فصلنامهٔ مطالعات ایران‌شناسی
سال نهم، شمارهٔ۳، شمارهٔ پیاپی۲۸ پاییز ۱۴۰۴
Quarterly of - Iranology Studies
Volume 9, Issue 3, Serial number 25, Autumn 2025
Doi:10.22034/is.2026.2076181.1088

برساخت سیمای شاهنشاهی در بستر بحران اقتدار: تحلیل سیاسی تصاویر شاهانه در دورهٔ فتحعلیشاه قاجار

علی مولودی آرانی[۱]

چکیده

از قابل‌توجه‌ترین تحولات هنری در دورهٔ قاجار، گسترش همه‌جانبه تصاویری است که محور اصلی آنها شخص پادشاه است. در بیانی دیگر می‌توان اذعان کرد که از مهم‌ترین و پرتکرارترین مضامین بسیاری از قالب‌های هنری در دورهٔ قاجار، پیکرنگاری شاهانه بوده است. این تصاویر چنان گستردگی و گوناگونی‌ای دارند که می‌توان آنها را نمود یک فرایند و جنبش هنری وابسته به دربار قاجار دانست. بررسی دقیق این تصاویر شاهانه در بافت سیاسی و اجتماعی زمانهٔ خود می‌تواند بسیاری از سیاست‌ها، اهداف و دغدغه‌های دربار قاجار را آشکارتر از پیش کند. در این جستار، یکی از تحولات مهم هنری این دوره که استفاده از تصویر پادشاه به‌عنوان رسانه‌ای برای القای مفاهیم و پیام‌هایی مشخص است، مدنظر قرار گرفته است. برای بررسی دقیق‌تر و آشکار شدن زوایای بیشتر موضوع مورد بحث، دورهٔ پادشاهی فتحعلیشاه انتخاب شده است. انتخاب این دوره به آن دلیل بوده که تا پیش از سلطنت او، از هیچ پادشاهی در ایران تا این اندازه پیکرنگاره نداشته‌ایم. علی‌رغم وجود نمونه‌هایی از شمایل شاه در دوره‌های پیشین، باید آغاز سنت پیکرنگاری شاهانه را دورهٔ فتحعلیشاه دانست. هدف از این پژوهش ارائه تصویری از ساختار سیاسی دورهٔ فتحعلیشاه، بررسی و سپس تحلیل تصاویر شاهانه در بستر این ساختار است. بدین منظور تصاویر شاهانهٔ فتحعلیشاه که امروزه در دست است و همچنین تصاویر اشاره‌شده در نسخ تاریخی و توصیفات سفرنامه‌نویسان و مورخان دورهٔ قاجار، به روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد ایجاد و انتشار گستردهٔ تصاویر شاهانهٔ فتحعلیشاه را می‌توان بخشی از سیاست‌های درباری برای مشروعیت‌زایی و پر کردن خلأ اقتدار وی، هم در داخل و هم خارج از قلمرو فرمانروایی او دانست.

واژه‌های کلیدی: فتحعلیشاه، اقتدار، تصویر، پیکرنگاری، مشروعیت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۶/۲۰ تاریخ پذیرش۱۴۰۴/۸/۲۱

۱. دانش‌آموخته دکترای باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Ali.moloodi@ut.ac.ir

مقدمه

ساختار سیاسی قدرت در ایران از دیرباز با پراکندگی منابع قدرت در نهادهای گوناگون مواجه بوده است. با وجود این، در طول تاریخ، سلسله‌ها و فرمانروایان زیادی توانسته‌اند با تسلط کوتاه‌مدت یا بلندمدت بر منابع و نهادهای قدرت، به حکومت خود ساختی متمرکز ببخشند. این تمرکز قدرت بستگی زیادی به شرایط سیاسی، اقتصادی، قدرت نهادهای سیاسی و البته شرایط داخلی دربار و شخص فرمانروا دارد. در دورهٔ فتحعلیشاه قاجار، با توجه به پشت سر گذاشتن دو سلسلهٔ کوتاه‌مدت افشاریه و زندیه و عدم تسلط پایدار یک قدرت مرکزی در طول دوره‌ای نسبتاً طولانی در ایران، نهادهای سیاسی بیشتر از هر زمان دیگری قدرت و استقلال یافته بودند. عدم اتحاد درونی قبایل گوناگون قاجار، وجود مدعیان قدرت متعدد، شورش‌های داخلی و البته جنگ‌های طاقت‌فرسای ایران و روسیه شرایط را برای فتحعلیشاه برای تبدیل‌شدن به یک پادشاه قدرتمند و مسلط بر تمام امور بسیار سخت کرده بود. بدین ترتیب ساختار سیاسی در این دوره ماهیتی چندقطبی داشت؛ بدین معنی که شکل گرفته از نهادهای گوناگون سیاسی بود که شاه و دربار نمی‌توانستند تسلط شاهانه‌ای بر آنها داشته باشند.

دربار فتحعلیشاه برای استیلای شاه بر نهادهای سیاسی و منابع قدرت، سیاست‌های گوناگونی پیش گرفت. بخشی از این سیاست‌ها در راستای تثبیت قدرت و یا حداقل ایجاد شخصیتی میانجی و رهبری قابل‌احترام و قدرتمند برای تمام نهادهای قدرت بود. در همین راستا یکی از سیاست‌هایی که دربار فتحعلیشاه در طول سلطنت سی‌وهفت سالهٔ وی به کار گرفت، ایجاد سیمایی قدرتمند، فرزانه و آرمانی از شاه بود. بر این اساس، طی یک فرایند هدفمند و همه‌جانبه و با استفاده از تمام قابلیت‌های هنری دربار، زبانی تصویری تدوین و تکوین یافت. سیمایی که از فتحعلیشاه در این زبان تصویری شکل گرفت، تماماً آن چیزی بود که شاهنشاه ایران باید می‌بود.

ساختار سیاسی دورهٔ فتحعلیشاه

قدرت در دورهٔ فتحعلیشاه، بین قطب‌های گوناگونی تقسیم شده بود. هرچند در بسیاری از دوره‌های پیشین نیز نشانه‌هایی از این قدرت تقسیم‌شده دیده می‌شود، اما در این دوره، شاه تسلط و اقتدار کمی بر این قطب‌ها داشت و هرچه به پایان پادشاهی فتحعلیشاه

نزدیک می‌شویم، هم قدرت آنها بیشتر می‌شود و هم قطب‌های جدیدی به عرصهٔ قدرت وارد می‌شوند و قدرت شاهنشاه را هر چه بیشتر محدود می‌کنند. در کشوری که ارتباطات ضعیف و دیوان‌سالاری حداقلی وجود داشت، قدرت به متنفذان محلی واگذار می‌شد و شاه متکی بر همکاری بسیاری از ایلات، گروه‌های تجاری، اداری، محلی، دینی و قومی بود (مارتین، ۱۳۸۹: ۳۰). در این میان توافقی نانوشته بین شاه و قطب‌های قدرت برقرار شده بود؛ به این معنا که هر طرف، ماندگاری و پایداری قدرت خویش را در گرو باقی ماندن طرف مقابل می‌دید و همین امر اصلاح و تغییر در این نظام را بسیار سخت می‌نمود. مانع عمدهٔ فراروی اصلاحات، ضعف نسبی سیاسی و مالی حکومت مرکزی علی‌رغم قدرت به ظاهر خودکامه‌اش بود. چیزی که قدرت حکومت مرکزی را محدود ساخت، منافع پابرجای اشراف و بزرگان، خان‌های ایلات، شخصیت‌های مذهبی (علما) و کسان دیگری بود که در صورت تقویت حکومت مرکزی که لازمه اصلاحات بود، دامنه اقتدار و کنترل اجتماعی آنان محدود و یا قدرت خود را تماماً از دست می‌دادند (سمیعی اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

قدرت‌گیری بیش‌ازپیش قطب‌های قدرت (روحانیون، ایلخان‌ها، زمین‌داران بزرگ و حاکمان محلی، شاهزادگان، کشورهای سلطه‌گر و غیره)، آشکارا فضایی را نمایان می‌سازد که شاه در آن مسلط بر تمام امور نیست و نیازمند به گروه‌های مورد اشاره است و حتی در برخی زمینه‌ها، آنها استقلال و اختیار تام دارند. گاه اشارات تاریخی حکایت از تعارض و کشمکش بین شاه و قطب‌های قدرت دارد. در این سیستم، قدرت در یک شخص، طبقه یا نهاد متمرکز نیست و حتی نمی‌توان شاهد تسلط فرمانروا بر تمام نهادهای قدرت بود. قدرت قطب‌ها درون نظامی غیر یکپارچه، در فراز و نشیب تاریخی در نوسان است. قطب‌ها گاه در تعارض و گاه در تعامل با یکدیگر و اکثراً تأییدکننده شاه هستند. بشیریه این ساخت قدرت را این‌گونه توصیف می‌کند: «نظام سیاسی قدیم ایران، از حیث ساختار قدرت نوعی حکومت ملوک‌الطوایفی متمایل به تمرکز و از حیث شیوه اعمال قدرت (علی‌رغم وجود برخی محدودیت‌های عرفی و سنتی و مذهبی) استبدادی و یا پاتریمونیالی[1] بود، نه یک نظام سیاسی مطلقه که مبتنی بر تمرکز و انحصار منابع قدرت

۱. بنا بر تعریف ماکس وبر «سلطه پاترومونیالی شکل خاصی از سلطه پدرسالارانه است که در آن از طریق واگذاری زمین و پاره‌ای اوقات تجهیزات به خانواده و سایر وابستگان پادشاه، از اقتدار داخلی تمرکززدایی می‌شود» (Sheykholeslami, 1997: 12).

بـوده باشـد. بـه لحـاظ نظـری و مشـروعیت سیـاسی رسـم و سـنت و شـرع نمی‌توانسـت چنـدان محدودیـتی بـر ارادۀ پادشـاه وضـع کنـد، امـا محدویت‌هـای واقـعی کـه در مقابـل قـدرت مرکـزی وجـود داشـت، نـاشی از «پراکنـدگی منابـع قـدرت»، وجـود بـرخی شـئون و گروه‌هـا و وابسـتگی دربـار بـه خوانیـن و کارگـزاران قـدرت محـلی بـود. از ایـن رو، نظـام سـنتی ایـران خودکامـه و اسـتبدادی بـود، امـا مطلقـه نبـود (بشیریـه، ۱۳۸۰: ۴۷).

از نظـر آبراهامیـان، نظـام سیـاسی قاجـار محصـول جامعـه‌ای پراکنـده و نیمه‌مسـتقل بـود کـه ویژگی‌هـای اسـاسی زیـر را داشـت:

۱. سلاطین قاجار مستبدانی بدون ابزارهای کارآمد استبدادی‌اند؛

۲. کار ویـژه پادشـاه در ایـن نظـام، برقـراری موازنـه قـدرت در بخش‌هـای مهـم گروه‌هـای قـدرت خواهـد بـود؛

۳. دولت‌هـای قاجـاری از ارتـش دائـمی بـزرگ و دیوان‌سـالاری دولـتی گسـترده و متمرکـز برخـوردار نبودنـد (آبراهامیـان، ۱۳۷۶: ۶– ۷).

«اسـتبداد»، مفهـومی اسـت کـه در درازنـای تاریـخ در بافـت هویـتی و سـاختاری قـدرت و سیاسـت ایـران نهادینـه شـده اسـت. ایـن اسـتبداد در دوره‌هـایی بـا تسـلط و اقتـدار فرمانـروا همـراه نبـوده اسـت. مسـأله‌ای کـه در دورۀ فتحعلیشـاه می‌تـوان بـه آن اشـاره کـرد، عـدم پیوسـتگی قـدرت بـا اقتـدار اسـت. ایـن معضـل حکومـتی وقـتی اهمیـت بیشـتری می‌یابـد کـه در جایـگاه فتحعلیشـاه به‌عنـوان دومیـن پادشـاه یـک سلسـله و تثبیت‌کننـده پایه‌هـای حکومـت، مـورد بـررسی قـرار گیـرد. عـدم اقتـدار ایـن پادشـاه همزمـان بـا برهـه‌ای بـود کـه نهادهـای مختلـف بـه دلایـل گوناگـون، سـازمان‌دهی قـدرت بیشـتری بـه دسـت آورده بودنـد. بدیـن ترتیـب بهتریـن عبـارتی کـه می‌تـوان در مـورد سـاخت قـدرت دورۀ قاجـار و به‌ویـژه حکومـت فتحعلیشـاه بـه کار بـرد، «چندگانـگی قـدرت» اسـت. ایـن چندگانـگی در بافـتی دوگانـه موضوعیـت یافتـه، در بافـتی کـه قـدرت بیـن قطب‌هـای مختلـف توزیـع شـده، امـا پادشـاه از لحـاظ نظـری مسـتبد و دارای قـدرت مطلقـه اسـت. دوگانـه سـلطنت خودکامـه و سـاختار اجتمـاعی ایـران کـه توزیـع قـدرت را بـه شـکل ملوک‌الطوایـفی ممکـن می‌کـرد، مهم‌تریـن تناقـض درونی «اقتـدار» واقـعی نهـاد سـلطنت را تشـکیل می‌داد (اکبـری، ۱۳۸۴: ۲۳). در ایـن سـاختار، پادشـاه مسـتبد اسـت، امـا همان‌گونـه کـه آبراهامیـان اشـاره می‌کنـد، ابـزار کارآمـد بـرای اعمـال قـدرت را نـدارد و افـزون بـر ایـن مشـروعیت لازم بـرای پادشـاهی ایـران را

نیـز دارا نیسـت[1] (آبراهامیـان، ۱۳۷۹: ۵۲). به‌صـورت کلی می‌تـوان گفـت قـدرت در دورهٔ فتحعلیشـاه، سـاختاری «چندقطـبی» داشـته اسـت و در عین‌حـال ماهیتـاً دارای تناقـض ذاتی بـوده اسـت. ایـن تناقـض را ونسـا مارتیـن این‌گونـه بیـان می‌کنـد: قـدرت در ایـران در وجـود شـاه تجـلی می‌یافـت کـه توانمنـد و در عین‌حـال به‌طـور تناقض‌آمیـزی ضعیـف بـود (مارتیـن، ۱۳۸۹: ۲۹).

تفکیک اقتدار فتحعلیشاه به دو حوزهٔ درونی و بیرونی

بـرای بـررسی دقیق‌تـر مسـأله قـدرت در دورهٔ فتحعلیشـاه، بایـدآن را بـه دو حـوزه تفکیـک نمـود. فتحعلیشـاه هـر انـدازه در تسـلط بـر قطب‌هـای قـدرت ضعیـف بـود، در دربـار بـرای خـود قـدرتی مطلقـه و شـخصیتی فـرا انسـانی سـاخته بـود. گزارش‌هـای سفرنامه‌نویسـان و مورخـان اروپـایی از میـزان فرمان‌بـرداری زیردسـتان جان‌برکـف دربـار و اجـرای مراسـم باشـکوه دربـاری، گـواه ایـن امـر اسـت. بـر ایـن اسـاس اقتـدار فتحعلیشـاه در دربـار و حوزه‌هـای خصوصی‌تـر بایـد از اقتـدار او در حوزه‌هـای عمـومی و همچنیـن خـارجی تفکیـک شـود. ایـن «تفکیـک حوزه‌هـای قـدرت» مفهـومی اسـت کـه می‌توانـد در مطالعـات ایـن دوره راهگشـا باشـد. بـرای بـررسی دقیق‌تـر، قـدرت فتحعلیشـاه را بـه دو حـوزهٔ درونی و بیـرونی تفکیـک می‌کنیـم. حـوزهٔ درونی محـدود بـه دربـار و پایتخـت و حـوزهٔ بیـرونی در برگیرنـدهٔ گسـتره‌ای بیشـتر شـامل قطب‌هـای قـدرت و تـودهٔ مـردم اسـت. در ایـن دسـته‌بندی حـتی بخش‌هـایی از ایـل قاجـار نیـز در حـوزهٔ بیـرونی قـدرت گنجانـده می‌شـوند. حـتی شـاهزادگان کـه در اواخـر سـلطنت فتحعلیشـاه از دایـرهٔ حـوزهٔ درونی قـدرت خـارج شـدند و همیـن مسـأله آنهـا را تبدیـل بـه قطـب قـدرت کـرد. کشـورهای سـلطه‌گر را می‌تـوان به‌عنـوان حـوزه‌ای مسـتقل در حـوزهٔ خـارجی قـدرت در نظـر گرفـت کـه دارای ماهیـتی متفـاوت از دیگـر بخش‌هـا هسـتند.

سیاست‌های دربار برای افزایش اقتدار شاه در حوزه‌های مختلف قدرت

فتحعلیشـاه کـه در حـوزهٔ خـارجی قـدرت نمی‌توانسـت اقتـدار خـود را بـه نمایـش بگـذارد،

---

۱. شـاهان قاجـار ظل‌الله‌هـایی بودنـد کـه حـوزهٔ اقتدارشـان فقـط بـه پایتخـت محـدود می‌شـد؛ پادشـاهانی کـه خـود را نماینـدگان خـدا بـر زمیـن قلمـداد می‌کردنـد. حاکمـانی کـه بـه تخـت و تـاج خـود قداسـت داده بودنـد، ولی ابـزاری بـرای اجـرای تصمیمـات نداشـتند؛ شاهنشـاهانی کـه بـرخلاف ادعـای خـود، بـر شـاهان دیگـری حکـم نمی‌راندنـد، بلکـه بـا صلاحدیـد و به‌وسیلـهٔ شـاهان کوچـکی ماننـد رؤسـای قبایـل، بـزرگان محـلی و رهبـران مذهـبی حکومـت می‌کردند (آبراهامیـان، ۱۳۷۹: ۵۲).

سیاست‌هایی همچون اهدای زمین و ایجاد مقام‌های درباری، برقراری پیوند خانوادگی[1]، افزودن بر دامنهٔ شاهزادگان و گماردن آنها در ولایات ایران را به کار بست؛ اما هیچ‌کدام از این سیاست‌ها نتوانست او را بر امور مسلط کند. به‌موازات این اقدامات، یکی دیگر از سیاست‌های فتحعلیشاه و دربار او برای پر کردن این خلأ، ساختن سیمایی مقتدر، آرمانی و مشروع از او به‌عنوان شاهنشاه ایران بود. پادشاه برای به وجود آوردن چنین تصویری، از تمام امکانات تحت اختیار یک دربار ثروتمند استفاده کرد. از مهم‌ترین نمودهای این سیاست دربار، ایجاد جنبشی همه‌جانبه در هنرهای تصویری بود. دربار شاه برای ایجاد تصویری در قواره یک شاهنشاه بزرگ و تاریخی برای فتحعلیشاه، سیاست ایجاد زبان تصویری متناسب با یک شاه آرمانی را اتخاذ کرد.[2] در اینجا تأکید بر ایجاد «جنبش هنری پیکرنگاری» است که مهم‌ترین موضوع آن، شخص فتحعلیشاه است. در این دوره نگاره‌های بسیاری از فتحعلیشاه در موضوعات و قالب‌های گوناگون نقش بسته است. گاه نشسته، گاه ایستاده، سواره در حال جنگ با شکار، در کنار انبوه شاهزادگان، بر تخت سلطنت، در لباس رزم، در هیئت درویشان و غیره. این تصاویر جای بحث فراوان دارد و پیش از این در پژوهش‌های گوناگون مورد بررسی قرار گرفته‌اند، اما در اینجا کارکرد این تصاویر در ساختار قدرت درونی و بیرونی دورهٔ فتحعلیشاه تحلیل خواهد شد.

کارکرد زبان تصویری در بافت قدرت دورهٔ فتحعلیشاه

فتحعلیشاه در ساختار چند قطبی قدرت، پادشاهی مستبد و خودکامه بود، اما ابزارهای لازم برای اعمال قدرت و تسلط بر سراسر قلمرو خود را نداشت. بر این اساس، باید گفت فتحعلیشاه در حوزهٔ درونی قدرت خود (دربار و پایتخت)، فرمانروایی مطلق‌العنان و مقتدر بود، اما تا پایان سلطنتش هیچ‌گاه نتوانست در حوزهٔ بیرونی، اقتدار یک شاهنشاه را از خود

۱. فتحعلیشاه در حدود ۲۰۰ بار ازدواج کرد، به جرأت می‌توان گفت که ازدواج‌هایش بیشتر یک مصلحت سیاسی بود تا رفتن به خانه بخت. همسران شاه نوعاً وابستگان درجه اول سران عشایر و ایلات و فرمانروایان و خان‌ها و در مواردی علما بود. بیش از ۱۷۰ پسر و دختر فتحعلی‌شاه که از این وصلت‌ها به وجود آمدند، به‌نوبه خود پیوندهای جدید برای دربار به وجود آوردند. در هر ازدواجی مخالفی به یک متحد یا حداقل خنثی بدل می‌گردید. همسران، پسران، دختران، دامادها و عروس‌های فتحعلیشاه دربار او را که هر روز گسترده‌تر می‌شد به وسیله‌ای برای نزدیکی و ارتباط با مراکز پراکنده قدرت در اطراف و اکناف مبدل ساختند (زیباکلام، ۱۳۷۷: ۱۴۷).

۲. ادبیات، هنر و مذهب همه برای ایجاد ساختار اجتماعی جدیدی با مرکزیت دربار باشکوه، گرد هم آورده شدند (لوفت، ۱۳۹۲: ۷۹).

نشـان دهـد. همان‌گونـه کـه گفتـه شـد، از جملـه سیاسـت‌هایی کـه دربـار بـرای پـر کـردن ایـن خلأ اتخـاذ کـرد، اسـتفاده از زبـان تصویـری بـرای القـای قـدرت شاهنشـاهی در اذهـان بـود کـه ایـن سیاسـت در شـکل‌گیری و قـوام جنبـش تصویرسـازی و به‌ویـژه تک‌چهره‌نـگاری در اوایـل دورۀ قاجـار نقـش به‌سـزایی داشـت. اگـر نگاره‌هـای فتحعلیشـاهی را در چارچـوب حـوزۀ درونی و حـوزۀ بیـرونی قـدرت او مـورد بـررسی قـرار دهیـم، بـه نظـر بـه نـکات قابل‌تأمـلی می‌تـوان رسیـد. قطعـاً یـکی از اهـداف ایـن تصاویـر، جلـوه قـدرت و شـکوه شـاه در دربـار بـوده اسـت و بـه همیـن دلیـل بسیـاری از ایـن تصاویـر در کاخ‌هـای خصـوصی شـاه نصـب شـده‌اند. همچنیـن بـه درسـتی بسیـاری از پژوهشـگران خودشیفتـگی ذاتی فتحعلیشـاه و انگیزه‌هـای شـخصی او را از دلایـل گسـتردگی ایـن تصاویـر دانسـته‌اند؛ امـا تأکیـد ایـن پژوهـش بـر آن بخـش از تصاویـر شـاهانه اسـت کـه مشـخصاً مرتبـط بـا خلأ قـدرت فتحعلیشـاه در حـوزۀ بیـرونی قـدرت اوسـت. بـا توجـه بـه گسـتردگی قابل‌توجـه تصاویـر و تمثال‌هـای فتحعلیشـاه در طیـف گسـترده‌ای از انـواع هنرهـای دیـداری، آشـکار اسـت کـه ایـن گسـتردگی و گوناگـونی «نقـش شـاه»، چیـزی فراتـر از تفنـن و جاه‌طلبی‌هـای شـخص شـاه اسـت. نمایـش تصویـری قـدرت کـه ابعـادی بی‌سـابقه در تاریـخ ایـران داشـت، جـزئی از یـک برنامـه هماهنـگ بـرای اعلام تسـلط دودمـان قاجـار بـر عرصـۀ سیـاسی کشـور بـود (دیبـا، ۱۳۷۸: ۴۳۳). مورخـان بـر ایـن عقیده‌انـد کـه هیـچ شـاهی بـه انـدازۀ فتحعلیشـاه بـه هنرمنـدان دسـتور نـداده بـود کـه از او تابلـو قـد و نیم‌قـد و پرتـره بسـازند. تعـداد تابلوهـایی کـه از او بـر روی دیـوار کاخ‌هـا، حجـاری روی کوه‌هـا و روی نشـان‌ها و سـکه‌ها بـاقی مانـده، از هیـچ شـاهی بـاقی نمانـده اسـت (فـدوی، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

فتحعلیشـاه و مشـاوران احتمـالی او در دربـار، بـه خـوبی می‌دانسـتند ذهنیـت عمـومی در حـوزۀ بیـرونی قـدرت، او را آن‌چنان‌کـه در قـواره یـک پادشـاه اسـت، بـاور نـدارد. بدیـن ترتیـب دربـار تمـام امکانـات موجـود را بـرای ایجـاد بـاور عمـومی بـه اقتـدار شـاه بـه کار بسـت. تلاش نقاشـان و طراحـان دربـار فتحعلیشـاه ایـن بـود کـه بـرای ایـن قـدرت خیـال‌واره زبـان دیـداری و تصویـری درخـور بیابنـد و بیافرینـد (Ker Portter, 1821: 322 -323). بیشـتر تلاش دربـار بـرای ایجـاد ذهنیـت عمـومی در تـوده مـردم بـود، امـا پـس از افزایـش ارتبـاط بـا دولت‌هـای خـارجی، دربـار متوجـه قـدرت آن پادشـاهان و لـزوم بازنمـایی قـدرت شاهنشـاهی بـرای آنهـا نیـز شـد. بنابرایـن بازنمـایی تصویـری قـدرت در حـوزۀ بیـرونی بـرای تـوده مـردم و دولت‌هـای خـارجی به‌صـورت جداگانـه بـررسی می‌شـود.

پیکرنگاری شاهانه به‌عنوان رسانه برای توده مردم

پرتره‌ها و دیوارنگاره‌ها و نقاشی‌های لاکی بسیاری با نقش فتحعلیشاه وجود دارند که بسیار باشکوه و تجملاتی‌اند. این حجم وسیع آثار این شائبه را ایجاد می‌کند که پیکرنگاری‌های فتحعلیشاهی، درباری بوده و کارکردی داخلی داشته است. همین مسأله باعث کم‌توجهی پژوهشگران به کارکردهای وسیع‌تر این تصاویر در بین توده مردم شده است. هر چند در حال حاضر بیشتر تصاویر فتحعلیشاه در کاخ‌های خصوصی یا به‌عنوان آثار درباری در موزه‌ها نگهداری می‌شوند، اما بر اساس منابع تاریخی اثبات می‌شود که نگاره‌های شاهانه همچون دربار و کاخ‌های اختصاصی، در سراسر ایران در مکان‌های عمومی نصب می‌شده است. سر ویلیام اوزلی، فرستاده انگلیس، در همین زمینه اشاره‌ای آشکار دارد: «تصاویر شاه در هر شهر در میان ایرانیان به چشم می‌خورد، یا روی بوم‌های بزرگ نقش می‌بست و یا به‌صورت کوچک روی ورق‌های کاغذ کشیده می‌شد و یا روی قاب عینک‌ها، قلمدان‌ها و لبه جعبه‌ها جای می‌گرفت و حتی شبیه‌سازی آن گاهی به‌صورت بسیار خام در بین مردم رواج داشت. همچنین تصویر شاه را در هر مکانی می‌توان رؤیت کرد. در کاخ‌ها و عمارات عمومی و اقامتگاه‌های خصوصی، در بازارها، حتی در حمام‌های عمومی و مساجد شاه حضور دارد» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۵). در برخی منابع به احترام این تصاویر در ولایات مختلف اشاره شده است؛ سرجان مالکم متوجه شده که سفیران سند برای حکمران خود، در میان هدایای دیگر تصویری از اعلیحضرت فتحعلیشاه آورده‌اند. این نقاشی را در یک جعبه تجاری با دقت پیچیده بودند، ولی تصویر داخل آن را نمی‌توانستند بدون ابراز احترام به خود شاه، تقدیم حکمران کنند. از این رو ساکنان و حکمران بوشهر برای دیدار آن، یک منزل پیشباز رفتند و جملگی آنها از فاصله قابل‌ملاحظه‌ای در مقابل آن کرنش کردند. در موقع ورود تصویر از دروازه‌های شهر گلوله‌ای از توپ سلطنتی برای احترام شلیک شد. هنگامی‌که سفیران حامل تصویر هم وارد شدند، تشریفات مشابهی اجرا گردید و رزیدنت انگلیسی از این عمل کمترین رنجشی به خود راه نداده چون خود او متمایل بود که در این کبکبه شرکت داشته باشد (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۹۲). دوکوتزبوئه می‌گوید: در ایران نسبت به تصاویر اعیان و رجال همان احترامی را قائل‌اند که نسبت به شخص ایشان مرعی می‌دارند، خصوصاً در مورد تمثال شاه، بزرگ و کوچک از احترام و تواضع خودداری نمی‌کردند (دوکوتزبوئه، ۱۳۶۵: ۲۹۳). احترامی که تصویر فتحعلیشاه در دو دهه ابتدایی قرن نوزدهم به بیننده ایرانی القا می‌کرد، اروپاییان را متعجب می‌ساخت (فلور

و دیگـران، ۱۳۸۱: ۳۱). در اینجـا مسـأله آن نیسـت کـه تـا چـه انـدازه ایـن واکنش‌هـای اشـاره شـده در منابـع تاریـخی، صادقانـه بـوده یـا میـزان تأثیـر ایـن نگاره‌هـا در تـوده مـردم چـه مقـدار بوده اسـت بلکـه موضـوع مـورد بحـث، اسـتفاده سیـاسی دربـار از ایـن زبـان تصویـری اسـت.

نکتـه قابل‌تأمـل در ایـن تصاویـر کـه بایـد بـه آن توجـه ویـژه داشـت، بافـت مـکانی نصـب آنهاسـت کـه در القـای مفهـوم مـورد نظـر دربـار بسیـار مؤثـر اسـت؛ امـا متأسـفانه اکنـون یـا تصاویر از بیـن رفته‌انـد یـا از محـل نصـب خـود جـدا شـده‌اند و بـه همیـن دلیـل در بیـان مفهـوم خـود ناقص‌انـد. بـا وجـود ایـن، دورۀ فتحعلیشـاه را بایـد دورۀ اوج‌گیـری اسـتفاده از تصاویـر افـراد در اماکـن مذهـبی دانسـت. بـا وجـود تحریـم نقـش تصاویـر انسـانی در اماکـن مذهـبی در فقـه اسلامی، در ایـن دوره روحانیـون در مقابـل ایـن بدعـت سـکوت کردنـد. حـتی گاه در دفـاع از آن کوشیدنـد. شـاید از جملـه دلایـل دادن ایـن مجـوز بـه شـاه، کمک‌هـای فـراوان او بـه سـاخت امامزاده‌هـا و مسـاجد و حسینیه‌هـا و به‌ویـژه عتبـات عالیـات بـوده اسـت.[1] نصـب ایـن تصاویـر حـتی تـا مقابـر امامـان بـزرگ شیعـه نیـز راه یافـت.[2] علاوه بـر ایـن، اشـاره شـده کـه تصاویـر فتحعلیشـاه در اماکـن عمـومی و به‌ویـژه در بازارهـا و حمام‌هـا، در کنـار شـمایل پهلوان‌هـا و اسـاطیر شـاهنامه نصـب می‌شـده اسـت. ایـن شـمایل‌ها کـه در مکان‌هـای عمـومی چرخانـده یـا نصـب می‌شـده، در پیونـد بـا شـمایل‌های متعـدد اسـطوره‌های باسـتانی و مذهـبی بـوده اسـت. عامـه مـردم بـرای ایـن شـمایل‌ها تقـدس قائـل بودنـد و بـا آنهـا ارتبـاط عمیـق معنـوی برقـرار می‌کردنـد.

دربـار فتحعلیشـاه بـا آگاهی از جایـگاه ایـن تصاویـر، شـمایل شـاه را نیـز در کنـار اسـطوره‌های مذهـبی و باسـتانی ایـران قـرار داد. ایـده پیونـد فتحعلیشـاه بـه شـاهان باسـتانی ایـران، در پـس بـرخی از ایـن تصاویـر آشـکار اسـت. نمـود ایـن انتسـاب بیـش از همـه در نقش‌برجسـته‌های منتسـب بـه فتحعلیشـاه دیـده می‌شـود. در تمـام دوران اسلامی بـرای اولیـن بـار اسـت کـه یـک پادشـاه نقـوش صخـره‌ای و آن هـم در ملأعـام از خـود بـه نمایـش می‌گـذارد. ایـن خـود جسـارت دربـار در اسـتفاده از تمـام ظرفیت‌هـای رسـانه‌ای هنرهـای تصویـری بـرای نمایـش قـدرت

---

۱. بـرای مطالعـات بیشـتر در ایـن زمینـه ر.ک: قدیـمی قیـداری، عبـاس (۱۳۸۹). فتحعلیشـاه قاجـار و عتبـات عالیـات، ورقی از جهت‌گیری‌هـای مذهـبی و سیاسـت خـارجی دولـت قاجـار، مطالعـات تاریـخ اسلام، شـماره ۵، صـص ۸۹– ۱۰۶.

۲. در سـال ۱۷۹۴م. فتحعلی‌خـان صبـا قصیـده‌ای در وصـف تمثـال پادشـاه سـرود؛ تصویـری کـه بـه گفتـه صبـا به‌عنـوان هدیـه‌ای بـرای یکـی از مقدس‌تریـن اماکـن مذهبـی شـیعه یعنـی مقبـره امـام موسـی بـن جعفـر در نجـف در نظـر گرفتـه شـده بـود (دیبـا، ۱۳۸۷: ۴۳۲).

فتحعلیشاه را نشان می‌دهد. این نقوش هم در موضوع، هم در فرم و هم در انتخاب بافت مکانی به شیوهٔ آشکاری برخی نقش‌برجسته‌های ساسانی را به یاد می‌آورند. در همین ارتباط مسأله قابل‌تأمل دیگر، ضرب سکه‌هایی (تصویر ۱ و ۲) با تصویر فتحعلیشاه است.[۱] منقوش کردن سکه با تصویر پادشاه، در تمام سلسله‌های ایران پیش از اسلام به‌عنوان سنتی تغییرناپذیر بوده است اما پس از حمله اعراب هیچ پادشاهی پیش از فتحعلیشاه تصویر خود را روی سکه‌های رسمی نقش نکرده است. این سیاست موجب القای قدرت فتحعلیشاه به اذهان مردم از طریق یکی از با اهمیت‌ترین کالاهای مورد استفاده اقشار جامعه می‌شد. علاوه بر این خاطرهٔ سکه‌های پادشاهان شکوهمند و قدرتمند باستانی ایران را زنده می‌کرد.[۲]

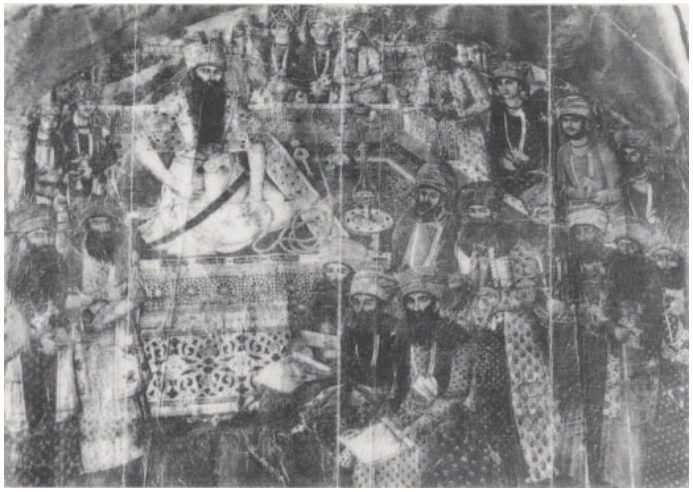
تصویر ۱: سکه فتحعلیشاه، ضرب زنجان ۱۲۳۹ق. (پاشایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۴)

تصویر ۲: سکه طلا دورهٔ فتحعلیشاه ضرب دارالخلافه طهران، موزهٔ ملک، تاریخ ناخوانا، شمارهٔ ۱۶۴۹ (پاشایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۸)

۱. فتحعلیشاه نخستین پادشاه ایرانی در دورهٔ اسلامی است که تصویر خود را روی سکه‌های رایج قلمروش نقش کرده است (Robinson, 1983: 298).

۲. قطعاً در همان دوره هم سکه‌های متعدد پیش از اسلامی دست‌به‌دست چرخیده و مردم با آنها آشنا بوده‌اند.

در بـررسی تصاویـر شـاهانه فتحعلیشـاه، افـزون بـر بافـت مکانی، بـررسی موضوعـات و عناصـر مورد تأکیـد دربـار نیـز می‌توانـد نـکات قابل‌تأمـلی را آشـکار سـازد. از کلیدی‌تریـن و پـر تکرارتریـن مضامیـنی کـه در ایـن تصاویـر مـورد تأکیـد بـود، نقـش «شـاه در حلقـۀ شـاهزادگان» (تصویـر ۳ و ۴) بود.



تصویر ۳: پرده فتحعلیشاه و شاهزادگان و درباریان، نقاش میرزا بابا، ۱۲۱۳ق. مجموعه خصوصی (Diba, 1998: 37)

تصویر ۴: نقاشی رنگ‌روغن فتحعلیشاه و شاهزادگان در شکارگاه (Diba, 1998: 51)

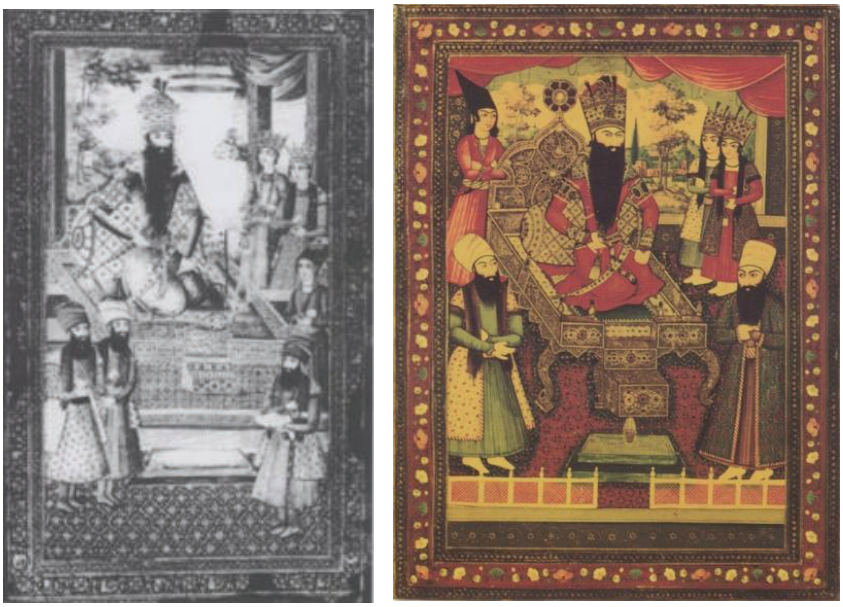
به‌عنوان‌مثال سنگ‌نگاره چشمه‌علی (تصویر ۵) که خانواده سلطنتی را با شاه در میان آنان نشان می‌دهد، آشکارا درصدد القای قدرت و وحدت سلسله جدید به بیننده بوده است. در واقع این سنگ‌نگاره به‌مثابه عکسی چشمگیر از آلبوم خانوادگی، نه فقط تذکاری به دستاوردهای سلسله قاجار، بلکه اخطاری نیز به کلیه آشوبگران بالقوه بود (لوفت، ۱۳۹۲: ۸۳).

تصویر ۵: نقش‌برجسته چشمه‌علی، فتحعلیشاه و شاهزادگان (Diba, 1998: 41)

علاوه بر این نقش‌برجسته، در نقاشی‌های فراوانی بر این موضوع تأکید شده است و این نشان از اهمیت تأکید بر شاهزادگان (فرزندان) فراوان شاه در سیاست‌های درباری است. توجه به مسأله جانشینی آن‌چنان تکرار شده است که سالتیکف به آن تأکید می‌کند و می‌گوید: «این موضوع برای شاه حتما خیلی خوشایند بوده که در همه‌جا از آن استفاده نموده است» (سالتیکف، ۱۳۸۱: ۷۵).

افزون بر این، با توجه به مقطوع‌النسل بودن آقا محمدخان، بسیاری عمر سلسله قاجار را نیز همچون سلسله‌های پیشین (افشاریه و زندیه) کوتاه می‌دانستند. فتحعلیشاه، همان‌گونه که آقا محمدخان به او وصیت کرده بود، فرزندان متعدد از قبایل و اقوام گوناگون داشت. او باید چهره ناباروری را که از همان ابتدا بر قاجاریان سایه افکنده بود، از خاطر همگان پاک می‌کرد. در این نگاره‌ها به‌صورت مشخصی بر ریش فتحعلیشاه

(تصویـر ۶) تأکیـد می‌شـود. «شـاید از آنجـا کـه بنیان‌گـذار سـلطنت قاجـار خواجـه بود، می‌خواسـت بـر مردانـگی و بـاروری خاندانـش تأکیـد ورزد» (کـدی، ۱۳۸۱: ۴۲).



تصویر ۶: راست: نقاشی لاکی روی جلد، اصفهان، ۱۲۶۲ق. (رابی، ۱۳۸۶: ۱۲۶)

چـپ: نقـاشی لاکی روی جلـد، فتحعلیشـاه و شـاهزادگان و درباریـان، کتابخانـه ایندیاآفیـس، لنـدن (آژنـد، ۱۳۸۹: ۸۵۴)

پسـران بی‌شـمار فتحعلیشـاه کـه نقشـی اساسـی در ایـن تصاویـر ایفـا می‌کردنـد، گـواه بـر بـاروری و مردانگـی وی و نمـاد سـرزندگی مسـتمر قلمـروش بودنـد. در واقـع، نقـش دیگـر ایـن تصاویـر بـدون تردیـد خنثـی کـردن خاطـره سـترونی آقـا محمدخـان، بنیان‌گـذار دودمـان قاجـار بـود (دیبـا، ۱۳۸۷: ۴۳۶).[۱]

پیـام مهـم دیگـری کـه ایـن تصاویـر القـا می‌کننـد، تأکیـد بـر همبسـتگی دودمـان قاجـار

۱. جیمـز موریـر (james morier) در نوشـته‌ای دربـارۀ صحنـۀ شـکار فتحعلیشـاه کـه بـرای جـرج دوم فرسـتاده شـده اسـت چنیـن ذکـر می‌کنـد: نقـاش بـا مهـارتی تقلیدناپذیـر قـادر گشـته اسـت چهـل تـن از پسـران را، نظیـر همیـن تعـداد سـتارگان در فلـک کـه در گروه‌هـای مختلـف جمـع شـده‌اند و می‌درخشـند، معـرفی کنـد. اگرچـه بـه خاطـر کمبـود فضـا نتوانسـته اسـت بـه معـرفی پسـران بپـردازد (ملک‌اسـماعیلی، ۱۳۸۳: ۶۲).

است و البته این نکته که شاه قاجار با تکیه‌بر قدرت نمایندگان خاندان‌های گوناگون قاجار و تفویض بخشی از اختیارات و قلمرو فرمانروایی‌اش به آنها، توانسته است چنین حاکمیت قدرتمندی به وجود آورد. این میل به نمایش اتحاد شاه و شاهزادگان تا آنجاست که در نقش‌برجسته شاه و شاهزادگان چشمه‌علی چهره شاه و شاهزادگان دقیقاً یکسان است. انگار که چندین فتحعلیشاه کنار یکدیگر ایستاده‌اند (تصویر ۵). قطعاً این مسأله، امری تصادفی و ناآگاهانه نیست.[۱] هدف از این تصاویر سلطنتی، نه‌تنها القای اصالت و هویت شاهنشاهی دودمان قاجار، بلکه ریشه‌های قبیله‌ای و توانایی ذاتی آن نیز بود. کثرت چهره‌ها و شخصیت‌ها در این تصاویر و تکرار مستمر تصاویر در دایره‌های تزئینی یادآور همبستگی جامعه قبیله‌ای قاجار است (دیبا، ۱۳۸۷: ۴۳۶).

در مورد تصاویر فتحعلیشاه که در اماکن عمومی جای‌جای کشور نصب می‌شد، نکته دقیقی وجود دارد و آن اینکه «تک‌چهرهٔ چیزی نیست جز بدل فرد بازنمایی شده». این گزاره به دو دلیل در دورهٔ فتحعلیشاه کاملاً صدق می‌کند؛ اولاً بسیاری از این تصاویر برخلاف سنت نقاشی و نگارگری کهن ایرانی کاملاً منطبق با اندازه فردی عادی است که این خود تحولی آگاهانه به نظر می‌رسد و ثانیاً از مهم‌ترین کاستی‌های اعمال قدرت شاه، عدم حضور فیزیکی او در اقصی نقاط قلمرو خود است. این امر در مورد فتحعلیشاه که در طول سلطنتش، در تثبیت قدرت و اعمال تسلط بر گروه‌های مختلف با بحران جدی روبرو بود، بیش از پیش صدق می‌کرد. فتحعلیشاه برای افزایش قدرت خود در حوزهٔ بیرونی قدرت، باید در ولایات گوناگون حضور بیشتری می‌داشت، اما این حضور محدود به مواقع خاصی از سال بود و به دلایل مختلف نمی‌توانست بیشتر از همین میزان محدود در مناطق مختلف حضور داشته باشد.[۲] به همین دلیل از تصویر خود

۱. در نقش برجسته تنگه‌واشی شاه درصدد بوده است که تعداد زیاد فرزندانش را به نمایش بگذارد. از طریق یکسانی لباس و هیئت ظاهری آنها، بر وحدت این گروه تأکید شده است. همهٔ این افراد در هیئت فتحعلیشاه‌های کوچکی تصویر شده‌اند و هیچ خانی از طایفه قاجار یا عضو برجسته‌ای از دربار در این محفل خصوصی راه نداشته است. ادعای تسلسل تاریخی باید بر یادمان‌های گذشته هم مبتنی باشد، اما این تأثیر تا حد زیادی بر زمان حال و آینده سلسله قاجار تأکید دارد. در واقع با نقش کردن خانواده‌ای بزرگ و جوان، ماندگاری سلسله بر سایر اعضای خاندان قاجار و نیز مردم کشور اعلام شده است (لوفت، ۱۳۹۲: ۷۶).

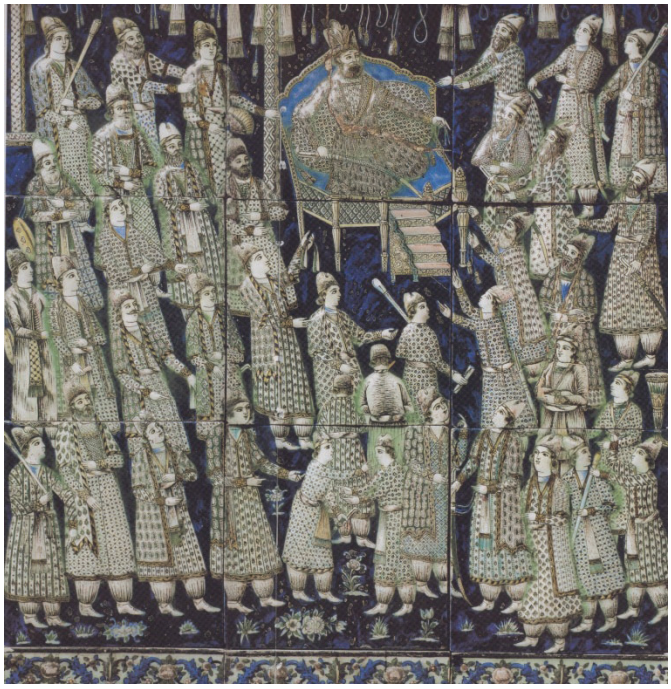
۲. حضور در مراسم و تشریفات رسمی در منظر عام (مانند بار عام روز سوم عید در کاخ گلستان)، انتقال دربار از مقر زمستانی به تابستانی، بازدید از صحنه‌های عملیات نظامی و سرکوبی شورش‌های محلی از معدود فرصت‌ها برای حضور شاه در نقاط مختلف کشور و میان مردم بود (دیبا، ۱۳۸۷: ۴۳۵).

بـرای حضـور در مناطـق مختلـف اسـتفاده کـرد. پیکرنـگاری شـاه قابلیـت تکثیـر داشـت و می‌توانسـت در یـک زمـان در مکان‌هـای مختلـف جایگزیـن شـاه شـود (فلـور و دیگـران، ۱۳۸۱: ۹۲). بـه ایـن صـورت خـود فرمانـروا دیگـر محتـاج نبـود در همـهٔ مراسـم و اماکـن حاضـر باشـد در عین‌حـال او بـا ایـن شیـوه می‌توانسـت در ایالت‌هـا و شـهرهای دوردسـت نیـز بـدون حضـور فیزیـکی و بـدون رنـج سـفر، فرمان‌پذیـری و اطاعـت عامـه مـردم و زیردسـتان را بـه دسـت بیـاورد و پیکرنـگاری‌اش بـرای کارگـزاران حکومـتی وسیلـه‌ای مسـتقیم بـرای نشـان دادن قـدرت شاهنشـاهی در سراسـر امپراتـوری و پیونـد دادن قـدرت ایـن کارگـزاران بـا قـدرت شـاهی باشـد (ملک‌اسـماعیلی، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

بـا توجـه بـه آنچـه گفتـه شـد، کارکـرد پیکرنگاری‌هـای شـاهانه بـرای دربـار فتحعلیشـاه بسیـار بااهمیـت بـود و می‌تـوان از آن به‌عنـوان یـکی از سیاسـت‌گذاری‌های مهـم دربـار بـرای پـر کـردن خلأ اقتـدار شاهنشـاه در حـوزهٔ بیـرونی قـدرت یـاد کـرد. جولیـان رابی در اهمیـت ایـن تصاویـر تأکیـد می‌کنـد: «تبلیـغ پیکرنـگاری شـاه، تبلیـغ سـلطنت بـود و عرضـه پیکرنـگاری، خـود فرمانـروا» (Raby, 1999: 123). دربـار فتحعلیشـاه بـرای بازنمـایی قـدرت شـاه در بیـن تـوده مـردم، بـر باورهـای اسـاطیری و مذهـبی آنهـا دسـت گذاشـت و بـا توجـه بـه جایـگاهی کـه تصویـر در باورهـای مذهـبی و خـرافی مـردم داشـت، دربـار نیـز بـا انتسـاب نیـروی جادویـی بـه ایـن تصاویـر تمام‌قـد، آیین‌هـا و اعتقـادات خرافـی مرتبـط بـا آن را تشـویق کـرد (دیبـا، ۱۳۸۷: ۴۴۴). علاوه بـر ایـن تصویـر، رسـانه‌ای اسـت کـه بـرای برقـراری ارتبـاط و انتقـال مفهـوم خـود، وابسـته بـه سـواد یـا زبـان و قومیـت مخاطـب خـود نیسـت و بـه همیـن دلیـل بـرای تأثیرگـذاری بـر تـوده مـردم کـه اکثـراً بی‌سـواد بودنـد، مناسـب‌ترین رسـانه بـه شـمار می‌آیـد.

سیاسـت ایجـاد زبـان تصویـری بـرای القـای قـدرت و مشـروعیت‌آفرینی در ایـن دوره چنـان گسـترده اسـت کـه می‌تـوان گفـت تقریبـاً تمـام جلوه‌هـای هنرهـای دیـداری را در برمی‌گیـرد؛ از پرده‌هـا، تابلوهـای نقـاشی (تصویـر ۷) و پرتره‌هـا گرفتـه تـا کاشی‌کاری (تصویـر ۸)، سـکه‌ها، مدال‌هـا و دیوارنگاری‌هـا تـا نگاره‌هـای روی قـالی، کتـاب، جعبـه جواهـرات (تصویـر ۹)، شـمایل‌ها و حـتی ورق‌هـای قمـار، نقـش شـاه در همه‌جـا بایـد حضـور داشـته باشـد.

تصویر ۷: نقاشی با مرکب روی کاغذ، سان دیدن فتحعلیشاه، شیراز، موزه ارمیتاژ (Diba,1988:33)



تصویر ۸: نقاشی بر کاشی از فتحعلیشاه در بار عام، متشکل از ۹ کاشی (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۱۰-۱۰۹)

تصویر ۹: نقاشی لاکی، جعبه جواهرات، فتحعلیشاه و شاهزادگان، کاخ‌موزه ارمیتاژ (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۱۴۰)

پیکرنگاری شاهانه به‌عنوان دریچه ارتباطی با دولت‌های خارجی

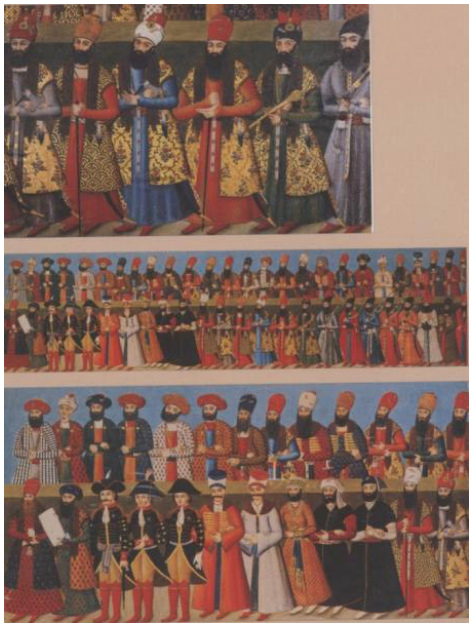
در دورهٔ فتحعلیشاه، کشورهای خارجی و به‌ویژه انگلستان، روسیه و فرانسه ارتباط گسترده‌ای با ایران برقرار کردند و بر سیاست‌گذاری‌های دربار و فراز و نشیب‌های تاریخ ایران در این دوره تأثیر زیادی داشتند. از مدت‌ها قبل در اروپا از تصویر شاه به‌عنوان یکی از هدایای درباری (تصویر ۱۰) یک پادشاه برای پادشاهی دیگر استفاده می‌شد. در دورهٔ فتحعلیشاه از این سنت تقلید و استفاده شد. شاید یکی از دلایل گستردگی تک‌چهره‌های شاه در این دوره، همین تعاملات سیاسی و تقلید از سنتی اروپایی بوده باشد. به هر حال سهم عمده‌ای از میراث ما از تک‌چهره‌های فتحعلیشاه، همین هدایای دربار او به دولت‌های خارجی است. ۱۵ نقاشی از ۲۵ اثر رنگ‌روغن مشهور فتحعلیشاه طی ۲۵ سال، به دربار پادشاهان معاصر ارسال شد (Raby, 1999: 10). این تصاویر را می‌توان معرف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نسبت به امکان تسلط و نفوذ اروپاییان بر کشور دانست (دیبا، ۱۳۸۷: ۴۴۰). این نقاشی‌های سلطنتی همچون دو عنصر سلطنتی دیگر، یعنی ردای افتخار و فرمان همایونی، حرمت و قداست خاصی داشته است. آنها را همچون هدایای ارزشمندی به سفیران اروپایی و رجال آسیایی اهدا می‌کردند (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۱).

تصویر ۱۰: راست: فتحعلیشاه در لباس نظامی، اثر مهرعلی، ۱۲۳۰ق. (Diba, 1998: 186)
وسط: پرتره شاه، نقاش میرزا بابا، حدوداً ۱۲۲۲ق. کتابخانه سلطنتی قصر وینزور (ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۵)
تصویر چپ: مینیاتور نیم‌تنه فتحعلیشاه، انگلستان، ۱۲۳۵ق. از چینی زرکوب و میناکاری‌شده (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

با بررسی جزئیات ترسیمی در این تصاویر ارسالی می‌توان دریافت مهم‌ترین پیامی که این پیکرنگاره‌ها منتقل می‌کنند، نمایش ثروت و قدرت خیره‌کنندهٔ فتحعلیشاه است. نقاشی‌های تمام‌قد شاه، خود معرفی متحرک برای اشاعه شهرت و اقتدار شاه در اروپا بود. در این تصاویر، گرز سلطنتی و شمشیر در غلاف (تصویر ۱۱) معرف تهدیدی تلویحی بود و نشان‌ها، یراق‌ها و بازوبندهای مرصّع جواهرنشان شاه و تزئینات گرانبهای سالن، گویای ثروت و تمکّن او (دیبا، ۱۳۸۷: ۴۴۰). علاوه بر نمایش ثروت و قدرت دربار، شاه خود را نیز شاهنشاهی فرزانه و سلسله قاجار را سلسله‌ای شکوهمند معرفی می‌کند. فتحعلیشاه که خود شاعر بود، دیوان اشعارش را برای قدرت‌های اروپایی ارسال می‌کرد؛ همچنین حماسه‌ای در مورد سلسله قاجار نوشته شد که فتحعلیشاه حداقل ۵ نسخه مصور آن را به پادشاهان و مقامات اروپایی تقدیم کرد (Raby, 1999: 10).

تصویر ۱۱: راست: فتحعلیشاه نشسته، اثر مهرعلی، حدود ۱۲۳۴ تا ۱۲۳۵ق. (Diba, 1998: 184)
وسط: فتحعلیشاه نشسته بر تخت طاووس، هنرمند نامعلوم، ۱۲۳۴ق. موسسه اسمیتسونین (Diba, 1998: 177)
چپ: فتحعلیشاه نشسته روی تخت نادری، منسوب به مهرعلی، حدود ۱۲۲۱ تا ۱۲۲۷ق. (Diba, 1998: 182)

فتحعلیشاه هرگز نمی‌خواست در منازعات قدرت، در نظر دولت‌های خارجی وجههٔ یک پادشاه ضعیف را داشته باشد؛ بنابراین از تصویر شاه که رسانه معمول ارتباطی آن دوره بود، بهره برد. در برخی از تصاویر شاهانه، واکنش شاه به دولت‌های خارجی دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در نگاره بزرگ کاخ نگارستان (تصویر ۱۲)، در خیل عظیم افراد به تصویر کشیده شده، چند سفیر خارجی نیز با لباس اروپایی دیده می‌شوند. آنها با حالت خضوع در برابر شکوه فتحعلیشاه ایستاده‌اند. گروه‌های دیگر در کنار سفرای خارجی، شامل شاهزادگان و درباریان و رؤسای ایل قاجار هستند و تمام این افراد در برابر شکوه شاه که در مرکز تصویر و بزرگ‌تر از دیگران به تصویر درآمده، به‌صورت متواضعانه‌ای ایستاده‌اند. در این نقاشی نمایندگان خارجی، در کنار نمایندگان دیگر قطب‌های قدرت قرار گرفته‌اند و شاه آنها را زیر لوای تسلط و اقتدار خود به تصویر کشیده است.



تصویر ۱۲: دیوارنگاره کاخ نگارستان، بارگاه فتحعلیشاه، هنرمند نامعلوم، ۱۲۳۰ق. (Diba, 1998: 175)

نمونـه دیگـر ایـن واکنش‌هـا، پرتره‌هـای فتحعلیشـاه بـا عصـای پادشـاهی (تصویـر ۱۳) اسـت کـه هـم در اسـتفاده از عنصـر عصـای بلنـد شـاهی و هـم در هیبـت ایسـتاده، تقلیـدی آشـکار از پرتره‌هـای ناپلئـون در همـان دوره اسـت. شـاه ایـران در ایـن پرتره‌هـا بـا تقلیـد از ناپلئـون و بـا لبـاسی پـر زرق و برق‌تـر، قصـد داشـته خـود را بـا پادشـاهی همچـون ناپلئـون مقایسـه و هم‌تـراز کنـد.

تصویر ۱۳: راست: فتحعلیشاه ایستاده با عصای شاهی، اثر مهرعلی، ۱۲۲۶ق. (کیکاووسی، ۱۳۸۹: ۴۲)
وسط: فتحعلیشاه ایستاده با عصای شاهی، اثر مهرعلی، تاریخ اجرا نامشخص (آداموا، ۱۳۸۶: ۲۴۲)
چپ: پرتره ناپلئون بناپارت با عصای شاهی، تاریخ اجرا ۱۸۰۵م. (http://www.metmuseum.or)

در ایـن دسـت نگاره‌هـا مهم‌تریـن واکنـش شـاه در مقابـل کشـورهای خـارجی، مربـوط بـه شکسـت او در جنگ‌هـای ایـران و روسیـه بـود کـه ضربـه‌ای جبران‌نشـدنی بـه ادعـای اقتـدار و شـکوه شـاه وارد کـرد. بـه همیـن دلیـل در چندیـن نـگاره، بـا بـه تصویـر کشیـدن پیـروزی‌اش بـر سـپاه روس و عاملیـت خـود در ایـن جنگ‌هـا، قصـد داشـت بـا وارونـه کـردن وقایـع تاریـخی، خـود را فرمانـروای پیـروز ایـن جنگ‌هـا نشـان دهـد (تصویـر ۱۴ و ۱۵).

نصویر ۱۴: سان دیدن فتحعلیشاه در جریان جنگ‌های ایران و روسیه، سده سیزدهم هجری کاخ‌موزه ارمیتاژ
(معمارزاده، ۱۳۸۸: ۱۳۶)

تصویر ۱۵: پرده نقاشی، فتحعلیشاه در جنگ ایران و روسیه، تهران (Diba, 1998: 170)

در ایـن دوره نگاره‌هـای شـاهانه به‌ویـژه پیکرنگاری‌هـا و تک‌چهره‌هـا، نقـش مهـمی را در روابـط خـارجی بـرای دربـار ایفـا می‌کـرد. بهره‌گیـری شـاه از تک‌چهره‌هـای تمام‌قـد به‌عنـوان وسیلـه‌ای بـرای مرکزیـت دادن بـه قـدرت و تحکیـم روابـط دیپلماتیـک بـا دولت‌هـای خـارجی، چهره‌نـگاری را در کانـون هنرهـای تجسـمی دوران اولیـه قاجـار قـرار داد (فلـور و دیگـران، ۱۳۸۱: ۹۲).

نتیجه‌گیری

قـدرت در دورۀ قاجـار سـاختی دوگانـه دارد؛ بدیـن معـنی کـه شـاه در یـک بافـت معنـایی و یـک بافـت مـکانی دارای قـدرت مطلقـه اسـت. پادشـاه قاجـار در حـوزۀ نظـری قـدرت، شاهنشـاه و صاحـب جـان و مـال و نامـوس ملـت اسـت و پیـرو ایـن تئـوری، در دربـار و پایتخـت، ایـن اقتـدار بـه واقعیـت تبدیـل می‌شـود، امـا ایـن پادشـاه ابزارهـای لازم بـرای اعمـال ایـن قـدرت در گسـتره‌ای فراتـر از دربـار و پایتخـت را نـدارد. بـه همیـن دلیـل قـدرت مطلقـه شـاه در سـطح نظـری و دربـاری بـاقی می‌مانـد. در دورۀ فتحعلیشـاه ایـن سـاختار متعـارض کاملاً نمـود دارد. در ایـن دوره، قـدرت پادشـاه هـم در حـوزۀ نظـری و هـم در حـوزۀ عمـلی بـا بحـران روبـرو بـود. بـه دلایـل مختلـف، شـرایط ذهـنی زمـان بـه حکومـت رسیـدن فتحعلیشـاه بـه صـورتی بـود کـه بـاور عمـومی بـه او به‌عنـوان شاهنشـاه ایـران وجـود نداشـت و علاوه بـر ایـن او منبـع مشـخص مشـروعیت بـرای تسـلط بـر اذهـان نیـز نداشـت. در حـوزۀ عمـلی نیـز سـاختار چندقطبـی قـدرت

در ایـن دوره راه را بـرای تثبیـت اقتـدار شـاه بسـته بـود. هـر چنـد تقسیـم قـدرت بیـن نهادهـای گوناگـون، سـابقه‌ای طـولانی در ایـران دارد، امـا در دورهٔ فتحعلیشـاه، ایـن مسـأله محدودکننـده قـدرت پادشـاه محسـوب می‌شـد و قطب‌هـای قـدرت از اسـتقلال و اقتـدار بسیـاری برخـوردار بودنـد. بدیـن ترتیـب بایـد اقتـدار فتحعلیشـاه را در دو حـوزهٔ درونی و بیـرونی ارزیـابی کـرد.

یـکی از سیاسـت‌های دربـار بـرای پـر کـردن ایـن خلأ دوگانـه، نمایـش شـکوه و قـدرت شـاه به‌وسیلـهٔ تصویـر بـوده اسـت. می‌تـوان دربـار را محـرک اصـلی جنبـش پیکرنـگاری در ابتـدای دورهٔ قاجـار دانسـت. جنبـشی کـه از مهم‌تریـن نمودهـای آن، نقـش شـاه اسـت. ایـن نگاره‌هـای متعـدد بـا موضوعـات گوناگـون می‌تواننـد دارای اهـداف گوناگـون باشـند، امـا در اینجـا ایـن تصاویـر از منظـر کارکـرد رسانه‌ای‌شـان در حـوزهٔ بیـرونی قـدرت مـورد توجـه قـرار گرفته‌انـد. از ایـن منظـر، نگاره‌هـای فتحعلیشـاهی بـه صـورت کلی بـرای دو گـروه مخاطـب تولیـد می‌شـدند: ۱. تـوده مـردم در اقـصی نقـاط ایـران ۲. دولت‌هـای خـارجی شـامل انگلیـس، روسیـه، فرانسـه، هنـد و عثمـانی. ایـن نگاره‌هـا بـا توجـه بـه مخاطـب متفاوتشـان، انتقال‌دهنـدهٔ مفاهیـم متفـاوتی نیـز هسـتند.

نگاره‌هـای شـاهانه‌ای کـه بـرای اثرگـذاری بـر تـوده مـردم تولیـد می‌شـد، غالبـاً در معابـر و اماکـن عمـومی نصـب می‌شـد و در آنهـا مفاهیـمی خـاص مـورد تأکیـد قـرار می‌گرفـت. پیوند پادشـاه بـا اسـطوره‌ها، پهلوانـان و پادشـاهان باسـتانی، معـرفی شـاه بـا صفـات دین‌مـدار و اسلام‌پنـاه، زدودن ذهنیـت عقیـم و تـک پادشـاهی مانـدن سلسـله قاجـار و تأکیـد بـر اتحـاد ایـل قاجـار و اتـکای شـاه بـر شـاهزادگان بی‌شـمارش از جملـه مفاهیـمی اسـت کـه در پـس ایـن تصاویـر در حـال تبلیغ اسـت. علاوه بـر ایـن، دربـار بـا آگاهی از جایـگاه تصویـر در باورهـای خـرافی و جـادویی مـردم آن دوره، درصـدد ایجـاد سیمـایی رازنـاک و کاریزماتیـک از پادشـاه بـرای تـوده مـردم بـود.

اسـتفاده از تصویـر به‌عنـوان رسـانه ارتبـاطی بـا دولت‌هـای خـارجی، علاوه بـر اینکـه تقلیـدی از شیـوهٔ رسـانه‌ای روز جهـان بـرای ارتبـاط بیـن دربارهـا بـوده، محمـلی بـرای معـرفی پادشـاهی ناشـناخته چـون فتحعلیشـاه بـرای فرمانروایـان خـارجی بـه شـمار می‌آمـده اسـت. دربـار فتحعلیشـاه بـا اهـدای پرتره‌هـای فـراوان از شـاه بـه دربـار کشـورهای خـارجی، تصویـر دلخـواه و مناسـب خـود از شـاه را ارائـه می‌کنـد. در ایـن پرتره‌هـا تأکیـد اصـلی بـر ثـروت بی‌حدوحصـر دربـار و قـدرت بلامنـازع شـاه ایـران اسـت. ایـن نگاره‌هـا فرمانـروایی باصلابـت، جنگجـویی فرزانـه و پادشـاه اسـرارآمیز شـرقی‌ای را در دربـاری باشـکوه و پرزرق‌وبـرق بـه نمایـش می‌گذارنـد. هـر چنـد بـر اسـاس منابـع تاریـخی، ایـن تصاویـر گاه خارجیـان را نیـز تحـت تأثیـر قـرار می‌داد، امـا

بیشتر ناشی از ناآگاهی از وضعیت جهانی و البته احتمالاً خودشیفتگی شخص شاه بوده باشد. در تمام این تصاویر، نوعی تفاخر دیده می‌شود که به نظر واکنشی است در مقابل قدرت‌هایی که دربار به‌تازگی به میزان قدرت آنها پی برده است.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۶). *مقالاتی در جامعه‌شناسی سیاسی ایران*. ترجمه سهیلا ترابی فارسانی. تهران: شیرازه.

_____ (۱۳۷۹). *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی.

آشوری، داریوش (۱۳۷۶). *ما و مدرنیت*. تهران: انتشارات صراط.

اتحادیه، منصوره (۱۳۵۵). *گوشه‌هایی از روابط خارجی ایران*. تهران: آگاه.

اجلالی، فرزام (۱۳۷۳). *بنیان حکومت قاجار (نظام سیاسی ایلی و دیوان‌سالاری مدرن)*. تهران: نشر نی.

اکبری، محمدعلی (۱۳۸۴). «ویژگی‌های اساسی ساختار قدرت دولت قاجاری». *چالش‌های عصر مدرن در ایران عهد قاجار*. انتشارات روزنامه ایران، صص ۱۳- ۵۰.

_____ (۱۳۸۷). خوانش‌های نظری از بنیاد دولت پیشامشروطگی در ایران. *تاریخ ایران*. شماره ۵۹. صص ۱- ۲۶.

العطاس، سید فرید (۱۳۷۷). *شیوه تولید آسیایی، نظام جهانی سرمایه‌داری و ظهور دولت مدرن در ایران و ترکیه*. ترجمه حمید احمدی. اطلاعات سیاسی اقتصادی. شماره‌های ۱۳۶-۱۳۵، صص ۵۶- ۵۹.

الگار، حامد (۱۳۵۵). *دین و دولت در ایران، نقش علما در دوره قاجار*. ترجمه ابولقاسم سری. تهران: توس.

بامداد، مهدی (۱۳۶۳). *تاریخ رجال ایران قرن ۱۲-۱۳-۱۴*. ۶ جلد. تهران: زوار.

بشیریه، حسین (۱۳۸۰). *موانع توسعه سیاسی در ایران*. تهران: گام نو.

جهانگیر میرزا (۱۳۸۴). *تاریخ نو*. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: نشر علم.

حسینی فسایی، حاج میرزاحسن (۱۳۸۲). *فارسنامه ناصری*. به تصحیح منصور رستگار فسایی. جلد اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

خاوری شیرازی، فضل‌الله (۱۳۸۰). *تاریخ ذوالقرنین*. تصحیح *ناصر افشارفر*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
دنبلی، عبدالرزاق بیگ (۱۳۸۳). *مآثرالسلطانیه (تاریخ جنگ‌های ایران و روس) به‌ضمیمه تاریخ جنگ‌های دوره دوم از تاریخ ذوالقرنین*. تصحیح و تحشیه غلامحسین زرگری نژاد. تهران: انتشارات موسسه ایران.
دوکوتزبوئه، موریس (۱۳۶۵). *مسافرت به ایران*. ترجمه محمود هدایت. تهران: جاویدان.
دوگاردان، کنت آلفرد (۱۳۶۲). *مأموریت ژنرال گاردان در ایران*. ترجمه عباس اقبال. تهران: نشر نگاه.
دوگوبینو، ژوزف آرتور (۱۳۶۷). *سفرنامه کنت دوگوبینو*. ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: نشر کتابسرا.
دیبا، لیلا (۱۳۷۸). تصویر *قدرت و قدرت تصویر*. ایران نامه. شماره ۶۷. صص ۴۲۳- ۴۵۲.
زیباکلام، صادق (۱۳۷۷). *سنت و مدرنسیم*. تهران: انتشارات روزنه.
سالتیکف، اکسی دمیتری یویچ (۱۳۸۱). *مسافرت به ایران*. ترجمه محسن صبا. تهران: علمی فرهنگی.
سپهر، محمدتقی (۱۳۷۷). *ناسخ التواریخ (تاریخ قاجاریه)*. به اهتمام جمشید کیانفر. تهران: اساطیر.
سمیعی اصفهانی، علیرضا (۱۳۸۷). جامعه قدرتمند، دولت ضعیف: تبیین جامعه‌شناختی مناسبات دولت و جامعه در ایران عصر قاجار. *فصلنامه سیاست*. دوره ۳۸. شماره ۳. صص ۱۱۷- ۱۴۳.
علیزاده، محمدعلی (۱۳۸۵). تأثیرات اقتصادی نظام سرمایه‌داری غرب بر نظام ایران از عصر قاجار تا پایان دوره‌ی پهلوی اول. *بررسی‌های نوین تاریخی*. شماره ۲. صص ۱۰۴- ۱۲۲.
علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۱). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.
عیسویِ، چارلز (۱۳۶۲). *تاریخ اقتصادی ایران قاجاریه، ۱۳۳۲-۱۲۱۵ ه.ق*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: نشر گستره.
فدوی، سید محمد (۱۳۸۶). *تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
فریر، رونالد دبلیو (۱۳۸۴). *برگزیده و شرح سفرنامه شاردن*. ترجمه حسین هژیریان و حسن اسدی. تهران: فرزان روز.
فلور، ویلم (۱۳۶۶). *جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار*. ترجمه ابوالقاسم سری. جلد اول. تهران: توس.
فلور، ویلم، پیتر چلکوسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.

فوران، جان (۱۳۷۸). *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی*. ترجمه احمد تدین. تهران: رسا.

قائم‌مقام فراهانی، میرزا بزرگ (۱۳۵۲). *جهادیه*. با مقدمه جهانگیر قائم‌مقامی. تهران: انتشارات فرهنگ ایران‌زمین.

قاسمی، ابوالفضل (۱۳۵۲). *الیگارشی یا خاندان‌های حکومتگر ایران*. جلد اول. تهران: دانش و آرمان.

قدیمی قیداری، عباس (۱۳۸۹). فتحعلیشاه قاجار و عتبات عالیات، ورقی از جهت‌گیری‌های مذهبی و سیاست خارجی دولت قاجار. *مطالعات تاریخ اسلام*. شماره ۵. صص ۸۹- ۱۰۶.

کاظمی موسوی، احمد (۱۳۷۶). جایگاه علما در حکومت قاجار. *ایران‌نامه*. شماره ۵۸. صص ۱۹۹- ۲۲۸.

کدی، نیکی (۱۳۸۱). *ایران دوره قاجار و برآمدن رضاشاه (۱۳۰۴-۱۱۷۵ ه.ش)*. ترجمه مهدی حقیقت‌خواه. تهران: انتشارات ققنوس.

_____ (۱۳۶۹). *ریشه‌های انقلاب ایران*. ترجمه عبدالرحیم گواهی. تهران: قلم.

_____ (۱۳۸۷). «*ایران در دوره آخرین شاهان قاجار*». *تاریخ ایران دوره افشار، زند و قاجار از مجموعه تاریخ کمبریج*. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. تهران: جامی. صص ۲۲۹- ۲۶۹.

کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۶۲). *ایران و قضیه ایران*. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. جلد اول. تهران: علمی و فرهنگی.

گل‌محمدی، حسن (۱۳۷۰). *تحقیق درباره زندگانی، احوال، اعمال، افکار و دیوان کامل اشعار فتحعلیشاه قاجار (خاقان)*. تهران: انتشارات اطلس.

مارتین، ونسا (۱۳۸۹). *دوران قاجار، چانه‌زنی، اعتراض و دولت در ایران قرن نوزدهم*. ترجمه افسانه منفرد. تهران: کتاب آمه.

محمود میرزا (۱۳۸۹). *تاریخ صاحبقرانی*. تصحیح نادره جلالی. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

مستوفی، عبدالله (۱۳۴۳). *شرح زندگانی من*، یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه. جلد ۱. تهران: زوار.

مالکم، سرجان (۱۳۸۰). *تاریخ ایران*. ترجمه اسماعیل حیرت، تهران: افسون.

نائینی، محمدجعفر (۱۳۵۳). *جامع جعفری*. تصحیح ایرج افشار. تهران: انجمن آثار ملی.

نصر، تقی (۱۳۶۳). *ایران در برخورد با استعمارگران*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان.

هدایت، رضا قلیخان (۱۳۳۹). *روضة‌الصفای ناصری*. جلد ۹. تهران: خیام و پیروز.

AmirArjomand, saeid, ed (1988). *Authority and Political Culture.* Albany. State University of New York.

Diba, Leila, (ed), (1998). *Royal Persian Paining, The Qajar Epoch, 1785-1925,* New York, I. B. Tauris Publishers.

Ker Portter, Robert (1821). *Travels in Georgia. Persian Armenia, Ancient,* Babylonia, etc. London. vol.1

Lambton, Ann, (1987). Gajar Persia London: Taurist Co ltd.

Robinson, B. W. (1992). Persian Royal Portraiture and the Qajar. in In Qajar Iran : Political, *Social and Cultural Change 1800-1925*. (1992). Edited by Bosworth, E. & Hillenbrand, C (eds.), Costa Mesa : Mazda

Sheykholeslami, A. Reza, (1997). *The Structure of Central Authority in Qajar Iran 1871-1896.* Georgia: scholars Press Atlanta.

Raby, Julian (1999). *Qajar Portraits: Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*, London, Newyork.