Received: 2021/12/25
Accepted: 2022/07/02

Analysis and Classification of Couple Portraits of the First Half of the Qajar Era

Ameneh Mafitabar, Assistant Professor, Textile and Clothing Design Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Royal figurative painting is the painting style of the first half of the Qajar era that actually dawned in the late Safavid era and lasted up to the reign of Mohammad Shah, although its culmination was during the reign of Fath ali Shah. The present study aims to analyze and examine royal figurative paintings depicting two individuals as couples. Thus, the research question is: How is it possible to classify the couple portraits of the first half of the Qajar era from the perspective of content? Results of the present comparative- analytical study of 18 samples collected through stratified probability sampling indicate that in most remaining examples, couple portraits demonstrate a man and a woman in superior and commensurate positions, embracing each other while sitting, standing, or lying. There may be times when one is standing while the other is sitting; nonetheless, the plan, along with the other details such as their clothes and ornaments on their clothes, indicate their equal social status. Others, which are fewer in number, show two women of equal status, such as a princess or a musician, in a way that all the elements of the image are symmetrical and at their service. In this respect, there have been few equal men. In other numerous accounts, which can be classified as a prince/ princess and a servant, in some cases, a princess is accompanied with a female servant and in other cases with a steward.The composition of the portraits and details such as the clothing and accessories of the individuals reveal that many of the works that have been interpreted to be portraits of lovers are in fact portraits of princesses accompanied by a male servant. The other noteworthy point is that although princesses have been portrayed to have both male and female crew, the servants of princes have been illustrated to be exclusively male, and no maidens are thus portrayed accompanying princes. Besides, a young son in the arms of his mother or by his father's side are among the other themes depicted in this type of royal figurative paintings, albeit in fewer quantities. Therefore the couple portraits of the first half of the Qajar era can be classified into portraits of sweethearts, companions, princes/ processes, and their servants, and of course, parents and children. Yet, it is rare to see a relationship between mother and child or two women. Moreover, little can be stated about the embodiment of a father and child (son) relationship and the company of two men; the latter may be discussed with more skepticism. There has not been a record of an illustration with a prince and a female servant, or a father/ mother and a daughter.

Keywords: Qajar Painting, Royal figurative painting, Couple Portraiture, Fathali Shah

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۱

آمنه مافی تبار[۱]

تحلیل و طبقه‌بندی زوج‌نگاری‌های نیمه‌ی نخست عصر قاجار

چکیده

در صورت کلی، پیکرنگاری درباری، سبک نقاشی نیمه‌ی نخست عصر قاجار است که از اواخر صفویه شکل می‌گیرد و تا دوره‌ی محمدشاه دوام می‌آورد اما همزمان با فرمانروایی فتحعلی‌شاه به اوج خود می‌رسد. هدف این مقاله، تحلیل و بررسی گونه‌ای از پیکرنگاری‌های درباری است که با حضور دو تن در ترکیب تصویر، در قالب زوج‌نگاری شناخته می‌شود. با این حساب پرسش آن است: چگونه می‌توان زوج‌نگاری‌های نیمه‌ی نخست عصر قاجار را از منظر محتوا طبقه‌بندی کرد؟ نتیجه‌ی این مطالعه به شیوه‌ی تحلیلی تطبیقی درباره‌ی هجده تصویر نمونه‌گیری شده به صورت احتمالی طبقه‌بندی شده؛ نشان می‌دهد که می‌توان زوج‌نگاری‌های نیمه‌ی نخست عصر قاجار را در قالب دلدادگان، همراهان هم‌شأن، شاهزاده‌خانم‌ها/ شاهزادگان و خدمه و البته والده/ والد و فرزند تقسیم نمود. چنانچه ترکیب تصویر و جزییاتی همچون پوشش و آرایه‌های تزیینی لباس افراد، بیانگر آن است بسیاری از نمونه‌هایی که پیش از این به عشاق تعبیر شده‌اند، به‌واقع شاهزاده‌خانم‌هایی هستند که با خدمتکار مرد، همراهی شده و به تصویر درآمده‌اند. نکته‌ی دیگر آنکه هرچند خدمه‌ی شاهزاده‌خانم‌ها در صورت زنانه و مردانه نمود دارد اما ملازمان شاهزادگان، صرفاً درقالب جنسیت مردانه ـ و نه کنیز ـ ظاهر می‌شود. افزون‌براین، تعامل افراد هم‌شأن با جنسیت مشابه همچون مؤانست دو بانوی نوازنده یا نمایش فرزند خردسال (پسر) در آغوش مادر و در جوار پدر از دیگر موضوعاتی است که در این طیف از پیکرنگاری‌ها با کمیت اندک دنبال شده است.

واژگان کلیدی: نقاشی قاجار، پیکرنگاری درباری، زوج‌نگاری، فتحعلی‌شاه

[۱] استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

Email: : a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

پیکرنگاری درباری، سبک نخست نقاشی عصر قاجار است که هرچند پیش‌تر از این عهد و در اواخر حکومت صفوی شکل می‌گیرد اما در زمان فرمانروایی پادشاهان اولیه‌ی سلسله قاجار یعنی آغامحمدخان تا محمدشاه در شکل گسترده رواج می‌یابد و اوج آن مصادف با امارت دومین شهریار این خاندان یعنی فتحعلی‌شاه است. در بسیاری از این نوع نقاشی‌ها، فقط یک پیکره در قاب تصویر خودنمایی می‌کند و در نمونه‌های متعددی نیز دو یا چند تن به نمایش درآمده‌اند. هدف این مقاله در قالب تحلیل و طبقه‌بندی محتوایی زوج‌نگاری‌های این عهد است. با این حساب، پرسش آن خواهد بود: چگونه می‌توان زوج‌نگاری‌های نیمه‌ی نخست عصر قاجار را از منظر محتوا طبقه‌بندی کرد؟ بررسی ترکیب تصویر و دیگر جزییات، همچون پوشش افراد و آرایه‌های تزیینی، نقش مؤثری در تحلیل آنها خواهد داشت و چه بسا برخی از نمونه‌هایی که پیش‌تر از این تحت عنوان عشاق تعریف شده‌اند، شکل دیگری از روابط انسانی را دنبال کرده باشند. در ضرورت انجام این پژوهش آنکه برخی تعابیر که از زمان‌های دورتر در مطالعه‌ی هنرهای ایران ماندگار شده است، در صورت بازنگری، تصحیح شده و نتایج نوینی به بار خواهند آورد. ازجمله‌ی این موارد، محدود نمودن نسبی نقاشی نیمه‌ی نخست عصر قاجار به نمایش تک‌پیکره‌ها (شاهان، شاهزادگان و زنان دربار) ازیک‌سو و زوج‌های جوان (عشاق/ دلدادگان) ازسوی دیگر است که با باریک‌بینی در ظرایف تصویری، بهبود خواهد یافت. بر این اساس آنچه در ادامه طرح می‌شود پس از نگاه کوتاه به پیشینه‌ی زوج‌نگاری در ایران و بررسی خصایص پیکرنگاری درباری، نسبت به طبقه‌بندی محتوایی نمونه‌های مطالعاتی اقدام نموده و نتیجه را عرضه می‌کند.

پیشینه تحقیق

افزون بر کتب مرجع متعددی که درباره‌ی نقاشی و پیکرنگاری درباری عصر قاجار نوشته و ترجمه شده‌اند، کتاب «همگامی ادبیات و نقاشی قاجار» از جواد علیمحمدی اردکانی (۱۳۹۲) از اصلی‌ترین منابعی است که در راستای تعیین هویت مشخص اصطلاح «پیکرنگاری درباری» و تفکیک ویژگی‌های سبک‌شناسانه‌ی «نقاشی نیمه نخست عصر قاجار» اقدام تحلیلی مؤثری به انجام رسانده است. در تداوم این نگاه، مقاله‌ی «تبیین نظریه واقع‌نگاری آرمانی در نگارگری قاجاری و نسبت پیکرنگاری درباری با آن» از علی‌اکبر جهانگرد و همکارانش (۱۳۹۴) تدوین شد. براساس دستاوردهای پژوهش جهانگرد، هرچند مکتب قاجار، متأثر از شرایط حاکم بر این دوره از سنت تصویرگری قدیم ایرانی فراتر رفت، اما با اتکا به مفهوم واقعیت‌گرایی آرمانی همچنان در حدود آن باقی ماند. در همان سال، اصغر فهیمی‌فر و همکارانش (۱۳۹۴) کوشیدند تا با نگارش مقاله‌ی «تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه قاجار»، ویژگی‌های صوری و مضمونی پیکرنگاری درباری را تبیین کنند. براساس این مقاله، نقاشان دربار قاجار با استفاده از معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ی ادبی، باستان‌گرایی و تلفیق آن با نگاه انسان‌مدارانه‌ی غربی، انسان آرمانی در ادبیات ایرانی را به تصویر کشیده‌اند.

در سال‌های اخیر نیز مکتوبات دیگری درباره‌ی نقاشی قاجار به صورت کتاب و مقاله به نشر رسیده یا در قالب رساله‌ی دکتری و پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد تدوین شده که این بستر مطالعاتی را از مناظر گوناگون به نقد گرفته است. ازجمله‌ی آنها می‌توان به «بهره‌گیری فتحعلی‌شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی» از نفیسه اثنی‌عشری و محمدتقی آشوری (۱۳۹۶) اشاره داشت که این مضمون را از جهت فصل مشترک با هنر گرافیک بررسی کرده و نتیجه گرفته است: عموم هنرهای تصویری عهد فتحعلی‌شاهی دارای اهداف تبلیغاتی بوده‌اند. آن‌چنان‌که اگرچه در ظاهر عناصر تزیینی به حساب می‌آیند اما در لایه‌های پنهان خود به لحاظ تأثیرات اجتماعی، متضمن مفهوم مشروعیت‌بخشی نظام و برجسته‌سازی چهره قدرت بوده‌اند.

افزون بر مورد اخیر، «کشف ارزش تصویر در هنر عهد فتحعلی‌شاه قاجار» از علی‌اصغر میرزایی‌مهر و مهدی حسینی (۱۳۹۶) نیز بر این نتیجه صحه می‌گذارد که هنرمندان عصر قاجار، در تعامل مطلوب با رأس هرم قدرت یعنی شاه، به درک متفاوت از عملکردهای بالقوه و ارزش‌های نهفته تصویر دست یافتند و آن را درعرصه‌ی تصویر (به‌ویژه نقاشی) به‌کار گرفتند. از دیگر موارد مرتبط با موضوع پژوهش پیش‌رو، «بازاندیشی مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو در پیکرنگاری فتحعلی‌شاه از مهرعلی» از الهه پنجه‌باشی (۱۳۹۸) است که البته صرفاً با تمرکز بر پیکرنگاری شخص فتحعلی‌شاه قاجار به سرانجام رسیده است. براین اساس، نمونه‌های نقاشی پیکرنگار در عصر فتحعلی‌شاهی در راستای مسایل سیاسی و نمایش قدرت شاه بوده و نقاشی به عنوان ابزاری، برای نمایش قدرت در گفتمان سیاسی به کار رفته است. فرشته کیاوش و محمدتقی آشوری (۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «شمایل‌نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهر علی» بر پیکرنگاری زنانه در این عصر تمرکز می‌کنند و شیوه‌ی آرایش و پوشش زنان را بررسی می‌کند. مورد دیگر با تأکید بر تفکیک ویژگی‌های نقاشی عصر فتحعلی‌شاهی از هنر تحت حاکمیت پادشاهان متأخر قاجار، «مطالعه تطبیقی پیکرنگاری نظامی در دوره‌ی فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار» از الهه پنجه‌باشی (۱۴۰۰) است که درمقابل نمایش قدرت و مشروعیت‌بخشی، کارکرد مستندسازی را برای پیکرنگاری‌های نظامی عصر فتحعلی‌شاهی ارجح دانسته است.

در حوزه‌ی مطالعات انگلیسی‌زبان، ازمیان منابعی که گامی فراتر از توصیف برداشته‌اند باید به «تصویر قدرت و قدرت تصویر»[۱۳] از لیلا دیبا[۱۴] (۱۹۹۸) اشاره کرد. دیبا براساس مستندات به‌جای‌مانده نشان می‌دهد که نمایش تصویری قدرت با ابعاد تاریخی در ایران، جزیی از یک برنامه هماهنگ برای اعلام تسلط دودمان قاجار بوده است. جولیان رابی[۱۵] (۱۹۹۹) نیز در «چهره‌های قاجاری»[۱۶] بر این امر تأکید می‌کند که نقاشی‌های پادشاهان قاجاری، در درجه‌ی اول بر جنبه‌های معناشناسی مبتنی هستند یعنی تمام عناصر صحنه در هماهنگی با پیکره‌ی پادشاه، عظمت و اقتدار نمادین او را بازتاب می‌دهند. از موارد متأخر دیگر نیز باید به پژوهش زهرا فنایی و همکاران (۲۰۱۷) با عنوان «مطالعه‌ی تحلیلی و تطبیقی تصاویر زنان و مردان در نقاشی‌های دوره‌ی فتحعلی‌شاه قاجار»[۱۷] اشاره کرد که نقاشی‌های تک‌پیکرنگار عصر قاجار را دردو محور مردان و زنان مطالعه کرده و بر غلبه‌ی حضور انسانی در این نوع نقاشی‌ها نسبت به سایر عناصر تصویر تأکید دارد. درمجموع به‌رغم پژوهش‌های متعددی که در این حوزه تألیف شده‌اند، در بیشتر موارد، صرفاً تک‌پیکرنگاری‌ها، آن هم از منظر ساختار تصویر و تحلیل مضمونی مطالعه شده است. شاید بتوان علت این کم‌توجهی را در آن جست‌وجو کرد که در بیشتر پژوهش‌هایی که درباره‌ی نقاشی‌های درباری هستند، ازیک‌سو تأکید بر حضور فتحعلی‌شاه و ازسوی دیگر تک‌پیکرنگاری‌های زنانه است به‌طوری‌که دیگر شیوه‌های ترکیب پیکره‌ها در نقاشی‌های این عصر تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. با هدف ترمیم این نقصان، مقاله پیش‌رو می‌کوشد نسبت به بررسی زوج‌نگاری‌های اواخر زندیه و نیمه‌ی نخست عصر قاجار اقدام نموده و با نظر به جزییات تصویر به طبقه‌بندی محتوایی برای این انواع دست پیدا کند.

روش تحقیق

مقاله‌ی حاضر، یک پژوهش توسعه‌ای با ماهیت تحلیلی ـ تاریخی است. در این مطالعه‌ی کیفی، گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و با ابزار متن‌خوانی و تصویرخوانی انجام می‌شود. جامعه‌ی آماری، زوج‌نگاری‌هایی است که تحت‌عنوان نقاشی نیمه‌ی نخست عصر قاجار (پیکرنگاری درباری) شناسایی می‌شود. به دیگر سخن، انواعی از پیکرنگاری درباری که ترکیب تصویر آنها با نمایش دو تن (زن، مرد یا کودک) سامان یافته است. شیوه‌ی نمونه‌گیری، احتمالی طبقه‌بندی شده خواهد بود. با این نگاه، ابتدا صورت‌های رایج زوج‌نگاری در این سبک به دلدادگان، همراهان، شاهزاده‌خانم‌ها/ شاهزادگان و خادمان و والده/ والد و فرزند طبقه‌بندی می‌شود. آنگاه ازمیان نمونه‌های موجود، نقاشی‌هایی متناسب با ویژگی‌های هر طبقه، گزینش و بررسی می‌شود.

با این حساب، متغیر ثابت، زوج‌نگاری (ترکیب دو پیکره) و متغیر وابسته، چگونگی نمایش آن به لحاظ موضوعی (جنسیت و نوع تعامل ایشان) است که درمجموع در هجده تصویر واکاوی می‌شود.

زوج‌نگاری در نقاشی ایرانی

زوج‌نگاری در ایران که به صورت معمول در قالب دلدادگان/ عشاق شناخته می‌شود در قالب رقعه‌پردازی و دیوارنگاری شکل می‌گیرد. از این حیث، مضمون فوق در بستر هنرهای مذکور تفکیک و بررسی می‌شود:

رقعه‌پردازی: در نیمه‌ی دوم سده‌ی دهم/ شانزدهم، روند جدیدی در نقاشی ایران آغاز شد و آن، طراحی و نقاشی مستقل از کتاب بود. در این نگاره‌ها، معمولاً زوجی جوان همراه با چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ی ساده بازنمایی می‌شوند(پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۶). اندکی بعد، تعداد طراحی‌ها و نگاره‌های مجزا رو به افزایش گذاشت. در این نقاشی‌ها، اغلب، پیکره‌های دو زن و مرد تصویر شده‌اند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۱۳). درباره‌ی زمینه‌ی شکل‌گیری این هنر، پوشیده نیست که این نوع پردازش پیش از اصفهان در مکتب قزوین رقم خورد. آن‌چنان‌که یکی از ویژگی‌های قابل توجه مکتب قزوین را تولید نگاره‌های تک‌برگ دانسته‌اند که پیکره‌های دختر و پسر جوان بر بستر آن نقش بسته است. این نوع نگارگری، محصول فعالیت مستقل هنرمند در جامعه بود. نگاره‌های تک‌برگی با موضوع عاشقانه با سلیقه و ذوق عامه مردم و به‌ویژه اشراف سازگاری داشت (آژند، ۱۳۸۴: ۱۶۱). به‌طوری‌که می‌توان نگاره‌های تک‌برگی را نوعی پیکرنگاری آرمانی در ایران دانست. البته ازآنجایی که بازنمایی تصویر موجودات بنا به ملاحظه‌ی مذهبی مجاز نبود. از این‌رو، چهره‌نگاری پیش‌ازاین چندان مورد توجه نقاشان قرار نمی‌گرفت. با این همه نمی‌توان منکر شد که چهره‌پردازی به‌ویژه نزد صاحبان قدرت در لفافه‌ای از آداب رسمی و عرفی وجود داشت (آژند، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

در واکاوی بیشتر می‌توان اظهار داشت: مرقع‌سازی حتی از دوره‌ی تیموریان، به خصوص از مکتب پسین هرات متداول شد (آژند، ۱۳۸۹: ۸۲۰). رشد و گسترش تجارت جهانی در ایران از سده نهم/ پانزدهم (مقارن با حکمرانی تیموریان) و به ویژه از نیمه‌ی اول سده‌ی یازدهم/ هفدهم (معاصر با فرمانروایی صفویان) در اصفهان، رشد داد و ستد آثار هنری اروپا ازجمله تصاویر چاپی، گراورها و تابلوهای رنگ و روغن روی بوم را فراهم آورد. ورود این آثار به ایران، تحولی در ذوق زیبایی‌شناسی هنرمندان ایران ایجاد کرد و نگاره‌های تک‌برگی ملهم از این آثار سهم به‌سزایی در این دگرگونی‌ها ایفا نمود. مهم‌ترین پیامد این تحول، شکل‌گیری پیکرنگاری درباری در سده دوازدهم/ هجدهم (عصر افشار و زند) به بعد بود که در نیمه‌ی اول دوره‌ی قاجار به اوج کمال خود رسید (آژند، ۱۳۹۳: ۱۳۱). به عبارت دیگر هرچند تصویرگری‌های مستقل از سده‌ی هشتم/ سیزدهم درمیان برخی نگارگران معمول شد. اما شمار بسیاری از این صورت‌سازی‌های مستقل از افراد یا زوج‌ها در عصر صفوی (مکتب قزوین) و از حدود سال ۹۴۷/ ۱۵۴۰ به این سو اجرا گردید. این امر نتیجهٔ سلب حمایت شاهی در سال‌های نزدیک به ۹۵۰/ ۱۵۴۳ از هنرمندان و استخدام ایشان در دستگاه حامیان کم‌ثروت‌تر بود (گروبه و سیمز، ۱۳۷۴: ۲۱۳). بعد از آن در مکتب اصفهان؛ ترکیب‌بندی روایی بیش از پیش کاهش و در عوض چهره‌نگاری افزایش یافت(اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۲۷). بدین ترتیب پیوند نقاشی و ادبیات سست شد. خروج از محدوده‌ی کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و پیرامون را به صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کند(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۲۴). با این نگاه، زوج‌نگاری‌های مکتب اصفهان همچون دوره‌ی پیش‌تر یعنی قزوین معمولاً عشاق را نمایش می‌دادند. البته از اواخر عهد صفوی هنرمندان فرنگی‌ساز، مضامین دیگر همچون مرد و زن نقال را نیز به تصویر درآورده‌اند. احتمالاً هدف این نوع نقاشی‌ها پاسخ به درخواست مسافران خارجی بوده که تمایل داشتند چیزی شبیه به عکس یا کارت‌پستال به عنوان سند تصویری در اختیار داشته باشند(کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۱۶). به هر روی تجسم این نوع از روابط در زوج‌نگاری‌های عصر صفوی و حتی افشار و زند، به دلیل کمیت اندک درمقابل تعداد بسیار نمایش دلدادگان در رقعه‌ها

قابل چشم‌پوشی است. اما درمجموع می‌توان مدعی بود زوج‌نگاری و به ویژه نمایش دلدادگان در قالب رقعه‌نگاری به حیات خود ادامه داد و دوره‌ی قاجار با تنوع بیشتر به پویایی رسید.

دیوارنگاری: در مکتب قزوین، علاقه به تصویرگری پیکره‌ی انسانی، در قالب نقاشی دیواری رونق گرفت و از آن برای آراستن دیوار کاخ‌ها استفاده شد. به‌طوری‌که رونق دوباره‌ی نقاشی دیواری و بهره‌گیری از آن جهت آرایش کاخ‌ها همین‌طور رواج تک‌چهره‌سازی از خصایص مکتب نگارگری قزوین به حساب می‌آید. صحنه‌ی جلوس شاهان قاجار، زوج‌های عاشق، زن و مرد جوان، چهره‌ی دراویش و نقش گرفت‌وگیر از موضوعات رایج نقاشی این دوران است (ملک‌اسماعیلی و حسینی‌راد، ۱۳۸۸: ۴۸). در ادامه‌ی این روند در اواخر دوره‌ی صفوی، به تدریج سفارش‌های درباریان در زمینه‌ی مصورسازی نسخ خطی کاهش یافت. درنتیجه برخی نگارگران در پی کاهش سفارش‌های دربار به رویکردهای دیگری در حوزه‌ی مصورسازی تألیفات ادبی پرداختند و از اهمیت نظام کارگاهی کتاب‌نگاری کاسته شد بنابراین نگارگران رسمی ترجیح دادند با برخورداری از ویژگی‌های تازه نفوذیافته‌ی مکتب اروپایی استعداد خویش را در جهت اجرای نقاشی‌های منفرد، ساختن صحنه‌های زندگی روزمره یا چهره‌پردازی‌های فردی و زوجی در قالب نقاشی دیواری به کار بگیرند (محمدی، ۱۳۸۹: ۲۵۹). به این ترتیب در سده‌ی یازدهم/ هفدهم با رکود سفارش نسخه‌های خطی، نقاشی‌های بزرگ برای دیوارهای ساختمان‌های جدید با شمار بسیاری در اصفهان اجرا شد. این تغییر از تحول پسند روز حکایت می‌کرد (گروبه و سیمز، ۱۳۷۴: ۲۱۶). هرچند این مقبولیت بی‌شک کمابیش بازتاب سلیقه‌ی شخصی پادشاه بود اما نقاشی تا اندازه‌ای مستقل از حمایت دربار بود یعنی کمتر از قبل اشرافی می‌نمود(بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۷۶). با این نگاه، در مکتب اصفهان نقاشی رنگ و روغن رونق یافت و بعضی از نقاشان به کار روی بوم روی آوردند.

ورود نقاشی‌های رنگ و روغن اروپایی به ایران و فروش آنها در اصفهان، حضور نقاشان اروپایی در دربار و رواج رنگ و روغن اروپایی در رونق آن بی‌تأثیر نبود (آژند، ۱۳۸۹: ۶۱۴). موضوع بیشتر نقاشی‌ها، افزون بر زوج‌های عاشق، تک‌چهره‌های زنان بود که به‌طور حتم خنیاگران و زنان درباری بودند که رسم کلی لباس پوشیدن ایشان فاخر است (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۸۰). در سده‌ی بعد، دیوارنگاری مورد استقبال نادرشاه افشار و کریم‌خان زند قرار گرفت. از ویژگی‌های دیوارنگاری‌های این دوره اجرای آنها روی بوم و قابلیت انتقال آن روی دیوار بود (آژند، ۱۳۸۹: ۷۴۱). درمجموع کاهش عناصر تصویر به‌ویژه تقلیل پیکره‌ها، تصویر نمودن اشخاص به صورت تک‌پیکره یا زوج به عوض مجالس شلوغ و پرجمعیت پیشین، مقیاس بزرگ و بهره‌گیری از رنگ و روغن از خصایص سبک دیوارنگاری عصر افشار و زند است که تا عصر قاجار دوام آورد و در عصر فتحعلی‌شاهی به شکوه خود دست یافت.

نقاشی نیمه نخست عصر قاجار (پیکرنگاری درباری)

نقاشی ایران در نیم قرن اول حکومت دوره‌ی قاجار و هم‌زمان با فرمانروایی آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه (۱۲۶۴/ ۱۸۴۸- ۱۲۱۰/ ۱۷۹۵) یعنی؛ پیش از رواج طبیعت‌گرایی غربی در هنر ایرانی به پیکرنگاری درباری مشهور است که اوج آن با زمان سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰/ ۱۸۳۴- ۱۲۱۲/ ۱۷۹۷) شناخته می‌شود. پیکرنگاری درباری از مهم‌ترین انواع نقاشی دوره‌ی قاجار بود که از همان آغاز شکل‌گیری این سلسله، سهم بزرگی در پیشرفت هنر آن داشت. درحقیقت بیان اصلی نقاشی قاجار در پیکرنگاری درباری خلاصه شد. پیکرنگاری درباری پل ارتباطی بین شاه و جامعه بود. دربار فتحعلی‌شاه را به سبب وجود نقاشان متعدد چهره‌گشا دربار احیای هنر نامیده‌اند و پیکرنگاری در احیای هنری مذکور نقش مؤثری داشت. وجود پیکرنگاری‌های متعدد از فتحعلی‌شاه، شاهزادگان و رجال درباری نه تنها تجسمی از سلطنت مطلقه‌ی او بلکه میزان و محدوده‌ی قدرت شاه و نیاز او به برپایی تشکیلات سیاسی مقتدر بود (آژند،:۸۰۳۱۳۸۹). فتحعلی‌شاه به صورت خاص و خاندان سلطنتی قاجار در صورت کلی علاقه‌ی مستمری به پیکرنمایی داشتند.

البته این تمایل، چیزی نبود که با قاجارها آغاز شود چراکه دیوارنگاره‌ها و سایر انواع نقاشی از دوره‌ی صفویه و زندیه به صورت مؤکد این موضوع را تأیید می‌کند. درواقع، نمایش خویش یا نیکان برای قاجارهایی که وام‌دار هنر اسلاف خود بودند، نشان بدون شرح از تشخص محسوب می‌شد (فلور، ۱۳۹۵: ۲۳). به این ترتیب نقاشی زندیه که ادامه‌دهنده‌ی سنت فرنگی‌سازی صفوی بود با تحولات شکل‌گرفته در ساختار خود، زمینه‌ساز بروز نقاشی موسوم به مکتب قاجاری شد (علیمحمدی، ۱۳۹۲: ۳۹). با این حساب هنر ایران در زمان فتحعلی‌شاه آگاهانه از هنر صفوی تأثیر پذیرفت و آن را به شکل دیگری ارائه نمود. درضمن این هنر باستان‌گرا شد و تأثیراتی از غرب پذیرفت (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۲). در این میان، ویژگی‌های اروپایی نقاشی همچون سایه‌اندازی رنگ، برجسته‌نمایی؛ جامه‌سازی، ژرفانمایی، سطحی است و ادراک تصویری و مضمون کار به طور خطاناپذیری ماهیت ایرانی خود را حفظ کرده است(رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۵). به‌واقع، گویی در این آثار پیکره‌ها در لحظه ایده‌ال تبدیل به سنگ شده‌اند. شیوه‌ی نورپردازی به اجزای تصویر همه عناصر را به سنگواره‌ای بدل می‌کند. به‌طوری‌که آرام و منجمد از دنیای عینی بیرون می‌روند و در فضای رمزآمیز و اساطیری قرار می‌گیرند (میرزایی‌مهر و حسینی، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

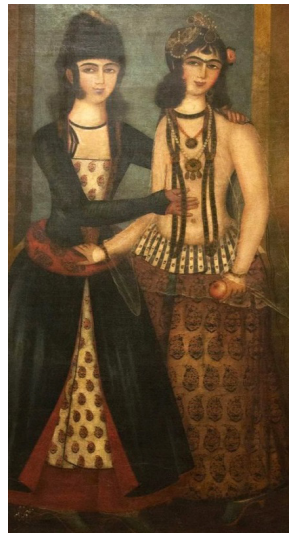
مورخان بر این عقیده هستند که هیچ حاکمی به اندازهٔ فتحعلی‌شاه دستور نداد که از او تصویر تهیه کنند. تعداد تابلوهایی که از او روی دیوار کاخ‌ها، حجاری‌ها، سکه‌ها و نشان‌ها باقی مانده از همه‌ی ادوار پادشاهی بیشتر است (فدوی، ۱۳۹۷:۱۲۵). تصویر فتحعلی‌شاه از طریق طیف گسترده‌ای از چهره‌نگاری‌ها.آنگونه که باید در یادها می‌ماند .تفهیم می‌شد. وی از این عامل نه‌فقط برای آراستن کاخ‌های بی‌شمار بلکه به منظور ارسال به همتایان فرنگی خود استفاده می‌کرد. او در دنبال کردن روند اعتلای نقاشی دو هدف دودمانی و سیاسی را مدنظر داشت(رابی،۱۳۹۸:۱۵). فتحعلی‌شاه دریافته بود که حمایت از معماری و هنر می‌تواند قدرت او را استحکام بخشد. به همین دلیل به استفاده از چهره‌نگاری درباری برای تبلیغ حکومت اشتیاق نشان می‌داد که البته شمایل‌نگاری‌های امپراتوری‌های باستان بر سیاق این نقاشی‌ها تأثیر می‌گذاشت (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۷). به این ترتیب تمایل فتحعلی‌شاه به استفاده از تصویرگری، بُعد هنری یک برنامه منسجم فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابر کردن عصر فرمانروایی قاجار با دوران شکوهمند تاریخ ایران باستان نداشت (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۲۷). درباره‌ی این نقاشی‌ها که معمولاً در ابعاد بزرگ و با تکنیک رنگ و روغن هستند، بسیاری از آنها در قسمت فوقانی به صورت جناغی دارند تا برای تاقچه‌ها و دیوارهایی با همان شکل مناسب باشند. نمونه‌های متعددی هم با موضوعاتی نظیر مجالس رزم و بزم برای قهوه‌خانه‌ها و مجموعه‌های شخصی تهیه می‌شدند و چهره‌های شاهزادگان و موضوعات تاریخی نیز برای آراستن کاخ‌ها استفاده داشتند (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۱). در این دوره، تزیینات بسیار، مورد توجه بود که در تناسب با فضاهای معماری آن زمان به‌ویژه شکوه زندگی شاهانه و ظاهر غرق در جواهرات پادشاه هماهنگی داشت (نوایی، ۱۳۹۲: ۲۷). هدف اصلی این شیوه، تحت‌تأثیر قراردادن مخاطب با مبالغه در جلوه‌گر ساختن ابهت، حشمت و حقانیت مقام شخص فرمانرواست (دیبا، ۱۳۷۴: ۲۴۸). با این نگاه، زنان به عنوان یکی دیگر از موضوعات اصلی نقاشی، کمال مطلوب ایرانی از زیبایی زنانه را نشان می‌دهند. آرایش و پیرایش ایشان به نهایت است. آنها سراسر پوشیده از جواهرات هستند. چهره‌هایشان گیرایی و آرامشی دارد که بیانگر تشخص آنهاست(رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۵۰). بنابراین در این دوره، پیکرنمایی مشتمل بر تجسم شاهان، شاهزادگان، درباریان و زنان وابسته، زینت‌بخش معماری داخلی بود که دربسیاری از از انواع در قالب زوج‌نگاری سامان پیدا می‌کرد. طبقه‌بندی نسبی انواع زوج‌نگاری مذکور با نظر به مضمون و محتوای هجده تصویر نمونه‌گیری شده از مصادیق موجود، مورد بحث مقاله پیش‌رو خواهد بود.

طبقه‌بندی زوج‌نگاری در نیمه نخست عصر قاجار

دلدادگان: یکی از موضوعات رایج در زوج‌نگاری‌های قاجاری، نمایش عشاقی است که به مخاطب خیره

شده‌اند. در تصاویر ۱ تا ۳، زن و مرد در قالب دو دلداده‌ی قاجاری، ابعاد تجسمی مشابه داشته و در یک پلان تصویری قرار گرفته‌اند. حتی در تصویر ۲ که مرد، روی صندلی نشسته است حد و اندازه‌ای دارد که تقریباً با زن پیش‌رو برابری می‌کند. با وجود آنکه زن، جامی را به تعارف درمقابل مرد گرفته اما ازیک‌سو حلقه‌ی دستان مرد بر کمرگاه او و از سوی دیگر پوشش زن، آرایه‌های تزیینی و پوشش سر وی، فرضیه‌ی خدمتکار بودن زن را مردود می‌کند «در اوایل دوران قاجار، دامن زنان، بلندتر و پرچین‌تر از پیش گردید تا حدی که لبه‌ی دامن روی زمین کشیده می‌شد. پیراهن زنان ثروتمند را از پارچه‌های لطیف و ابریشمین می‌دوختند که چاک میان سینه‌ی آن تا شکم می‌رسید و آن را با دکمه یا سگک می‌بستند. دامن ایشان معمولاً بلند و دایره‌ای بریده می‌شد که برای ثروتمندان، پرچین‌تر بود و حاشیه‌ی دور آن را با یراق، گلابتون و مروارید آراسته می‌شد. زنان متمول، قسمت لیفه‌ی دامن را معمولاً با کمربند چرم که روی آن با پارچه‌های ابریشم رنگین گلدوزی شده بود، می‌پوشانیدند و قلاب یا گل‌کمر زرین و مرصع بر آن می‌آویختند. برخی بانوان عرقچین یا نیم‌تاجی (عنبرچه) بر سر می‌گذاشتند که اشکال گوناگون داشت و ارزش زیورها وابسته به وضع و ثروت صاحب آن بود»(انجمن بین‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲: ۵). با این حساب، شیوه‌ی نمایش سربند، لباس و زینت‌آلات در تشخیص ایشان به عنوان دو دلداده در یک طبقه یا پایگاه اجتماعی نقش مؤثری دارد چراکه در بسیاری از موارد که حضور پیکره‌های زن و مرد به عاشقان جوان تعبیر شده در واقع تجسم شاهزاده‌خانم و خدمتکاری است که صرفاً با یکدیگر در یک قاب، تصویر شده‌اند. در آن احوال؛ در پوشش سر مردان، به کلاه قجری فاقد هرگونه تزیینات یا کلاهک (عرقچین) بسنده شده است. «در دوره‌ی اول قاجار، کلاه مردانه مانند دوره‌ی زندیه بود. سپس در مدت کوتاهی به کلاه مخروطی پوستی تبدیل شد که در مورد مصرف ثروتمندان در میانه‌ی آن ترمه‌دوزی شده یا با پارچه‌هایی چون ماهوت به رنگ‌های گوناگون تزیین می‌شد و حتی جقه‌های مرصع در جهت آراستگی آن به کار می‌آمد» (غیبی، ۱۳۸۶: ۵۳۱). بدین ترتیب در هر سه تصویر موردبحث، برابری پایگاه اجتماعی زن و مرد نه فقط از جهت قرارگیری پیکره‌ها در یک سطح تصویر و بهره‌مندی آنها از ابعاد مشابه قابل ملاحظه است که نوع پردازش پوشش ایشان و سایر جزییات نیز آن را تأیید می‌کند.

زوج‌نگاری نیمه نخست عصر قاجار (دلدادگان)



تصویر۱: دو دلداده. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. گالری ملی پراگ (چکسلواکی). (URL1)

تصویر۲: دو دلداده. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه خصوصی. (URL2)

تصویر۳: دو دلداده. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (ایران). (فالک، ۱۳۹۳: ۴۷)

همراهان: در برخی از زوج‌نگاری قاجاری، دو تن با جنسیت یکسان در موقعیت اجتماعی تقریباً برابر در قاب تصویر قرار گرفته‌اند. البته این گونه از زوج‌نگاری در قیاس با دیگر انواع، کمتر است اما وجود آنها نیز قابل چشم‌پوشی نیست. در بیشتر نمونه‌های به‌جای‌مانده از این طیف، دو زن در سطوح برجسته‌ی اجتماعی (شاهزاده) یا در سطوح خدمتگزار (رامشگر یا جام‌گیر و...) در جوار یکدیگر به نمایش درآمده‌اند. به عنوان نمونه در تصاویر ۴ و ۵ به ترتیب دو شاهزاده‌خانم و دو رامشگر دربار در کنار هم جای گرفته‌اند. قرارگیری آنها در وضعیت یکسان با پوشش و آرایه‌های مشابه، پایگاه اجتماعی برابر آنها را تأیید می‌کند. حتی در تصویر ۵ به تبعیت از ساختار قرینهٔ تصویر، اسباب پذیرایی پیش‌روی دو بانو (نوشیدنی و میوه)، هم‌سنگ است. به‌رغم این نگاه هم‌پایه در تصویرنگاری‌های زنانه؛ هرچند در تصویر ۶ دو مرد در جوار یکدیگر به نمایش درآمده‌اند اما پوشش شاهزاده با کلاه قجری جقه‌دار، قبای یراق‌دوزی شده، کمربند مرصع و بازوبند جواهرنشان درمقابل پوشش ساده‌ی ملازمش بدون هرگونه آرایه‌ی تزیینی و با کلاه و شال کمر ساده از تفاوت جایگاه اجتماعی آنها در آن روزگار حکایت می‌کند. آن‌طورکه در منابع تاریخی آن روزگار آمده است: «در همه‌ی انواع قباها، شال یا کمربند می‌بستند که جنسیت، رنگ و کیفیت آن متناسب با شخصیت صاحب آن بود»(اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۵۶). افزون‌براین، در شرایطی که شاهزاده دست بر خنجر دارد، همراه وی در حال حمل تفنگی است که احتمالاً متعلق به شاهزاده است. با این حساب هرچند هر دوی ایشان در وضعیت برابر در یک پلان تصویر قرار گرفته‌اند اما به حتم، مرد جوان با قبای آبی رنگ در مرتبه‌ی اجتماعی پایین‌تری نسبت به شاهزاده‌ی قرمزپوش قرار دارد که این کهتری در سطوح مختلفی چون شاهزاده‌ای با رتبه‌ی پایین‌تر یا حتی جوان‌تر تا یک گماشته قابل تحلیل است. با این نگاه مشخص می‌شود، در بین زوج‌نگاری‌های درباری، برخی با محوریت دو پیکره هم‌جنس وجود دارد که هر دو تن در پایگاه اجتماعی برابر قرار دارند. در این گونه از زوج‌نگاری که وجه کمی اندکی در برابر سایر انواع دارد، صورت زنانه خواه در قالب شاهزاده خانم و خواه در قالب خنیاگر نسبت به صورت مردانه برتری دارد.

زوج‌نگاری نیمه نخست عصر قاجار (همراهان)

تصویر۴: دو شاهزاده. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. موزه هنرهای زیبا (گرجستان). (URL3)

تصویر۵: نوازندگان. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. انجمن سلطنتی آسیایی بریتانیا و ایرلند (انگلستان). (URL4)

تصویر۶: شاهزاده قاجاری و همراهش. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. موزه بریتانیا (انگلستان). (URL5)

شاهزاده خانم/ شاهزاده و خادم: در این گونه نقاشی‌ها، شاهزاده‌خانم‌ها و شاهزادگان قاجار همراه با خدم و حشم تصویر شده‌اند. هرچند در برخی از این گونه از پیکرنگاری‌ها، شاهزاده‌خانم‌ها با خادمان زن یا مرد بازنمایی شده‌اند اما شاهزادگان، صرفاً در همراهی با ملازمان مرد به نمایش درآمده‌اند.

در تصویرنگاری شاهزاده‌خانم‌ها با خدمه‌ی زن، موقعیت قرارگیری ایشان در قاب تصویر، اندازه و همین‌طور نوع پردازش پوشش و تزیینات لباس در تشخیص هر نقش مؤثر است. مثلاً، «زنان ثروتمند قاجاری در خانه از عرقچین گلدوزی شده و گوهرنشان همراه با جقه‌ی مرصع استفاده می‌کردند که از زینت‌های رایج برای زنان متمول به حساب می‌آمد» (غیبی، ۱۳۸۶: ۵۶۰). اما این آراستگی ملوکانه از پیشخدمت‌ها و افراد پایین‌دست با توان اقتصادی کمتر دریغ می‌شد. به عنوان نمونه در تصویر ۷، شاهزاده‌خانم با تاج آراسته به گل، پیراهن گرانبهای حریر، جام شیشه‌ای در دست، انواع خوراک و میوه در پیش‌رو و حیوان خانگی (گربه) در کنار، بر مخده تکیه داده و در پلان اول تصویر قرار دارد. چنانکه «در پیکرنگاری عصر قاجار، گاهی نقاش به جهت تقویت ساختار ترکیب‌بندی ترجیح می‌دهد عناصری از معماری، گل و گلدان یا حیوان دست‌آموز خانگی را در پیرامون پیکر به تصویر بکشد که این عناصر جنبه‌ی نمادین و تزیینی دارند و ارتباط مضمونی با پیکر اصلی تابلو برقرار نمی‌کنند» (میرزایی‌مهر و حسینی، ۱۳۹۶: ۱۰۳). درمقابل، خدمتکار او با ابعاد کوچک، پوشش ساده ازجمله سربند راه‌راه (محرمات) و ظرفی از بستنی در دست به نشانه‌ی پذیرایی از شاهزاده‌خانم در پس‌زمینه تصویر شده است. همین اسلوب در تصویر ۸ نیز تکرار شده و این‌بار جام در دست شاهزاده‌خانم؛ جای خود را به شاخه‌ی گل داده تا به صورت نمادین آسودگی خاطر او را نمایش دهد. در تصویر ۹ نیز که ترکیب تصویر تا حدودی دگرگون شده، بار دیگر همان مضمون قابل ملاحظه است اما در این مورد، به دلیل دریغ شدن امکان قرارگیری زن خدمتکار در قاب پنجره، او در پیش پای شاهزاده خانم و با ابعادی در حدود سینی پذیرایی تصویر شده است. در این نقاشی، شاهزاده‌خانم نه فقط برتختگاه مرصع تکیه داده و فراغ‌بال خود را به‌رخ می‌کشد که انواع خوراک همچون میوه و شیرینی و حتی خدمتکار زن در پایین پای وی قرار می‌گیرد تا شرح مقامی شاهزاده‌خانم بیش از پیش مورد تأکید باشد.

در طیف دیگر از نقاشی‌های زوج‌نگار عصر قاجار با موضوع شاهزاده‌خانم و خادم، ایشان با خدمتکار مرد تصویر شده‌اند که پیش‌تر از بسیاری از آنها با شرح عشاق یا دلدادگان یاد شده است.[۱۸] اما بررسی جزییات تصویر، گونه‌ی دیگری از روابط را نشان می‌دهد که به عنوان یکی از دستاوردهای این مقاله مورد ژرف‌نگری قرار می‌گیرد (تصاویر ۱۰ تا ۱۲). در تصویر ۱۰، شاهزاده‌خانم در پیش‌زمینه به پشتی تکیه داده، جامی در دست گرفته، ظرفی از کباب و میوه به نشانه‌ی بهره‌مندی و تنعم پیش‌روی او قرار دارد و حیوان خانگی یعنی گربه (به عنوان نمادی از ناز و کرشمه) را در کنار خود جای داده است. در مقابل این آسودگی که با پوشش زرین و آرایه‌های پراغراق پوشش سر او تکمیل شده؛ جوانکی نورسیده در پوشش مردانه‌ای به غایت ساده در پس‌زمینه است و ظرف میوه‌ای در دست دارد تا به شاهزاده‌خانم پیشکش کند. موقعیت قرارگیری او در ترکیب‌بندی قاب، یادآور بانوان خدمتکار در تصاویر ۷ و ۸ است. به همین ترتیب، در تصویر ۱۱ نیز در برابر رخوت و آسودگی زن، جوانکی قرار دارد که نه فقط به جهت سن وسال که به دلیل محل قرارگیری در قاب تصویر و نوع پوشش، هم‌شأن و اندازه‌ی شاهزاده‌خانم به نظر نمی‌رسد. او که ساده‌ترین نوع سربندها را به سر دارد در موضعی نظیر خدمه‌ی تصاویر ۷، ۸ و ۱۰ جامی را به شاهزاده‌خانم تقدیم می‌کند«در این دوره، مردان و زنان عادی از کلاه‌های نمدی مدور همچون عرقچین استفاده می‌کردند» (غیبی، ۱۳۸۶: ۵۳۲). ترکیب تصویری که با شیوه‌ی نمایش عشاق در تصاویر ۱ تا ۳ تناسب ندارد. البته بر نگارنده پوشیده نیست که ـ به‌رغم پیروی قاجاریان از الگوی تصویری ثابت در نیمهٔ نخست این عصر ـ چه‌بسا برای نمایش عشاق، ترکیب‌های تصویری متفاوت استفاده می‌شده است اما ژرف‌نگری درجزییات این نمونه‌ها گواه بر آن است که تنها به صرف سطحی‌انگاری می‌توان آنها را ذیل طبقه‌ی عشاق رتبه‌بندی نمود چراکه نوع تجسم شاهزاده‌خانم در

تصویر ۱۱ بیشتر نمایشی از پذیرایی ملوکانه است و بازنمایی این نگاه نه فقط با نوع تجسم پوشش درباری یعنی کلاهک مرصع، زیورآلات سر و گردن و پیراهن حریر یا با تکیه او بر پشتی، دست گرفتن جام، ظرف نوشیدنی و گربه‌ای در کنار که با حضور خدمتکاری در پشت سر او کامل شده است. در نمونه‌ی بعدی از این طیف، در تصویر ۱۲، شکل دیگری از ترکیب تصویر شاهزاده‌خانم و خادم قابل ملاحظه است. البته هرچند این‌بار خادم از درآیگاه در پس‌زمینه گذر کرده اما بازهم نه هم‌شأن شاهزاده‌خانم که یک پله عقب‌تر و پشت سر او ایستاده است. در برابر حالت لمیدهٔ شاهزاده‌خانم با ظرف هندوانه‌ی پیش‌رو، خادم، خشک و ایستاست و جامی را در مقابل وی گرفته است. شاهزاده خانم به نهایت از جواهرات و منسوجات گرانبها برای پوشش و آرایش خود بهره برده اما درمقابل خدمتکار با کلاه قجری ساده و قبای محرمات تصویر شده است. «براساس اسناد تصویری، پارچه‌ی محرمات به صورت گسترده به مصرف طبقه‌ی متوسط مردم می‌رسید به‌طوری‌که هرچند مقامات عالی‌رتبه دربار فتحعلی‌شاهی همچون شخص پادشاه، شاهزادگان و شاهزاده‌خانم‌ها، معمولاً از نوع مطلوب آن در مقیاس اندک جهت مصارف تزیینی، آستری، سردوزی و حاشیه‌دوزی یا شال کمر و نیم تنهٔ کوتاه زنانه استفاده می‌کردند اما این طرح به صورت وسیع در لباس خادمان دربار به تصویر درآمده است» (مافی‌تبار و کاتب، ۱۳۹۷: ۹۵). افزون‌براین، مقایسه‌ی این تصویر با نمونه‌های ۱ تا ۳ به لحاظ نحوه‌ی قرارگیری در قاب‌بندی، شاهد دیگری بر تفاوت پایگاه اجتماعی پیکره‌های مصور است.

در تصاویر ۱۳ تا ۱۵، شاه، شاهزادگان و درباریان با خادمان همراهی می‌شوند. به عبارتی دو مرد که در دو مرتبه‌ی متفاوت اجتماعی قرار دارند در یک قاب به نمایش درمی‌آیند. در تصویر ۱۳، شاهزاده در پیش‌زمینه با جامی در دست، بر مخده تکیه داده و انواع متنوعی از میوه پیش‌روی اوست. در عین حال حضور حیوان (خرگوش) به مثابه‌ی نوعی شکار یا خوراک آتی، این بهره‌مندی را مورد تأکید قرار می‌دهد. در پشت‌سر او و در موقعیتی نظیر خدمه در تصاویر ۷ و ۸؛ ۱۰ و ۱۱، پیشکاری جام نوشیدنی را به او تعارف می‌کند. با همین نسبت در تصویر ۱۴ نیز نه تنها این نگاه در چیدمان عناصر صحنه دنبال می‌شود که تفاوت طبقاتی افراد به‌واسطه‌ی تزیینات مرصع کلاه، قبای شاهزاده و حتی مخده‌ای که وی بر آن تکیه داده؛ درمقابل پوشش ساده‌ی خدمتکار جلوه‌ی بیشتری پیدا می‌کند. درنهایت در تصویر ۱۵، شخص فتحعلی‌شاه با نهایت آراستگی شایسته‌ی شأن ملوکانه و قلیان مرصع با گماشته‌ای تصویر می‌شود که ازیک‌سو نوع پوشش وی درخور فردی است که به عنوان پیشکار به حضور پادشاه رسیده است و از سوی دیگر، نحوه‌ی ایستایی و قرارگیری او، مرتبه‌ی اجتماعی پایین‌تر وی را یادآوری می‌کند.

با این حساب، هرچند در برخی از زوج‌نگاری‌های نیمه‌ی نخست عصر قاجار، شاهزاده‌خانم‌ها همراه با خدمتکار زن یا مرد تصویرشده‌اند اما شاهان و شاهزادگان صرفاً در حضور مستخدم مرد به نمایش درآمده‌اند پس زوج‌نگاری با ترکیب پیکر زن و مرد بر نمایش دلدادگان یا شاهزاده‌خانم و خدمتکار گواهی می‌دهد که صرفاً دقت در جزییات ترکیب‌بندی در تشخیص آنها از یکدیگر مؤثر خواهد بود. البته به صورت معمول، مورد دوم با سهل‌انگاری نادیده مانده و نمونه‌های مرتبط به خطا به حضور عشاق تعبیر شده است.

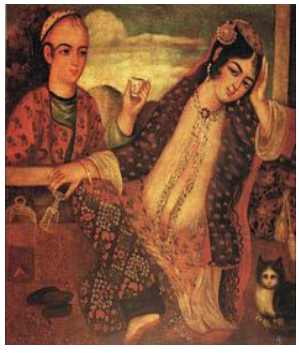
زوج‌نگاری نیمه نخست عصر قاجار (شاهزاده خانم/ شاهزاده و خادم)

تصویر۷: شاهزاده و خدمتکار. اثر محمدصادق. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه‌ی خصوصی. (URL6)

تصویر۸: شاهزاده و خدمتکار. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. موزه دولتی هنرهای تزیینی (روسیه). (URL7)

تصویر۹: شاهزاده و خدمتکار. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. موزه بروکلین (ایالات متحده امریکا). (URL8)

تصویر۱۰: شاهزاده و خدمتکار. اواخر سده دوازدهم/ هجدهم. مجموعه‌ی خصوصی کریستی. (URL10)

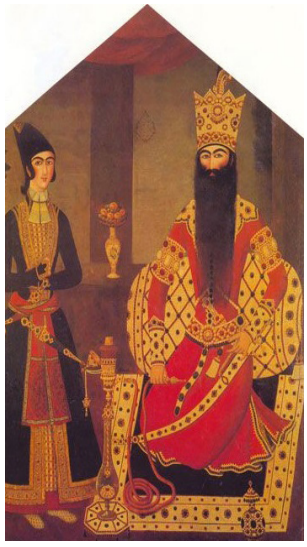


تصویر۱۱: شاهزاده و خدمتکار. اثرمحمدصادق. اواخر سده دوازدهم/ هجدهم. کاخ موزه سعدآباد (ایران). (فالک، ۱۳۹۳، ۵)

تصویر۱۲: شاهزاده و خدمتکار. اثرمحمدصادق. اواخر سده دوازدهم/ هجدهم. مجموعه‌ی خصوصی. (URL11)

تصویر۱۳: شاهزاده و خدمتکار. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه‌ی خصوصی بونهامس. (URL12)

تصویر۱۴: شاهزاده و خدمتکار. رنگ و روغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (ایران). (فالک، ۱۳۹۳: ۸)



تصویر۱۵: فتحعلی‌شاه و خدمتکار. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه‌ی خصوصی ساتبی. (URL13)

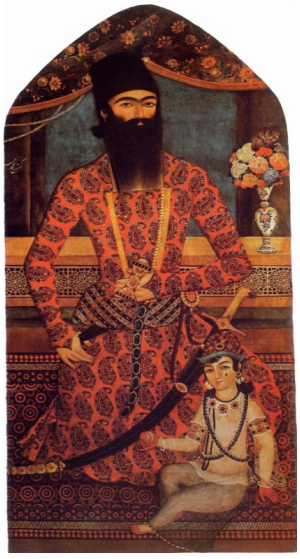
والده/ والد و فرزند: در برخی از زوج‌نگاری‌های عصر قاجار، مادر/ پدر به همراه فرزند خویش به نمایش درمی‌آیند. یافته‌های این پژوهش، نشان می‌دهد که در این مفهوم، فرزند، در قالب جنسیت پسر خلاصه می‌شود. ازسویی، هرچند نمونه‌های اندکی با محوریت این موضوع از نقاشی مکتب نخست قاجار به‌جای مانده است اما در همین تعداد نیز، نمایش مادر و فرزند نسبت به پدر و فرزند برتری دارد. در تصاویر ۱۶ و ۱۷، مادر جوان و زیبارو با زیورآلات و پوشش در شأن درباریان دو زانو یا بر بلندی نشسته و فرزند پسر خویش را در آغوش گرفته است. در واقع قرارگیری او به عنوان موضوع اصلی پیکرنگاری ازیک‌سو و کثرت تزیینات و کیفیت لباس از سوی دیگر، بر مقام ممتاز زن ـ نه تعریف وی به عنوان کنیز یا دایه ـ گواهی می‌دهد. افزون‌براین، به جهت تأکید بر بهره‌مندی ملوکانه نیز سایر عناصر ترکیب تصویر همچون گلدان، حیوان دست‌آموز خانگی (طوطی) و میوه (سیب)، چیدمان تصویر را کامل کرده‌اند. با این نگاه، با هدف نمایش مکنت، حتی کودک، پوشش حریر و مرواریدنشان به تن دارد. در صورت مردانه (پدرانه) در تصویر ۱۸، شاهزاده و پسر او تصویر شده‌اند. شاید این نمونه، تنها موردی باشد که در قالب زوج‌نگاری، یک شاهزاده را در جوار فرزند خردسالش بازنمایی می‌کند: شاهزاده در فضای ملوکانه، دو زانو نشسته و دست بر خنجر زرین خود دارد. در پیش‌پای او، پسر خردسالش با کلاه ترمه، پیراهن حریر مرواریددوزی شده و دست و پای حنا گرفته، نشسته و سیبی را در دست گرفته است. به‌طوری‌که باید اظهار داشت نه فقط جزییات تصویرنگاری پدران و مادران که خصایص تجسمی کودکان نیز در جهت نمایش ثروت و پایگاه اجتماعی ایشان بوده است.

درمجموع می‌توان نوعی طبقه‌بندی موضوعی در نقاشی نیمه‌ی نخست عصر قاجار را در نظر گرفت که بسیاری از نمونه‌های به‌جای‌مانده در قالب آن تعریف می‌شوند و البته چه‌بسا نمونه‌های مطالعاتی دیگری که در آینده کیفیت این طبقه‌بندی را تحت‌الشعاع قرار دهند و در اصلاح و بهبود آن مؤثر واقع شوند.

زوج‌نگاری نیمه نخست عصر قاجار (والده/ والد و فرزند)

تصویر۱۶: شاهزاده‌خانم و پسرش. رنگ و روغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (ایران). (فالک، ۱۳۹۳: ۳۰)

تصویر۱۷: شاهزاده‌خانم و پسرش. منسوب به محمدحسن. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه هاشم خسروانی (ژنو). (Diba, 1998, 210)



تصویر۱۸: شاهزاده و پسرش. اثر محمدحسن. رنگ و روغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (ایران). (فالک، ۱۳۹۳: ۲۵)

نتیجه‌گیری

پیکرنگاری درباری با تأکید بر نقاشی نیمه‌ی نخست عصر قاجار بر نمایش اندام انسانی به روش خاص خود استوار است. این شیوه که در اواخر عصر صفوی پایه‌ریزی می‌شود، در دوره‌های افشار و زند، قالب مشخص خود را پیدا می‌کند و هرچند تا پایان فرمانروایی محمدشاه قاجار دوام می‌آورد اما اوج آن با فرمانروایی فتحعلی‌شاه شناخته می‌شود. در این مقاله، گونه‌ای از این نقاشی‌ها با ترکیب دو پیکره در قاب تصویر، مورد طبقه‌بندی محتوایی قرار گرفت. نتیجه‌ی بررسی‌ها نشان داد هرچند تک‌پیکرنگاری با نمایش صورت فتحعلی‌شاه، شاهزادگان، شاهزاده‌خانم‌ها و حتی رامشگران، نوازندگان و کنیزکان دربار مورد استقبال سیاست‌های نقاشانه‌ی این دوره بود اما به موازات آن می‌توان زوج‌نگاری را از دیگر ابعاد پیکرنگاری درباری به شمار آورد. نقاشی‌های زوج‌نگار در بسیاری از نمونه‌های به‌جای‌مانده، زن و مردی را به تصویر می‌کشند که هر دو در موقعیت ممتاز و البته برابر، دست در آغوش دیگری نشسته، ایستاده یا لمیده‌اند. حتی ممکن است که یکی ایستاده و دیگری نشسته باشد اما پلان‌بندی و سایر جزییات همچون نوع پوشش و آرایه‌های تزیینی لباس، برابری شأن اجتماعی ایشان را تأیید می‌کند. در نمونه‌های دیگر که به لحاظ کمی نسبت به دلدادگان، شمار اندکی دارند دو زن در موقعیت برابر همچون شاهزاده یا نوازنده تصویر شده‌اند به‌طوری‌که تمام عناصر تصویر به صورت قرینه نمایش داده شده است. در این نگاه، همراهی دو مردِ هم‌شأن کمتر قابل بازیابی است و به جز نمونه‌ای از راهبری یک شاهزاده و ملازم ـ که با کل‌نگری می‌توان به این حوزه نسبت داد ـ مصداقی از آن به دست نیامد. در موارد متعددی دیگری که می‌توان آنها را تحت عنوان شاهزاده/ شاهزاده‌خانم و خدمتکار سامان داد؛ در برخی از آنها، شاهزاده‌خانم با پیشخدمت زن و در بخشی از آنها با پیشکار مرد تصویر شده است. در این نمونه‌ها، نوع ترکیب،

پلان‌بندی، شرح مقامی، نشانه‌های ثروت، پوشش و متعلقات آن گواه بر برتری شاهزاده‌خانم نسبت به خدام است. نکته آنکه ژرف‌نگری در جزییات نشان می‌دهد: بسیاری از نمونه‌هایی که در مطالعات پیشین به عشاق تعبیر شده‌اند نحوه‌ی تعامل شاهزاده‌خانم و خدمتکار مرد را نشان می‌دهند. درباره‌ی زوج‌نگاری‌های شاه و شاهزادگان همراه با ملازم نیز حضور آنها صرفاً در معیت مستخدم مرد بوده است. به سخن دیگر، هرچند حضور زنان نوازنده، رامشگر، حتی جام‌گیر و آشپز در خدمت تنعم ملوکانه (و در خدمت جنسیت مردانه) بوده اما شاید به سبب آنکه ایشان در نقاشی‌های تک‌پیکرنگار تصویر شده‌اند در زوج‌نگاری‌های قاجاری نیاز به نمایش این نوع روابط دیده نشده است. به‌هر روی در پیکرنگاری‌های مبتنی بر رابطه‌ی شاهزاده یا شاهزاده‌خانم و خدمتکار، اسلوب تصویر و آرایه‌بندی، خصایص ثابت را نشان می‌دهد. تفاوت آن است که برای شاهزاده‌خانم‌ها، خادمین با جنسیت زنانه و مردانه ظاهر می‌شوند و برای شاهزادگان، صرفاً پیشکار در صورت مردانه به تصویر درمی‌آید. در همراهی والده/ والد و فرزند نیز با کمیت اندک نسبت به زوج‌نگاری‌های دلدادگان و خادمان، مادر و پسر موضوع اصلی است. در این نوع تابلوها که تأکید بر نمایش فرزند پسر وجود دارد، کودک خردسال در آغوش یا پیش‌پای زنی قرار می‌گیرد که کیفیت لباس و متعلقات آن بر مقام ممتاز وی ـ نه حضور وی به عنوان دایه ـ گواهی می‌دهد. در یک نمونه از این نوع زوج‌نگاری‌ها، حضور مادر، جای خود را به مردی داده که پدر پسر خردسال است. با این حساب براساس موارد نمونه‌گیری شده؛ نحوه‌ی نمایش روابط انسانی در زوج‌نگاری‌های مکتب نخست قاجار، در مقیاس وسیع در قالب عشاق، رابطه‌ی شاهزاده‌خانم و خدمتکار زن/ مرد، شاهزاده و ملازم مرد قابل ملاحظه است. در اندازه‌ی کمتر، همراهی دو زن یا رابطه‌ی مادر و فرزند به نمایش درآمده است. درباره‌ی تجسم نسبت پدر و فرزندی (پسر) و همراهی دو مرد نیز به صورت معدود و البته درباره‌ی مورد دوم بیشتر با تردید می‌توان سخن گفت. افزون‌براین، شاهدی بر تجسم همراهی شاهزاده و خدمتکار زن یا والد/ والده و فرزند دختر به دست نیامد (جدول ۱). امری که ممکن است با یافته‌های جدید تصحیح شود و طبقه‌بندی حاضر را تکمیل کند. به این ترتیب به‌رغم آنکه نقاشی‌های تک‌پیکرنگار در عصر قاجار با محوریت شخص فتحعلی‌شاه، شاهزادگان و زنان دربار همواره در سطح وسیع مورد پژوهش بوده است؛ زوج‌نگاری‌های این عصر از دیگر مضامین درخور توجهی است که بررسی آنها از زوایای دید دیگرگون می‌تواند موضوع پژوهش‌های آتی را رقم بزند.

جدول ۱: طبقه‌بندی زوج‌نگاری در نیمه نخست عصر قاجار (نگارنده)

موضوعات زوج‌نگاری در نیمه‌ی نخست عصر قاجار			ویژگی‌های ترکیب تصویری	کمیت نسبی در نمونه‌های قابل بازیابی
دلدادگان/ عشاق			هر دو در یک سطح، دست در آغوش ایستاده یا نشسته‌اند/ آرایه‌های پوششی آنها تقریباً یکسان است.	بسیار زیاد
همراهان		دو زن	هر دو در یک سطح قرار گرفته‌اند/ آرایه‌های پوششی و نشانه‌های ثروتمندی آنها تقریباً یکسان است.	اندک
		دو مرد	هر دو در یک سطح قرار گرفته‌اند/ آرایه‌های پوششی و نشانه‌های ثروتمندی آنها با اندکی تفاوت از یکدیگر متمایز می‌شود.	درصورت وجود (با اغماض) بسیار اندک
شاهزاده خانم/ شاهزاده و خدمتکار	شاهزاده خانم و خدمتکار	همراه با خدمتکار مرد	شاهزاده‌خانم/ شاهزاده در پیش‌زمینه و خدمتکار در پس‌زمینه قرار می‌گیرد یا با رعایت شرح مقامی، پیشخدمت در ابعاد بسیار کوچک در قیاس با شاهزاده‌خانم است./ آرایه‌های پوششی، نشانه‌های ثروتمندی و آسودگی شاهزاده‌خانم/ شاهزاده نسبت به خدمتکار برتری دارد.	زیاد
		همراه با خدمتکار زن		زیاد
	شاهزاده و خدمتکار	همراه با خدمتکار مرد		زیاد
		همراه با خدمتکار زن	---------	-------
والده/ والد و فرزند		مادر و پسر	هر دو در یک سطح و فرزند در پیش‌رو یا آغوش مادر قرار گرفته‌است/ آرایه‌های پوششی ونشانه‌های ثروتمندی آنها گواه بر پایگاه اجتماعی ایشان است.	اندک
		مادر و دختر	---------	---------
		پدر و پسر	هر دو در یک سطح و فرزند درپیش‌روی پدر قرار گرفته است/ آرایه‌های پوششی و نشانه‌های ثروتمندی آنها گواه بر پایگاه اجتماعی ایشان است.	بسیار اندک
		پدر و دختر	---------	---------

پی‌نوشت‌ها

1. Image of Power and the Power of Image
2. Layla Diba
3. Julian Raby
4. Qajar Portraits
5. An Analytical and Comparative Study of Male and Female Images in Qajar Dynasty Paintings during the Reign of Fath-Ali Shah (1797–1834)

۶. به عنوان نمونه رجوع کنید به رابینسون، ۱۳۷۴ و فالک، ۱۳۹۳.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین ـ مشهد. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). ج ۲. تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۳). مکتب نگارگری اصفهان. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- اثنی‌عشری، نفیسه و آشوری، محمدتقی (۱۳۹۶). «بهره‌گیری فتحعلی‌شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. ۱۰ (۲۰): ۵۸- ۴۷.
- اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۷۶). هنر صفوی زند قاجار. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- انجمن بین‌المللی زنان در ایران (۱۳۵۲). نگار زن. تهران: انجمن بین‌المللی زنان در ایران.
- اولیویه، آنتوان (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه. ترجمه محمدطاهر میرزا. تهران: اطلاعات.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و. س. و گری، بازیل. (۱۳۸۳). سیر تاریخ نقاشی ایرانی. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). نقاشی ایران. چ ۵. تهران: زرین و سیمین.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۸). «بازاندیشی مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو در پیکرنگاری فتحعلی‌شاه از مهرعلی». رهپویه هنر.۱ (۳): ۴۶- ۳۹.
- پنجه‌باشی، الهه. (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی پیکرنگاری نظامی در دورهٔ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار». مطالعات تاریخ انتظامی. ۸ (۲۹): ۱۴۴- ۱۱۳.
- جهانگرد، علی‌اکبر؛ شیرازی، علی‌اصغر و پوررضاییان، مهدی (۱۳۹۴). «تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه قاجار». کیمیای هنر. ۴ (۱۶): ۱۲۲- ۱۰۷.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۳). گرایش به غرب در هنر قاجار عثمانی و هند. ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
- دیبا، لیلا (۱۳۷۴). «نقاشی زیرلاکی». هنرهای ایران. گردآوری ر. دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان. ۲۵۴ ـ ۲۴۳
- دیبا، لیلا (۱۳۷۸). «تصویر قدرت و قدرت تصویر». ایران‌نامه. ۱۸ (٦٧): ٤٥٢- ٤٢٣.
- رابی، جولین (۱۳۹۸). چهره‌نگاری‌های قاجاری. ترجمه علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.
- رابینسون، ب. و (۱۳۷۴). «نقاشی پس از دوره صفویه». هنرهای ایران. گردآوری ر. دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌فر: ۲۳۱- ۲۲۴.
- رابینسون، ب. و (۱۳۷۹). «نقاشی ایران در دوره قاجار». اوج‌های درخشان هنر ایران. گردآوری ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگه.۳۷۱- ۳۴۱.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). نگارگری. تهران: سمت.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴). همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. تهران: یساولی.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۸۶). هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: هیرمند.
- فالک، اس. جی (۱۳۹۳). شمایل‌نگاران قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.
- فدوی، سید محمد (۱۳۹۷). تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار. چ ۳. تهران: دانشگاه تهران.
- فلور، ویلم (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دوره قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.
- فهیمی‌فر، اصغر؛ خدایار، ابراهیم و نریمی، مریم (۱۳۹۴).«تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه قاجار». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. ۳ (۶): ۱۵۶- ۱۳۱.

- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی. چ ۲. تهران: دانشگاه هنر.
- کیاوش، فرشته و آشوری، محمدتقی (۱۳۹۸). «شمایل‌نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهر علی». باغ نظر. ۱۶ (۷۹): ۳۸- ۲۹.
- گروبه، اِ و سیمز، الینور. (۱۳۷۴). «نقاشی». هنرهای ایران. گردآوری ر. دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌فر: ۲۲۴- ۲۰۰.
- مافی‌تبار، آمنه و کاتب، فاطمه (۱۳۹۷). «بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار با استفاده از پیکرنگاری درباری». پژوهش هنر اصفهان. ۸ (۱۵): ۱۰۶- ۸۷.
- محمدی، رامونا (۱۳۸۹). تاریخ و سبک‌شناسی نگارگری و نقاشی ایرانی. تهران: فارسیران.
- ملک‌اسماعیلی، شیرین و حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۸). «مرقع‌سازی و سرانجام آن در دورهٔ قاجار». هنرهای زیبا. ۱۰ (۳۹): ۵۴- ۴۳.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر حسینی، مهدی (۱۳۹۶). «کشف ارزش تصویر در هنر عهد فتحعلی‌شاه قاجار». مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۲ (۴): ۱۱۰- ۹۹.
- نوایی لواسانی، زهرا (۱۳۹۲). نگاهی به نقاشی دوره قاجار. تهران: نیک خرد.

- Diba, Layla (1998). "Image of Power and the Power of Image". *Royal Persian Paintings***.** Edited by Layla Diba & Maryam Ekhtiar. New York: I.B. Tauris30-49 :.
- Fanaei, Zahra, Rahimzadeh, Bahar & Mojabi, Ali (2017)." An Analytical and Comparative Study of Male and Female Images in Qajar Dynasty Paintings during the Reign of Fath-Ali Shah (1797–1834)". *Middle Eastern Studies*. 53 (3): 420-441.
- Raby, Julian (1999). *Qajar Portraits*. New York: I.B. Tauris.
- URL1:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pair_of_Lovers,_Oil_on_canvas,_Iran,_Qajar_dynasty_19th_c_Prague_Kinsky,_NG_Vm_4744,_141118.jpg (Access Date: 10/10/2021)
- URL2:http://www.artnet.com/artists/persian-school-qajar-19/couple-damoureux-Y3ifva_y18n-jrjtNZ4meA2 (Access Date: 10/10/2021)
- URL3:https://www.alamy.com/stock-photo-twins-qajar-art-art-museum-of-georgia-136663093.html (Access Date: 10/10/2021)
- URL4: https://artuk.org/discover/artworks/a-qajar-portrait-of-two-girls-192295 (Access Date: 10/10/2021)
- URL5:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Qajar_prince_and_his_attendant_1820.jpg (Access Date: 10/10/2021)
- URL6:http://www.artnet.com/artists/muhammad-sadiq/a-lady-at-leisure-y8vd7DJL-kvyfwI_Opzy1w2 (Access Date: 10/10/2021)
- URL7: https://www.orientmuseum.ru/collections/middle_east/index.php?lang=en (Access Date: 10/10/2021)
- URL8: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157602 (Access Date: 10/10/2021)
- URL9: https://www.pinterest.dk/pin/226657793720752245/ (Access Date: 10/10/2021)
- URL: https://www.christies.com/lot/lot-portrait-dune-princesse-iran-art-zand-seconde-5253064/?from=searchresults&intObjectID=5253064&sid=68b71d55-ebef-4550-ac3c-1f8d3fa1a6 (Access Date: 10/10/2021)
- URL11:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Portrait_of_an_Amorus_Couple_by_Muhammad_Sadiq_Zand_Persia_Dated_AD_1787_m.jpg (Access Date: 10/10/2021)
- URL12:https://www.bonhams.com/auctions/24198/PbUx5QzBXb3ImcD0wJm49eWZjbkVUQWpMTkRXSjhPbU1TOENIUSZ0PUFBQUFBR0dZNmNr (Access Date: 10/10/2021)
- URL13:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-l14220/lot.87.html (Access Date: 10/10/2021)