نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۳

بررسی و تحلیل نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه سنگ تاق‌بستان، کرمانشاه*

محمد مرتضایی[۱]، مریم دهقان[۲]، یداله حیدری باباکمال[۳]**

[۱] استادیار پژوهشکده باستان‌شناسی، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۸/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۰/۲۲)

چکیده

نقش‌برجسته‌ها، یکی از مهم‌ترین مدارک باستان‌شناسی جهت شناخت جنبه‌های تاریک فرهنگ‌های گذشته به‌شمار می‌روند. در مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان، ۷۴ نقش‌برجسته که احتمالاً تزئینات بنایی را تشکیل می‌دهند، نگهداری می‌شوند. به‌نظر می‌رسد این تزئینات از بنایی خارج از کرمانشاه بدست آمده و هیچ‌گونه ارتباطی با بناهای قاجاری کرمانشاه نداشته باشند. با توجه به اینکه مجموعه فوق تاکنون مورد مطالعه هنری و باستان‌شناختی قرار نگرفته، پژوهش حاضر نخستین تلاشی‌ست که با این منظور صورت پذیرفته و هدف از آن نیز شناسایی هویت و جریانات مؤثر در شکل‌گیری آنها می‌باشد. موضوعات حک شده، صحنه‌های بزم و جشن درباریان، شکارِ شاهانه در شکارگاه، تک‌چهره‌هایی از سربازان تفنگ به‌دست قاجاری و نقوش گیاهی و گل و مرغ می‌باشد. مهم‌ترین سوال پژوهش حاضر عبارتست از؛ دلایل، زمینه‌ها و الگوهای هنری مؤثر در ایجاد نقش‌برجسته‌های مزبور کدامند؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که الگوپذیری شاهان قاجار در نقش‌برجسته‌سازی از هنر ایران باستان، هنر صفویان و هنر غربی به وضوح مشهود است. به‌علاوه با مطالعه‌ی تطبیقی نقوش، احتمالاً این مجموعه مربوط به بنایی اشرافی در شیراز (؟) یا اطراف آن بوده و احتمالاً در زمان فتحعلی‌شاه بنا شده است. روش بکار رفته نیز استفاده از مطالعات مقایسه‌ای و منابع دستِ اول دوره‌ی قاجار به منظور شناسایی ماهیت و جریانات هنری مؤثر بر آنها است.

واژه‌های کلیدی

نقش‌برجسته، قاجار، مجموعه سنگ، ایران باستان، غرب، الگوپذیری.

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «مطالعه و مستندسازی اشیاء موزه‌ی تاق‌بستان، کرمانشاه»، زیر نظر سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان کرمانشاه می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۸۷۵۶۲۱۱۹، نمابر: ۴۷۵۲۰۰۴- ۰۸۳۸، E-mail: yadolah.heydari@gmail.com.

مقدمه

در تاق‌بستان[1]، ارزش‌های شناخته شده‌ی اجتماعی، تاریخی، هنری، زیبایی‌شناختی، طبیعی، علمی و دیگر ارزش‌های فرهنگی قابل طرح‌اند، که توانسته‌اند اعتبار و ویژگی متمایز خود را از ارتباط پرمعنا با بستر و محیط پیرامون مادی کسب نموده و ارتقاء بخشند. به نظر می‌رسد بسیاری از تلاش‌ها و فعالیت‌های امروزه در طرح ساماندهی تاق‌بستان، در همین راستا صورت می‌گیرد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، هیئت آلمانی مشغول پژوهش در بیستون، با حمل سرستون‌های سنگی دوره‌ی ساسانی که در نقاط مختلفی کشف و ثبت شده بودند، نخستین گام را در احداث موزه در مجموعه‌ی تاق‌بستان برداشت (لوشای، ۱۳۸۵، ۱۳۰). در طول سالیان بعد، تعداد اشیای این مجموعه رو به فزونی نهاد به نحوی که منجر به برپایی نمایشگاهی در غرب مجموعه گردید. این نمایشگاه در پی فعالیت‌های گسترده‌ی اخیر برچیده شده و به نظر می‌رسد متولیان میراث فرهنگی در تلاشند تا با برنامه‌ریزی هدفمند، مقدمات ایجاد موزه‌ای از این اشیاء را فراهم آورند. از مهم‌ترین بخش‌های این موزه، نقش‌برجسته‌های سنگی مربوط به دوره‌ی قاجار، به تعداد ۴۷ عدد به‌همراه دو ستون سنگی می‌باشد. این نقش‌برجسته‌ها که احتمالاً ازاره‌های (؟) بنایی را تزئین می‌کردند، بخش مهمی از موزه‌ی سنگ تاق‌بستان را به خود اختصاص می‌دهند. مسئله یادشده بر ضرورت موضوع دلالت داشته و پژوهشی مستقل در این خصوص را می‌طلبد. از آنجایی که منشأ دقیق این ازاره‌ها (؟) مشخص نیست، بنابراین پژوهش حاضر نخستین تلاشی‌ست که به معرفی و نیز تحلیل نقوش آنها می‌پردازد. مهم‌ترین اهداف این پژوهش عبارتند از: تعیین ماهیت نقش‌برجسته‌ها با درنظرگرفتن مکان و زمان کشف اثر و انجام مطالعات تطبیقی، تاریخ‌گذاری و شناخت سبک‌های هنری بکار رفته در نقش‌برجسته‌های مورد مطالعه‌ست. روش بکار رفته برای دستیابی به اهداف یاد شده استفاده از منابع مکتوب کتابخانه‌ای در کنار مطالعات تطبیقی و مقایسه‌ای به منظور شناسایی هویت نقش‌برجسته‌ها، هنر بکار رفته در آنها و تجزیه و تحلیل‌های بعدی می‌باشد. در این زمینه از منابع دستِ اول و پژوهش‌های نوین نیز بهره گرفته شده و اندازه‌گیری، تصویربرداری و طراحی جهت توصیف دقیق علمی برای هر اثر بکار رفته است.

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون هیچ‌گونه مطالعه گزارش و یا حتی خبرنامه‌ای در خصوص نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان منتشر نشده است. سجاد علی‌بیگی طی نوشته‌ی کوتاهی با عنوان «موزه سنگ تاق‌بستان» (علی‌بیگی، ۱۳۸۸، ۱۷۳)، تمام اشیاء مجموعه را بصورت بسیار کلی معرفی کرده که تنها نگاشته در خصوص این مجموعه می‌باشد. با این حال، پژوهش حاضر نخستین تلاشی‌ست که جهت معرفی و شناسایی هویت مجموعه‌ی نقش‌برجسته‌های قاجاری تاق‌بستان صورت می‌پذیرد.

معرفی مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان

مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان در شمال شرق شهر کرمانشاه واقع شده و عمده‌ی شهرت آن به دلیل وجود نقش‌برجسته‌های ساسانی است. در حوالی محل مزبور، گورستانی از دوره‌ی پارت نیز شناسایی شده است (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۷، ۳ـ۱). علاوه بر آن، بنایی قاجاری در کنار تاق‌های ساسانی وجود داشته که امروزه اثری از آن برجای نیست. امام قلی میرزای عمادالدوله، در سمت راست تاق بزرگ، کتیبه‌ای در ۱۰ سطر نگاشته که در آن تاریخ احداث بنا را سال ۱۲۸۰ ه. ق ذکر کرده است. بنای قاجاری تاق‌بستان بین سال‌های ۱۸۵۴ تا ۱۸۶۷ میلادی ساخته شده است که پس از جنگ جهانی اول، ستون‌های چوبیِ آن جایگزین ستون‌های اصلی و تاق‌های طبقه‌ی اول می‌شوند. سرانجام این بنا در سال ۱۹۶۳ میلادی، در پی نشست شورای عالی باستان‌شناسی[2] و به منظور آزادسازی چشمه و جستجوی پرستشگاه ساسانی تخریب شده و اکنون اثری از آن باقی نمانده است (لوشای، ۱۳۸۱، ۸۸_۶۸). علاوه بر نقش‌برجسته‌ها و عمارت فوق، پایه ستون‌ها و سرستون‌هایی از دوره ساسانی، تنه‌ستون‌های سنگی قاجاری و دو سنگ‌نبشته به خط کوفی از دیگر آثار مجموعه‌ی فوق به‌شمار می‌روند که تاکنون هیچ نوع پژوهشی در مورد آنها صورت نگرفته است. در ادامه به معرفی نقش‌برجسته‌های قاجاری این مجموعه پرداخته می‌شود.

معرفی نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه سنگ تاق‌بستان

در میان اشیای مجموعه سنگ تاق‌بستان، ۴۷ قطعه[3] سنگ حجاری شده نگهداری می‌شود. موضوعاتی چون شکار شاهانه در شکارگاه (۹ نقش‌برجسته)، مهمانی، جشن، عیش و نوش و رقص (۲۰ نقش‌برجسته) نگهبان تک‌چهره و تفنگ به دست (۹ نقش‌برجسته)، نبرد شیر و گاو (۱ نقش‌برجسته) و نقوش گیاهی و گل و مرغ (۸ نقش‌برجسته)، عموم حکاکی‌ها را شامل می‌شوند. این نقش‌برجسته‌ها احتمالاً مربوط به تزئینات ازاره‌ی

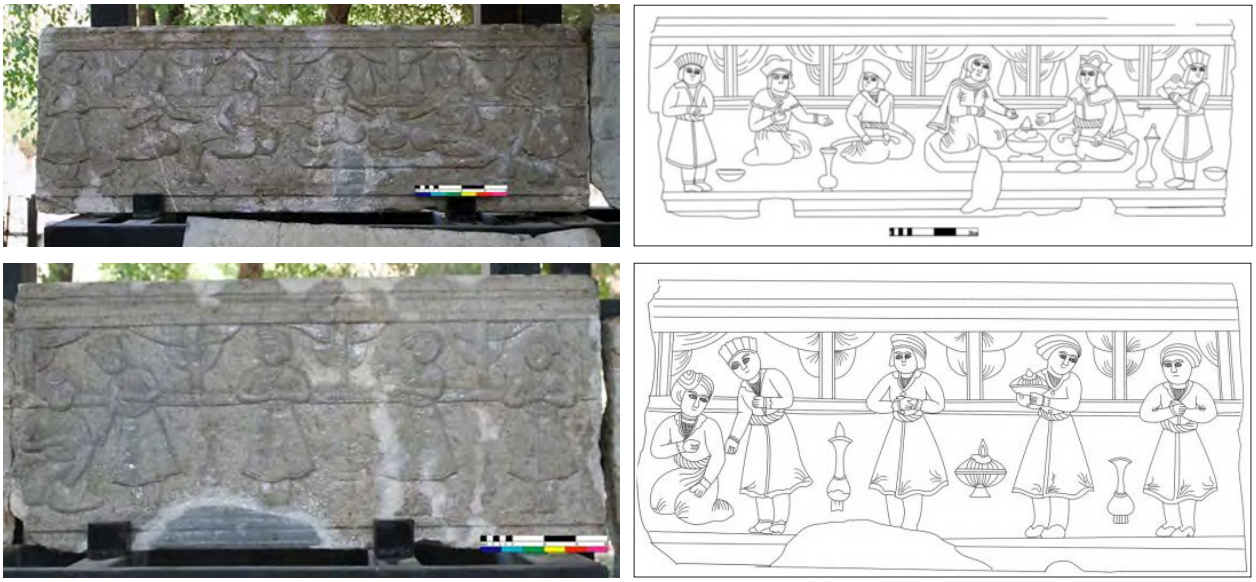
(؟) بنایی است که هویت آن نامشخص بوده و چگونگی یافته‌شدن نقش‌برجسته‌های فوق نیز هنوز نامشخص است. مجموعه‌ی فوق که در اواسط دهه ۷۰ شمسی توسط اداره‌ی اطلاعات و در هنگام خروج از مرز کرمانشاه شناسایی و ضبط گردیدند، به‌نظر می‌رسد از بنایی خارج از کرمانشاه به‌دست آمده و هیچ‌گونه ارتباطی با بناهای قاجاری کرمانشاه نداشته باشند. طی بررسی‌های مداومی که نگارندگان در مرکز بایگانی اسناد و پرونده‌های مربوط به آثار موجود در موزه تاق‌بستان انجام دادند، موفق به یافتن هیچ‌گونه سرنخی در خصوص محل اصلی بنایی که نقش‌برجسته‌ها از آنجا بدست آمده‌اند، نشدند.

در این مجموعه، نقوش شکار عبارتند از سوارکارانی در حال شکار آهو و شیر که با تفنگ و نیزه در شکارگاه، چمنزار و یا کوهستان به شکار مشغول‌اند و یا اینکه با کمان در حال شکار پرنده تصویر شده‌اند. در این تصاویر، معمولاً سگی نیز سوارکاران را همراهی می‌کند (تصویر۱). در تصویر دیگر، صحنه‌ی نبرد شیر و گاو ترسیم شده که ملهم از پلکان شرقی آپادانای تخت جمشید است. به‌طوریکه گاو با شاخ‌های بلند و پاهای جمع‌شده زیر پاهای شیر و با دهانی باز به نمایش درآمده است. صحنه‌ی نبرد شیر و گاو در قابی بیضوی تصویرشده و پیرامون قاب را برگ‌هایی احاطه کرده است. همچنین در سمت چپ این نقش‌برجسته، مردی سوار بر اسب و با کمان در حال شکار آهو حجاری شده است. این نقوش در ابعاد ۱ متر تا ۱/۳۰ در ۰/۵ متر تا ۰/۶ متر طراحی شده‌اند (تصویر ۲) و اکثراً از حجاری‌های دوران باستان به‌خصوص نقوش شکار و مدالیون‌های نقره‌ی دوره ساسانی الهام گرفته‌اند. علاوه بر آن، نمونه‌ی مشابه چنین نقوشی در دو طرف تاق بزرگ تاق‌بستان (شکار آهو و گراز) در دوره ساسانی و در نقش برجسته‌ی شکار تنگ‌واشی فتحعلی‌شاه در فیروزکوه، نقاشی‌ها، آثار لاکی، قلمدان‌ها، منسوجات و کاشی‌کاری‌های دوره قاجار به‌وفور تصویر شده‌اند.

نقش‌برجسته‌ی عیش و نوش که بیشترین نقش را در میان مجموعه به خود اختصاص داده، صحنه‌ای از یک میهمانی درباری را نشان می‌دهند (تصویر۳). ملازمان درباری در این تصاویر به شکل نشسته و یا ایستاده و در حالت عیش و نوش یا احترام ترسیم ده و در برخی نقش‌برجسته‌ها نیز زنان در حال رقص

تصویر۱ـ بالا و پائین سمت راست: طرح سوارکاران در حال شکار آهو و شیر. بالا و پائین سمت چپ: تصویر سوارکاران در حال شکار آهو و شیر.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

تصویر۲ـ طرح و تصویر شکار گاو توسط شیر و سوارکاری در حال شکار آهو.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)



تصویر ۳ـ بالا و پائین سمت راست: طرح یک صحنهٔ عیش و نوش یا مهمانی درباری. بالا و پائین سمت چپ: تصویر یک صحنهٔ عیش و نوش یا مهمانی درباری.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

تصویر ۴ـ طرح و تصویر زنان رقصنده در حضور درباریان.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

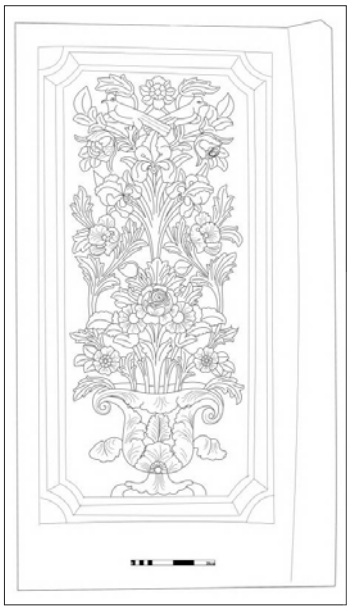
تصویر ۵ـ طرح و تصویر درباریان نشسته که یکی از آنها در حال نواختن تار نمایش می‌دهد.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

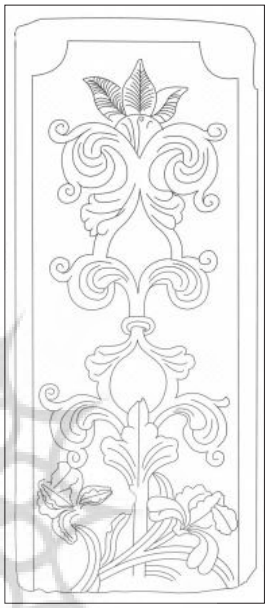
(تصویر۴)، یا افرادی در حال نواختن تار (تصویر ۵)، نقش شده‌اند. در زمینه‌ی تصاویر نیز عودســـوزها و جام‌هایی مشاهده می‌شود. ابعاد این نقش‌برجسته‌ها از ۱×۰/۵ متر تا ۰/۵×۰/۵متر و ضخامت تقریبی آنها ۱۰ تا ۱۵ سانتی‌متر است.

نقـــوش گیاهی یا بـــه تنهایی و یا به‌همراه تصاویر انســـان‌ها طراحی شده‌اند. ابعاد این نقش‌برجسته‌ها در حدود ۱ تا۱/۲×۰/۵ متر و ضخامت تقریبی آنها ۱۰ تا ۱۵ ســـانتیمتر است. طرح اکثر نقـــوش گیاهی مجموعه به‌تنهایی اجرا شـــده، اما در یک صحنه، زن و مـــردی در داخل قابی بیضی‌شـــکل با طرح گیاهی حجاری شده‌اند. در این قاب، زن در حالت نشسته جامی را به سوی مردی که کنارش نشســـته، گرفته است. سمت چپ او مردی با کلاهی به شـــکل هلالِ باز تصویر شده که با دست راست سیبی را به زن تقدیم می‌کند. مشـــابه چنین تصویری بـــر روی قلمدان‌های این دوره به‌وفور مشاهده می‌شود (تصویر۶). صحنه‌های دیگر معمولاً گیاهی را با ســـاقه‌هایی تابدار و برگ‌هایـــی پهن و نازک نمایش می‌دهد. مشـــابه این نقش در دو طرف تاق بزرگ تاق‌بستان که از آن با عنوان گل لوتوس یاد می‌شـــود، نیز می‌توان دید (تصویر ۷ سمت راست). از دیگر تصاویر گیاهی، می‌توان به نقش گل و مرغ اشاره کرد که یکی از ویژگی‌های بارز هنری قاجاریان در نقاشی و یا سایر آثار هنری این دوران است (تصویر۷ سمت چپ).

تصاویر تک چهره و تفنگ به دست بر سنگ‌هایی خاکستری به ابعاد ۰/۸×۰/۶سانتی‌متر و ضخامت ۱۵ تا ۲۰ سانتیمتر حجاری شده‌اند. عموم این نقش‌برجسته‌ها، تصویر مردی اسلحه بدست را نشـــان می‌دهند که در میان گل‌ها و نقوش گیاهی ایستاده است. ســـرباز نقش شده معمولاً ردایی بلند با یقه‌ی هفت دالبری به تن داشـــته، کمربندی از فشنگ را به کمر بسته و چکمه‌ای تا زانو به پا دارد. دست چپش را روی کمربندش گذارده و با دست راستش تفنگی را عمود و صاف نگاه داشته است (تصویر ۸).

تصویر۶ـ طرح و تصویر زن و مردی در داخل قابی بیضی شکل با تزئینات گیاهی.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)





تصویر۷ـ طرح و تصویر نقش‌برجسته با نقوش گیاهی و گل و مرغ.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

تصویر۸ـ طرح و تصویر نقش‌برجستهٔ سربازان ایستاده و تفنگ به دست.
ماخذ: (طرح و عکس از مریم دهقان)

کیفیت طراحی و برجسته‌کاری این آثار چندان مطلوب نیست. بسیاری از صحنه‌ها چه به لحاظ موضوعی و چه از نظر ویژگی‌های هنری با نقوش قلعه‌های چالشتر (قلعه ستوده و قلعه خدارحم خان)، قلعه شلمزار، قلعه شمس‌آباد، قلعه دزکِ چهارمحال و بختیاری که در دوره‌ی قاجار و برای سکونت مالکان و حاکمان محلی ساخته شده‌اند(آخوندی سورکی، ۱۳۷۲، ۱۹۰و۲۳۵و۳۱۴)، قابل مقایسه‌اند. همچنین می‌توان به شباهت این مجموعه با برخی از تزئینات خانه‌های کاشان، بناهای قاجاری شیراز در باغ ارم (عدل، ۱۳۷۲، ۵۷، ۶۰ و ۶۳)، عطروش، شمس‌العماره، نارنجستان قوام (عدل، ۱۳۷۲، ۹۶)، باغ عفیف‌آباد و دوشان‌تپه

تصویر ۹- راست: حجاری از صورت یک سرباز در باغ نارنجستان قوام شیراز. وسط: حجاری یک سرباز در باغ ارم شیراز. چپ: یکی از حجاری‌های مسجد نصیرالملک شیراز. ماخذ: (عدل، ۱۳۷۲، ۶۳، ۶۶ و ۹۶)

تصویر ۱۰- صحنه شکار آهو در کاشی‌کاری‌های سقف حوضخانه عمارت باغ ارم شیراز. ماخذ: (عدل، ۱۳۷۲، ۵۷)

که در آن نقاشی‌های اروپایی، تصاویری از شکارگاه‌های فردی یا دسته جمعی همراه با سگ‌های شکاری و تفنگ را به نمایش گذارده‌اند، اشاره کرد. در این بناها نمای بیرونی طبقات طرفین ورودی و جدار بیرونی حوض‌های سنگی آثاری مشابه را به تصویر کشیده‌اند (تصاویر ۹ و ۱۰).

جایگاه هنر نقش‌برجسته‌سازی در دوره‌ی قاجار

نقش‌برجسته‌های ایران، طی ادوار مختلف و با اهداف متفاوتی چون نمایش قدرت الهی پادشاه، وقایع مهم سیاسی، مذهبی و صحنه‌های آئینی ایجاد و بیشتر نقوش آنها به شکل نمادین تصویر شده‌اند. با این حال سنت حجاری نقوش‌برجسته در ایران سنتی دیرپاست که اوج آن به دوره‌ی ساسانی برمی‌گردد. پس از ظهور اسلام به علت اینکه ساخت تندیس و نمایش تصویری انسان و حیوان در دین اسلام منع شد، سنگ‌تراشی و نقر سیمای انسان و حیوان بر سنگ در حکم صنم‌سازی تلقی و به کلی منسوخ گردید. بر خلاف هنر نقاشی دوره‌ی اسلامی که پرتره‌سازی در آن از حدود قرن هفتم ه.ق پدیدار گشت، هنر نقش‌برجسته‌سازی مدت‌ها پس از نقاشی و در دوره‌ی قاجار به‌علت تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، زمینه‌ی مناسبی برای ظهور آن فراهم شد[۴]. نقش برجسته‌های دوره‌ی قاجار از نظر انتخاب موضوع با نقش برجسته‌های هخامنشی و ساسانی اشتراک دارند. از میان شاهان قاجار، فتحعلی‌شاه در احیاء هنر نقش‌برجسته‌سازی بیشترین تأثیر را از دوران باستان می‌پذیرد (وحدتی، ۱۳۸۵، ۴۵). به‌علاوه می‌توان سبک درباری اروپایی را به‌همراه موضوعات ساسانی و هخامنشی در هنر این دوره مشاهده کرد (Lerner, 1992, 31-33). شاید به‌دلیل آگاهی نسبی قاجاریان از ساسانیان و علی‌رغم شهرت آثار هخامنشیان که تا اواخر سده‌ی ۱۳ ه. ق، یعنی زمانی که مستشرقان با کشف رمز خط میخی موجبات شناسایی خط میخی هخامنشیان را فراهم آوردند، شاهان قاجاری بیشتر از ساسانیان تأثیر پذیرفته و موضوعات هنری آنان را به عاریه گرفتند. البته مسأله‌ی توجه به آثار ساسانیان و تأثیرپذیری از آن، محدود به دوره‌ی قاجار نبوده و در ادوار مختلف اسلامی مشاهده می‌شود. این تأثیرپذیری و بازگشت به دوران باستان، بیشتر از هر دوره‌ای در دوره‌ی قاجار مشاهده می‌گردد و دلیل آن را باید در شرایط اجتماعی و سیاسی این دوره جستجو کرد. چنانچه بیشتر نقوش در محدوده‌ی آثار ساسانی نقش شده‌اند و اغلب مضامین مشترک میان آنها دیده می‌شود (Baussani, 1992, 259). با این حال، اهمیت نقش‌برجسته‌های قاجاری از منظر باستان‌شناسانه در این است که در دوره‌ی اسلامی برای نخستین بار نقش شاه یا درباریان در دید همگان و در اندازه‌ای بزرگ به صورت نقش‌برجسته به نمایش گزارده شده است. افزون بر این آثار، در دیگر هنرها نمونه‌های فراوانی وجود دارد که نشان‌دهنده توجه بسیار آنان به سنت‌های پیش از اسلام است. گرایش‌های باستان‌گرایانه تا دوره پهلوی نیز ادامه می‌یابد، چنانچه می‌توان گفت که ناسیونالیسم ایرانی به عنوان مهم‌ترین ویژگی دوره‌ی پهلوی، پدیده‌ای منحصر به این دوره نیست، بلکه این گرایش‌ها زاییده‌ی دوره قاجار و سرآغاز آن در زمان فتحعلی‌شاه است.

در ادامه به مهم‌ترین زمینه‌های سیاسی و فرهنگی ایجاد

نقش‌برجسته‌های قاجاری و علت ظهور قابل توجه نقش‌برجسته‌ها در این دوره پرداخته می‌شود.

نگرشی بر زمینه‌های ایجاد نقش‌برجسته‌های قاجاری

جامعه‌ی ایران در دوره‌ی قاجار به زعم جامعه‌شناسان، جامعه‌ای قرون وسطایی با تعصبات ملی، مذهبی و خرافه‌پرستی شدید بود (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۸۸، ۱۶)، که در تعامل هنرمند با جامعه و نمود آن در ذهن او تأثیر می‌گذاشت. در نگاهی کلی، هنرهای دوره‌ی قاجار دوران پایانی حیات هنر ایرانی با رویه‌ای اسلامی است. هنر قاجار در درون خود از یک سو به دربار وابسته بود و از سویی دیگر زمینه بروز هنری را فراهم کرد که از میان مردم بر می‌خاست و خاستگاهش باورهای مردم عادی بود. یکی از نمودهای چنین عقیده‌ای در نگاره‌های قهوه‌خانه‌ای است (حسنوند و زنگی، ۱۳۸۵، ۹۳). در دوره‌ی پهلوی نیز دربار و اشرافیان تنها پشتیبانان توانمند هنرها بودند. هنرهای این دوره در اروپا نیز تا نیمه قرن ۱۹ میلادی و شکل‌گیری مکتب امپرسیونیسم وجود داشتند (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۴۰). هنر درباری این دوره سه ویژگی بنیادی داشت؛ جدایی روز افزون فرهنگ ایرانی از گرایش‌های غالب جهان اسلام در نتیجه پیروزی تشیع و رقابت با امپراتوری عثمانی و ورود گسترده‌ی عناصر هنر مردمی به هنر و وابستگی شدید به دگرگونی‌های هنر غربی (اسکارچیا،۱۳۷۶، ۳۵). روابطی که ایران با کشورهای اروپایی از دوره صفوی آغاز کرده بود در دوره‌ی قاجار به گرایش‌های غربی در هنر انجامید. این روند با سلطنت فتحعلی‌شاه آغاز شد و در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه به اوج خود رسید. چنانچه نقوش هنری، بتدریج و به تأثیر از هنر اروپایی به سمت طبیعت‌پردازی و فاصله گرفتن از فرم‌های تجریدی و انتزاعی پیش رفت (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۱۴۰).

هنرهای این دوره با اینکه از نظر کیفی در سطح پایین‌تری از هنر دوران پیشین قرار داشت و از جهت شکوه و بزرگی هم‌سنگ با آن نبود، اما ویژگی و هویت مستقل و پالوده‌ای را به نمایش گذاشت (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۳۵)، که سرشتی ایرانی اسلامی داشت. علاوه بر آن در هنر این دوره بازگشت آشکاری به سنت‌های دوره‌ی صفوی وجود دارد. چنانچه علاقه به ساخت بناهای همگانی مانند دوره صفوی ادامه یافت که از آن جمله پل رودخانه صوفی در مراغه، قنات سرچشمه تهران و بازسازی آرامگاه‌های مشهد، قم و ری است. در تزیین بناها و کاشی‌کاری‌ها، رنگ‌های جدید سفید و زرد به‌کار رفت. به‌نظر بیشتر پژوهندگان، کاشی‌کاری قاجاری گونه‌ای ابتذال و پس‌رفت به شمار می‌آید، به‌ویژه اگر در سنجش با شاهکارهای هنری دوره‌ی صفوی بدان نگریسته شود. با این حال، کاشی‌کاری دوره‌ی قاجار با ترکیب طراحی و شمایل‌نگاری خود، ویژگی‌های خاص خود را نمایان می‌کند. چنانچه بیشتر فعالیت‌های ساختمان‌سازی دوره‌ی قاجار، در دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه انجام می‌پذیرد که طی آن تعداد زیادی مسجد و مدرسه مزین به کاشی‌کاری معرق و هفت‌رنگ هم در پایتخت و هم در شهرستان‌ها ساخته شد. بعلاوه از تهران، اصفهان و شیراز به عنوان مراکز کاشی‌سازی این دوره نام برده شده است(فریه، ۱۳۷۴، ۲۰۰). از سویی دیگر، قاجاریان، به‌ویژه فتحعلی‌شاه بسیار شیفته ایران باستان بودند و به پیروی از شاهان باستان دستور ایجاد چندین نقش‌برجسته را دادند. این گرایش نه تنها میان شاهان قاجار بلکه در میان دیگر اقشار جامعه بویژه قشر فرهنگی این دوره نیز ابراز می‌شد. حکمرانان بخش‌های دیگر ایران نیز در زمینه‌ی نقش‌برجسته‌سازی از فتحعلی‌شاه پیروی می‌کردند. یکی از آنها حسینعلی میرزا شجاع‌السطنه است که کاخ خورشیدی را در باغِ نظر شیراز در کنار آرامگاه کریم‌خان ساخت. این کاخ با تندیس‌هایی از قهرمانان شاهنامه فردوسی آراسته شده است (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۴۵). در دوره‌ی فتحعلی‌شاه، افزون بر همنشینی او با آغامحمدخان که در علاقه‌مندی وی به تاریخ و شاهان نام‌آور گذشته ایران موثر بوده، اقامت فتحعلی‌شاه به عنوان ولیعهد و والی آغامحمدخان در شیراز و آشنایی او با آثار پیش از اسلام در تختِ جمشید، نقشِ رستم، نقشِ رجب و بیشابور نیز در جلب نظر وی به این دوره از تاریخ ایران موثر بوده است. همچنین او در این دوره با تصاویر و نقش‌برجسته‌هایی از رستم و اشکبوس، رستم و دیو سپید که در دیوان‌خانه و ارگ زندیه در شیراز قرار داشت، آشنا شده بود (Luft, 2001, 41) و تأثیرات این گرایش‌ها را افزون می‌کرد. علاقه‌ی جهانگردانی چون جان مالکوم و رابرت کرپرتر به آثار هخامنشی و ساسانی و دیدارهای ویژه‌ی آنها با فتحعلی‌شاه نیز در گرایش این شاه قاجار به فرهنگ و تمدن ایران باستان به طور قابل توجهی مؤثر بوده است. همچنین دانشجویانی که با عنوان روشنفکران جامعه در این دوره برای کسب علم به اروپا فرستاده شده بودند، راه برون رفتن از عقب‌ماندگی ایران را در بازگشت و توسل به فرهنگ ایران باستان و مؤلفه‌های هنری آن می‌دانستند (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۳۷ـ۳۶). فتحعلی‌شاه با احساس ناتوانی منتج از شکست در برابر روسیه و سپس آگاهی از عقب ماندگی کشورش در مقایسه با کشورهای اروپایی، با کندن نقوش‌برجسته از خود، به نحوی تلاش می‌کرد تا خود را به مانند پادشاهان ایران باستان جلوه دهد و از این طریق در شکوه و قدرت افسانه‌ای آنها سهیم شود.

علاوه بر عللی که باعث احیای مجدد نقش‌برجسته‌سازی در دوره‌ی قاجار شد، می‌توان به شکل‌گیری حفریات باستان‌شناسی از دوره‌ی ناصرالدین‌شاه به بعد (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۱۲۸) نیز اشاره کرد که نقش مؤثری در ایجاد و تعمیق این تفکر ایفا کردند.

از نشانه‌های دیگر تأثیرپذیری هنر قاجار از هنر دوران باستان، کاربرد نقش گل لوتوس، شیر، گاو، قوچ، ماهی، برسم و خورشید است که نه تنها در نگارگری بلکه در نقش‌برجسته‌های قاجاری نیز به‌کار رفته‌اند. در کاشی‌کاری بناها، صحنه‌های حماسی چون نبرد رستم و سهراب، پهلوانان افسانه‌ای ایران، بزم شیرین و فرهاد و یوسف و زلیخا، سربازان در حال رژه، مراسم عیش و نوش درباریان و حتی نگاره‌های نیمه‌برهنه زنان به‌کار گرفته شده است. در کنار

این نقوش می‌توان به فرشتگان در حالات گوناگون، نگاره‌ی گل و مرغ، گل و گلدان و گل لندنی (فرنگی) اشاره کرد (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۱۸۷)، که تأثیر مستقیم بر هنر نقش‌برجسته‌سازی این دوره داشته است. تأثیر نگارگری بر نقش‌برجسته‌سازی را می‌توان با سبک نوینی از ترکیب متقارن و ایستا و وجود عناصر افقی عمودی و منحنی بیان نمود. در این سبک، نگارگر در آثار پیکرنگاری قاجار مانند نقش‌برجسته‌ها، هیچگونه کوششی در نمایاندن حالات و ویژگی‌های روحی و روانی فرد نمی‌کند و همان‌گونه که از آثار برجای مانده پیداست، مردان بیشتر ریش بلند و سیاه، کمر باریک و نگاهی موقر و زنان با چهره‌ی بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته به تصویر در آمده‌اند (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۵۱). عدم نمایش حالات روحی شخص در نگاره‌ها که به طور آشکارا در نقش‌برجسته‌ها نیز به پیروی از رویه‌ی باستانی مشهود بوده به این دلیل است که نگارگر برای نمایاندن هر چه بیشتر شکوهمندی دارنده‌ی اثر، از آثار گرانبها و محیط آراسته‌ی پیرامون بهره برده است. با دیدن اثر، آنچه که بیش از هر عنصر دیگری شکوه آن را آشکار می‌سازد نه خود فرد نمایانده شده، بلکه جواهرات، پوشاک، جنگ‌افزارها، فرش‌ها و پرده‌های گرانبهاست.

در مجموع می‌توان ویژگی‌های اصلی پیکرنگاری قاجاری در نقش‌برجسته‌ها را در سه مورد خلاصه نمود (حسنوند و زنگی، ۱۳۸۵، ۱۴):

۱ـ تاکید بر پیکره‌ی انسان و نمایاندن حالت انسان با انگیزه‌ی تزئینی

۲ـ پرداختن به موضوعات کهن در قالبی نو و نیز استفاده از موضوعات نو

۳ـ ترکیب اسلوب اروپایی با عناصر سنتی.

اگرچه در میان حکومت‌های پس از اسلام در ایران، شاهان قاجار تنها حکمرانانی نبودند که از هنرهای تجسمی برای اهداف تبلیغاتی سود جستند، اما تاکید آنان بر تک‌چهره‌نگاری، آنان را از دیگران متمایز می‌سازد. هنرمندان دوره‌ی قاجار، فرهنگ بیرونی را در خود مستحیل ساخته نه خویشتن را در آن، و این یکی از ارزشمندترین رویکردهای هنر قاجار بویژه در نقش‌برجسته‌سازی است. تلفیق هنر ایرانی و اروپایی با یکدیگر در تزئینات معماری قاجار، یا به شکل ارادی و با احساس مسئولیت هنرمندان نسبت به میراث گذشته‌ی خود بوده، یا از ناتوانی آنان در درک و اجرای اصول و مفاهیم هنر و معماری غرب نشأت گرفته است. آیا هدف این هنرمندان پاسداری از سنت‌های هنری ایرانی بود، یا اینکه نمی‌توانستند از چنگ قراردادهای آن رها شوند یا اصول و قواعد هنری آن را به درستی رعایت کنند؟ آموزش آکادمیک هنر و معماری ایران در دوره‌ی قاجار سابقه نداشته و اغلب هنرمندان به نحوی خودآموخته و اکثراً از راه تصاویر با معماری غرب آشنا و آن‌را درک و هضم می‌کردند. بنابراین منطقی‌تر آن است که تلفیق این دو نظام تا حد زیادی ناخواسته و نتیجه‌ی نفوذ دیرپای سنت کهن از یک سو و عدم آشنایی با اصول علمی و آکادمیک هنر اروپایی تلقی شود (بانی مسعود، ۱۳۸۹، ۷۴). به‌عنوان مثال، اشکال تزئینی در بناهای دوره قاجار از جمله نقش‌برجسته‌های تزئینی ازاره‌ی بناها، صلابت و استواری قبلی را ندارند و عموماً سطحی و تفننی‌اند (میران، ۱۳۷۹، ۵۷ ـ۵۴).

سبک هنری و الگوپذیری نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان

حکومت قاجار با وجود اینکه یادآور رویدادها و معاهده‌های پرهزینه‌ای برای کشور ما بوده، اما اگر از جنبه‌ای دیگر به این دوره نگریسته شود، می‌توان گفت در این دوره روند رو به رشدی در جامعه‌ی فکری و هنری شکل می‌گیرد که در دوران دیگر تاریخ ایران پیشینه نداشته است. روندی که در آن، هنرمند ایرانی با نگاه به پیشینه‌ی چند هزار ساله خود در تلاش داشت با ترکیب اصول و روش‌های کهن پیشینیان و اصولی که از اروپای مدرن برمی‌خاست، به ترکیبی دست یابد که روح سرزنده و پویایی هنر ایرانی را بار دیگر آشکار سازد. این رویکرد در هنر نقش‌برجسته‌سازی این دوره بوضوح قابل مشاهده است.

تشابه مضامین و اهداف مورد نظر در نقش‌برجسته‌های قاجاری تاق‌بستان و ساسانی را می‌توان به شرح زیر عنوان کرد: ۱. نبرد با شیر (نمایش قابلیت‌های فردی) ۲. شاه در شکارگاه (نمایش شکوه شاهی) ۳. شاه به‌همراه درباریان و شاهزادگان ۴. نمایش حامیان قدرت، تعیین وارثان سلطنت و نمایش اتحاد و یکپارچگی. در این میان، مکتب نگارگری قاجار که نقش مستقیمی در هنر نقش‌برجسته‌سازی آن داشت، ادامه‌ی سنت فرنگی‌سازی صفوی بود که با مختصر تغییری به دوره‌ی قاجار انتقال یافت. این سنت در واقع از عهد کریمخان آغاز (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۵۰) و تلاشی دوباره در ایجاد تعادلی مطلوب میان دو عنصر ناهمگن ایرانی و اروپایی بود که در نیمه‌ی اول قرن ۱۳ه.ق به توفیقی دلپذیر اما مختصر دست یافت (آغداشلو، ۱۳۷۹، ۱۶). چنانچه هنرمندان مکتب قاجار با تلفیق سنت‌های هنری ایرانی اسلامی مکتبی منحصر به‌فرد به‌وجود آوردند که نمی‌توان آن را نه در سبک مکتب قدیمی قرار داد و نه جزء مکتب‌های غرب‌گرا. بلکه این مکتب، جلوه‌های ویژه و عناصر ویژه‌ی خاص خود را داراست. اگر چه اغلب به لحاظ محتوایی فاقد ارزش‌های متعالی و حتی در مواردی عشرت‌طلبانه و سطحی‌نگرانه است (رهنورد، ۱۳۸۶، ۱۷۷). از دیگر ویژگی‌های قابل توجه این مکتب، ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون با استفاده از شیوه‌های فنی تازه، ساده‌سازی خاص عناصر و فرم‌ها و خلق فضاهای سه بعدی و دو بعدی است (گودرزی، ۱۳۸۴، ۶۸ ـ۶۷)، که همراه با موضوعات روایی و مضامین داستانی ادب فارسی به‌ویژه صحنه‌های تغزلی، غنایی و مثنوی‌های عاشقانه، توانسته جنبه‌های دلنشینی را در هنرهای گچ‌کاری، نقاشی و نقش‌برجسته‌سازی ایجاد و بنابر ذوق و سلیقه‌ی حامی هنر، از آن در دربارها و خانه‌های اعیانی استفاده کند (آژند، ۱۳۸۹، ۸۱۴ ـ۸۱۰). جلوه‌هایِ مختلف ویژگی‌های

مکتب فوق در نقش‌برجسته‌های قاجاری تاق‌بستان به‌وضوح مشهودند و در ایجاد آنها تأثیر بسزایی داشته‌اند.

تک چهره‌های ایجاد شده بر نقش‌برجسته‌های تاق‌بستان، اگر چه با تأثیر از تک‌چهره‌های دوره صفوی و هنر غربی ایجاد شده‌اند، با این حال در مکتب زند و قاجار، این شیوه به جریان غالب نقاشی‌های دربار تبدیل شد و در زمان فتحعلی‌شاه به اوج خود رسید. چنانچه در دوره‌ی فتحعلی‌شاه پرداختن به موضوع تک‌چهره‌نگاری به شکل اروپایی، بر روی بوم‌های مستقل و نقش‌برجسته‌ها دنبال شد (کرمانی‌نژاد، ۱۳۷۴، ۸۸)، که از این تک‌چهره‌ها در نقش‌برجسته‌سازی تزئینات بنا و بویژه در تاق‌بستان به شکل گسترده‌ای استفاده شده است.

در خصوص تزئینات نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان ذکر این نکته ضروری است که استفاده از این تزئینات چه در داخل ساختمان و چه در نمای بنا، یکی از جلوه‌های بارز تصویرسازی در آن عهد می‌باشد. در این دوره ساختمان را با تزئینات فروان می‌پوشاندند و هر چند استفاده از نقوش اسلیمی، نقوش هندسی و خط‌نگاره‌های سنتی هنوز هم معمول بود، در لابه‌لای آنها، مجالس متعدد و بی‌شماری از نقاشی با موضوعات مختلف نیز کار می‌شد. در واقع در این زمان نقاشی ایرانی از محیط کوچک و اختصاصی کتاب‌ها و مرقع‌های اختصاصی، به پهنه‌ی وسیع، پر ابهت و همگانی تزئینات بناها و نقش‌برجسته‌های واقع در تزئینات بنا راه یافت. از جمله این نقوش در کاشی‌کاری و دیوارنگاری قاجار می‌توان به سربازان دولتی و استحکامات نظامی در ارگ سمنان، سردر باغ ملی تهران و نقش شکارگاه در عمارت و باغ دوشان تپه اشاره کرد که الگویی برای نقش‌برجسته‌های تزئینی بناهای این دوره نیز بوده‌اند.

در این راستا، کاخ‌سازی وسیع فتحعلی‌شاه در پیشبرد هنرهای دیگر همچون نقاشی و نقش‌برجسته‌سازی مؤثر بوده است. نقاشان، پرده‌های عظیم نقاشی و نقش‌برجسته‌هایی که ازاره‌ی بناها را تزئین می‌کردند، با چهره‌های شاه و اعضای خانواده و درباریانش همراه با خنیاگران و رقاصان می‌کشیدند (آژند، ۱۳۸۹، ۷۸۱ ـ ۷۸۰). در این میان، چندگونگی اشکال، پهنه و اندازه‌ی نقوش (Diba, 1998, 169-171)، از ویژگی نقاشی‌ها و نقش‌برجسته‌های این دوره بویژه در نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه‌ی تاق‌بستان بوده‌اند.

نتیجه

با توجه به اینکه در دوره‌ی قاجار بیشتر از هر دوره‌ی دیگری پس از اسلام نقش‌برجسته ایجاد می‌شود، می‌توان دلایل گرایش قاجاریان به این هنر را در موارد زیر عنوان نمود؛ همانندسازی با فرمانروایان ایران باستان، ارائه‌ی چهره‌ای متفاوت و قدرتمند به منظور گسترش دامنه‌ی نفوذ و قدرت شاه در میان عامه‌ی مردم، شکست‌های متعدد قاجاریان از دولت‌های روسیه و انگلیس و تلاش در جهت بازیابی جایگاه خود در میان مردم، تبلیغ اقدامات عمرانی و خدماتی و افزایش محبوبیت شاه. بنابراین نقش‌برجسته‌های قاجاری مجموعه‌ی سنگ تاق‌بستان، متأثر از موضوعات هنری ساسانی و هخامنشی‌اند که در آنها تأثیرات هنر اروپایی از قبیل پوشش سربازان، سگ همراه شکارگران، نقش تفنگ و نفوذ هنر صفوی را می‌توان مشاهده کرد. شباهت نقوش مجموعه‌ی تاق‌بستان در باغ ارم، عطروش، شمس‌العماره و نارنجستان قوام شیراز مشهود است (تصاویر ۹ و ۱۰). به‌علاوه نمونه‌های دیگری در مجاری باغ عفیف‌آباد و دوشان‌تپه که در آنها نقاشی‌های اروپایی، تصاویری از شکارگاه‌های فردی یا دسته‌جمعی همراه با سگ‌های شکاری و تفنگ را به نمایش گذارده، قابل قیاس با نمونه‌های مشابه در موزه‌ی سنگ تاق‌بستان‌اند. مطالعات مقایسه‌ای و تطبیقی نشان می‌دهند این مجموعه احتمالاً مربوط به بنایی اشرافی در شیراز (؟) یا اطراف آن بوده که در زمان فتحعلی‌شاه بنا شده است. هر چند که هیچ سرنخی از بنای اولیه‌ای که این نقوش از آن بدست آمده‌اند، یافت نشده است.

سپاسگزاری

از سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان کرمانشاه که نهایت همکاری خود را در خصوص مستندسازی دقیق نقش برجسته‌ها انجام دادند، سپاسگزاریم.

پی‌نوشت‌ها

۱ تاق واژه‌ای فارسی و طاق معرب آن است؛ بنابراین نگارش آن به صورت تاق درست‌تر است.

۲ رومن گیرشمن، دیوید استروناخ و رائول کوریل در این نشست حضور داشتند (لوشای، ۱۳۸۱، ۶۹).

۳ دو قطعه به دلیل کوچکی و شکستگی و با در نظر گرفتن مسائل حفاظتی در انبار تکیه‌ی معاون‌الملک نگهداری می‌شوند.

۴ پیش از دوره‌ی قاجار، نقش برجسته هایی از عصر زندیه باقی مانده که تمامی آنها شخصیت‌های حماسی و افسانه‌ای چون رستم، مجنون و فرهاد

را در عمارت‌ها و بناهای این دوره به تصویر می‌کشند (گدار، ۱۳۶۵، ۴۷۷).

فهرست منابع

آخوندی سورکی، اردشیر (۱۳۷۲)، *قلاع استان چهار محال و بختیاری*، پایان‌نامه‌ی منتشر نشده‌ی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، پژوهشی در *تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*، جلد دوم، انتشارات سمت، تهران.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۹)، *دلایل و روند تأثیرپذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب*، مجموعه مقالات همایش نخستین دو سالانه‌ی بین‌المللی نقاشی جهان اسلام، موزه‌های هنرهای معاصر، تهران.

ابراهیمی ناغانی، حسین(۱۳۸۸)، مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار، *نشریه فرهنگ و هنر*، شماره ۷۸، صص ۱۳ـ ۲۸.

اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند و قاجار*، ترجمه‌ی یعقوب آژند، انتشارات مولی، چاپ اول، تهران.

بانی مسعود، امیر (۱۳۸۹)، *معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته*، انتشارات هنر معماری قرن، تهران.

بیگدلو، رضا (۱۳۸۰)، *باستانگرایی در تاریخ معاصر ایران*، انتشارات مرکز، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، انتشارات نارستان، تهران.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، *هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: نگارگری*، انتشارات سمت، تهران.

زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷)، بررسی نقوش اصیل قاجاری، *مجله فرهنگ و هنر*، شماره ۷۸، صص ۱۶۹ـ۱۴۰.

عدل، کامران (۱۳۷۲)، *یاد باد آن روزگاران یاد باد*، انتشارات کامران عدل، تهران.

علی‌بیگی، سجاد (۱۳۸۸)، موزه‌ی سنگ در مجموعه‌ی تاق بستان، کرمانشاه، *باستان پژوه*، سال دوازدهم، شماره ۱۸، صص ۱۷۷ـ۱۷۳.

کامبخش‌فرد، سیفا... (۱۳۷۷)، *گورخمره‌های اشکانی*، پیوست شماره ۱ مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، مرکز نشر دانشگاهی، صص ۳ـ۱.

کرمانی‌نژاد، فرزان (۱۳۷۴)، *تصویرسازی در بناهای زند و قاجار*، پایان‌نامه‌ی منتشر نشده‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران.

گدار، آندره (۱۳۶۵)، *آثار ایران*، انتشارات بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، مشهد.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۴)، *تاریخ نقاشی ایران (از آغاز تا عصر حاضر)*، انتشارات سمت، تهران.

لوشای، هاینتس (۱۳۸۵)، *تاق‌بستان، بیستون، کاوش ها و تحقیقات سال‌های ۶۷-۱۹۶۳*، به کوشش ولفرام کلایس و پتر کالمایر، ترجمه‌ی فرامرز نجد سمیعی، انتشارات سازمان میراث فرهنگی، معاونت فرهنگی و ارتباطات، اداره کل امور فرهنگی، تهران.

لوشای، هاینتس(۱۳۸۱)، عمارت قاجاری تاق‌بستان، ترجمه‌ی سیامک خدیوی، *مجله اثر*، شماره‌ی ۳۴ و ۳۳، صص ۸۸ـ۶۸.

میران، امیر (۱۳۷۹)، مدرسه‌ی شهید مطهری سپهسالار؛ نگاهی به معماری دوره‌ی قاجار (شکوفایی فضا و اصول ساخت و پرداخت)، *مجله‌ی معمار*، شماره ۸، صص ۵۴ ـ۵۷.

وحدتی، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجسته‌ی دوره‌ی قاجار، *مجله باستان‌پژوهی*، دوره جدید، سال اول، شماره‌ی ۱، صص ۴۹ـ۴۲.

Baussani, A. (1992), The Qajar Period: An Eposh of Decadence, In *Qajar Iran: Political, Social and Caltural Change1800-1925*, E. Bosworth and C. Hillenbrand (eds.), Costa Mesa: Mazda.

Diba, L. (1998), Image of Power and Power of Image, In: *Royal Persian Painting (1785-1925)*, Leyla S. Diba with Maryam Ekhtiar (eds.), I.B.Tauris Publishers in Association with Brooklyn Museum of Art.

Lerner,J. (1992), A rock relief of Fath Ali Shah in Shiraz , *Ars Orientalis*, 21, pp.31-34.

Robinson, B.W. (1992), Persian Royal Portraiture and the Qajar, in: E. Bosworth and C.Hillenbrand (eds.), *Qajar Iran: political, social and cultural change (1800-1925)*, 291-310.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی