زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۴: ۱۸۷ـ۲۰۵

تأثیر حرمسرا بر شیوهٔ پیکرنگاری فتحعلی‌شاهی

علیرضا طاهری[۱]، بتول معاذالهی[۲*]

چکیده

وجوهی از تاریخ همیشه از آن رو ناگفته باقی می‌مانند که در کنار بدیهیات واقع می‌شوند. در چنین موقعیت‌هایی، اذهان تنها متوجه آنچه آشکار است می‌شود و درنتیجه برخی حقایق نادیده گرفته خواهند شد. در بیشتر منابعی که به بررسی پیکرنگاری فتحعلی‌شاه پرداخته‌اند، میل شدید او به استفاده از جواهر یا توجه افراطی به ظاهرش را ناشی از سیاست‌های او در برابر بیگانگان دانسته‌اند. این مطلب چنان جای خود را در مطالعات هنر باز کرده که کمتر کسی میلی به واکاوی دوبارهٔ آن از خود نشان می‌دهد. در این جهت، نویسنده به بررسی حرمسرا و زنان فتحعلی‌شاه پرداخته و با تکیه بر نقاشی‌های به‌جامانده از زنان حرمسرا، به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه ویژگی‌های مشترکی را بین این دسته از آثار و پیکرنگاری فتحعلی‌شاه می‌توان یافت؟ فرضیات پیشنهادی شامل گزینهٔ جواهرات و آرایش است. در مقایسه‌ای تطبیقی که بین نقاشی‌های زنان و فتحعلی‌شاه انجام گرفت، شباهت‌هایی در آن‌ها دیده شد که تأثیر سلایق زنانه بر چنین رفتارهایی از فتحعلی‌شاه را نشان می‌دهد؛ موضوعی که تاکنون مورد توجه پژوهشگران تاریخ هنر قرار نگرفته و از این نظر بدیع است. مقالهٔ حاضر با استفاده از روش توصیفی- تاریخی از این تأثیرات پرده برخواهد داشت.

کلیدواژگان

آرایش، جواهرآلات، حرمسرا، زن، فتحعلی‌شاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دانشیار دانشکدهٔ هنر زاهدان taheri121@yahoo.com
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر زاهدان Maazallahi.batool@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۸/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱۲

مقدمه

تاریخ زندگی فتحعلی‌شاه، دومین پادشاه قاجار، نه‌تنها با حوادث بزرگ تاریخی در سطح بین‌الملل همراه است، بلکه پژوهشگران از حرمسرایی در کاخ این شاه سخن به میان آورده‌اند که به‌تنهایی در عظمت و وسعت به یک شهر شباهت داشت. ارتباطی که فتحعلی‌شاه با این بخش حکومتی‌اش برقرار می‌کرد، بسیار وسیع بود و تعداد زنان حرمسرا خارج از حد تصور وصف شده است. میرزا صالح شیرازی می‌نویسد: «شاه را تخمیناً از عقدی و منقطعه و زرخرید و گرجیه و بازیگر هشتصد زن در حرم است» [۱۴، ص۸۳]. این تعداد در سایر سفرنامه‌ها تا هزار نفر هم ذکر شده است. چنین ارتباط گسترده‌ای برای فتحعلی‌شاه، که کانون توجه این جمعیت عظیم زنانه بود، نمی‌توانست خالی از تأثیر بر خلق‌وخوی او باشد. این پژوهش کوششی است در جهت یافتن سرنخ‌هایی از تأثیرات احتمالی حضور زنان بر سلیقهٔ بصری شاه و این موضوع را در پیکرنگاری فتحعلی‌شاه مورد توجه قرار می‌دهد. سؤال مطرح‌شده این است که: چه ویژگی‌هایی از حرمسرای شاهی بر شیوهٔ پیکرنگاری فتحعلی‌شاه تأثیر داشته است؟ در این زمینه، دو فرضیهٔ محتمل قابل بررسی است: ۱. جواهرآلات، ۲. آرایش. روش تحقیق در مقالهٔ حاضر با توجه به ماهیت موضوع، که داشتن یک نگاه تاریخی و مستند را از یک‌سو و بررسی نقاشی‌ها را از دیگر سو ایجاب می‌کند، توصیفی- تاریخی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

در هیچ‌یک از منابع تحقیقی پیکرنگاری فتحعلی‌شاهی به موضوع تأثیر حرمسرا بر این نقاشی‌ها اشاره نشده است. حتی در مقالهٔ «کارکرد و جایگاه جواهر و زیورآلات در نقاشی‌های دورهٔ قاجار» از بهنام زنگی به‌عنوان مرتبط‌ترین مقاله به پژوهش حاضر نیز مطلبی در این زمینه دیده نمی‌شود. درنتیجه، به جز سفرنامه‌ها و بعضی نوشته‌ها که فقط اشارات کوتاهی به نقاشی‌های زنان فتحعلی‌شاه و ویژگی‌هایشان کرده‌اند، منبع دیگری در این زمینه یافت نمی‌شود. نام و مشخصات این سفرنامه‌ها و پژوهش‌ها در بخش منابع ذکر شده و از تکرار آن‌ها پرهیز می‌کنیم.

حرمسرا

اسناد تاریخی نشان می‌دهد که آقامحمدخان در سر برآوردن حرمسرای عریض فتحعلی‌شاه نقش بسزایی داشت. او که خود اخته و نازیبا بود، برپایی حکومت را در دو مرحله سازماندهی کرد. مرحلهٔ نخست شامل برانداختن باقی‌مانده‌های زندیه و مرحلهٔ دوم برعهدهٔ فتحعلی‌شاه زیبا و فرزندآور بود تا با استفاده از سیاست ازدواج‌های مکرر، نسلی از شاهزادگان قاجاری را ضمیمهٔ

این حکومت نوپا کند [۱۱]. «گویند وقتی خبر آوردند که از برادرزاده‌اش(...) در یک شب چند پسر پیدا شده است، گفت خدا کند یکی از ایشان مانند لطفعلی‌خان شود» [۲۶، ص ۵۷۲]. آرزوی شباهت شاهزادگان قاجار به مردی که دلاوری‌هایش همیشه مورد ستایش آقامحمدخان واقع می‌شد [همان]، به‌خوبی هدف او را در تشکیل حرمسراها نشان می‌دهد. آقامحمدخان ولیعهد را دربارهٔ ضرورت همبستگی قاجار و ایجاد طبقه‌ای از شاهزادگان اصیل اندرز می‌داد [۳۲] و امید داشت تا جمعی از دلاوران گرد فتحعلی‌شاه جمع آیند. اما نمی‌دانست که اندیشهٔ فتحعلی‌شاه دربارهٔ اتخاذ زنانِ بسیار، تفاوت ماهوی با آنچه او در ذهن می‌پروراند پیدا خواهد کرد. فتحعلی‌شاه در این زمینه رفتاری عیاشانه در پیش گرفت. درنتیجه، حرمسراهایی طویل و چندصد فرزند، بی‌مسئولیت و غیرکاردان به وجود آمد که بعدها در عصر محمدشاه منشأ آشفتگی‌های بسیاری شدند [۲].

رفتار زنان در مقابل فتحعلی‌شاه

بیشتر هزار زن او همیشه به‌منزلهٔ معشوقهٔ صرف در حرمسرا حضور داشتند و به‌نسبت تعداد عجیبشان کمتر وارد مسائل حکومت‌داری می‌شدند. باید در نظر داشت در دوران او- نسبت به ناصرالدین‌شاه- نقش زنان در تحولات کلان سیاسی کم‌رنگ بود [۷، ص۱۱۲]. و زنان کاری جز سرگرم‌کنندگی شاه نداشتند. مگر تعداد معدودی مانند سنبل خانم که واسطهٔ عرایض مردم می‌شد [۱۶]. یا طاووس خانم، سوگلی مخصوص او، که در بعضی از عزل و نصب‌های بیست سال آخر سلطنت مؤثر بود [۱۵]. محبوبیت زن اول به دلیل خوش‌یمنی قدمش بود که هم‌زمان آقامحمدخان مرد و حکومت به فتحعلی‌شاه رسید [۱] و زن دوم به دلیل آداب شوهرداری بالایش. او که زن متدینی بود در این زمینه سنگ تمام گذاشت و حتی به محمود میرزا قاجار کتابی را در زمینهٔ مکاتبات عاشق و معشوق به نام *پروردهٔ خیال* سفارش داد [۲۷]. سؤال ما در اینجا دربارهٔ راهکارهایی است که زنان بعد از ورود به حرمسرا در پیش می‌گرفتند تا ماندن در آن زندان بزرگ- به گفتهٔ مادام دیولافوا [۶، ص ۵۸]- برایشان قابل تحمل شود. اگر طبق گفتهٔ برخی، هم زنان دوران فتحعلی‌شاه چندان نقش سیاسی‌ای نداشتند [۷؛ ۲۲] و هم خود او مرد سیاست، جنگ و حکومت‌داری نبود [۲۱، ص۴۷؛ ۲۳، ص ۷۳۰]، پس بحث جلب توجه کردن از طریق بروز کاردانی‌های سیاسی و حکومتی نمی‌توانست موضوعیت داشته باشد. در زمینهٔ هنروری زنان حرم در مقالهٔ پنجه‌باش بیشتر به نام دختران هنرمند فتحعلی‌شاه برمی‌خوریم تا زنان او [۳۰]. پس بی‌شک مشغلهٔ اکثر زنان چیز دیگری غیر از یادگیری خوشنویسی و امثال آن بوده است. هنر خانه‌داری و این قبیل امور هم اساساً در مورد زنان حرمسرا مطرح نیست. وابستگی خانوادگی به قاجار یا بزرگان نیز به‌تنهایی نمی‌توانست چیزی بیشتر از احترام‌های سیاسی به بار آورد. پس تنها عاملی که باقی می‌ماند تا وسیلهٔ جلب نظر

پادشاه شود، وجوه جسمانی زنان بود. نمونهٔ بارز این موضوعات دربارهٔ آغاباجی کاملاً مشهود است. او که هم از خانوادهٔ سرشناسی بود [۱۵]، هم از سوی خاقان مسئول مکاتبات بین حرم و ملکهٔ انگلیس محسوب می‌شد [۱۶] و هم جز هشت زن شاعر حرمسرا به شمار می‌رفت [۸]، تا آخر عمر باکره ماند؛ چون پادشاه او را مانند مار دیده بود! [۱۶]. نگاه جسمانی به زنان تا بدآنجا بود که فاطمه کرمانی را به علت زیبایی در سن خردسالی از خانواده‌اش جدا و چند سال در دربار نگهداری کردند تا به میزان مناسب جسمانی جهت خلوت شاهی برسد [۱، ص ۳۴۵]. سرگرمی‌های فتحعلی‌شاه نیز شرم‌آور بودند. مسابقهٔ نرمی پا که در آن هرکس کمتر تار ابریشم‌های روی زمین به کف پایش می‌چسبید پیروز میدان محسوب می‌شد! از علایق او بود [۶، ص ۵۹]. همجواری زنان با چنین اندیشهٔ سخیفی بسیاری از آنان را وامی‌داشت تا در این‌گونه رقابت‌ها گوی سبقت از یکدیگر بربایند. همان‌گونه که شاعری فتحعلی‌شاه منجر شد تا ۸ نفر از زنان، ۹ نفر از دختران، ۴ نفر از نوادگان و تعدادی از عروسان و اقوامش شاعر شوند [۸، ص۱۸]، شهوت‌رانی او هم می‌توانست اطرافیانش را به عادات بی‌ارزش وابدارد. پرورش وجوه زنانه ناگزیر منوط به بحث زیور (جواهرآلات) و زینت (آرایش) بود. توجه به آن‌ها، به‌منزلهٔ عوامل مؤثر در رفتارهای شخص فتحعلی‌شاه، بسیار مهم است. با محوریت این دو عامل سرنخ‌هایی از تأثیر حرم بر شاه قابل دریافت است. این تأثیرات به طور مستند در آثار پیکرنگاری او بررسی خواهد شد.

آرایش

زیبایی ذاتی جزء ویژگی‌های بسیاری از زنان فتحعلی‌شاه به‌شمار می‌رفت. در حرمسرای او، پریوشانی حضور داشتند که زیبایی ظاهری و خداداشان آن‌ها را به این مکان پر زرق و برق سلطانی کشانده بود [پیش‌گفتار ۱۷]. سر.ار.کی. پورتر، که در اقامتگاه ییلاقی حرمسرای شاهی مهمان بود، این کاخ را بهشت برین و سرزمین پریان به شمار آورده و آن را قصر خاکی حوریان نامید [۲۳، ص۴۴۶]. ماجرای رقابت شاه و برادرش بر سر مریم خانم، بیوه آقامحمد خان قاجار، نیز برای «جمال بی‌مثال» [۱۶] این زن بود. در مقابل، آن دسته از زنانی که چنین موهبت ویژه‌ای نداشتند یا می‌خواستند جلوه‌گری‌شان را دوچندان کنند، به آرایش متوسل می‌شدند. آرایش‌کردن از سرگرمی‌های دائمی آنان تا زمان مادرشدنشان محسوب می‌شد [۱۰، ص۷۲]. نوع بارز آن شامل آرایش چشم و ابرو بود که در این کار افراط به خرج می‌دادند. این نوع آرایش در تابلوهای زنان این دوره به‌راحتی قابل مشاهده است (تصویر ۱).

تصویر ۱. راست، بخشی از نقاشی «زن دف‌نواز»، اوایل سدهٔ ۱۳، موزهٔ ویکتوریا، لندن [۴۱]
تصویر ۲. چپ، بخشی از نقاشی «قاشقک‌زن»، حدود ۱۲۴۶ـ۱۲۵۶ه.ق، تهران [۳]

دربارهٔ آرایش مو باید گفت برهنگی کامل سر و مو چندان رسم نبود و به‌هیچ‌وجه دلایلی از جمله رعایت شئونات اسلامی نداشت، زیرا هم به روایت نقاشی‌های موجود و هم به روایت کرپورتر از گرمابهٔ شاهی [۲۳] چنین نظریه‌ای کاملاً مردود است. آن دسته از نقاشی‌های اندرونی هم، که زنان را با اندام‌های عریان یا لباس‌های نازک نشان داده‌اند، به دلیل حضور کودکان در آغوش مادرانشان نمی‌تواند قابل انتساب به زنانی غیر از زنان خود شاه باشد، زیرا حضور کودک نماد وراثت محسوب می‌شد [۳۷، ص۷۲]. شاید برهنگی کامل سر نوعی نادیده گرفتن ادب بوده است. جام‌پیمودن بیگم خانم با سر برهنه که در نظر شاه خوش آمد و مصرعی در وصف او سرود [۱۶]، خود به‌طور ضمنی بر ادعای رسم‌بودن پوشیدگی سر صحه می‌گذارد. اما، به‌هرحال، در حرمسرا روش‌هایی برای زیبایی مو متداول بود که در ایجاد آن‌ها نیز می‌توان جای پای شاه را دید؛ همچون در اعطای سلطان حقّی[۱] که گویا یکی از موارد آن ارسال موی پادشاه برای نصب بر موهای زنان حرم بود. فتحعلی‌شاه برای انجام‌دادن این عمل به همراه مو مقداری پول جهت خرید جواهر می‌فرستاد و زنان موظف بودند نقش خود را در این بازیِ شاه به‌خوبی اجرا کنند و طبق دستور جواهراتی بخرند، موی شاه را با آن‌ها زینت بدهند و مانند گلِ سر بر روی موهای خودشان نصب کنند! [۱۶] (تصویر ۲).

مشابه کاربرد جواهر در موها، که مورد علاقهٔ خاقان بود، در مراسم بارعام صبحگاهی نیز تکرار می‌شد [۱۲، ص ۱۸۸]. رابینسون نیز دربارهٔ یکی از نقاشی‌های ابوالقاسم، که فتحعلی‌شاه را با ده زنش در حال رقص و نوازندگی نشان می‌داده، می‌گوید: «آرایش گیسوی دختران استادانه است» [۳، ص۳۵۰].

جواهرآلات

مدارک تاریخی نشان می‌دهد که استفاده از زینت‌آلات مانند خودآرایی نه در انحصار قوم و نژاد خاصی بوده و نه مختص زنان، و مردان نیز همیشه این کار را در زنان ستوده‌اند [۹]. زنان ایرانی نیز از این امر مستثنا نبوده‌اند. «اشتیاق زنان ایرانی به جواهر آن‌قدر زیاد است که

۱. سلطان‌حقی پولی بود که پادشاه به بهانه‌های مختلف شخصاً تقدیم زنان می‌کرد [۱۶].

تصور زنی فاقد جواهر در ایران محال به نظر می‌رسد» [۱۰، ص۶۱]. این موضوع در بین زنان حرم با توجه به ثروت موجود شدیدتر بروز می‌یافت. افسارگسیختگی شهوت فتحعلی‌شاه و علاقه‌اش به جواهرات از یک‌سو و رغبت زنان به زیور و تلاش آن‌ها برای جلب نظر شاه از دیگر سو، استفاده از جواهرات را به دستاویزی جهت رسیدن به خواست‌های دو طرف تبدیل کرد. استفاده از جواهرات در حرم آن‌قدر مرسوم و دل‌پذیر بود که حتی جهت اذن دخول و خروج به حرم نیز از انگشتر یاقوت و انگشتر زمرد به‌منزلهٔ نشانهٔ دولتی استفاده می‌شد و اولی برای ورود و دومی جهت خروج به مسئول این امر نشان داده می‌شد [۱۶، ص۳۱]. اسباب و لوازم حرم نیز با درّ و گوهر تزئین می‌شدند [همان]. مهم‌تر آنکه همهٔ زنان حرم می‌بایست لباس‌هایی فاخر به تن می‌کردند که روی آن‌ها سنگ‌های قیمتی و مروارید دوخته می‌شد [۱۶]. به دلیل همین موارد بود که حرمسرا به معدنی از طلا و جواهر تشبیه شد [۱۲]. فضای کاخ سلطنتی نیز دست کمی از زرق و برق اندرون نداشت. فریزر انگلیسی، که در پایان حکومت فتحعلی‌شاه با او ملاقات کرد، می‌نویسد:

> ... در طرف بالا کلاه‌فرنگی دیگری که دارای تالاری نسبتاً بزرگ و چند دستگاه اتاق کوچک‌تر به نام «عمارت بلور» است. تصور می‌کنم به علت پرداخت و نازک‌کاری‌ها و محتویات آن، زیرا دیوارها و سقف آن آیینه‌کاری و طلاکاری و کاشی‌کاری بود (...) کاخ‌هایی که از مرمر ساخته شده و با موزاییک‌های گرانبها و گل‌های طلایی و لاجوردی زینت یافته است. بااین‌همه زیبا بود و بر کف زمین، که با قالی‌های گرانبها مفروش بود، مقدار فراوانی از ظروف شیشه‌ای و گلدان‌ها و حباب‌های چراغ و هزاران چیز ساخته شده از بلور تراشدار منظره‌ای درخشان اما شکننده را تشکیل می‌داد (...) فتحعلی‌شاه، درحالی‌که به توده‌ای از بالش‌های ابریشمی تکیه زده بود، با وجود کهنسالی (...) مثل بچهٔ لوسی به نظر می‌رسید که در وسط اسباب‌بازی‌هایش نشسته است [۱۹، ص۱۴۰].

روشن می‌شود که جواهرات و زرق و برق این‌چنینی به‌شدت مورد پسند شاه بود و چون زنان بستر استفاده از زیورآلات‌اند، می‌توان از دریچهٔ زیور و جواهر تأثیرپذیری شاه از زنانش را مطالعه کرد.

بررسی و تحلیل داده‌ها

دریافتن اینکه آیا خودنمایی فتحعلی‌شاه او را به سلایق زنان نزدیک کرد یا شهوت‌پرستی لجام‌گسیختهٔ او، چندان آسان نیست؛ شاید هر دو. به‌هرحال، نتیجه در هر دو حال یکی است. او میل شدیدی به زن و به نشان دادن خود داشت. هزار زن اختیار کرد و هرگز فرمان ساخت عمارتی را نداد مگر آنکه دستور می‌داد تصاویری از خود و فرزندانش را به همراه متعلقات گرانبهایشان روی دیوارهایش بیاویزند [۲۳، ص۴۴۷]. قاجاریان حتی قبل از رسیدن به حکومت نیز نقاشان خانوادگی داشتند. میرزابابا از این نقاشان بود [۳، ص۳۴۳؛ ۲۰، ص۴۷].

به دلیل اشتیاق فتحعلی‌شاه به نمایاندن خودش، نقاشان و زرگران حکومتی در دربار او چنان ارجی یافتند که دو کرسی از چهار کرسی اطراف تخت شاهی به آنان اختصاص یافت [۱۴، ص۸۰]. وسعت سفارش‌های نقاشی به قدری زیاد بود که نقاشان و زرگران «به جهت شاه و اندرون شاهی شب و روز کار می‌کردند» [۱۴]. تأکید میرزاصالح بر واژهٔ «اندرون» نشان می‌دهد که زنان حرم نیز موضوع کار هنرمندان بودند. پاکباز معتقد است کسانی مثل مهرعلی از زنان نیز نقش می‌زدند اما کارهایشان را امضا نمی‌کردند [۵، ص۱۵۳]. آژند هم کارهایی را به مهرعلی و ابوالقاسم نسبت می‌دهد [۲۹، ص۷۷]. رابینسون از مجلس بزم فتحعلی‌شاه و زنانش، که در حال رقص و نوازندگی بودند، سخن می‌گوید که به قلم ابوالقاسم کشیده شده بود [۳]. همچنین فریه از محمد می‌گوید که مهارتشان در ترسیم زنان بیشتر از مردان مقبول می‌افتاد [۱۸، ص ۲۲۸]. این‌ها به همراه تمام آنچه سیاحان دربارهٔ وجود نقاشی‌های بسیاری که از زنان شاه در اندرون و البته مقر حکومتی دیده‌اند [۳۲، ص ۴۳۸]، نشان می‌دهد که زنان از موضوعات متداول نقاشان محسوب می‌شدند. ما از همین‌گونه آثار در پژوهش حاضر سود خواهیم جست. بیشتر شمایل‌های فتحعلی‌شاه او را در جامه و اسلحهٔ گوهرنشان به تصویر کشیده‌اند. ریش بلند و سیاه، کمر باریک و نگاه خیره از ویژگی‌های دائمی آن‌هاست و بدون استثنا همه‌چیز در مرواریددوزی غرق شده است؛ سریر، تاج، اسلحه، فرش‌ها و امثال این‌ها [۵، ص۱۵۱]. جواهراتی که او به خود می‌آویخت همگی در خزانهٔ دربار وجود داشتند [۳۴، ص۴۸] و برخی همان‌هایی هستند که نادرشاه از هند به خزانهٔ ایران سرازیر کرد. نقاشی‌ای از نادر در دست است که او را به همراه جواهراتی مانند بازوبندهای دریای نور و تاج ماه نشان می‌دهد (تصویر ۳). در کتاب *چهره‌های قاجاری*، اثر جولین رابی، نیز تصویری از آقامحمدخان آمده است که نشان می‌دهد او نیز این بازوبندها را بر بازوان خود بسته است. سپهر جلوس آقامحمدخان را در سال ۱۲۱۰ه.ق این‌طور شرح می‌دهد:

> ... بزرگان درگاه را به اجابت مقرون داشت (...) آن‌گاه تاج کیانی را که به جواهر بحار و جبال زینت ترصیع داشت، بر فرق فرقدان سای نهاد و بازوبند دریای نور و تاج ماه را که رفیق آرزوی هیچ پادشاه نبود، بر بازوی جهانگشای بست و رشته‌های لآلی منضود را، که هریک بیضه عصفوری یا بندقه کافوری می‌نمود، از یمین و شمال کتف و بال درآویخت و شمشیر جهانگشا، که از زبان مار گرزه و دندان شیر شرزه به کارتر بود، برمیان بربست و بر تخت گوهرآگین به شریعت ملوک پیشین زمان و سنت سلاطین باستان برنشست [۱۳، ص ۷۹].

تاج کیانی، بازوبندها و شمشیر اشاره‌شده را در اثر میرزا بابا می‌توان دید (تصویر ۴).

تصویر ۳. راست، نادرشاه، محمدرضا هندی، اصفهان، ۱۷۴۰م [۳۸، ص۵]
تصویر ۴. چپ، آقامحمدخان قاجار، بخشی از نقاشی، میرزابابا [۳۹]

نادر و آقامحمدخان، که از این جواهرات تاریخی استفاده کرده‌اند، هر دو به جنگاوری شناخته می‌شوند. اما فتحعلی‌شاه، با آنکه علاقه‌ای به حضور در میادین واقعی از خود نشان نمی‌داد [۲۱؛ ۲۳؛ ۲۸]، همچون آن‌ها خود را مزین به جواهرات سلطنتی می‌کرد. هم‌زمانی حکومت او با تحولاتی که در جهان به وقوع پیوست و توجه سایر ملل به ایران جلب شد، باعث شد تا هر نوع کنشی از سوی او فقط در بعد بین‌الملل تفسیر و وجود این جواهرآلات نیز تحت سیاست‌های خارجی او تفسیر شود. ریشهٔ این نوع تفاسیر وجود بازوبندهای دریای نور و تاج ماه است. این دو الماس، که یادآور نادر و آقامحمدخان بودند، راه را برای این‌گونه برداشت‌ها هموار می‌کردند. اما جزئیات دیگر زیورآلات فتحعلی‌شاه مانند آستین‌ها و کمربند می‌توانند حرف‌های تازه‌ای به ما بگویند. مقایسهٔ آستین‌های لباس نادر و آقامحمدخان با فتحعلی‌شاه نشان می‌دهد که سر آستین‌های لباس نادر (تصویر ۳) و آقامحمدخان (تصویر ۴) همچون سایر قسمت‌های لباس بدون تزئین نقاشی شده‌اند، اما همهٔ لباس‌های فتحعلی‌شاه این‌گونه نیستند. آن‌ها را براساس آستین می‌توان به دو گروه تقسیم کرد. گروه اول مانند آقامحمدخان و نادر، مشخصات ویژه‌ای ندارند (تصویرهای ۵-۷) و بقیهٔ موارد شامل آستین‌هایی با جواهرات زیاد می‌شوند (تصویرهای ۸ - ۱۰). گروه اول بیشتر متعلق به آغاز حکومت‌داری فتحعلی‌شاه هستند و احتمالاً باید زمانی سپری شود تا جزئیات لباس شاهی شکل بگیرد. گروه دوم، که اکثراً به سال‌های میانی و اواخر سلطنت برمی‌گردند، شباهت زیادی با لباس زنان حرمسرا دارند. این سرآستین‌ها به ترتیب شامل یک ردیف مروارید و یک ردیف جواهر زردرنگ در لبهٔ آستین می‌شوند. قسمت میانی نسبتاً وسیع است و با مروارید و نقوشی هندسی، که از جواهرات رنگی به وجود آمده‌اند، پر شده و قسمت انتهایی نیز قرینهٔ لبهٔ آستین تزئین شده است.

تصویر ۵. راست، فتحعلی‌شاه، ۱۲۱۳ق/۱۷۹۸م، میرزابابا، تهران [۳۸، ص۵]
تصویر ۶. وسط، فتحعلی‌شاه، ۱۲۱۷ق/۱۸۰۲م، میرزابابا [۳۹]
تصویر ۷. چپ، فتحعلی‌شاه، ۱۲۱۳ق/۱۷۹۸م، میرزابابا،تهران [۳۱]

تصویر ۸. راست، فتحعلی‌شاه،۱۲۲۴ه/۱۸۰۹م، مهرعلی، موزهٔ ارمیتاژ [۳۸، ص۶]
تصویر ۹. وسط، فتحعلی‌شاه، ۱۲۲۱ه/۱۸۰۶م، مهرعلی، لوور [همان]
تصویر ۱۰. چپ، فتحعلی‌شاه، ۱۲۲۹ق/۱۸۱۴م، مهرعلی، ارمیتاژ [همان]

در بعضی موارد، انتهای سرآستین‌ها به یک بخش تاج‌مانند ختم می‌شود (تصویرهای ۱۱ - ۱۳). لباس زنان حرمسرا نیز آستین‌هایی دارند که مانند لباس شاه مرواریددوزی‌اند و اشکال هندسی در قسمت میانی قرار گرفته است. بعضی از آن‌ها نیز قسمت‌های تاجی‌شکل دارند (تصویرهای ۱۴- ۱۶).

تصویر ۱۱. بخشی از تصویر ۸
تصویر ۱۲. بخشی از تصویر ۱۰
تصویر ۱۳. بخشی از تصویر ۹

تصویر ۱۴. «زن دف‌نواز»، اوایل سدهٔ ۱۳، موزهٔ ویکتوریا، لندن [۴۱]
تصویر ۱۵. «زن رقصنده»، سدهٔ ۱۳ ق، موزهٔ ویکتوریا، لندن [۴۰]
تصویر ۱۶. «زن سنتورزن»، ۱۲۴۵ ق، بنیاد هنر اسلامی دوریس دوک [۴۳]

این نوع سرآستین، از آنجا که در لباس درباریان عمومیت ندارد، مبین نوع پوشاک مدشده در آن دوران نیست (تصویرهای ۱۷-۱۹).

تصویر ۱۷. شاه و شاهزاده، ۱۲۳۵ق، مهرعلی [۴۰]
تصویر ۱۸. شاهزاده با تفنگ، دورهٔ فتحعلی‌شاه، محمدحسن [۳۵]
تصویر ۱۹. اشراف زاده، دورهٔ فتحعلی‌شاه [۳۵]

این در حالی است که بیشتر تصاویر مرتبط به زنان تزئینات سرآستین دارند (تصویر ۲۰). حتی آن گروهی هم که جواهردوزی عریض ندارند، بازهم از بخش‌های مزین با مروارید و امثال آن تشکیل شده‌اند، که می‌توان نوع سادهٔ جواهردوزی آستین محسوبشان کرد (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۰. بانوی حرم، دورهٔ فتحعلی‌شاه [۳۵] **تصویر ۲۱. بانوی حرم، دورهٔ فتحعلی‌شاه [۳۵]**

همهٔ این‌ها بیانگر این است که این نوع تزئین لباس متعلق به زنان حرمسرا بوده یا در آنجا بیشتر استفاده می‌شده است و برخاسته از سلایق خیاطان اندرونی است. اگر رابینسون در توصیفش دربارهٔ زنان نقاشی ابوالقاسم می‌گوید: «سراسر پوشیده از جواهر هستند» [۳، ص۵۳۰]، اشاره به همین‌گونه تزئینات است. ما کمتر چنین مطالبی را در مورد مردان دربار می‌شنویم؛ مگر دربارهٔ خود فتحعلی‌شاه. این موضوع در مقایسهٔ لباس او و شاهزادگان نیز قابل درک است (تصویر ۱۷). به غیر از تزئینات آستین، کمربند فتحعلی‌شاه نیز با پیشینیانش متفاوت بود. آقامحمدخان به روایت نقاشی، چندان رغبتی به استفاده از کمربند زرین از خود نشان نداد. در توصیف *ناسخ‌التواریخ* از روز بر تخت نشستن نیز از کمربند سخنی به میان نمی‌آید. اما نادر، فاتح این جواهرات، ترجیح داد تا هم بازوبندهای تاج ماه و دریای نور را در نقاشی‌اش ثبت کند و هم گردنبند و کمربندی قیمتی را به کار ببرد. تفاوت در نقوش کمربند فتحعلی‌شاه با آن‌ها قابل ملاحظه است و نشان می‌دهد همانی نیست که نادر بر کمر می‌بسته است (تصویرهای ۲۲ و ۲۳).

تصویر۲۲. نادر، بخشی از تصویر۳

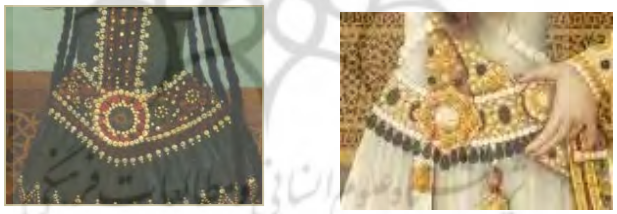
تصویر۲۳. آقامحمدخان، بخشی از تصویر۴

کمربند فتحعلی‌شاه معمولاً شامل نواری از درّ و گوهر بود که به نقشی مدوّر در وسط منتهی می‌شد. لبه‌های این نوار را دو ردیف مروارید فراگرفته است. نقش مدوّر مرکزی نیز شامل لبه‌هایی از مروارید و سنگ گرانبهایی در مرکز می‌شود. مراجعه به لباس حرم‌نشینان مشخص می‌کند که زنان نیز روی لباس‌های خود کمربندهایی می‌بستند. مقایسهٔ کمربندهای زنانه و کمربندهای فتحعلی‌شاه از یکسانی عجیبی بین این دو گروه خبر می‌دهد.

حتی برای آن دسته از کمربندهایی که زیورآلاتی آویزان بر پایین آن‌ها نصب شده نیز نمونه‌های مشابه در لباس زنان قابل شناسایی است (تصویرهای ۲۴ و ۲۵).

به ترتیب از راست بخش‌هایی از تصاویر ۵، ۷، ۹

به ترتیب از راست بخش‌هایی از تصاویر ۱۱، ۱۲، ۱۳



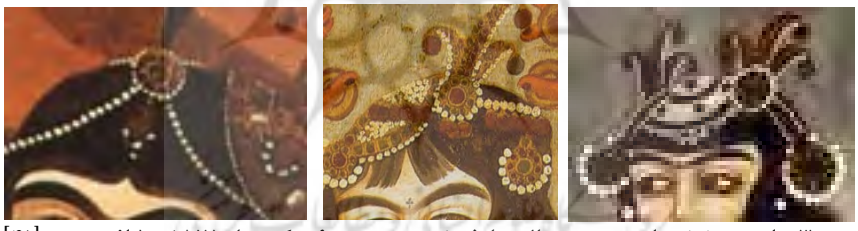
تصویر۲۴. بخشی از تصویر ۸

تصویر۲۵. بخشی از نقاشی زن رقصنده، بنیاد هنر اسلامی دریس دوک [۴۳]

البته کاربرد کمربند، برعکس سرآستین‌ها، در نخستین آثار فتحعلی‌شاه نیز دیده می‌شود. احتمالاً تزئینات کمربند زودتر از تزئینات آستین روی سلیقهٔ شاه مؤثر افتاد. شاید به این دلیل که در بین مردان نیز کمربند متداول بوده است و فقط تزئینات باید متحول می‌شد. کما اینکه در نخستین اثر مهرعلی در ۱۲۱۲ه.ق [۳] این نوع کمربند دیده می‌شود. باید در نظر داشته باشیم که این سال، هرچند سال جلوس فتحعلی‌شاه بر تخت تهران است، او قبل از این در شیراز حکومت می‌کرد و آن‌طور که دیبا می‌گوید در آنجا نیز تصاویری را به نقاشان دربار سفارش می‌داده [۳۲] و البته برای خود حرمسرایی نیز داشته است.

دلایل ما برای اثبات اینکه نوع تزئینات کمربند یک سلیقهٔ زنانه است با بررسی سایر قسمت‌های لباس زنان مستحکم‌تر خواهد شد. توجه به یقهٔ لباس بانوان حرم از یک تزئین شبیه به کمربند خبر می‌دهد. در قریب به اتفاق لباس آن‌ها همان حلقهٔ کمربند دیده می‌شود. این حلقه به‌منزلهٔ موتیفی مورد علاقه در بخش‌های دیگر لباس هم استفاده شده است و گویی زنان در استفاده از آن آگاهانه اصرار می‌ورزیدند (تصویرهای ۲۶- ۲۹). حتی در گل‌سرها نیز همین موتیف تزئینی تکرار می‌شود (تصویرهای ۳۰- ۳۲).

تصویر ۲۶. از راست، اول، بخشی از نقاشی «زن رقصنده»، بنیاد هنر اسلامی دریس دوک [۴۳]
تصویر ۲۷. از راست، دوم، بخشی از «زن تارنواز»، ۱۸۰۰–۱۸۳۰م، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت [۴۱]
تصویر ۲۸. از راست، سوم، بخشی از تصویر ۲۰، بانوی حرم، دورهٔ فتحعلی‌شاه [۳۵]
تصویر ۲۹. از راست، چهارم، بخشی از تصویر ۲۱، بانوی حرم، دورهٔ فتحعلی‌شاه [۳۵]

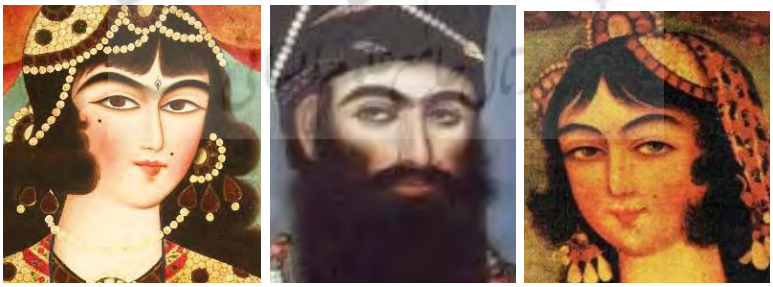


تصویر ۳۰. راست، بخشی از «زنی در حال تعارف شیرینی»، موزهٔ ویکتوریا، ۱۸۲۵ـ۵۰ اثر محمد [۴۱]
تصویر ۳۱. وسط بخشی از نقاشی، «قاشقک‌زن»، حدود ۱۲۴۶ـ۱۲۵۶ه.ق، تهران [۳]
تصویر ۳۲. چپ، بخشی از تصویر ۱۴، «زن دف‌نواز»، اوایل سدهٔ ۱۳، موزهٔ ویکتوریا، لندن [۴۱]

اما لباس مردان چنین نقش‌هایی ندارد و معمولاً در یقهٔ لباس آن‌ها تزئیناتی دیده نمی‌شود. برعکس، ریش بلند فتحعلی‌شاه که شرایط بررسی تزئینات یقه را فراهم نمی‌کند، لباس تعدادی از شاهزادگان قابل مطالعه است. هرچند نمونه‌هایی از این نوع نقوش در مواردی که مردان خود را به زیور آراسته‌اند نیز قابل مشاهده است، همه‌گیر نیست (تصویرهای ۳۳ و ۳۴).

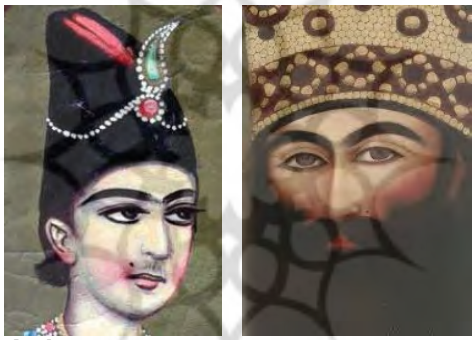
تصویر ۳۳. راست، بخشی از نقاشی تصویر ۱۸، «شاهزاده با تفنگ»، دورهٔ فتحعلی‌شاه، محمدحسن [۳۵]
تصویر ۳۴. چپ، بخشی از نقاشی تصویر ۱۷، «شاه و شاهزاده»، ۱۲۳۵ق، مهرعلی [۴۰]

پیگیری بحث آرایش به‌منزلهٔ دومین فرضیه نیز امکانات تازه‌ای را در موضوع تأثیرپذیری فتحعلی‌شاه از زنان فراهم می‌کند. خال صورت یکی از زینت‌های زنان محسوب می‌شد که آن را بالای لب یا گونه قرار می‌دادند. نقاشان نیز این میل زنانه را در تابلوهایی که از زنان حرم تهیه می‌کردند در نظر می‌گرفتند. با مراجعه به پیکرنگاری فتحعلی‌شاه متوجه وجود چنین خالی بر بالای لب او هم می‌شویم. برخی معتقدند که او خود شخصاً این خال را داشته است، اما مکان قرارگیری آن را در قسمت چانه دانسته‌اند [۲۳]. اما ما نقاشی‌ای در دست داریم که فتحعلی‌شاه را در دوران نوجوانی با یک خالِ بالای لب نشان می‌دهد (تصویر ۳۶). اگر نقاش جانب واقع‌گرایی را رعایت کرده باشد، درنتیجه باید پذیرفت که فتحعلی‌شاه حقیقتاً صاحب چنین خالی بوده است که اتفاقاً بر بالای لب او قرار داشته نه در قسمت چانه. پس نمی‌توان مدعی شد که وجود این نقطهٔ سیاه در نقاشی‌های فتحعلی‌شاه فقط یک آرایش بوده است. محققان معتقدند شاه به علت آنکه وجود ریش مانع از دیده شدن خال مذکور می‌شد، به نقاشان دربار تأکید می‌کرد که آن را روی گونه‌اش قرار بدهند [۲۳، ص۲۲]. و امروزه یکی از مشخصات خاص نقاشی‌های او، که چهره‌اش را از سایر قاجاریان هم‌شکل جدا می‌کند، همین خال است [۲۴، ص۱۳۱].



از راست، بخش‌هایی از تصاویر ۲۱، ۷، ۱۶

اما حتی پس از محرز شدن وجود خال، آن هم نه روی چانه، بلکه بر بالای لب یک ابهام باقی می‌ماند، آن هم محل قرارگیری خال در دو نقاشی دوران نوجوانی و در نقاشی‌های زمان پادشاهی اوست. این خال در نقاشی نوجوانی بالای لب و نزدیک به گونهٔ راست کشیده شده است. درحالی‌که نقاشی‌های دوران پادشاهی او را با خالی روی گونهٔ چپ نشان می‌دهند (تصویر ۳۵). همین منطبق‌نبودن ما را با دو سؤال مواجه می‌کند. اول اینکه مکان واقعی خال کجا بوده است؟ درنتیجهٔ این قطعی‌نبودن، حتی احتمال بودن این خال روی چانه نیز می‌رود، زیرا اگر بالای لب بود، برای دیده شدن در نقاشی‌هایی که ریش مانع از جلوه‌کردن آن می‌شد، کافی بود در همان سمت راست صورت کمی جابه‌جا شود نه اینکه در قسمت چپ صورت نقاشی شود. این موضوع تأکید آرایش گونه بر وجود خال مذکور از جانب نقاش با اعمال نظر شخص شاه را تقویت می‌کند، زیرا نقاشان کمتر سلیقهٔ خودشان را در آثار دخیل می‌کردند و بیشتر از آنکه تشخص فردی هنرمند نقش ایفا کند، سلیقهٔ زیباشناختی رایج و شخص شاه حرف نخست را می‌زد [۳۱، ص ۵۸؛ ۳۴].



تصویر ۳۵. بخشی از تصویر فتحعلی‌شاه، مهرعلی [۴۲]

تصویر ۳۶. بخشی از تصویر فتحعلی‌شاه در نوجوانی، نقاش ناشناخته[۳۶]

حال که نقش آرایشی حضور خال پررنگ شد، سؤال دوم مطرح می‌شود که منشأ این علاقه از کجاست؟ سن و سال فتحعلی‌شاه در تصویر ۳۶ برای داشتن مکانی به‌عنوان حرمسرا بسیار کم به نظر می‌رسد، اما بامداد در کتاب *شرح حال رجال ایران* سال ۱۲۰۴ ه.ق را تاریخ موثق انتخاب‌شدن باباخان[۱] به ولایتعهدی معرفی کرده و تاریخ نخستین زن عقدی او را به ۱۱۹۶ ه.ق، یعنی در یازده سالگی! و هشت سال زودتر از برگزیده‌شدن برای منصب ولایتعهدی، مربوط دانسته است. این ازدواج رسمی با دختر جعفرخان، پسر قادرخان عرب عامری بسطامی، از امرای آن زمان صورت می‌گیرد و سال بعد در دوازده‌سالگی دومین زن عقدی او، که دختر

۱. نام فتحعلی‌شاه قبل از بر تخت نشستن.

فتحعلی‌خان قاجار بود، به حرم این نوجوان پا می‌گذارد [۴، ص ۶۲ و ۶۳]. او از هجده‌سالگی فرزندآوری را شروع می‌کند و سالی پنج تا شش و حتی بیشتر از این تعداد صاحب اولاد می‌شود [۴]. باباخان می‌توانسته قبل از سن یازده‌سالگی هم زنان غیرعقدی زیادی داشته باشد، زیرا توانایی ارتباط با زنان برای او یک افتخار محسوب می‌شد، زیرا مؤسس سلسلهٔ قاجار، آقامحمدخان، فاقد چنین توانایی‌ای بود و در تمام عمر از آن رنج برد و نداشتن وارث بزرگ‌ترین کابوس زندگی‌اش به‌شمار می‌رفت.

رشد جسمانی نامناسب و ظاهر زنانهٔ عمو، که نتیجهٔ عقیم‌کردن او در کودکی بود، در قد و بالای برادرزادهٔ زن‌پرست جبران می‌شد. درحقیقت، برای این رفتار ولیعهد یک عقبهٔ تاریخی توجیح‌گر از نظر همگان وجود داشت. درنتیجه، باباخان می‌توانسته در سن‌وسال نقاشی مذکور هم تجربیات فراوانی از ارتباط با زنان را از سر گذرانده باشد و بحث گرایش او به رنگ و لعاب چهره خیلی زودتر از حکومت تهران در او نمود پیدا کرده باشد. کما اینکه ترسیم چشم و ابرو و تأکید بر زیبایی زنانه‌گون آن‌ها در همین نقاشی نیز مشخص است. پس جابه‌جایی خال در نقاشی‌ها نیز می‌تواند بازی‌های او برای رسیدن به زیبایی مطلوبش باشد. چنین تأکیدی از سوی شخص اول مملکت دغدغه‌های درونی پادشاه را نشان می‌دهد. اگر اندیشهٔ او در سفارش نقاشی‌ها صرفاً معطوف به مقاصد دیپلماتیک در عرصهٔ بین‌الملل بوده است، دلیل چنین تأکیدی مبهم باقی می‌ماند. حضور این خال در مهم‌ترین کنش تبلیغاتی پادشاه، حرف‌هایی را به میان خواهد آورد که اغلب محققان از اشاره به آن سر باز زده‌اند؛ چیزی که حتی در شباهت زیاد آرایش چشم و ابروی او در همهٔ نقاشی‌های حکومتداری‌اش با چشمان زنان به‌دفعات تکرار شده است. فتحعلی‌شاه همانی است که در نخستین دیدار با سفیر انگلیس نخستین سؤالش در این دیدار دیپلماتیک پرسش از تعداد زنان پادشاه انگلیس بود! [۲۵، پانوشت ص ۶۴].

تأکید بعدی فتحعلی‌شاه در چهره‌اش، موضوع ریش او بود. افتخار داشتن این ریش ــ به همراه سایر محسنات چهره‌اش ـ برای او به قدری مهم بود که همراه با مجلدی که برای پرنس رجنت ارسال شد، تصاویر خود و آقامحمدخان را هم‌زمان فرستاد تا از تضاد حاصل از این دو تصویر به خیال خودش نهایت استفاده را ببرد! [۳۳].

بررسی اینکه فتحعلی‌شاه این تأثیرات را مستقیماً از زنان دریافت می‌کرد یا از نقاشی‌هایی که هنرمندان دربارش از آن‌ها می‌کشیدند، فرصت دیگری را می‌طلبد. اما این مطلب که او به‌شدت میل به ظواهر جسمانی افراد داشت، انکارناپذیر است. لرد کرزن در کتابش به توصیف نقاشی‌ای از برومل انگلیسی می‌پردازد که فتحعلی‌شاه بعد از دیدن چهرهٔ زیبای این فرد، چنان تحت تأثیر قرار گرفت که دستور داد در تمام کاخ‌ها، چهرهٔ او را بکشند [۲۳، ص ۴۵۰]. این میل زننده حتی در *تاریخ عضدی* ضمن داستان پسرک کفشدوز نیز تکرار می‌شود [۱۶]. چنین

خصایص رفتاری از فتحعلی‌شاه در منابع مکتوب مربوط به حرمسرا به‌راحتی قابل پیگیری است؛ همان‌هایی که تأثیراتش در بخش‌هایی از سفارش‌های هنری دربار ناخواسته وارد شدند.

نتیجه

ادعای محققان دربارهٔ دیپلماسی بین‌المللی فتحعلی‌شاه در سفارش‌های هنری او، اولاً مبتنی بر وجود بازوبندهای مزین به الماس‌هایی است که خود به‌تنهایی نماد برخوردهای تاریخ‌ساز و جهانی هستند و ثانیاً بر فرستادن این تابلوها به سایر ملل تکیه دارد. وجود این دو عامل، که به قضاوت‌های همه‌گیر در مورد اندیشه‌های هنری- سیاسی فتحعلی‌شاه منتهی شد، باعث شد تا سایر اطلاعاتی که از این آثار قابل دریافت است در طول سال‌های متمادی نادیده انگاشته شود. زنبارگی این مرد هوسران، که یکی از وجوه بارز شخصیتی او بود و امروزه تأثیرات منفی آن بر دوران حکومتی‌اش روشن شده، از نگاه بیشتر هنرپژوهان به دور مانده است، زیرا در بررسی پیکرنگاری فتحعلی‌شاه، اعظم توجهات به حوادث تاریخی سرحدّات ایران معطوف شده است. تأثیر مهم‌ترین مقر حکومتی فتحعلی‌شاه، یعنی حرمسرا، به قدری بود که ناخواسته در بیشتر آثاری که او به‌منزلهٔ نماد حشمت حکومت به اقصی نقاط جهان ارسال می‌کرد، بروز یافته است. فرضیات مقاله، که بر مبنای بررسی دو عامل زیور و زینت دسته‌بندی شده‌اند، از طریق بررسی موتیف‌هایی چون چشم‌های سرمه‌کشیده و خال در بحث زینت و بخش‌هایی از لباس مانند سرآستین‌ها و کمربند در بحث زیور دنبال شدند که با توجه به جابه‌جایی مکان قرارگیری خال در نقاشی‌های نوجوانی و میان‌سالی او و همچنین موتیف دایره‌ای‌شکل که آراسته به سنگ‌هایی قیمتی است و مشخصاً کاربرد زینتی داشته و در یقهٔ لباس زنان، گل‌های سر و بخش‌هایی از جلوی لباس آن‌ها استفاده می‌شده است، تأثیرپذیری فتحعلی‌شاه را از زنان نشان داد. استفادهٔ کثیر زنان از این نقش از یک‌سو زنانه‌بودن آن را ثابت کرد و از سوی دیگر اصرار شاه در به‌کار بردن آن درحالی‌که سایر مردهای دربار چنین اصراری از خود نشان نداده‌اند، بیانگر تأثیرات مستقیم شاه از خیل عظیم زنان حرمسرایش است. درنتیجه، به استناد همین تابلوها که به جهت کارکردی سیاسی- تبلیغی شکل گرفتند، دلبستگی واقعی فتحعلی‌شاه در دوران حکومتش قابل درک شد. درنهایت، این تحقیق ما را قادر ساخت تا از منابع هنری پابه‌پای اسناد مکتوب در جهت بازخوانی تاریخ بهره بجوییم و صرفاً به بررسی‌های فرمالیستی در هنر اکتفا نکنیم.

منابع

[۱] آزاد، حسن (۱۳۷۱). *پشت پرده‌های حرمسرا*، ارومیه: انزلی، چ ۶.
[۲] آوری، پیتر (۱۳۷۷). *تاریخ معاصر ایران*، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، تهران: عطایی، چ ۳.
[۳] اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*، تهران؛ آگه.

[۴] بامداد، مهدی (۱۳۷۸). *شرح حال رجال ایران در قرن ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ هجری*، تهران: زوار، چ ۵.
[۵] پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرّین و سیمین، چ ۶.
[۶] پناهی سمنانی؛ محمدـ احمد (۱۳۷۴). *فتحعلی‌شاه قاجار؛ سقوط در دام استعمار*، تهران: کتاب نمونه.
[۷] توحیدی چافی، محمد (۱۳۸۷). *قهوهٔ قجری؛ آسیب‌شناسی رجال قاجار*، تهران: باز.
[۸] حجازی، بنفشه (۱۳۸۲). *تذکرهٔ اندرونی*؛ شرح احوال و شعر شاعران زن در عصر قاجار تا پهلوی اول، تهران: قصیده‌سرا.
[۹] ـــــــــ (۱۳۷۶). *به زیر مقنعه*؛ بررسی جایگاه زن ایرانی از قرن اول هجری تا عصر صفوی، تهران: علم.
[۱۰] درووِیل، گاسپار (۱۳۸۷). *سفرنامهٔ درووِیل*، ترجمهٔ جواد محیی، تهران: گوتنبرگ.
[۱۱] زیباکلام، صادق (۱۳۷۷). *سنت و مدرنیته*؛ ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار، تهران: روزنه.
[۱۲] ژوبر،پ. امده (؟). *مسافرت در ارمنستان و ایران*، (علیقلی اعتمادمقدم)، نشر بنیاد فرهنگ ایران.
[۱۳] سپهر، محمدتقی لسان‌الملک (۱۴۰۰). *ناسخ‌التواریخ*؛ تاریخ قاجاریه، تهران: اساطیر.
[۱۴] شیرازی، میرزاصالح (۱۳۸۷). *سفرنامه‌ها*، به‌کوشش غلامحسین میرزا صالح، تهران: نگاه معاصر.
[۱۵] طلوعی، محمود (۱۳۸۰). *از طاووس تا فرح*؛ جای پای زن در مسیر تاریخ معاصر ایران، تهران: علم، چ ۶.
[۱۶] عضدالدوله، احمدمیرزا (۱۳۶۲). *تاریخ عضدی*، تهران: سرو.
[۱۷] فتحعلی قاجار (۱۳۸۹). *آداب ملک‌داری*، مقدمه و تصحیح از پرویز دولتخانی، به‌کوشش خدیجه مقدم، تهران: توکا.
[۱۸] فریه. ر. دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
[۱۹] فریزر، جیمز بیلی (۱۳۶۴). *سفرنامهٔ فریزر*؛ معروف به سفر زمستانی از مرز ایران تا تهران و دیگر شهرهای ایران، ترجمه و حواشی از منوچهر امیری، تهران: توس.
[۲۰] فلور، ویلم؛ چکلووسکی، پیتر؛ اختیار، مریم (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوران قاجاریه*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
[۲۱] قدیانی، عباس (۱۳۸۴). *تاریخ، فرهنگ و تمدن ایران در دورهٔ قاجاریه*، چ ۲، تهران: فرهنگ مکتوب.
[۲۲] کاظمی، خدیجه (۱۳۸۸). *آرایش و پوشش زنان از عهد مغول تا پایان دورهٔ قاجار*، تهران: اندیشهٔ زرین.
[۲۳] کرزن، جورج ناتانیل (۱۳۶۷). *ایران و قضیهٔ ایران*، ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: علمی و فرهنگی.
[۲۴] گودرزی، مرتضی (دیباج) (۱۳۸۸). *آیینهٔ خیال*؛ بررسی و تحلیل تزئینات معماری دورهٔ قاجار، تهران: سورهٔ مهر.
[۲۵] لانگس، لویی (۱۳۸۹). ایران فتحعلی‌شاهی، ترجمهٔ ع. روح‌بخشان، همراه با فردنامهٔ پاریس به‌کوشش ایرج افشار، تهران: کتاب روشن.

[۲۶] ملکم، سرجان (۱۳۸۰). *تاریخ کامل ایران*، ترجمهٔ میرزا اسماعیل حیرت، تهران: نشر افسون.
[۲۷] محمود میرزا قاجار (۱۳۸۹). *تاریخ صاحبقرانی*، تصحیح نادره جلالی، تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
[۲۸] نفیسی، سعید (۱۳۷۶). تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر، ج اول، چاپ دهم، بنیاد.
[۲۹] آژند، یعقوب (۱۳۸۶). «نقاشان دورهٔ قاجار»، *گلستان هنر*، ش ۹، ص ۷۴ـ ۸۱.
[۳۰] پنجه‌باشی، الهه؛ دادور، ابوالقاسم (۱۴۰۱). «مطالعه و بررسی نسخه‌های خطی قرآن به کتابت بانوان دورهٔ قاجار»، نگره، ش ۲۴، ص ۴ـ۱۳.
[۳۱] تهرانی، رضا (۱۳۸۸). «بازشناسی مبانی تصویری در نقاشی قاجاری»، کتاب ماه هنر، ش ۱۳۲، ص ۵۰ـ۵۳.
[۳۲] دیبا، لیلا (۱۳۷۸). «تصویر قدرت و قدرت تصویر؛ نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار»، *ایران‌نامه*، ش ۶۷، ص ۴۲۳ـ۴۵۲.
[۳۳] رابی، جولین (۱۳۸۴). «چهره‌های قاجاری»، ترجمهٔ مریم خلیلی، *هنرهای تجسمی*، ش ۲۳، ص ۴۸ـ۵۵.
[۳۴] زنگی، بهنام (۱۴۰۲). «کارکرد و جایگاه جواهر و زیورآلات در نقاشی‌های دورهٔ قاجار»، *پژوهش هنر*، ش ۳، ص ۴۷ـ۵۶.
[۳۵] زنگی، بهنام و دیگران(۱۳۸۴). خیال شرقی ــ کتاب تخصصی هنرهای تجسمی ــ کتاب اول، انتشارات فرهنگستان هنر.
[۳۶] علیزاده، سیامک (۱۴۰۱). «بررسی و فن‌شناسی تحول هنر نقاشی در دورهٔ اول قاجاری»، *نگره*، ش ۲۲، ص ۷۲ـ۸۴.
[۳۷] غفاری نمین، محمدرضا (۱۳۸۹). «واقعگرایی نقاشی دورهٔ قاجار»، کتاب ماه هنر، ش ۱۴۱، ص ۷۰ـ۷۵.
[۳۸] یوسفیان، مریم؛ جوانی، اصغر (۱۴۰۰). «نشانه‌شناسی قدرت در پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه قاجار»، *پژوهش هنر*، ش ۱، ص۱ـ۱۶.
[39] Raby, R,(2001). Qajar Portraits: Figure Paintings from Nineteenth Century Persia ,Azimuth Editions in Association With Iran Heritage Foundation.
[40] www.alainruong.com
[41] www.collections.vam.ac.uk
[42] www.pinterest.com
[43] www.qajarwomen.org/»»» http://www.harvard.edu.