
مولوی، م. ع. (۱۳۹۸). بازداری. (در: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (نسخهٔ آنلاین) https://www.cgie.org.ir/fa/article/239279/%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D8%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C
میرزایی‌مهر، ع. (۱۳۹۵). عبدالله‌خان. پیکره.
میرزایی‌مهر، ع. (۱۴۰۳). باستان‌گرایی در هنر قاجار. پیکره.
میرزایی‌مهر، ع.؛ حسینی، م. (۱۳۹۷). تحلیل تبارشناسانهٔ دیوارنگارهٔ صف سلام عبدالله‌خان در کاخ نگارستان تهران. هنرهای زیبا ــ هنرهای تجسمی، ۲۳ (۱)، ۵۳-۶۰.
نفیسی، س. (۱۳۸۳). تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران در دورهٔ معاصر. اهورا.
نوایی، ع. (۱۳۴۸). کریم‌خان زند (چاپ دوم). کتابخانهٔ ابن سینا.
نیبور، ک. (۱۳۵۴). سفرنامهٔ نیبور (ترجمهٔ پ. رجبی). توکا.
هاگدورن، آ.؛ ولف، ن. (۱۳۹۴). هنر اسلامی (ترجمهٔ ص. رشیدی و ف. رمضانی). پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
هالینگبری، و. (۱۳۶۳). روزنامهٔ سفر هیئت سرجان مالکوم (ترجمهٔ ا. امینی). کتابسرا.
هدین، س. (۱۴۰۱). ایران عصر ناصری: سفرنامهٔ مستشرق

سوئدی، سِوِن هدین به ایران از طریق قفقاز و بین‌النهرین (ترجمهٔ و. صابری مقدم). پیام آزادی.

Ker Porter, S.R. (1821). *Travels in Georgia, Persia etc., During the Years 1817-1820* (2 vols). London.

Khalili, Nasser D. & Robinson, B.W. & Stanley, T. (1997). *Lacquer of the Islamic Lands*. (Vol XXII, Part Two). The Nour Foundation.

Motaghedi, K. (2022). From Chehel-Sotun to Golestan Palace: The Evolution of Royal Wall Painting during the Reign of Fath-'Ali Shah. *Contest for Rule in Eighteenth-Century Iran; The Idea of Iran*. *11*, I.B. Tauris & Co Ltd., 103-128.

O'Brien, J. (2022). Dismembering the Corporate: The Single Portraits of Nader Shah and the Changing Body Politic in Post-Safavid Iran. C*ontest for Rule in Eighteenth-Century Iran; The Idea of Iran*. *11*, I.B. Tauris & Co Ltd., 27-56.

www.sova.si.edu