تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/٦/٤
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱٤

مصطفی لعل شاطری[۱]
هادی وکیلی[۲]
علی ناظمیان‌فرد[۳]

تأثیر هنجارهای قضایی، سیاسی و نظامی نیمه نخست دوره قاجار بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی از مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیلهٔ مختار ثقفی در طوفان‌البکاء

چکیده

تصویرسازان در تولید هر اثر هنری، بی‌شک متأثر از مجموعه‌ای پیشامتن‌ها و پیرامتن‌ها می‌باشند که غالباً به دلایل گوناگون، با ضریب تأثیر متغیر، در متن (تصویر) بروز می‌یابد، چنانکه این جریان در دوره قاجار (مقارن با ورود صنعت چاپ سنگی) نیز قابل‌بررسی است. در این هنگام کتاب‌های بسیاری مصور گردید که در این بین، طوفان‌البکاء به دلیل استقبال فزاینده از سوی مخاطبان، بارها مورد تجدید چاپ قرار گرفت. هدف از پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی پاسخ به این پرسش می‌باشد که میرزا علی‌قلی خویی به‌عنوان یکی از اولین هنرمندان شناخته‌شده در حوزه تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی (دوران فعالیت: ۱۲۷۲-۱۲٦۳ق) تا چه میزان متأثر از هنجارهای جامعه در خلق مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیله مختار در کتاب طوفان‌البکاء، بوده است؟ یافته‌ها مبنی بر بررسی نسخه‌های انفرادی تصویرسازی شده از طوفان‌البکاء به‌وسیله خویی (۱۲٦۵ق، ۱۲٦۹ق، ۱۲۷۰ق، ۱۲۷۲ق الف، ۱۲۷۲ق ب، بی‌تا الف، بی‌تا ب) حاکی از آن است که با توجه به پیشامتن‌های موجود از این واقعه به‌مثابه گفتمان مکتوب (پایه: منابع قرون اولیه، همعصر: طوفان‌البکاء)، خویی هنجارهای سه‌گانه (قضایی: مجازات فیزیکی، نظامی: پوشش و ابزار نظامی، سیاسی: پیکرنگاری درباری) را مدنظر و با بهره‌گیری از تصویر، همچون رسانه‌ای پویا، گسترده و مورد استقبال توده، با نگرشی ویژه -قابل‌تحلیل مبنی بر نظریه بازتاب و شکل‌دهی- نخست با نمایش موضوعات روزمره در پی ایجاد پیوند بیش از پیش مخاطبان با این واقعه و سپس ضمن جانشین‌سازی بصری فتحعلی‌شاه با مختار، کسب مقبولیت نسبی برای قدرت حاکمه را در نظر داشته است.

کلیدواژه‌ها: قیام مختار، دوره قاجار، هنجارهای حاکم، طوفان‌البکاء، تصویرسازی، میرزا علی‌قلی خویی

---

۱. دانشجوی دکتری، تاریخ ایران بعد از اسلام، دانشکده ادبیات، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
۲. دانشیار، گروه تاریخ، دانشکده ادبیات، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
۳. دانشیار، گروه تاریخ، دانشکده ادبیات، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

مقدمه

تأثیر محیط اجتماعی و کنش‌های فردی و جمعی را می‌توان ازجمله موضوعات شایسته توجه در تحلیل محتوای جامعه‌شناسانه آثار هنری دانست، چراکه در تولید هر اثر، همواره هنجارها، باورها و شرایط سیاسی، نظامی، فرهنگیِ حاکم بر جامعهٔ دوره حیات هنرمند، عاملی مشهود در تولید اثر و متعاقباً پذیرش آن از سوی مخاطبین است. از این منظر، هر اثر هنری را می‌توان تا حد گسترده‌ای بازتابی از رویدادها، تحولات، عقاید، باورداشت‌ها و نگرش جامعه هدف هنرمند دانست. بر این اساس پس از بررسی پیشامتن‌های موجود (پایه، همعصر)، از تأثیرگذارترین عوامل بر تصویرسازی‌های مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیله مختار از سوی میرزا علی‌قلی خویی در کتاب طوفان‌البکاء را می‌توان پیرامتن‌های همعصر، در قالب هنجارهای حاکم بر جامعه دانست. چنانکه این موارد عبارت است از: ۱. قضایی (مجازات فیزیکی): مبنی بر گزاره‌های موجود در سفرنامه‌ها، این هنجار در جزای ارتکاب جرم‌های شرعی و عرفی تقسیم و از نحوهٔ اجرای خاصی برخوردار بود. ۲. هنجارهای نظامی (پوشش و ابزار نظامی): با تکیه‌بر آثار برجای‌مانده از اوایل دوره قاجار، دریافت می‌گردد که سپاهیان در این زمان، از الگوهای خاصی پیروی می‌کرده‌اند. ۳. هنجارهای سیاسی (پیکرنگاری درباری): هرچند در نیمهٔ نخست دوره قاجار جهت نمایش قدرت سیاسی، رویکردهای گوناگونی موردتوجه شاه و دربار قرار داشت، اما مهم‌ترینِ آن با گستره‌ای محسوس از منظر کمی و کیفی، در پیکرنگاری‌های انفرادی و جمعیِ از شاه در رسانه‌های تصویری بروز یافت و متعاقباً در دهه‌های بعد، سایر هنرمندان در تولیدات بصری همچون تصویرسازی‌های چاپ سنگی به بهره‌گیری و تقلید از الگوهای موجود (پیکرنگاری‌های درباری) پرداختند.

پیشینه پژوهش

هرچند در دو دهه اخیر پژوهش‌هایی در زمینه تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی انجام شده است، اما تأکید این آثار بیشتر بر خط سیر تاریخی، معرفی نسخه‌های مصور و گاه بررسی مجالس موجود در نسخه‌ای خاص با رویکرد زیبایی‌شناسی بوده است. از این منظر، تاکنون پژوهشی به‌صورت مستقل به تحلیل محتوای گفتمان بصری ارائه‌شده در تصاویر وقایع کربلا و ریشه‌یابی زمینه‌های تأثیرگذار بر خلق آن به‌صورت عام و با تکیه‌بر واقعه قیام مختار و قصاص اشقیا به‌صورت خاص نپرداخته است. در این بین صرفاً پژوهشگرانی همچون علی بوذری در چهل طوفان و اولریش مارزلف در نمایش مضامین شیعی در کتاب‌های چاپ سنگی عصر قاجار[1] و فرهنگ بصری شیعیان دوازده‌امامی ایران در دوره قاجار به ارائه تصاویر و بحثی کوتاه، دربردارنده حضور این واقعه در نسخه‌های مصور طوفان‌البکاء، پرداخته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و در پی آگاهی از میزان تأثیرپذیری و بازتاب هنجارهای حاکم بر جامعه از سوی خویی در مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیلهٔ

مختـار در نسـخه‌های مصـور طوفان‌البـکاء (۱۲٦۵ق، ۱۲٦۹ق، ۱۲۷۰ق، ۱۲۷۲الـف، ۱۲۷۲ب، بی‌تـا الـف، بی‌تـا ب) می‌باشـد کـه تمامـاً به‌صـورت انفـرادی از سـوی خویـی تصویرسـازی شـده اسـت. از ایـن‌رو، نخسـت بـا اشـاره‌ای گـذرا بـه چـاپ سـنگی در ایـران، جایـگاه خویـی، طوفان‌البـکاء، نسـخه‌های مدنظـر و ضمـن بررسـی پیشـامتن‌های اولیـه و همعصـر (گفتمـان مکتـوب) و هنجارهـای حاکـم بـر جامعـه نیمـه نخسـت (مشـهود در تصاویـر)، بـه تحلیـل محتوای گفتمـان بصـری مجلـس مذکـور و متعاقبـاً قرائـت و اهـداف حاصـل از آن، پرداختـه می‌شـود.

خویی و تصویرسازی طوفان‌البکاء

تـا پیـش از دوره قاجـار هرچنـد تلاش‌هایـی بـرای رواج چـاپ در ایـران به‌ویـژه از سـوی ارمنیـان صـورت پذیرفـت (اصلانیـان، ۱۳۹۹: ۱٦–۱۸)، امـا ایـن جریـان تـوأم بـا اسـتمرار و نتیجـه نبـود و سـرانجام در دوره قاجـار و بـه کوشـش عباس‌میـرزا نایب‌السـطنه، نخسـتین چاپخانـه سـربی در تبریـز برپـا و در ۱۲۳۳ق نخسـتین کتـاب (رسـاله جهادیـه) منتشـر شـد (قائم‌مقام‌فراهانـی، ۱۲۳۳: ۸٤). بااین‌حـال، فعالیـت چـاپ سـربی در ایـران بـه دلیـل مشـکلات فنـی و نیـز عـدم اسـتقبال مخاطبیـن تـداوم نیافـت و پـس از اختـراع دسـتگاه چـاپ سـنگی به‌وسـیله یوهـان آلوئیـس زِنِفلـدِر در حـدود ۱۲۱۵ق و تلاش‌هـای مجـدد عباس‌میـرزا همچـون اعـزام افـرادی جهـت آشـنایی بـا این‌گونـه از چـاپ (امامـی، ۱٤۰۰: ۷٦–۷۵)، سـرانجام در ۱۲٤۸ق نخسـتین چاپخانـه سـنگی در تبریـز تأسـیس و در ۱۲٤۹ق نخسـتین کتـاب (قـرآن) منتشـر شـد (قـرآن، ۱۲٤۹: ۲۳۷–۲۳٦). پـس از آن، رونـد اسـتقرار چاپخانه‌هـای سـنگی در ایـران تـداوم یافـت، چنانکـه در ۱۲٦۰ق یـک چاپخانـه سـنگی در اصفهـان، در ۱۲٦٦ق چهـار الـی پنـج چاپخانـه در تهـران و در ۱۲۷۱ق پانـزده چاپخانـه در تبریـز فعـال بودنـد (URL1). در حـدود یـک دهـه پـس از آغـاز بـه فعالیـت چاپخانه‌هـای سـنگی، نخسـتین کتاب‌هـای مصـور تولیـد شـد. در چـاپ سـنگی برخـلاف چـاپ سـربی کـه امـکان بهره‌گیـری از ویژگی‌هـای بصـری در آن محـدود بـود، چاپگـران خـواه مبنـی بـر علایـق مخاطبـان و خـواه بـر اسـاس نظـر سـفارش‌دهندگان (حامیـان)، بـه بهره‌گیـری از عناصـر گوناگـون همچـون نقاشـی در راسـتای زیبایـی بصـری آثـار پرداختنـد (Shcheglova, 1999: 12). نخسـتین کتاب‌هـای سـنگی مصـور «نشـان‌های دولـت علیـه ایـران» (۱۲۵۲ق: دارای ۱۰ تصویـر) و پـس از آن «لیلـی و مجنـون» (۱۲۵۹ق: دارای ٤ تصویـر) بـود (آقاسـی، ۱۲۵۲؛ مکتبی‌شـیرازی، ۱۲۵۹) کـه از منظـر تصویرسـازی داسـتانی، لیلـی و مجنـون را می‌تـوان نخسـتین کتـاب مصـور دانسـت.

پـس از آن، بـا وقفـه‌ای چندسـاله، از ۱۲٦۳ق موجـی از تولیـد کتاب‌هـای مصـور آغـاز شـد. اولیـن و فعال‌تریـن هنرمنـدِ تصویرسـاز در ایـن حـوزه، میـرزا علی‌قلـی خویـی بـود. او دورانِ جوانـی را در تبریـز گذرانـد و مطابـق بـا عنـوان میـرزا در ابتـدای نامـش، فـردی دارای سـوادِ رایـج (دربردارنـده ادبیـات کهـن، منابـع تاریخـی و علـم حدیـث) و از سـویی مبنـی بـر نظـام استاد–شـاگردی به‌احتمـال فـراوان از زمـره شـاگردانِ اسـاتید برجسـته نقاشـی تبریـز و از دانـش هنـری محسوسـی برخـوردار بـود (Marzolph, 1997: 186-187) خویـی بـا آغـاز سـلطنت ناصرالدین‌شـاه (۱۲٦٤ق) بـه تهـران سـفر و بـه ادامـه فعالیـت در ایـن شـهر پرداخـت کـرد. ازجملـه رَقَم‌هـای برجای‌مانـده از دوران فعالیـت خویـی (۱۲٦۳–۱۲۷۲ق) می‌تـوان بـه «فـراشِ قبلـهٔ عالـم»، «بنـدهٔ درگاه»، «خـادم مدرسـهٔ دارالفنـون» و «نقـاش» اشـاره داشـت. بااین‌حـال، او

در زمـرۀ نقاشـانِ دربـار نبـود، امـا بـا توجـه بـه نامیـدن خـود به‌عنـوان فعـال در دارالفنـون، گویـا بـه دلیـل اسـتقبال ایـن مرکـز آموزشـی از رشـته نقاشـی بـرای هنرجویـان، در این مدرسـه اشـتغال یـا بـه خلـق تصاویـری جهـت کتاب‌هـای آموزشـی پرداخـت، امـا ایـن جریـان از تـداوم برخـوردار نبـود[۲]. درمجمـوع، خویـی را می‌تـوان اولیـن و پرکارتریـن تصویرگـر ایـن دوره دانسـت، چنانکـه طـی ۱۰ سـال، حـدوداً تصاویـر ۳۰ کتـاب را امضـاء و بیـش از هـزار و دویسـت تصویـر (و گویـا فراتـر از ایـن تعـداد) در اندازه‌هـای مختلـف نقاشـی نمـود کـه کوچک‌تریـن آن به‌انـدازۀ یـک تمبـر و بزرگ‌تریـن آن تمـام صفحـه اسـت. به‌عـلاوه، ایـن هنرمنـد تذهیب‌هـای ظریـف فراوانـی بـرای سـرفصل و خاتمـه کتاب‌هـا اجـرا و همچنیـن حـدود دو هـزار نقاشـی کوچـک (همچـون تصاویـری در مثلث‌هـای کوچـک در حاشـیه) و طراحـی تزیینـی از خـود بـه یـادگار گذاشـته اسـت (Marzolph, 2001a: 31). متعاقبـاً در پـی اسـتقبال مخاطبـان از کتاب‌هـای مصـور، به‌واسـطه فراگیـری ابـزار نشـر، آثـار تولیـدی در شـمارگان بیشـتر، مدت‌زمانـی کوتاه‌تـر و باقیمتـی نازل‌تـر از گذشـته در اختیـار آنـان قـرار گرفـت.

در حـوزه ادبیـات مذهبـی بـا تأکیـد بـر واقعـه کربـلا، طوفان‌البـکاء، ازجملـه محبوب‌تریـن کتاب‌هـای مصـور، بـا بیشـترین شـمارگان چـاپ در دوره قاجـار بـود. مؤلـف ایـن اثـر میـرزا ابراهیـم متخلـص بـه جوهـری، پـس از تحصیـل علـوم مقدماتـی در هـرات و سـیاحت در شـهرهای ایـران، سـرانجام در ۱۲٤٤ق بـه درگاه رکن‌الدولـه در قزویـن پیوسـت. او سـال‌های نخسـت را بـه مـدح حاکـم مشـغول بـود، امـا بـر اثـر انقـلاب درونـی بـه سـرایش طوفان‌البـکاء پرداخـت. اولیـن نسـخه‌های طوفان‌البـکاء به‌صـورت دسـت‌نویس تولیـد (۱۲۵۰ق الـی ۱۲۵۵ق) و نسـخه‌های چـاپ سـربی و سـنگی بـه حالـت گرته‌بـرداری از نخسـتین نسـخه‌های خطـی (تـوأم بـا افزوده‌هـای انـدک و یـا حذفیـات) بـود. ایـن اثـر بـه نظـم و نثـر و مبنـی بـر یـک دیباچـه، مقدمـه و دوازده آتشـکده و یـک خاتمـه تألیـف شـد (جوهـری، ۱۳۹۸: ۲۳-۲٤، ۲۹) و آتشـکده پنجـم بـا چهـل شـعله (وقایـع کربـلا)، بخـش اعظـم ایـن اثـر را تشـکیل می‌دهـد. در ایـن بیـن به‌واسـطه مهـارت خویـی، نخسـتین چاپ‌هـای ایـن اثـر بـه شـیوه سـربی[۳] و سـنگی و چنـد نسـخه دیگـر (۱۲٦۵ق، ۱۲٦۹ق، ۱۲۷۰ق، ۱۲۷۲الـف، ۱۲۷۲ب و دو نسـخه فاقـد تاریـخ: بی‌تـا الـف، بی‌تـا ب) را عهـده‌دار بـود. چـاپ طوفان‌البـکاء به‌ویـژه در قالـب مصـور تـا پایـان دوره قاجـار پیوسـته موردتوجـه ناشـرین و مخاطبیـن قـرار داشـت، به‌نحوی‌کـه حتـی تعـداد دقیـق چاپ‌هـا و شـمارگان آن‌هـا قابل‌تشـخیص نیسـت. از ایـن‌رو، طوفان‌البـکاء نسـبت بـه سـایر دیوان‌هـای مرثیـۀ دوره قاجـار، دارای اهمیـت بیشـتر و از نظـر محتـوا و مضمـون، اثـری ممتـاز در ایـن دوره بـه شـمار می‌آمـد (Marzolph, 2001b: 220). طوفان‌البـکاء را می‌تـوان در زمـره نخسـتین آثـاری دانسـت کـه خویـی در حـوزه ادبیـات مذهبـی بـا رویکـرد ویـژه بـه واقعـه کربـلا بـه تصویرسـازی آن پرداخـت، چنانکـه در انـدک زمانـی مبـدل بـه الگویـی ثابـت بـرای هنرمنـدان همعصـر و پـس از او در حـوزه تصویرسـازی مذهبـی گردیـد. تصاویـر موجـود در نسـخه‌های مذکـور از سـیالیت محسوسـی برخوردارنـد، بـه ایـن معنـا کـه تصاویـر پیوسـته بـرای مجالسـی خـاص در نظـر گرفتـه نمی‌شـد و گاه امـکان افزایـش و کاهـش تصاویـر در هـر اثـر وجـود داشـت و از ایـن منظـر ترتیبـی یکپارچـه در نسـخه‌ها قابل‌مشـاهده نیسـت. ازجملـه مجالسـی کـه در کلیـه نسـخه‌ها موردبررسـی، از

سوی خویی به نحوی تکرارشونده تصویرسازی شده است، قصاص اشقیای حاضر در کربلا به‌وسیله مختار می‌باشد (جدول ۱).

جدول ۱: مشخصات ظاهری نسخه‌های موردبررسی (مأخذ: نگارندگان)

طوفان‌البکاء							
سال چاپ	تعداد برگ	ابعاد کتاب	ابعاد نوشتار	تعداد سطر	مجموع تصاویر	متن	تصویر
۱۲٦٥ق	۲۱٥	cm ۲۰×۲۸	cm ۱٤×۳۳	۳۲	٤۷	سربی	سنگی
۱۲٦۹ق	۱۷٥	cm ۲۱×۳۳	cm ۱٦×۲۷	۳٥	۱۱	سربی	سنگی
۱۲۷۰ق	۱۲٦	cm ۲۱×۳٥	cm ۱٦×۲۸	۳٦	۲۹	سنگی	سنگی
۱۲۷۲ق(الف)	۱٤۸	cm ۲۱×۳٤	cm ۱٦×۲٦	۳٦	۸	سربی	سنگی
۱۲۷۲ق(ب)	۱۲٦	cm ۲۱×۳٤	cm ۱٦×۲۸	۳۷	۲۲	سنگی	سنگی
بی‌تا (الف)	۲۰٦	cm ۱۷×۲٤	cm ۱۲×۲۱	۳۱	۱۸	سنگی	سنگی
بی‌تا (ب)	ناقص	cm ۱۷×۲۸	۱۲cm×۲۱	۳٦	۱٦	سنگی	سنگی

گفتمان مکتوب (پیشامتن‌های پایه و همعصر)

هنر تصویرسازی داستانی زاییده‌ای از واقعیتی بیرونی و یا خلاقیتی درونی است که می‌توان آن را متأثر از شبکه‌ای از پیشامتن‌ها (گفتمان مکتوب) دانست. از این منظر، متن (تصویر) اثری بسته محسوب نمی‌شود، بلکه بر اساس عوامل و عناصر برون‌متنی می‌توان به تحلیل آن اقدام کرد. بر این اساس در زمینه تبدیل گزاره‌های واقعه قصاص اشقیای کربلا به روایت تصویری (ترجمه گفتمان مکتوب به گفتمان بصری) از سوی خویی، آگاهی از پیشامتن‌ها و بررسی تطبیقی آن با متن نهایی فرآیندی است که منتج به گذر از لایه‌های سطحی و کشف لایه‌های مکنونِ اطلاعاتی و کسب داده‌هایی نوین می‌شود.

پیشامتن پایه: بنا به گزارش‌های مذکور در منابع اولیه (از قرن سوم تا هفتم هجری)، مختار[٤] مقارن با واقعه کربلا از سوی ابن‌زیاد زندانی شد، درحالی‌که پیش از آن به بیعت با مسلم بن عقیل و حمایت از او پرداخته بود (دینوری، ۱۳۷۱: ۲۷۹). او پس از آزادی، اقدام به طرح برنامه‌ای برای قصاص هتک حرمت کنندگان و قاتلین شهدای کربلا نمود و در کوفه مقدمات قیامش را فراهم آورد. مختار با بیان این موضوع که از سوی محمد بن حنفیه تأیید شده است[٥]، اقدام به دعوت از سران قبایل کرد. در این میان بیعت ابراهیم بن مالک اشتر نخعی یکی از موضوعات مهم در زمینه پایداری و تقویت نیروی نظامی قیام بود، چنانکه ابراهیم مبدل به دومین شخصیت قیام شد (ابن‌سعد، ۱۳۷٤: ٥/۲۱٦-۲۱۸؛ دینوری، ۱۳۷۱: ۳۳۳-۳۳٦؛ طبری، ۱۳۷٥: ۷/۳۲۰٦-۳۲۰۹، ۳۱۸۰-۳۱۸۹، ۳۰۹۱-۳۰۹۳؛ مسعودی، ۱۳۷٤: ۷۸/۲؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸٥: ٤/۱۷۰-۱۷۱). مختار پس از جمع‌آوری نیروی سایر قبایل، قیام را علنی و با تسخیر قصر عبدالله بن مطیع (فرماندار کوفه) عملاً قدرت را در اختیار گرفت و عراق و سرزمین‌های دیگر به‌جز مصر و شام که در تصرف و حمایت عبدالملک مروان[٦] بود، تسلیم مختار شد (دینوری، ۱۳۷۱: ۳۳۳-۳۳٦؛ طبری، ۱۳۷٥: ۸/۳۲۹٤-۳۳۰۲). او سپس به‌واسطه سوگندی که یاد کرده بود[۷]، در

نخستین اقدام ابوعمره کیسان[۸] را به فرمانداری نظامی شهر منصوب و دستور داد تا «خانه‌های کسانی را که به جنگ امام حسین(ع) رفته‌اند با خاک یکسان کند. ابوعمره به خانه‌های ایشان وارد بود و شروع به گردش در کوفه کرد و خانه‌های آن‌ها را در یک‌لحظه ویران می‌کرد. هر کس را هم بیرون می‌آمد می‌کشت» (دینوری، ۱۳۷۱: ۳۳۷). همچنین پس از سرکوب شورشی که در کوفه علیه مختار رخ داد، «از خانه‌های وادعیان پانصد اسیر بیرون کشیدند [...]. مختار گفت: آن‌ها را از جلو من بگذرانید و بنگرید هر کس از آن‌ها موقع کشته شدن حسین(ع) حضور داشته به من بگویید. [...مختار] تا پیش از آنکه برود هشتاد و چهار کس از آن‌ها را کشت. پس از آن علناً آغاز به قصاص قاتلان سیدالشهدا(ع) کرد» (طبری، ۱۳۷۵: ۳۳۴۰/۸). محل اجرای مجازات و اشقیای کربلا را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد، نخست در کوفه و محلات مجاور آن و دیگر قصر حکمرانی مختار. بر اساس گزارش‌های منابع اولیه در مورد نخست می‌توان به شمر بن ذی‌الجوشن (کلتانیه، نزدیک فرات)، قیس بن اشعث (کوفه)، خولی بن یزید اصبحی (خانه شخصی او)، زید بن رقاد (خانه شخصی او)، حکیم بن طفیل طایی سنبسی (ناحیه عنزیان)، عثمان بن خالد دهمانی جهنی و بشر بن سوط قابضی (بئر الجعد)، حرمله بن کاهل اسدی (کناسه، نزدیک کوفه)، زیاد بن مالک، عمران بن خالد، عبدالرحمن بن ابی‌خشکاره بجلی، عبدالله بن قیس خولانی، عبدالله و عبدالرحمن پسران صلخب (بازار کوفه)[۹] اشاره کرد (طبری، ۱۳۷۵: ۳۳۵۷/۸، ۳۳۵٤، ۳۳٤۹، ۳۳٤۳؛ ابن‌جوزی، ۱٤۲٦: ۲٦۱/۲؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸۵: ۲٤۳/٤، ۲۳٦-۲۳۷؛ دینوری، ۱۳۷۱: ۳٤٦؛ ابن‌جوزی، ۱٤۱۲: ۵۸/٦؛ طوسی، ۱٤۱٤: ۲۳۹؛ اربلی، ۱۳۸۱: ۱۱۳/۲).

ازجمله افراد مجازات شده در قصر مختار می‌توان به عمر بن سعد، عمرو بن صبیح صیداوی، عبدالله بن اسید جهنی و مالک بن بشیر بدی، حمل بن مالک محاربی و بجدل بن سلیم کلبی اشاره کرد. ازآنجایی‌که قصاص عمر بن سعد در اولویت قرار داشت، مختار قسم یادکرد فردی را خواهد کشت که «قدم پای او درشت و چشمش فرورفته و ابروی وی پر مو است [...] و کشتن او موجب خرسندی مؤمنین و خشنودی ملائکه مقربین خواهد بود» (ابن‌اثیر، ۱۳۸۵: ۲٤۱/٤). از این‌رو، کیسان برای دستگیری ابن‌سعد اقدام کرد، اما چون با مقاومت او روبرو شد، ابن‌سعد را به قتل رساند و سرش را نزد مختار آورد. پس از آن مختار دستور داد تا حفص (پسر ابن‌سعد) را نزد او آوردند، اما حفص با مشاهده سر بیان داشت که زندگانی بعد از پدرم ارزشی ندارد. مختار درحالی‌که بر روی تخت حکمرانی (منتسب به امام علی(ع)[۱۰]) نشسته بود از این گفتار غضبناک شد و دستور داد تا سر حفص را از بدن جدا کنند و بیان داشت که ابن‌سعد به قصاص امام حسین(ع) و حفص به قصاص علی‌اکبر(ع) کشته شد و حال اینکه هرگز ارزش آن دو بزرگوار با این دو یکسان نیست (دینوری، ۱٤۱۰: ۳۱/۲؛ مسعودی، ۱۳۷٤: ۷۹/۲؛ ابن‌جوزی، ۱٤۱۲: ۵۸/٦؛ مقدسی، بی‌تا: ۲۱/٦؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸۵: ۲٤۱/٤). در ادامه گروهی را برای دستگیری عمرو بن صبیح صیداوی که یاران حضرت را مجروح و بر پیکر آنان اسب تازانده بود، اعزام شدند و «او را پیش مختار آوردند و یاران خویش را اجازه ورود داد و گفت: هر که خواهد درآید. کسان بیامدند و عمرو بن صبیح را بیاوردند که

در بند بود [...]. مختار گفت: نیزه‌ها را بیارید. چون نیزه‌ها را بیاوردند گفت: با نیزه بزنیدش تا بمیرد» (طبری، ۱۳۷۵: ۳۳۵۸/۸-۳۳۵۷). همچنین پس از حاضرسازی عبدالله بن اسید جهنی، مالک بن بشیر بدی و حمل بن مالک محاربی که ابزار نظامی و لباس‌های حضرت را غارت کرده بودند (خوارزمی، ۱۳۷۰: ۲۵۵/۲) مختار برای مجازات مالک بن بشیر دستور داد «دو دست و دو پای او را ببرید و بگذارید چندان غلط بزنند که جان بدهد. گوید: چنان کردند و او را گذاشتند و همچنان خون از او رفت تا جان داد. آنگاه بگفت تا دیگران را پیش آوردند و عبدالله بن کامل، عبدالله جهنی و حمل بن مالک محاربی را کشت» (طبری، ۱۳۷۵: ۳۳٤۷/۸-۳۳٤۸). سپس بجدل بن سلیم کلبی را نزد مختار آوردند. او کسی بود که انگشت امام حسین(ع) را برای تصاحب انگشتر جدا کرده بود. مختار دستور داد تا دست و پای او را قطع و درحالی‌که در خون غوطه‌ور بود، رهایش کردند (خوارزمی، ۱۳۷۰: ۲۵۰/۲-۲۵۱).

پیشامتن همعصر: جوهری در آتشکده هفتم، شعله دوم چنین آورده است: «چون مختارِ وفادار از قتلِ عبیدالله زیادِ فاسقِ شراب‌خوارِ زناکار فارغ گردید، بزرگان قبایل را طلبید و گفت: طَعام و شَراب بر من گوارا نیست تا اَحدی از قاتلانِ فرزندِ فاطمه زهرا(س) در حیات است [...]. پس عبدالله بن رشید جهنی و مالک بن بشیر کندی و جمیل بن مالک بن بشر را حاضر کردند و مالک ملعونی بود که کلامُ اللهِ ناطِق را تاراج کرده بود [... مختار حُکم کرد] تا آن مَلاعین را گَردَن زدند. مختار گفت: خولی را طلب نمایید [...]. مختار چون چشمش بر خولی افتاد گریست و گفت:ای دشمن خدا و رسول:

[...] چون نهادی در تَنور آن رأس پاک — گیسوی پرخونش آلودی به خاک؟
ای منافق‌تر زِ کفّارِ فرنگ — ای یهودی‌زادهٔ بی‌نام و نَنَگ
ای زِ رویت نورِ ایمان گشته دور — داده مهمان را کسی جا در تَنور؟

[...] پس حکم کرد که آن ملعون را به آتشِ عقوبت سوختند [...]، سپس عمرو بن صبیح و محمد بن اشعث را آوردند و مختار حکم کرد که با نیزه پاره‌پاره کردند و بجدل ابن سلیم که به طمع انگشتر، انگشت حضرت را قطع کرده بود چون به حضور مختار آوردند فرمود اول انگشت‌های او را بریدند و بعد از آن دست‌ها و پاهای او را. پس آن ملعون در خونِ خود می‌غلطید و مثل سگ عَف‌عَف می‌کرد تا به خوردِ سگانِ جهنم رسید. سپس جمع کثیری شفاعت عمر سعدِ حرامزاده را نمودند [...]. پس مجبوراً عمر را اَمان داد به شرطی که از کوفه بیرون نرود. روزی کسی به نزد ابن‌سعد رفت و گفت: شنیدم که امروز مختار سوگند خورده است که شخصی را به قتل رساند، گمانِ من این است که منظورِ او تو بودی. عمر متوهم شده از کوفه بیرون رفت و در خارجِ کوفه پنهان شد. دوستی با وی گفت: خطا کردی، چون مختار بشنود که از کوفه بیرون رفته‌ای می‌گوید اَمانِ من شکست و تو را می‌کشد. پس آن لَعین همان شب به کوفه مراجعت نمود و حَفَص پسر خود را به نزد مختار فرستاد و پیغام داد: اَیّها الاَمیر پدرم می‌گوید:

اَمان دادی مَرا چون روزِ اول از اَمان مَگذَر غلط کردم، پشیمانَم، زِ من بگذر از آن مَگذَر

[...] مختـار بـه حفـص فرمـود: بنشـین. چـون نشسـت مختـار ابوعمـرو را طلبیـد و حرفـی در گـوش او گفـت و دو نفـر دیگـر نیـز همـراه او کـرده رفتنـد و آن وَلَدُالزِّنـا را در جامـه خـواب یافتنـد و سـر بریدنـد و سَـرَش را بـه نـزد مختـار آوردنـد. مختـار از حَفَـص پرسـید: ایـن سـر را می‌شناسـی؟ آن نطفـه حـرام چـون نیـک نظـر کـرد دیـد سـرِ پـدرِ ملعـونِ خـود را شـناخت. گفـت: إِنَّـا لِلَّهِ وَ إِنَّـا إِلَیْـهِ رَاجِعُـون. مختـار بـه عَمـرو اشـاره کـرد کـه عمـر در جهنـم تنهاسـت، پسـرش را بـه او برسـان [...]» (جوهـری، ۱۳۹۸: ٦٣٤-٦٣٩).

هنجارهای حاکم

در بررسـی هـر اثـر هنـری، آگاهـی از بسـترهای ایجادکننـده، موضوعـی حائـز اهمیـت اسـت، زیـرا هیـچ اثـر هنـری در خـلأ و فـارغ از تأثیـر محیـط، خلـق نمی‌شـود. تأثیرپذیـری از هنجارهـای حاکـم بـر جامعـه ازجملـه موضوعـات قابل‌توجـه در تحلیـل محتـوا و قرائـت ارائه‌شـده در تصویرسـازی اسـت، زیـرا هنرمنـد همـواره در راسـتای پیونـد هرچـه بیشـتر اثـر تولیـدی بـا جامعـه هـدف بـه ایـن موضـوع توجـه دارد، چنانکـه در بررسـی تصویرسـازی مجلـس قصـاص اشـقیای کربـلا به‌وسـیله مختـار، ایـن جریـان متأثـر از هنجارهـای قضایـی، نظامـی و سیاسـی بـروز یافتـه اسـت.

هنجارهای قضایی (مجازات فیزیکی)

ازجملـه هنجارهـای قضایـی رایـج در نیمـه نخسـت دوره قاجـار، مجـازات محکومیـن در سـه گونـهٔ فیزیکـی (شـکنجه جسـمانی و مـرگ)، غیـر فیزیکـی (رفتـارِ تحقیرآمیـز تـوأم بـا آزار روحـی و روانـی[11]) و تأدیبـی (به‌صـورت عمـده مصـادره امـوال و زندانـی) بـود. کیفـر جرائـم در مـوارد اندکـی بـر اسـاس رویـه حقوقـی ثابـت و مشـخص بـود و غالبـاً سـلایق افـرادی همچـون شـاه، حکمرانـان و مأمـوران اجرایـی در کیفیـت و نـوعِ مجـازات اثرگـذار بـود[12]. در ایـن پژوهـش آنچـه موردتوجـه قـرار دارد، مجـازات قابل‌مشـاهده در تصویرسـازی‌های خویـی می‌باشـد و بـر ایـن اسـاس از ذکـر سـایر گونه‌هـای مجـازات ایـن دوره همچـون خَفه‌کـردن، اعـدام، قـرار دادنِ لای جِـرز (گَـچ گرفتـن)، فَلَک‌کـردن، آتـش‌زدن، رَگ زدن، نَمَدمـال، دوختـنِ دهـان و غیـره خـودداری شـده اسـت.

قطـع عضـو: نخسـتین گـزارش دراین‌بـاره، مربـوط بـه رفتـار آقـا محمدخـان بـا لطفعلی‌خـان اسـت، چنانکـه پـس از احضـار سـرکردگان و لشـکریان «فرمـود تـا گـوشِ آن‌هـا را بریـدن و چشـمِ آن‌هـا را از حدقـه بیـرون آورده از اوجِ کـوه بـه حضیـضِ سـاهرهٔ زمیـن افکندنـد» (نائینی، ۱۳۵۳: ۵۵). ایـن مجـازات در دربـار آقـا محمدخـان تنبیهـی رایـج بـود، چنانکـه «از اهالـی خلـوت آن حضـرت کمتـر کسـی را گـوش و بینـی صحیـح بـوده اسـت چـه بـه هـر ایـرادی حکـم بـه بریـدنِ گـوش و بینـی چاکـرانِ حضـور همـی فرمـود» (هدایـت، ۱۳۸۵: ۷٤۲۲/۱۳-۷٤۲۳). گونـه دیگـر از ایـن مجـازات، محروم‌سـازی از بینایـی، بـه دو شـیوهٔ کنـدنِ چشـم (تـوأم بـا شـکنجه) و سـوزاندن چشـم (میل‌کشـیدن) بـود (درووییـل، ۱۳٤۸: ۲۱۳-۲۱٤؛ بن‌تـان، ۱۳٥٤: ۱۰٤؛ تـره‌زل، ۱۳٦۱: ۷۰). همچنیـن بریـدن زبـان از دیگـر مجـازات قطـع عضـو و گویـا صرفـاً

در مـواردی خـاص کاربـرد داشـت (دالمانـی، ۱۳۳۵: ۳۶/۱). بااین‌حـال، همـواره قطـع عضـو به‌آسـانی صـورت نمی‌گرفـت و در صـورت عـدم مهـارت مأمـور اجـرا، بـه مـرگِ محکـوم منجـر می‌شـد[۱۳] (فریـزر، ۱۳٦٤: ۲۸۵).

گَـردَن‌زدن: نخسـتین گـزارش مرتبـط دراین‌بـاره را می‌تـوان سـرانجام سـرکردگان بختیـاری در مخالـف بـا آقـا محمدخـان دانسـت، چنانکـه «اَبدال‌خـان و چنـد نفـر روسـای آن طایفـه را کـه هیمـهٔ فتنـه را فروزینـه و دامـن‌زنِ آتـشِ پرشـراره آن‌همـه شـرارت و کینـه بودنـد، بـه اَمـرِ والا بـه آتـشِ آبـدار تیـغ درگرفتـه، سـر گرفتـه» (سـاروی، ۱۳۷۱: ۱۵۰). شـاهدان عینـی دربـارهٔ شـیوهٔ اجـرای ایـن مجـازات آورده‌انـد کـه ابتـدا محکـوم را صرفـاً مُلَبَـس بـه پیراهن و شـلوار و بـا دسـتانی بسـته حاضـر می‌کردنـد و پـس از زانـو زدن، میرغضـب سـرِ محکـوم را بـه سـمتِ بـالا و پشـت خَـم و ناگهـان بـا فـرود آوردن ضربـه‌ای سـریع توسـط شمشـیر و یـا خنجـری تیـز بـه زیـرِ گلـو، سـر مجـرم را از بـدن جـدا و بـه گوشـه‌ای پرتـاب می‌کـرد (درووِیـل، ۱۳٤۸: ۲۰۹؛ ویلـز، ۱۳٦۸: ۲٤۳؛ ییـت، ۱۳٦۵: ۳۰۸).

تکه‌تکـه کـردن: ایـن مجـازات مرگبـار و زجرآورتریـن بـرای قصـاص قاتـلان آقـا محمدخـان در حضـور فتحعلی‌شـاه اجـرا شـد، چنانکـه «یکـی را نـواب حسـین‌قلی‌خان بـا شمشـیر، پارچه‌پارچـه نمـود و دیگـری بـه دسـتِ میرغضبـان، بنـد از بنـدش جدا گردیـد» (حسینی‌فسـایی، ۱۳۷۸: ٦۹۹/۱). در گزارشـی دیگـر، راهزنـی کـه زواری را در دروازه ورودی مشـهد غـارت و بـه قتـل رسـانده بـود، پـس از دسـتگیر بـه قصـاص محکـوم کردنـد و میرغضبـان او «را چـون گوسـفند چهـار شَـقه نمـوده در پـای قَپُـق [چـوب وسـط میـدان] خـون نجـسِ نحـسِ او را ریختـه و اعضـای او را بـه چهـار دروازه شـهر بـه دارِ عبـرت آویختنـد» (نـوری، ۱۳۸٤: ۳٤۸). در ایـن مجـازات معمـولاً «تـن را از درازا بـا شمشـیر می‌بُرَنـد، کـه از میـانِ دو پـا آغـاز و بـه گـردن تـا بـالای شـانه پایـان می‌گیـرد» (موریـه، ۱۳۸٦: ۱۳۱/۲). سرکنسـولِ انگلیـس در مشـهد آورده اسـت، «خانـواده مقتولـی بـه میرغضـب رشـوه داده بودنـد تـا قاتـلِ فرزندشـان را به شـدیدترین وجـه ممکـن اعـدام نمایـد [...]. ابتـدا متهـم را سَـر و تَـه از درختـی آویـزان کردنـد درحالی‌کـه پاهایـش از هـم فاصلـه داشـت و بعـد بـا ضربـات شمشـیر خواسـتند تـا او را دو شَـقه کننـد، بـا هـر ضربـه متهـم فریـاد می‌کشـید و بـه خـود می‌پیچیـد تـا اینکـه شمشـیر بـه قسـمت حیاتـی بـدن وی اصابـت کـرد و درجـا، جـان داد» (ییـت، ۱۳٦۵: ۳۰۸-۳۰۹).

چهارمیـخ کشـیدن: ایـن شـیوه از مجـازات بـرای کیفـر قاتـلِ یکـی از اعضـای خانـواده (به‌ویـژه پـدر) و یـا سـرقت از مجموعه‌هـای سـلطنتی بـه‌کار گرفتـه می‌شـد، امـا در مـوارد دیگـر نیـز کاربـرد داشـت (ویلـس، ۱۳٦۳: ۸۸). یـک شـاهد عینـی دربـاره مجـازات مسـتخدمی کـه اتهـام او سـرقت گردنبنـد جواهـر مخصـوص اسـب شـاهزاده ظل‌السـلطان بـود چنیـن آورده اسـت کـه «او را بـه دیـوار نگه‌داشـته و به‌وسـیله تعـدادی میـخ طویلـه بلنـد، ابتـدا کـفِ هـر دو پـا و سـپس کـفِ هـر دو دسـتش را بـه دیـوار کوبیـده بودنـد. پـس از آن سـه عـدد میـخ طویلـه بلنـد هـم از پشـت به‌طـوری بـه بدنـش میـخ کـرده بودنـد کـه سـینه خـرد و خونیـن بیچـاره را محکـم بـه دیـوار چسـبانده بـود. خونـی رقیقـی در حـالِ بیـرون زدن از سـوراخ‌های میـخ و جـاری شـدن از سـطح دیـوار بـه سـمتِ پاییـن بـود» (ویلـز، ۱۳٦۸: ۲٤٦-۲٤۷). به‌طـور غالـب در ایـن مجـازات، دسـت، پـا و بـدن محکـوم را بـا میـخ بـه دیـوار یـا تخته‌هـای چوبـی کوبیـده

و او را در همین حال نمایش می‌دادند تا طی چند روز به‌تدریج بمیرد (فوروکاوا، ۱۳۸٤: ۸۸). در مواردی این مجازات با گونه‌های دیگر تلفیق می‌شد، چنانکه به گزارش افسری فرانسوی، در محاکمه میرزا هدایت، مسئولِ خزانه فتحعلی‌شاه «او را شکنجه دادند و سپس سینه‌اش را سوزاندند و دست‌هایش را روی‌هم میخ کردند و در حین این عملیات به پشتش دویست تازیانه زدند» (بن‌تان، ۱۳٥٤: ۸٤).

شمع‌آجین: یک شاهد عینی دربارهٔ مجازات وضع‌شده پس از توطئه فرقه بابیه آورده است، «فراشباشی دربار به نام حاجی علی‌خان در تهران زندگی می‌کرد [...]. شاه به وی فرمان داد که همه بابی‌ها را هر جا هستند پیدا کند و به زندان بیندازد [...]. حاجی علی که ذهن کارسازی داشت پرعذاب‌ترین و نفرت‌انگیزترین طرق مرگ را ابداع کرد. بستن محکوم به دهانه توپ و پاره‌پاره کردن چون مجازات خفیفی بود فقط یکبار اجرا شد؛ بدن‌ها را تکه‌تکه و مثله می‌کردند، زیر چرخ می‌انداختند، می‌سوزاندند، پاها را نعل می‌کردند، بدن‌ها را سوراخ و در آن شمع فرومی‌بردند [شمع‌آجین] و غیره[۱٤]» (پولاک، ۱۳٦۸: ۲٤۲). برای انجام مجازات اخیر در تمام بدن مجرم با کارد شکاف‌هایی ایجاد و در آن‌ها قطعات شمع روشن می‌کردند (دیولافوا، ۱۳۷۱: ۹۲).

تشریح بدن: یک شاهد عینی درباره نحوه اجرای این مجازات از سوی آقا محمدخان در کیفر یکی از خدمتکارانِ آورده است که شاه نخست «امر به گشودن و شکافتن شکم و بیرون آوردن امعاء و اَحشای آن بیچاره می‌کند و گاهی ستمکاری را به‌جایی می‌رساند که روده‌ها آن بدبخت را به دور گردنش پیچیده، همچنان زنده و نیم‌جان به پیش سباعِ درنده افکنده و طعمه جانورانش می‌کند» (اولیویه، ۱۳۷۱: ۹۲).

هنجارهای نظامی (پوشش و ابزار)

در نیمه نخست حکمرانی قاجار، ابزار مورد استفاده در جنگ، سلاح سرد و پوشش سپاهیان تا غالباً همچون ادوار قبل بود، اما از اواسط عصر ناصری به‌واسطه آشنایی هرچه بیشتر با کشورهای اروپایی و بهره‌گیری از دانش نظامی، سلاح‌های گرم و پوشش نظامی غربی، جایگزین شیوه متداول شد. با توجه به این موضوع که تصویرسازی‌های خویی تا قبل از ۱۲۷۲ق و مرتبط با واقعه‌ای در صدر اسلام است، از منظر تصویرسازی، سپاهیان صرفاً از سلاح سرد و گونه‌های پوشش اوایل دوره قاجار برخوردار می‌باشند. در یک تقسیم‌بندی کلی، رایج‌ترین سلاح‌های این دوره عبارت بود از: ۱. تیغه‌دار: شمشیر، خنجر. ۲. پرتابی: تیر و کمان، نیزه. ۳. کوبنده: گرز. همچنین پوشش‌ها شاملِ زره، کلاه‌خود، چارآینه (چهارآیینه)، ساعدبند بود. باوجود گستره ابزار و پوشش نظامی در اوایل دوره قاجار، آنچه موردتوجه قرار دارد، گونه‌های موردنظر خویی در تصویرسازی از قبیل شمشیر، خنجر، گرز، زره، کلاه‌خود، ساعدبند و چارآینه می‌باشد.

شمشیر: این سلاح در اوایل دوره قاجار توأم با کارکردهای گوناگون بود، چنانکه علاوه بر جنبه نظامی و نیز حفاظتِ شخصی، گاه از جنبه تزیینی-تشریفاتی برخوردار بود (بارنز، ۱۳۷۳: ۵۳؛ سپهر، ۱۳۸٦: ۲۷۷/۱). شمشیرهای این دوره عموماً فولادی و از تیغه‌ای

باریک و بلند ساخته می‌شد. این تیغه غالباً تک لبه‌ای و دارای نوکی بسیار تیز بود تا به‌سادگی در پوشش‌های نظامی نفوذ کند. شمشیرهای تولیدی دارای تیغه‌های منحنی، نیمه منحنی، مستقیم با انحنای کم و کاملاً مستقیم بودند. انحناء ایجادشده به‌این‌علت بود که در هنگام ضربه از مرکز ثقلِ شمشیر که همان نقطه انحناء است، با صرف قدرت کمتری اثراتِ بیشتری را در محل اصابت باقی گذارد (Zaky, ؛Tirri, 2004: 204 1961: 22؛ Moshtagh Khorasani, 2006: 145-146).

خنجر: آرایه‌های تزیینی بخشی جدایی‌ناپذیر از این سلاح بود چنانکه غالب سپاهیان «خنجری به کمر می‌بستند که دسته‌اش از طلای میناکاری شده و یا یکپارچه از عاج بود» (تانکوانی، ۱۳۸۳: ۲۳٦). خنجرها معمولاً دارای دو نوع بود. نخست با تیغه‌ای راست و مستقیم و دیگر با تیغه‌ای سرکَج. تیغهٔ نوع اول در دسته‌ای از استخوانِ معروف به شیر ماهی قرار می‌گرفت. سرِ تیغه تقریباً مثلثی شکل و از بالا به سمتِ دستِ پهن‌تر می‌شد تا بر استحکام آن افزوده شود. خنجرهای سرکَج اغلب دارای دسته‌ای از شاخِ گاو یا عاج بود. تیغهٔ آن‌ها بسیار نازک و در پشت و روی تیغه شیارهایی به‌منظور استحکام ایجاد می‌شد. نوکِ آن‌ها مخروطی شکل بود تا در برخورد با اشیاء سخت، محفوظ بماند (دالمانی، ۱۳۳۵: ۳۹۰/۲؛ درووِیل، ۱۳٤۸: ٥٦؛ ویلز، ۱۳٦۸: ۳٦۱). نوکِ تیغه اغلبِ خنجرها از برجستگی کوچکی به شکل سرنیزه برخوردار بود که برای شکافتنِ حلقه‌های زره و فرورفتن در بدن تعبیه می‌شد. پیش از این، خنجر به‌وسیله تسمه باریکی به کمر حمایل می‌شد، اما در این دوره عموماً در شالِ کمر قرار می‌گرفت (دوبنچا، ۱۳٤٦الف: ۹۸-۱۰۰؛ جنبدل، ۱٤۱۷: ۱۱٥).

گُرز: این سلاح دارای پیشینه کهن در ایران بود، چنانکه نام گرز و توضیحاتِ مرتبط با آن را می‌توان در اکثر متون اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی یافت. گرز علاوه بر کارکرد نظامی، از منظر نمادی، دربردارندهٔ مفاهیمی همچون توزیع عدالت، پیروزی بر ظلم و نظم بر هرج و مرج بود (URL2). این سلاح غالباً مورد استفاده جنگجویان برخوردار از نیروی بدنی ممتاز جهت مبارزه با افراد دارای پوشش نظامی مستحکمی کاربرد داشت. انواع گرز عبارت بود از: تمام چوبی (از چوب‌های محکم جنگلی)، تمام فلزی (در انواع و اشکال مختلف همچون مُدَوَر، بیضی‌شکل و نیز به شکلِ سرِ حیوانات همچون سرِ گاو)، شش‌پَر (دارای شش پَر یا بیشتر). غالباً برای تزیین گرزها از طلاکوبی، نقره‌کاری و قلم‌زنی استفاده می‌شد (Alexander, ؛Zygulski, 1979: 216 ؛Tirri, 2004: 219 2015: 241-247). مبنی بر شواهد موجود در موزه‌ها و مراکز آرشیوی، گرز از کاربرد نسبتاً گسترده‌ای (نظامی و تشریفاتی) در اوایل دوره قاجار برخوردار بود، اما در منابع تاریخی اشاره گسترده‌ای به این سلاح نشده است (ساروی، ۱۳۷۱: ۲۷۲؛ جونز، ۱۳۸٦: ۱٦۰). درمجموع دریافت می‌شود که گرز دارای کارکردی دوگانه بود: سلاحی جنگی و دیگر با کارکردی تشریفاتی به‌عنوان نمادی از قدرت برای حکمرانان.

زره: این پوشش از به هم پیوستنِ حلقه‌های آهنی و غالباً بنا بر سلیقهٔ صنعتگران و یا به درخواستِ متقاضیان ساخته می‌شد و متعاقباً با تنوع در شکل ظاهری (به‌ویژه در ابعاد) همراه بود. حلقه‌های زره در ناحیه گَردَن و کِتف معمولاً محکم، نزدیک و به هم

فشـرده بـود، امـا در سـایر نواحـی حلقه‌هـای کمتـری بـه‌کار می‌رفـت. زره غالبـاً به‌عنـوان بالاپـوش و از سـه بخـشِ آسـتین، گریبـان و دامـن (بخـش پایینـی) تشـکیل می‌شـد (Moshtagh Khorasani, 2006: 281؛ جنبـدل، ۱٤۱۷: ۹٦؛ دوبنچـا، ۱۳٤٦ب: ۹۷–۹۸). در دهه‌هـای آغازیـن دوره قاجـار، ایـن پوشـش بـر روی لباس‌هـای پارچـه‌ای پوشـیده و بـا عنـوان سـینه‌بندِ فلـزی یـا زره زنجیـری معـروف بـود. زره‌هـای تولیـدی گاه بـا نقوشـی خـاص زینـت می‌یافت (جونـز، ۱۳۸٦: ۱٦۰؛ دالمانـی، ۱۳۳۵: ۳۸٤/۲–۳۸۵).

کلاه‌خـود: غالـب کلاه‌خودهـای ایـن دوره به‌صـورت مـدور و در سـاخت آن معمـولاً از ورق‌هایـی بـه قطـر ۲ الـی ۳ سـانتیمتر اسـتفاده می‌شـد. در قسـمتِ بـالای آن میلـه‌ای نوک‌تیـز وجـود داشـت و گاه در جلـوی آن دو میلـه اسـتوانه‌ای تعبیـه می‌شـد تـا بـرای نصـبِ پَـرِ یـا جِقـه اسـتفاده شـود. کلاه‌خودهـای ممتـاز را طلاکـوب و حاشـیه آن را بـا ترنج‌هایـی طلایـی منقـوش می‌کردنـد کـه در میـانِ آن آیـات قـرآن و اسماءالحسـنی نوشـته می‌شـد. کلاه‌خودهـا گاه دارای زره ظریـف و کوچکـی بودنـد کـه بـا حلقه‌هـای بزرگ‌تـری در میـانِ سـوراخ‌های اطـرافِ کلاه‌خـود متصـل می‌شـدند و به‌این‌ترتیـب گَـردَن را محافظـت می‌کـرد. همچنیـن در ایـن دوره خودهایـی بـه شـکلِ سـرِ انسـان، دیـو و یـا حیوانـاتِ شـاخ‌دار تولیـد شـده اسـت (Zaky, 1961: 28؛ Alexander, 2015: 117؛ دوبنچـا، ۱۳٤٦ب: ۱۰۸–۱۰۹).

چارآینـه (چهارآیینـه): ایـن پوشـش، به‌واسـطه نفوذناپذیـری بـالا، از کاربـرد فراوانـی برخـوردار بـود. بنـا بـه مشـاهده یـک مـورخ فرانسـوی، «جنگجویـان عـلاوه بـر زره، صفحـات آهنـی هـم بـرای محافظـت اعضـاء حسـاس بـدن بـه کار می‌بردنـد و آن‌هـا را بـه حلقه‌هـای زره متصـل می‌کردنـد. تمـام ایـن لـوازم و صفحـات آهنـی بـه طـرز زیبایـی بـا طـلا و نقـره حکاکـی شـده‌اند و عباراتـی هـم روی آن‌هـا نقـش شـده اسـت. بعدهـا به‌جـای زره فقـط صفحـات آهنـی بـه شـکل مربـع و مسـتطیل را توسـط تسـمه‌های چرمـی بـه سـینه و پشـت پهلوان‌هـا می‌بسـتند و ایـن صفحـات آهـن را عمومـاً بـا نقش‌هـای مطلوبـی از طـلا و نقـره زینـت می‌کردنـد» (دالمانـی، ۱۳۳۵: ۳۸۵/۲). از منظـر سـاختار، ایـن پوشـش از چهـار قطعـه فلـز بـزرگ و شـفاف (دو قطعـه جهـت سـینه و پشـت و دو قطعـه جهـت پهلـو) تشکیل‌شـده بـود. ازجملـه ویژگی‌هـای بـارز چارآینـه بهره‌گیـری از باورهـای مذهبـی بـود، چنانکـه گاه بخشـی از آیـات، احادیـث و اذکار بـر روی آن حکاکـی می‌شـد. همچنیـن جهـت ایجـاد زیبایـی بصـری، بـالای هـر قطعـه، حاشـیه‌ای تُرَنجـی شـکل و یـا بـه شـکلِ سـرِ پرنـدگان ترسـیم می‌شـد (Alexander, 2015: 61؛ Larocca, 1996: 33؛ دوبنچـا، ۱۳٤٦ب: ۱۰۵–۱۰۷).

سـاعدبند (بازوبنـد، دَسـتوانه): ایـن محافـظ از سـاختار گوناگـون و بهره‌گیـری از آن در ترکیب‌بنـدی ظاهـری بـا سـایر ابـزار و پوشـش نظامـی بـود. معمـولاً نـوع سـاده سـاعدبند شـامل پوشـش‌های پارچـه‌ای ضخیـم و در اکثـر مواقـع بـر روی آن قطعاتـی فـولادی قـرار می‌گرفـت. همچنیـن بـرای جلوگیـری از آسـیب‌پذیری انگشـتان، در مـواردی نوعـی پوشـش زرهـی بـه سـاعدبند الصـاق و گاه بخشـی لولایی‌ماننـد از جنـسِ فـولاد بـرای محافظت سرتاسـر مـچ تعبیـه می‌شـد. سـاعدبند بـا تسـمه‌ای بـه اطـراف دسـت پیچیـده و محکـم می‌گردیـد. از منظـر بصـری، سـاعدبندهای تولیـدی معمـولاً بـا نقـوش گوناگـون تزییـن می‌شـد (Moshtagh Khorasani, 2006: 283؛ Tirri, 2004: 224).

تصویر ۱: شمشیر. تیغه: فولادی. قبضه: روکش عاج. غلاف: چوب با روکش چرم. تزیینات: حکاکیِ نقش و متن (قلمزنی). (طول ۹۹cm). ایران. اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجار. محل نگهداری: موزه هنر متروپولیتن، امریکا. شماره ثبت: ۲۶,۳۵,۱	**تصویر ۲**: خنجر. تیغه: فولادی، منقوش. دسته: عاج، حکاکی. (ارتفاع ۳۵cm). ایران. اوایل دوره قاجار. محل نگهداری: موزه هنر هاروارد، امریکا. شماره ثبت: A-B.1958.131	**تصویر ۳**: خنجر. تیغه: فولادی، قلمزنی. دسته: فولادی، قلمزنی. (ارتفاع ۳۹cm). ایران. اوایل دوره قاجار. محل نگهداری: موزه هنر متروپولیتن، امریکا. شماره ثبت: ۳۲,۷۵,۲۶۶	**تصویر ۴**: گرز. مدور (پیازی): فولادی. تزیینات: مطلا، حکاکیِ نقش (قلمزنی). (ارتفاع ۶۳cm). ایران. اواخر دوره زندیه و اوایل قاجار. محل نگهداری: موزه ارمیتاژ، روسیه. شماره ثبت: B.O-۵۹۴.
تصویر ۵: زره بالاپوش: فولادی، برنج و مس. ایران. دوره قاجار. محل نگهداری: موزه هنر متروپولیتن، امریکا. شماره ثبت: ۳۶,۲۵,۵۶	**تصویر ۶**: کلاه‌خود. فولادی. زره: فولادی و برنجی. تزیینات: حکاکی نقش و متن (قلمزنی). (ارتفاع ۶۸cm). ایران. دوره قاجار. محل نگهداری: موزه هنر متروپولیتن، امریکا. شماره ثبت: ۰۲,۵,۷	**تصویر ۷**: چهارآینه: فولاد. تزیینات: حکاکی نقش و متن (قلمزنی). (قطعات ۲۷cm×۲۱cm، ۲۰cm×۱۸cm، تسمه ۱۱۳cm). ایران. اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجار. محل نگهداری: موزه اشمولین دانشگاه آکسفورد، انگلیس. شماره ثبت: EA1997.176	

هنجارهای سیاسی (پیکرنگاری درباری)

بهره‌گیری از تصویرسازی (نگارگری و نقاشی) در راستای بیان بصری مفاهیم، ازجمله موضوعات موردتوجه در کلیه ادوار تاریخ ایران محسوب می‌شود، اما این نگرش و نتایج حاصل از آن، در نیمه نخستِ دوره قاجار بیش از پیش محصور به سیاست‌های حاکمیت گردید، زیرا بهره‌گیری از رسانه‌های گوناگون، به‌ویژه نقاشی در راستای نمایشِ اقتدار و کسب مقبولیت در کانون توجه دربار (شاه) قرار داشت. ثمره این جریان، تولید پیکرنگاری‌های درباری (فردی و جمعی) به‌ویژه در قالب پرده‌های رنگروغن و دیوارنگاری در ابعاد واقعی بود. متعاقباً الگوهای شخصیت‌پردازی این‌گونه هنری، مبدل به الگوی موردتوجه اکثر نقاشان گردید، چنانکه این رویکرد در تصویرسازی نیز خویی بروز یافت. بر این اساس به‌واسطه وجود مشابهت میان صحنه بر تخت‌نشینی مختار و فتحعلی‌شاه، با آگاهی از گستره پیکرنگاری‌های تولیدی، صرفاً آثار دارای مشابهت موردبررسی قرار خواهد گرفت. با آغاز سلسله قاجار و در دوره فتحعلی شاه، پیکرنگاری‌های درباری از منظر کمیت و کیفیت نسبت به قبل و بعد از آن، بی‌سابقه بود. هرچند حکمرانانِ پیشین تمایلاتی به تولید پیکرنگاری داشتند، اما هیچ‌گاه مشابه رویکرد حکمرانان و سبکِ هنرمندانِ این دوره نبود. در ادوار پیشین بیشتر ترجیح و تأکید بر آن بود تا پادشاه همراه با درباریان تصویرسازی شود، اما در این هنگام، محور و تأکید بر نمایش قدرت شاه قرار داشت (Hillenbrand, 1977: 45). فتحعلی‌شاه در راستای نمایش قدرت حکمرانی و اهدافی همچون کسب مقبولیت، با الهام از میراث حکمرانان باستانی و ایران اسلامی و توأم با نبوغ فردی، دو رویکرد را موردتوجه قرار داد: نخست ایجاد درباری ممتاز و ظاهری منحصربه‌فرد و سپس نمایش این قدرت و شکوه در رسانه‌های تصویری، به‌ویژه در قالب پیکرنگاری. در رویکرد نخست، شاه همواره با ظاهری آراسته و ریشی بلند، ابروانی کمانی و اندامی موزون و البسه‌ای مملو از جواهرات ممتازِ سلطنتی و بازوبندی مزین به الماس دریای نور[۱۵]، تاج کیانی[۱۶] بر سر، شمشیر و خنجر و گرز جواهرنشان در دست، نشسته بر تخت طاووس[۱۷] یا در مراسم گوناگون ظاهر می‌شد (تانکوانی، ۱۳۸۳: ۱۳۹-۱۴۰؛ موریه، ۱۳۸۶: ۲۲۹/۱؛ بوئه، ۱۳۶۵: ۲۶۱؛ دروویل، ۱۳۴۸: ۱۸۵). فتحعلی‌شاه در دومین رویکرد، گسترده‌ترین رسانه بصری این زمان (نقاشی) را با تأکید بر پیکرنگاری موردتوجه قرار داد. بر این اساس، نقاشان فراوانی را به دربار دعوت و مکانی برای فعالیت آنان تحت عنوان نقاشخانه سلطنتی (همایونی) تأسیس و فردی به‌عنوان نقاش‌باشی مدیریت آن را عهده‌دار بود. ازجمله معروف‌ترین هنرمندان فعال در نقاشقاخانه فتحعلی‌شاه، می‌توان به میرزا بابا، محمدصادق، مهرعلی، عبدالله، ابوالقاسم، محمدحسن و سیدمیرزا اشاره کرد (Falk, 1972: 25, 30, 32-35؛ Robinson, 1964: 102-104). در این بین نقاشان در مدت خلق اثر در تعامل مستقیم با شاه قرار داشتند و این ارتباط صرفاً محدود به تماشای حالات و بازتاب آن در غالب پیکرنگاری به‌صورت یک‌طرفه نبود، بلکه شاه در مراحل مختلف، به‌ویژه در مرحله پایانی، نظارت و مشارکت فعال داشت (Adamova, 1998: 70). در تولید این آثار، دو هدف کلی مدنظر بود. نخست کاربردهای داخلی و تأثیر در گستره ملی و دیگر جنبه سیاسی در روابط بین‌الملل. به این معنا که پیکرنگاری‌ها تولیدی علاوه بر

تزیین کاخ‌های متعدد، به‌مثابه ابزاری برای نمایش قدرت، برای پادشاهان کشورهای همسایه و اروپایی ارسال می‌شد، چنانکه از میان بیست و پنج پیکرنگاری (تولیدی در حدود بیست سال) بیش از پانزده اثر برای فرمانروایان همسایه و کشورهای اروپایی ارسال شد[۱۸] (Raby, 1999: 11, 14؛ Diba, 1998: 40).

علاوه بر پیکرنگاری‌های فردی، تولید آثاری با محوریت فتحعلی شاه در میان درباریان، گونه‌ای دیگر از پیکرنگاری بود، چنانکه از مهم‌ترین تصویرسازی جمعی را می‌توان نقاشی‌های صف‌سلام دانست (Diba, 2015: 285-286). بنا به گزارش‌های موجود، نخستین تصویرسازی از صف سلام مرتبط با مراسم نوروز و در تالار بار عام کاخ نگارستان به‌صورت دیوارنگاره‌ای عظیم تولید شد (براون، ۱۳۸۱: ۱۲۶). یک شاهد عینی در توصیف جایگاه شاه در این تصویر چنین آورده است «شاه بر تخت طلای جواهرنشانی جلوس کرده که در بالای آن عرشه‌ای بر روی چند ستون قرار دارد [...]. شاه کُلیجه‌ای پوشیده که دامن آن ساق پایش را می‌پوشاند و تاجی هم که از الماس و یاقوت زینت یافته بر سر دارد و تکیه داده است به متکایی بزرگی که با مرواریدهای درشت زردوزی و آرایش یافته است. در دست‌های او شمشیری جواهرنشان و تسبیحی از مروارید دیده می‌شود» (دیولافوا، ۱۳۷۱: ۱۳۶–۱۳۷). تصویرسازی صف‌سلام که تا حدودی متأثر از آثارِ ایران باستان (همچون نقوشِ بازمانده در تخت جمشید و سنگ‌نگاره‌ها) بود، پس از گذشت دو دهه از سلطنت فتحعلی‌شاه مبدل به الگویی گسترده برای نمایش اقتدار شاه شد. به‌عنوان نمونه‌ای برجای‌مانده، در دیوارنگاری کاخ سلیمانیه (در منطقه کرج فعلی)، می‌توان به قواعد کلی این‌گونه از نقاشی درباری در راستای سیاست‌های فتحعلی‌شاه، آگاهی یافت[۱۹]. بااین‌حال، پیکرنگاری از شاه در دهه‌های پایانی حکمرانی فتحعلی‌شاه از انحصار دربار خارج و آثاری نسبتاً گسترده از سوی نقاشان فعال در میان توده بر اساس نمونه‌های درباری تولید شد (Raby, 1999: 14-15؛ Hillenbrand, 1977: 46؛ Diba, 1998: 42-43).

تصویر ۸: فتحعلی‌شاه قاجار. (۱۲۳۰ق). نقاش: مهرعلی. رنگ‌روغن روی پرده. (۲۲۴×۱۰۳cm). محل نگهداری: مؤسسه اسمیتسونین، (گالری آرتور سکلر)، امریکا. شماره ثبت: LTS ۱۹۹۵،۲،۱۲۲

تصویر ۹: فتحعلی‌شاه قاجار. (۱۲۳٤ق). نقاش: ناشناس. آبرنگ بر روی کاغذ. (۳۰×۲۰cm).
محل نگهداری: موزه آقاخان، کانادا. شماره ثبت: MS 23

تصویر ۱۰: صف‌سلام (بازترسیم از نخستین صف‌سلام در کاخ نگارستان). (۱۲٤٥ق).
نقاش: نامشخص (زیرنظر عبدالله خان). محل نگهداری: مجموعه امانات سلطنتی، انگلیس. شماره ثبت: ۱۰۰۵۱۳۳

تصویر ۱۱: صف‌سلام. (۱۲۲۸ق). نقاش: عبدالله خان. دیوارنگاری. (۵۰۰×۲٦۰cm).
محل نگهداری: کاخ سلیمانیه، کرج. آرشیو شخصی علی‌اصغر میرزایی‌مهر.

تحلیل محتوای متن (تصویر)

در واکاوی تصویرسازی هر واقعه، نیاز به مجموعه‌ای سامانمند از گزاره‌های موجود است تا به‌واسطه آن بتوان به ریشه‌های خلق آن دست‌یافت. در بررسی تأثیر واقعه قصاص اشقیای کربلا در تصویرسازی‌های خویی، گزاره‌های قابل نیاز جهت تحلیل محتوا تصاویر (متن)، از منابع تاریخی-روایی، متون بازتولید شده در قرون متقدم و همعصر (گفتمان مکتوب) و هنجارهای حاکم (پیرامتن) قابل‌استخراج و استنباط است. این جریان (ترجمه گفتمان مکتوب و هنجارها به گفتمان بصری) را می‌توان یکی از ریشه‌های اصلی در تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی دانست که غالباً بر اساس نیازی درونی در راستای درک ماهیت وقایع بود و عملاً متنِ (تصویرِ) تولیدی با نمایشِ معانی و کیفیات باطنی، پلی میان عالم محسوس و نامحسوس ایجاد می‌کرد. این در حالی بود که در تصویرسازی چاپ سنگی، هنرمند با محدودیت‌هایی مواجه بود، چنانکه نسبت به گونه پیشین (نگارگری)، غالباً تصویرِ موردنظر را فارغ از رنگ‌بندی و صرفاً با ترسیم خطوط اصلی، سایه‌روشن‌ها و هاشورهایی جهت فضاسازی خلق می‌شد. از این‌رو بهره‌گیری از فضای موجود و جایگزینی برای شخصیت‌های اصلی و فرعی از نکات حائز اهمیت بود. بر این اساس، در بررسی مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیله مختار می‌توان دریافت که تأکید خویی بیشتر بر نمایش شخصیت‌ها، اعمال و حالات آنان قرار دارد. آثار تولیدی از این مجلس شامل دو گروه می‌شود. نخست تصاویر دوبخشی: حضور حفض در مقابل مختار در بالا و مجازات چند تن از اشقیا در پایین (تصاویر ۱۲-۱۳، ۱۵) و دیگر تصاویر تک‌بخشی: تلفیق دو واقعه (قتل حفص و یکی از اشقیا) قابل‌مشاهده است (تصاویر ۱٤، ۱٦-۱۸). همچنین عناصر حاضر عبارت‌اند از مختار، ابوعمره کیسان، سرِ ابن‌سعد، حفص، جمعی از سپاهیان، عبدالله بن اسید، مالک بن بشیر، حمل بنِ مالک، بجدل بن سلیم، عمرو بن صبیح و محمد بن اشعث.

بخش اصلی: غالباً در بالا، سمت چپ، مختار به‌عنوان ناظر اصلی و در مقام قاضی برای اعلام نحوهٔ مجازات اشقیا، بر تختی مشابه تخت طاووس در سیمایی همچون پیکرنگاری‌های درباری از فتحعلی‌شاه، با پوشش و ابزار نظامی غالباً تشریفاتی (کلاه‌خود، زره، چارآینه، ساعدبند، خنجر) با گرزی در دست و بازوبندهایی الماس‌نشان بر بازو به نشانه اقتدار نظامی و حکمرانی به حالت دو زانو و حالتی غضبناک به‌واسطه گفتار و رفتار حفص، در حال مشاهده قصاص قابل‌مشاهده است. در نقطه مقابل، حفض با چهره‌ای فاقد محاسن (به نشانه سن اندک) و نازیبا، با عمامه‌ای بر سر، قبایی بر تن و شالی بر کمر، زانوزده در مقابل تخت، گاه در حال مشاهده سر پدر که بر روی زمین باحالت متوحش قرار دارد و گاه در لحظاتی پیش از فرود آمدن شمشیر و گاه پس از آن، با حالات متعجب، ترسیده و در حال فریاد از شدت ضربه تصویرسازی شده است. در پشت سر حفص، ابوعمره کیسان با چهره‌ای مشابه پیکرنگاری‌های درباری، برخوردار از پوشش نظامی (کلاه‌خود، زره، ساعدبند) با شمشیری افراشته و گاه اصابت شده بر بدن حفص قرار دارد. از دیگر عناصر این بخش، سپاهیان مختار می‌باشند که با پوششی مشابه کیسان، اما با چهره‌ای نسبتاً متفاوت (در سیمای میرغضبانی آماده

برای انجام فرمان) در مجاورت افرادی گاه زنجیر در گردن و گاه با دستانی از پشت بسته حضور دارند که تا لحظاتی دیگر قصاص خواهند شد. این افراد (به‌احتمال فراوان عمرو بن صبیح و محمد بن اشعث) با سری برهنه و صرفاً قبایی بر تن و باحالتی ترسیده و متعجب، در حال تماشای قصاص حفص می‌باشند. در تصاویر تک‌بخشی صرفاً قصاص یکی از اشقیا (گویا بجدل بن سلیم) قابل‌مشاهده است. او درحالی‌که به چهارمیخ کشیده شده است، به‌صورت همزمان گاه در حال شمع‌آجین و تشریح بدن (تصویر ١٤)، گاه در حال قطع عضو (تصویر ١٦) و گاه در حال دو شقه شدن به‌وسیله سپاهیان است (تصاویر ١٧-١٨).

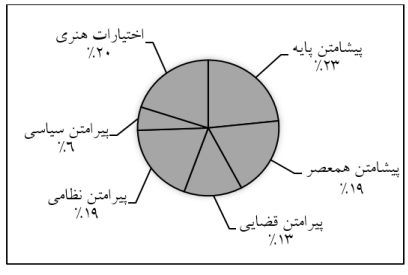
بخش فرعی: با توجه به گزارش‌های موجود مبنی بر مجازات عبدالله بن اسید جهنی، مالک بن بشیر بدی و حمل بن مالک محاربی به‌صورت همزمان، می‌توان این بخش را به آنان نسبت داد. این افراد غالباً کریه‌المنظر و گاه حیوان‌گونه، با بدنی برهنه و در حالت زجر و درد مفرط با چهره‌ای وحشت‌زده تصویرسازی شده‌اند. نخستین فرد از سمت چپ و فرد میانی (عبدالله بن اسید و مالک بن بشیر) درحالی‌که به چهارمیخ کشیده شده‌اند، همزمان گاه در حال قطع عضو (تصویر ١٢) و گاه در حال شمع‌آجین قرار دارند (تصاویر ١٣، ١٥) و آخرین فرد (حمل بن مالک) را می‌توان پس از قطع دست و پا در حال گردن زدن، مشاهده کرد. مجازات این افراد به دستور مختار و از سوی سپاهیانی در حال انجام است که با پوشش (کلاه‌خود، زره، ساعدبند) و ابزار نظامی (شمشیر و خنجر) به چهره‌ای غضبناک و توأم با قساوت قلب، تصویرسازی شده‌اند[٢٠].

جدول ٢: تحلیل کمّی تصویرسازی مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیله مختار (مأخذ: نگارندگان)

اجزای تشکیل‌دهنده تصویر			پیشامتن		پیرامتن		اختیارات	
شخصیت‌های انسانی و عناصر زمینه			پایه	همعصر	قضایی	نظامی	سیاسی	هنری
	حالت فیزیکی	ناظر	●	●				
		مقتدر					●	
	حالت روحی	غضبناک	●	●				
	چهره‌نگاری	شاهانه					●	
مختار		کلاه‌خود				●		
		زره				●		
	پوشش	چارآینه				●		
		ساعدبند				●		
		شمشیر				●		
	ابزار نظامی	خنجر				●		
		گرز				●		
	حالت فیزیکی	هجوم	●					
	حالت روحی	غضبناک				●		
	چهره‌نگاری	درباری					●	

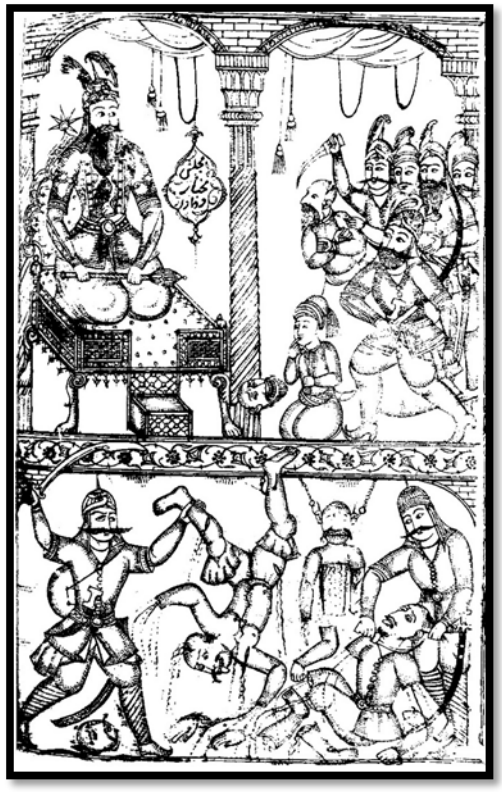
ابوعمره کیسان		کلاه‌خود				●		
	پوشش	زره				●		
		ساعدبند				●		
	ابزار نظامی	شمشیر				●		
	حالت فیزیکی	مقتول	●	●				
ابن سعد	حالت روحی	ترسیده	●					
	چهره‌نگاری	کریه						●
		ناظر	●	●				
	حالت فیزیکی	مجروح	●	●				
		ترسیده	●	●				
حفص	حالت روحی	متعجب	●	●				
	چهره‌نگاری	کریه						●
	پوشش	عمامه و قبا						●
	حالت فیزیکی	مجروح	●	●				
		تشریح اعضا			●			
	نحوه قصاص	چهارمیخ			●			
بجدل بن سلیم		شمع آجین			●			
	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
	حالت فیزیکی	آمادهٔ قصاص	●	●				
عمرو بن صبیح	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
	پوشش	قبا						●
	حالت فیزیکی	آمادهٔ قصاص	●	●				
محمد بن اشعث	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
	پوشش	قبا						●
	حالت فیزیکی	ناظر	●	●				
	حالت روحی	غضبناک						●
	چهره‌نگاری	میرغضب			●			
سپاهیان		کلاه‌خود				●		
	پوشش	زره				●		
		ساعدبند				●		
		شمشیر				●		
	ابزار نظامی	خنجر				●		

	حالت فیزیکی	مجروح	●	●				
		قطع عضو	●	●	●			
	نحوه قصاص	چهارمیخ			●			
عبدالله بن اسید جهنی		شمع آجین			●			
	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
	حالت فیزیکی	مجروح	●	●				
		تکه‌تکه‌کردن	●	●	●			
	نحوه قصاص	چهارمیخ			●			
مالک بن بشیر		شمع آجین			●			
	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
	حالت فیزیکی	مجروح	●	●				
		تکه‌تکه‌کردن	●	●	●			
حمل بن مالک محاربی	نحوه قصاص	گردن زدن			●			
	حالت روحی	ترسیده						●
	چهره‌نگاری	کریه						●
		حالت‌فیزیکی	●					
	مقر حکومت	تزیینات					●	
پس‌زمینه		حالت‌فیزیکی	●					
	تخت	تزیینات					●	

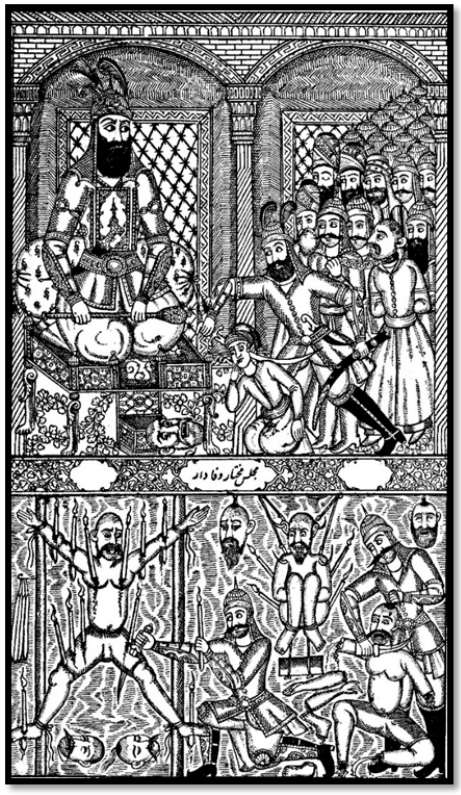


نمودار-۱

نمودار-۲

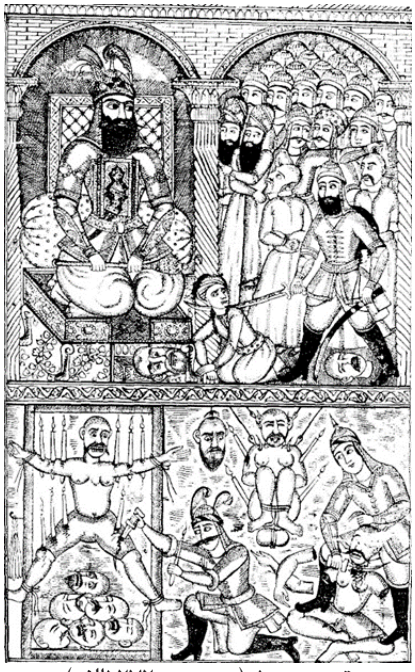


تصویر ۱۲: (جوهری، ۱۲٦۵)



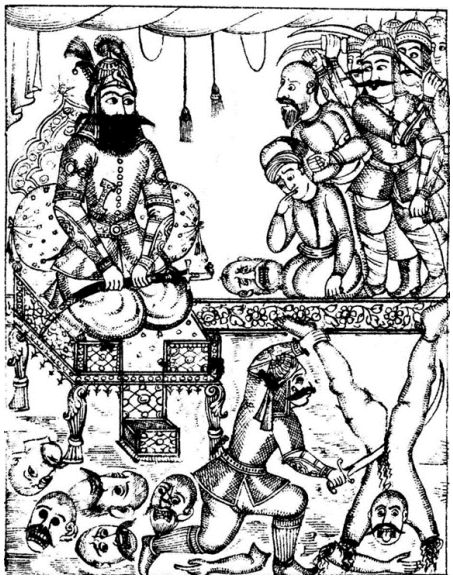
تصویر ۱۳: (جوهری، ۱۲٦۹)

تصویر ۱٤: (جوهری، ۱۲۷۰)



تصویر ۱۵: (جوهری، ۱۲۷۲الف)

تصویر ۱۶: (جوهری، ۱۲۷۲ب)



تصویر ۱۷: (جوهری، بی‌تا الف)

تصویر ۱۸: (جوهری، بی‌تا ب)

نتیجه‌گیری

با ورود چاپ سنگی به ایران و تقارن آن با رویکرد ویژه نسبت به تألیف متون مراثی با تأکید بر واقعه کربلا، از این صنعت در راستای تولید هرچه بیشتر دیوان‌های مراثی استفاده شد. متعاقباً به‌واسطه امکان تصویرسازی در کتاب‌های چاپ سنگی، چاپگران در تعاملی نسبتاً پایدار با نقاشان، به تولید دیوان‌های مراثی مصور پرداختند و متقابلاً در پی استقبال فزاینده مخاطبین، چاپ کتاب‌های مصور تا پایان دوره قاجار تداوم یافت. در این بین طوفان‌البکاء را می‌توان در زمره شاخص‌ترین آثار قلمداد کرد که نسخه‌های مصور فراوانی از آن تولید و بارها مورد بازنشر قرار گرفت. نخستین

تصویرساز این اثر، میرزا علی‌قلی خویی بود که گفتمان بصری ارائه‌شده از سوی او مبدل به الگویی برای نقاشان همعصر و پس از او گردید. خویی هر مجلسِ عاشورایی این اثر را با رویکرد و نگرش خاصی تولید کرده است، چنانکه مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیله مختار را می‌توان جریانی متأثر از گفتمان مکتوب (پیشامتن) و هنجارهای حاکم (پیرامتن) دانست که با بررسی تطبیقی متن (تصاویر) با پیشامتن‌ها و پیرامتن‌ها می‌توان دریافت که تا چه میزان خویی به حفظ اصالت و یا تغییرِ گفتمان روایی در گفتمان بصری توجه داشته است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که بهره‌گیری خویی از پیرامتن و پیشامتن یکسان می‌باشد، به این معنا که او صرفاً متعهد به گفتمان مکتوب نبوده است و در ورای آن به هنجارهای حاکم در ارائه گفتمان بصری این مجلس نظر داشته است که می‌توان آن را منبعث از نگرش خویی بر اساس دو رویکرد بازتابی و شکل‌دهی دانست. از منظر رویکرد بازتابی، خویی ضمن تأکید بر ارائه بیشترین جزییات ممکن از صحنه مجازات، در کمترین فضای ممکن در حضور مختار، جهت ایجاد پیوند میان متن (تصویر) و مخاطب، به بهره‌گیری از هنجارهای قضایی و نظامی پرداخته است، چنانکه مجازات در حال انجام و پوشش و ابزار نظامی مختار و سپاهیان تماماً منطبق بر الگوهای اوایل دوره قاجار است. به‌عنوان نمونه مجازات چهارمیخ که کیفر سارقان جواهرات سلطنتی خاندان قاجار و شمع‌آجین که کاربرد آن برای فرقه گمراه بابیه بود، در حال اجرا در حق غارت‌کنندگان امام حسین(ع) و سایر اشقیا می‌باشد. بااین‌حال چنین به نظر می‌رسد که نقطه کانونی توجه خویی، بر ایجاد رویکرد شکل‌دهی از این مجلس است. به این معنا که او با تأکید بر هنجار سیاسی و نمایش مختار در سیمای فتحعلی‌شاه در پی القای نگرشی خاصی (مشروعیت و مقبولیت حکمرانی) می‌باشد و از این منظر، حالات و ابزار تصویرسازی شده را نمی‌توان صرفاً مبنی بر نمایش بعد هنری و ارائه ساختاری زیبایی‌شناشانه و تزیینی تفسیر کرد. مختار در کلیه تصاویر، بازترسیمی از پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه (در مراسم مختلف، نشسته بر تخت طاووس) محسوب می‌شود و به القای این دیدگاه در مخاطب می‌انجامد که فتحعلی‌شاه و به‌تبع آن جانشینانش پادشاهانی عدالت‌گستر و حامی مظلومین (همچون مختار) هستند. در این بین، نشانه‌های تصویرسازی شده بر این جریان تأکید می‌نمایند، به‌نحوی‌که مختار در سیمای فتحعلی‌شاه متکبرانه و مغرورانه با اقتداری مشهود در چهره، کلاه‌خودی مزین به پر (جانشین تاج کیانی) بر سر جهتِ بیانِ رهبریِ خردمندانه، پوشش‌ها و ابزار نظامی همچون چارآینه، زره، ساعدبند، زانوبند، خنجر جهت بیان آمادگی نظامی و گرز و شمشیرِ مرصعِ سلطنتی -قرار گرفته در غلاف- بیانگر تهدیدی تلویحی، بازوبندهای الماس‌نشان، کمربندِ مزین به جواهر و سایر وجوه تزیینی، نشان‌گر ثروت و تمکنِ مختار همچون فتحعلی‌شاه است. از سویی دیگر، قرائت ارائه‌شده از سوی خویی در این مجلس بر بنیاد حماسی قرار دارد، چنانکه مختار که تداعی‌گر محض از فتحعلی‌شاه می‌باشد، مشابه قهرمانان اساطیری ایران و الگویی از خیر در حال غلبه بر عناصر شر و از سویی دیگر به‌مثابه منتقم خاندان پیامبر(ص) از اشقیای حاضر در واقعه کربلا (الگویی از شیعیان راستین)، مقتدرانه بر تخت

حکمرانی قرار دارد و سپاهیانش مأمور انجام احکام عادلانه او می‌باشند و در نقطه مقابل اشقیا با ذلت و به سخت‌ترین حالت ممکن در حال شکنجه و جان دادن تصویرسازی شده‌اند. متعاقباً این جریان، از سویی القاکننده روحیه قهرمانی و جوانمردی برای شاه، مشابه با قهرمانان افسانه‌ای ایران در راستای کسب مقبولیت و از سویی نمایشی از تمایل و ارادت فتحعلی‌شاه به خاندان پیامبر(ص) در جامعه شیعی دوره قاجار در راستای کسب مشروعیت –هرچند ساختگی و مجعول– برای او و جانشینانش محسوب می‌گردید که به‌احتمال فراوان آگاهانه از سوی خویی در تصاویر بروز یافته است.

پی‌نوشت‌ها:

1. The Pictorial Representation of Shiite Themes in Lithographed Books of the Qajar Period

۲. گویا در پی رواج غرب‌گرایی در نقاشی عصر ناصری و اولویت‌یابی آموزش به تقلید از آثار و سبک هنرمندان غربی در مدرسه دارالفنون (لعل‌شاطری، ۱۳۹۷: ۲۵۲)، به‌تدریج سبک خویی به علت عدم انطباق با مبانی نقاشی اروپایی، در حاشیه قرار گرفت.

۳. در حدفاصل دوره افول چاپ سربی و غلبه چاپ سنگی، در موارد محدود، متن اثر در چاپخانه سربی تولید و فضایی برای تصویرسازی خالی قرار داده می‌شد. سپس با انتقال اثر به چاپخانه سنگی، فرآیند جایگزینی تصویر صورت می‌پذیرفت.

٤. کنیه او ابواسحاق و ملقب به کیسان (زیرک و باهوش) بود. مختار در سال اول هجرت متولد شد و از دوران کودکی و نوجوانی او اطلاعاتی در دست نیست. تنها خبر موجود بیانگر آن است که همراه با پدرش در سیزده‌سالگی در واقعه قس‌ناطف (مکانی نزدیک کوفه) حضور داشت و باوجود تقاضا برای محاربه، سعد بن مسعود از او جلوگیری کرد. مختار داری خصایل ویژه‌ای همچون شجاعت، انجام امور به بهترین نحو، وافر العقل و حاضر الجواب، دارای صداقت و سخاوت، همتی بلند، حدسی صحیح و در جنگاوری بود (ابن‌اثیر، ۱٤۰۹: ۳٤۷/٤–۳٤٦؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۱٤۱٥: ۷۰/۳؛ کشی، بی‌تا: ۳٤۲/۲؛ مجلسی، ۱٤۰۳: ۳٥۰/٤٥).

٥. نقل است که محمد حنفیه در پاسخ جمعی که به مختار و رسالت او شک کرده بودند بیان داشت «به خدا دوست دارم خدا به‌وسیله هر کس از مخلوق خویش که خواهد انتقام ما را از دشمنان بگیرد» (طبری، ۱۳۷٥: ۳۲۹۳/۸). پس از مختار گروهی از پیروان او، فرقه‌ای تحت عنوان کیسانیه (یکی از اولین انشعابات شیعی) را ایجاد کردند. ازجمله اعتقادات آنان، امامت محمد حنفیه و قول به بداء بود. کیسانیه سپس به چندین شاخه تقسیم شد، ازجمله کربیه، راوندیه، بیانیه، حربیه (Momen, 1985: 47).

٦. عبدالملک بن مروان (۸٦–۲٦ق)، پنجمین خلیفه اموی که به مدت ۲۱ سال خلافت کرد.

۷. «قسم به پروردگار به تعداد کسانی که به‌عوض خون یحیی بن زکریا کشته شدند، خواهم کشت» (طبری، ۱۳۷٥: ۳۲۰٥/۷).

۸. در منابع از محل و سال تولد و دوران زندگی ابوعمره تا پیش از قیام مختار اطلاعاتی در دست نیست و صرفاً اشاره شده است که او از موالی بنو عُرَینه، از طوایف قبیله بَجیله و در زمره یاران خاص مختار بود. او در قصاص قاتلان و حاضرین در واقعه کربلا عملکردی افراطی‌تر از مختار داشت (بلاذری، ۱٤۱۷: ۳۹٥/٦؛ طبری، ۱۳۷٥: ۳۳۲۰/۸؛ نوبختی، ۱٤۰٤: ۲۳).

۹. اطلاعات آماری دقیقی از افراد قصاص شده به‌وسیلهٔ مختار در دست نیست. بااین‌حال گاه منابع تعداد افراد را به‌گونه‌ای غلوآمیز بیان داشته‌اند. به‌عنوان نمونه مؤلف اثبات الوصیه آورده است که مختار «به جهت خون امام حسین(ع) هفتاد هزار نفر را کشت» (مسعودی، ۱٤۲٦: ۱٦۸) و همچنین گزارش شده است که مختار بیش از سه هزار نفر از نیروهای شجاع و دلیر و دارای جایگاه در میان عرب که در واقعه کربلا حضور داشتند را به قتل رساند (خوارزمی، ۱۳۷۰: ۲۵۷/۲).

۱۰. تنها منبعی که به توصیف تخت حکمرانی مختار تحت عنوان «سخن از کرسی مختار که یاران وی به‌وسیله آن از خدا نصرت می‌خواستند» پرداخته است، طبری و بافاصله سه قرن بعد از آن، ابن‌اثیر می‌باشد. درباره این تخت آمده است که طفیل بن جعده بن هبیره در زمانی که دچار بحران مالی شد، تختی را از بازار خریداری و پس از ایجاد ظاهری پسندیده، آن را نزد مختار حاضر و بیان داشت که این کرسی میراثی از پدر من است و کرامتی از حضرت علی(ع) در آن قرار دارد. سپس مختار آن را طلب کرد و در مسجد برای حاضرین چنین بیان داشت که هرچه در امت‌های گذشته بوده است، نظیر آن در این امت وجود دارد. در بنی‌اسرائیل صندوقی (تابوتی) بود که باقیمانده میراث خاندان موسی(ع) و هارون در آن بود و اکنون در اختیار ما نیز شیء همانند آن است. پس پرده را از روی کرسی برداشتند و مردم به وجد آمدند. همچنین در گزارشی دیگر آمده است که مختار از خاندان جعده بن هبیره مخزومی که مادرش امهانی دختر ابوطالب و خواهر تنی حضرت علی(ع) بود درخواست کرد تا کرسی حضرت را برای او ارسال نمایند. آنان از محل آن کرسی بی‌اطلاع بودند و متعاقباً برای برآورد درخواست مختار، کرسی دیگری حاضر و آن را مزین نموده و به نزد مختار فرستادند. نخستین فردی که متولی آن شد، موسی بن ابوموسی اشعری بود و سپس حوشب برسمی و متصدی آن شد (طبری، ۱۳۷۵: ۳۳۸۳/۸-۳۳۸۱؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸۵: ۲٦۰/٤-۲۵۸).

۱۱. همچون تراشیدن موی سر، کندن ریش و نمایش محکوم غل و زنجیر در انظار عمومی (سرنا، ۱۳٦۲: ۱۲۷).

۱۲. در اوایل دوره قاجار، معمولاً قوانین از سوی سه طیف داروغه، قاضیان و شاه تشخیص و حکم به مجازات صادر می‌گردید. از اوایل عصر ناصری قوانین قضایی تا حدودی بر اساس دو گونهٔ شرع و عرف استوار و متعاقباً مجازات مجرمین، مبنی بر نظر مجریانِ این دو حوزه تعیین می‌شد (درورویل، ۱۳٤۸: ۲۰۸؛ کرزن، ۱۳۷۳: ۵۹۱/۱-۵۹۸؛ ملکم، ۱۳۸۰: ۷۳۹/۲؛ Waring, 1807: 72-75). برای آگاهی بیشتر از جایگاه قوانین عرفی و شرعی و مجریان آن در جامعه قاجار، ر.ک: (Kondo, 2017: 22-35).

۱۳. پس از اجرای مجازات قطع عضو، محکومین سریعاً مجاز به درمان بودند (رضوی، ۱۳۸۸: ۲٦۳/۱).

۱٤. موضوع مطرح از دوره محمدشاه، ادعای سید علی‌محمد شیرازی، از پیروان سید کاظم رشتی (رهبر شیخیه)، مبنی بر بابیت (وکالت برخی امور) از طرف امام مهدی(عج) و سپس پیامبری بود، اما سرانجام در ۱۲٦٦ق اعدام و سرکوب شدیدی نسبت به پیروان بابیه اعمال شد (Momen, 2005: 221-222). همچنین برای مطالعه یک بررسی دقیق درباره بابیه، ر.ک: (Amanat, 2005).

۱۵. نخستین اشاره به این جواهر مربوط به غارت گنجینه‌های هند در ۱۱۵۱ق از سوی نادرشاه

است. پس از مرگ نادرشاه این الماس در اختیار خاندان قاجار قرار گرفت (Malecka, 2017: 1-3).

۱۶. ایده تاج کیانی در دوره قاجار، برای نخستین بار از سوی آقا محمدخان مطرح شد و در دوره فتحعلی‌شاه جهت نمایش اقتدار، این تاج کیانی ظاهر و معنایی جدید یافت، برای اطلاع بیشتر، ر.ک: (Amanat, 2001: 21, 25, 28-30).

۱۷. تختی سرتاسر مرصع و بی‌مانند که گویا آن را نادرشاه افشار پس از لشکرکشی هندوستان به ایران آورد (بنجامین، ۱۳۶۳: ٦٥). یک دیپلمات انگلیسی در ۱۲۲۳ق این تخت را چنین توصیف کرده است، «تخت سه پا از زمین بلندتر و به شکل مربع‌مستطیل است با هشت پا پهنا و دوازده پا درازا [...]. در گوشه‌های بخش زیرین تخت آرایه‌ها و گلدان‌ها و بازیچه‌های گوناگون بود. پشت تخت سخت بلند است و در هر سوی آن دو ستونِ چهارگوش که بر روی آن‌ها پرندگان نشسته‌اند شاید به‌جای طاووس‌ها در نظر گرفته‌شده‌اند. در نوک هر یک از پرندگان که با گوناگون گوهرها و سنگ‌های گران‌بها گوهرنشان شده‌اند، یکدانه یاقوت است. بالاترین بخش تخت را زیوری بیضی‌شکل از جواهر ساخته که از آن‌ها پرتوهای فراوان الماس دیده می‌شود [...]» (موریه، ۱۳۸٦: ۲۳۰/۲). همچنین گرداگرد آن با کتیبه تزیین و پشتی بلند و برآمده آن سرتاسر مرصع می‌باشد و بر هفت پایهٔ جواهرنشان و دو پله است که بر پشت اژدها قرار دارد. قسمتِ وسط از بلندی بیشتری برخوردار و بر رأس آن ستاره گِردی از الماس نصب شده است و در طرفین این ستاره دو پرندهٔ جواهرنشان دیده می‌شود (کرزن، ۱۳۷۳: ٤٢٤/١).

۱۸. مجموعه این پیکرنگاری‌ها برای نخستین‌بار ز سوی رابینسون به‌صورت نسبتاً دقیق معرفی شد (Robinson, 1964: 100).

۱۹. فتحعلی‌شاه از سایر گونه‌های هنری به‌عنوان ابزاری تبلیغاتی استفاده می‌کرد، سنگ‌نگاره‌هایی به تقلید از ایران باستان.

۲۰. خویی در اخبارنامه (۱۲٦۷ق) و سرورالمؤمنین (۱۲۷۰ق) به تصویرسازی مجلس قصاص اشقیا به‌وسیله مختار پرداخته است، اما به دلیل توجه این پژوهش به طوفان‌البکاء به‌واسطه محبوبیت، گستره چاپ و متعاقباً اثرگذاری بر جامعه و نیز مشابهت روایت بیان شده در تصاویر مجلس مختار در اخبارنامه و سرورالمؤمنین با طوفان‌البکاء، از اشاره به آن خودداری شده است.

فهرست منابع

آقاسی، عباس. (۱۲۵۲ق). نشان‌های دولت علیه ایران. (چاپ سنگی). کاتب: علی‌اکبر، مسئول چاپ: کارخانه مبارکه.

ابن‌اثیر، عزالدین علی. (۱۳۸۵ق). الکامل فی التاریخ. ج٤. بیروت: دار صادر.

ابن‌اثیر، عزالدین‌علی. (۱٤۰۹ق). اسد الغابه فی معرفه الصحاب. ج4. بیروت: دار الفکر.

ابن‌سعد، محمد. (۱۳۷٤ش). طبقات الکبری. ج٥، ترجمه محمود مهدوی‌دامغانی. تهران: فرهنگ و اندیشه.

ابن‌جوزی، یوسف بن قزاوغلی. (۱٤۲٦ق). تذکره الخواص. ج۲. قم: المجمع العالمی لاهل البیت(ع).

ابن‌حجر عسقلانی، احمد بن علی. (۱٤۱٥ق). الاصابه فی تمییز الصحابه. ج۳. بیروت: دارالکتب العلمیه.

اربلی، محدث. (۱۳۸۱ق). کشف الغمه. ج۱. تبریز: بنی‌هاشمی.
اصلانیان، صبوح دیوید. (۱۳۹۹ش). ظهور اولیه چاپ در عصر صفوی: نگاهی نو به نخستین چاپخانه ارمنیان در جلفای‌نو. ترجمه مصطفی لعل‌شاطری. قم: وراقان.
امامی، فرشید. (۱۳۹۸ش). «تصویر چاپ سنگی و مخاطبان آن». فنون تصویرسازی در دوره قاجار. به کوشش دیوید جی. راکسبرگ. ترجمه مصطفی لعل شاطری. مشهد: مرندیز.
بارنز، آلکس. (۱۳۷۳ش). سفرنامه بارنز. ترجمه حسین سلطانی‌فر. مشهد: آستان قدس رضوی.
براون، ادوارد گرانویل. (۱۳۸۱ش). یک سال در میان ایرانیان. ترجمه مانی صالحی‌علامه. تهران: ماه‌ریز.
بلاذری، احمد بی‌یحیی. (۱٤۱۷ق). انساب الاشراف. ج۳. بیروت: دارالفکر العربی.
بن‌تان، اگوست. (۱۳٥٤ش). سفرنامه بن‌تان. ترجمه منصوره نظام‌مافی اتحادیه. تهران: بی‌نا.
بنجامین، س.ج.و. (۱۳٦۳ش). ایران و ایرانیان. ترجمه محمدحسین کردبچه. تهران: جاویدان.
بوئه، موریس دوکوتز. (۱۳٦٥ش). مسافرت به ایران. ترجمه محمود هدایت. تهران: جاویدان.
بوذری، علی. (۱۳۹۰ش). چهل طوفان. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد شورای اسلامی.
تانکوانی، ژی. ام. (۱۳۸۳ش). نامه‌هایی دربارهٔ ایران و ترکیهٔ آسیا. ترجمه ع.ا. سعیدی. تهران: چشمه.
جنبدل، سعد بن عبدالله. (۱٤۱۷ق). معجم التراث السلاح. ریاض: دارالملک عبدالعزیز.
جونز، سرهارفورد. (۱۳۸٦ش). روزنامه سفر خاطرات هیئت اعزامی انگلستان به ایران. ترجمه مانی صالحی‌علامه. تهران: ثالث.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲٦٥ق). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سربی). مسئول چاپ: محمد اسماعیل تهرانی.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲٦۹ق). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سربی). مسئول چاپ: عبدالکریم.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲۷۰ق). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سنگی). کاتب: ناشناس. مسئول چاپ: آقا میرزا اسدالله.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲۷۱ق) (الف). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سربی). مسئول چاپ: الله قلی‌خان.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲۷۱ق) (ب). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سنگی). کاتب: محمد خوانساری، مسئول چاپ: ناشناس.
جوهری، محمدابراهیم، (۱۲۷۲) (الف). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سربی). مسئول چاپ: ناشناس.
جوهری، محمدابراهیم. (۱۲۷۲ق) (ب). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سنگی). کاتب: محمدرضا خوانساری. مسئول چاپ: ناشناس.
جوهری، محمدابراهیم. (بی‌تا) (الف). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سنگی). کاتب: ناشناس، مسئول چاپ: ناشناس.
جوهری، محمدابراهیم. (بی‌تا) (ب). طوفان‌البکاء فی مقاتل الشهدا. (چاپ سنگی). کاتب: ناشناس، مسئول چاپ: ناشناس.
جوهری، میرزا محمد ابراهیم. (۱۳۹۸ش). طوفان‌البکاء فی مقاتل‌الشهدا. به‌کوشش مصطفی لعل‌شاطری. مشهد: مرندیز.

خوارزمی، موفق بن احمد. (۱۳۷۰ق). مقتل الحسین(ع). ج۲. تحقیق محمد سماوی. قم: انوار الهدی.
دالمانی، هانری‌رنه. (۱۳۳۵ش). سفرنامه از خراسان تا بختیاری. ج۱،۲. ترجمه ایرج فره‌وشی. تهران: ابن‌سینا.
درووِیل، گاسپار. (۱۳٤۸ش). سفرنامه درووِیل. ترجمه جواد محیی. تهران: گوتنبرگ.
دوبنچا، رومانوسکی. (۱۳٤٦ش)(الف). «تاریخچه اسلحه‌های سرد در ایران». بررسی‌های تاریخی. (شماره ٥)، ۱۰۰-۷۷.
دوبنچا، رومانوسکی. (۱۳٤٦ش)(ب). «تاریخچه اسلحه سرد در ایران». بررسی‌های تاریخی. (شماره ٦)، ۱۱۲-۸۹.
دیولافوا، ژان. (۱۳۷۱ش). ایران کلده و شوش. ترجمه علی‌محمد فره‌وشی. تهران: دانشگاه تهران.
دینوری، ابومحمد عبدالله. (۱٤۱۰ق). الامامه و السیاسه. ج۲. بیروت: دارالاضواء.
دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود. (۱۳۷۱ش). اخبار الطوال. ترجمه محمود مهدوی‌دامغانی. تهران: نشر نی.
رضوی، محمد. (۱۳۸۸ش). خاطرات وکیل‌التولیه. ج۱. به‌کوشش علی‌اکبر تشکری. تهران: سخن.
ساروی، محمد فتح‌الله بن محمدتقی. (۱۳۷۱ش). تاریخ محمدی (احسن التواریخ). به‌اهتمام غلامرضا طباطبایی‌مجد. تهران: امیرکبیر.
سرنا، کارلا. (۱۳٦۲ش). آدم‌ها و آیین‌ها در ایران. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
سپهر، عبدالحسین. (۱۳۸٦ش). مرآت الوقایع مظفری. ج۱. تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: میراث مکتوب.
طبری، محمد بن جریر. (۱۳۷٥ش). تاریخ طبری. ج۷، ۸. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
طوسی، محمد بن حسن. (۱٤۱٤ق). الامالی. قم: دار الثقافه.
قائم‌مقام فراهانی، عیسی. (۱۲۳۳ق). رسالهٔ جهادیه. (چاپ سربی). مسئول چاپ: محمدعلی آشتیانی.
قرآن. (۱۲٤۹ق). کاتب: محمدحسین تبریزی. (چاپ سنگی). مسئول چاپ: محمد صالح شیرازی.
کرزن، جرج ناتانیل. (۱۳۷۳ش). ایران و قضیه ایران. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. ج۱. تهران: علمی و فرهنگی.
کشی، محمد بن عمر. (بی‌تا). اختیار معرفه الرجال. ج۲. قم: موسسه آل‌البیت(ع) لاحیاء التراث.
لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۷ش). نخستین رویارویی‌های هنر عصر ناصری با هنر غرب (موسیقی، نمایش، نقاشی). مشهد: مرندیز.
مارزلف، اولریش. (۱۳۹۸ش). فرهنگ بصری شیعیان دوازده امامی ایران در دوره قاجار. ترجمه مصطفی لعل‌شاطری، مشهد: مرندیز.
مجلسی، محمد باقر. (۱٤۰۳ق). بحار الانوار. ج٤٥. بیروت: داراحیاء التراث العربی.
مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۷٤ق). مروج الذهب و معادن الجوهر. ج۲. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: علمی و فرهنگی.
مسعودی، علی بن حسین. (۱٤۲٦ق). اثبات الوصیه. قم: انصاریان.
مقدسی، مطهر بن طاهر. (بی‌تا). البدء و التاریخ. ج٦. بور سعید: مکتبه الثقافه الدینیه.
مکتبی‌شیرازی. (۱۲٥۹ق). لیلی و مجنون. (چاپ سنگی). کاتب: سید یوسف میلانی، مسئول چاپ: بهرام اردبیلی.

ملکم، جان. (۱۳۸۰ش). تاریخ کامل ایران. ج۲. ترجمه اسماعیل حیرت. تهران: افسون.
موریه، جیمز. (۱۳۸٦ش). سفرنامه جیمز موریه. ج۲،۱. ترجمه ابوالقاسم سری. تهران: توس.
نوبختی، حسن بن موسی. (۱٤۰٤ق). فرق الشیعه. بیروت: دار الاضواء.

Adamova, Adel. (1998). "Art and Diplomacy: Qajar Paintings at the State Hermitage Museum". *RoyaI Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. New York: Brooklyn Museum of Art, I.B.Tauris.

Amanat, Abbas. (2001). "The Kayanid Crown and Qajar Reclaiming of Royal Authority". *Iranian Studies*. (vol 34), 17-30.

Amanat, Abbas. (۲۰۰۵). *Resurrection and Renewal: The Making of the Babi Movement in Iran)1844-1850(*. Los Angeles: Kalimat Press.

Alexander, David. (2015). *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Diba, Layla. (1989). "Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission". *Muqarnas*. (vol 6), 147-160.

Diba, Layla. (1998). "Images of Power and Power of Images: Intention and Response in EarIy Qajar Painting (1785-1925)". *RoyaI Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. New York: Brooklyn Museum of Art, I.B.Tauris.

Diba, Layla. (۲۰۱۵). "An Encounter Between Qajar Iran and the West: the Rashtrapati Bhavan Painting of Fath'Ali Shah at the Hunt". *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation and Eclecticism*. ed. Doris Behrens-Abouseif and Stephen Vernoit. Leiden: Brill.

Falk, S.J. (1972). *Qajar Paintings: Persian Oil Paintings Of The 18th & 19th Centuries*. London: Faber and Faber Ltd.

Hillenbrand, Robert. (1977). *Imperial Images of Persian Painting*. Edinburgh: Scottish Arts Council Gallery.

Kondo, Nobuaki. (2017). *Islamic Law and Society in Iran: A Social History of Qajar Tehran*. New York: Routledge.

Larocca, Donald. (1996). *The Gods of War: Sacred Imagery and The Decoration of Arms and Armor*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Malecka, Anna. (2017). "Darya-ye Nur: History and Myth of a Crown Jewel of Iran". *Iranian Studies*. (vol online). 1-28.

Marzolph, Ulrich. (1997). "Mirza ʿAli-Qoli Xuʾi. Master of Lithograph Illustration". *Annali (Istituto Orientale di Napoli)*. (vol 57), 183-202.

Marzolph, Ulrich. (2001a). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

Marzolph, Ulrich. (2001b). "Popular Literature in the Qajar Period". *Asian Folklore Studies*. (vol۲۳٦-۲۱٥ ,(٤۰.

Marzolph, Ulrich. (2011). "The Pictorial Representation of Shiite Themes in Lithographed Books of the Qajar Period". *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography*

and Religious Devotion in Shi'i Islam. ed. Pedram Khosronejad. London: I.B.Tauris.

Momen, Moojan. (1985). *An Introduction to Shi`i Islam: The History and Doctrines of Twelver Shi`ism*. London: Yale University Press.

Momen, Moojan. (2005). "The Babi and Baha'i community of Iran". *Journal of Genocide Research*. (vol 7), 221-241.

Moshtagh Khorasani, Manouchehr. (2006). Ar*ms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*. Germany: Legat.

Raby, Julian. (1999). *Qajar Portraits*. London: I.B. Tauris.

Robinson, Basil William. (1964). "The Court Painters of Fathʿali shah". *Archaeological, Historical and Geographical Studies*. (vol L.A), 105-94.

Shcheglova, Olimpiada. (1999). "Versions of Persian Manuscripts of Indian Manufacture in the Nineteenth Century". *Manuscripta Orientalia*. (vol ٥), 12-22.

Tirri, Anthony. (2004). *Islamic Weapons: Maghrib to Moghul*. The United States of America: Indigo.

Waring, Edward Scott. (1807). *A Tour to Sheeraz*. London: T. Cadell, W. Davies.

Zaky, Rahman. (1961). "Introduction to the Study of Islamic Arms and Armour: Types of Islamic Swords". *Gladius*. (vol I), 17-29.

Zygulski, Zdzislaw. (1979). "Islamic Weapons in Polish Collections and Their Provenance". *Islamic Arms and Armour*. ed Robert Elgood. London: Scolar Press.

URL1: Floor, Willem. (1990). "ČĀP". *Encyclopædia Iranica*. Available Online at: http://www.iranicaonline.org/articles/cap-print-printing-a-persian-word-probably-derived-from-hindi-chapna-to-print-see-turner-no

URL٢: Doostkhah, Jalil. (2012). "GORZ". *Encyclopaedia Iranica*. Available Online at: http://www.iranicaonline.org/articles/gorz