



The Portrayal Style of Women in Six Qajar Muraqqas (Their Make-Up, Clothing, Jewelry, and Body Portrayals)

Ameneh Mafitabar¹ 

1. Corresponding Author, Assistan professor of Textile and Clothing Design Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
4 July 2023

Received in revised form:
1 sep 2023

Accepted:
3 February 2024

Published online:
30 May 2024

Keywords:

*Qajar Clothing, Qajar
Jewelries, Qajar Muraqqa,
Qajar Painting, Qajar
Women.*

Abstract

The art of the first Qajar period is tied to FathAli Shah's name, while the achievements of the second period are accredited to NaserAddin Shah. The main aim of this study is to compare the style of make-up, clothing, jewelry, and body portrayals of women in six Qajar Muraqqas. So, the question is: How does comparing the style of make-up, clothing, jewelry, and body portrayals of women in six Qajar Muraqqas can elucidate the similarities and differences of women's portrayal in the two historical periods of Qajar? The current qualitative research studies the Qajar art with a historical approach, in an analytical and comparative method. Thus, this developmental research achieved its goal by collecting data in the form of documents and using note-taking and picture-reading methods. The findings demonstrate that Qajar Muraqqa-making represents the artistic characteristics of court portraiture in the common artistic style of the first period of Qajar's reign. In the second period, it emphasizes the features of court painting. In response to the question of the study: The portrayal style of women in the first period emphasizes the ornamental items. The features are observably expressed via slim bodies and additional cosmetic items. The clothes are made of expensive materials and there can be seen accessories such as fans and tambourines in their hands. Meanwhile, despite court portraiture, the background is pictured negligently and simplistically incomplete. In the Muraqqas of the second period, the portrayal style of women is more realistic and their body is more natural. The ornamental styles and flamboyant expensive jeweleries are avoided and even women are pictured in their outdoor attire. Women's clothing style, changes according to the fashion of the era. But the background is still out of details so that, like graphic Muraqqas of the first period, the viewer has to imagine a vague place indoors or outdoors.

How To Cite: Mafitabar, A. (2024). The Portrayal Style of Women in Six Qajar Muraqqas (Their Make-Up, Clothing, Jewelry, and Body Portrayals). *Women in Culture & Art*, 16(1), 41-59.
DOI: <https://doi.org/10.22059/jwica.2024.356590.1937>



© The Author(s).

Publisher: The University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jwica.2024.356590.1937>



فصلنامه زن در فرهنگ و هنر

سال ۱۶، شماره ۱
بهار ۱۴۰۳، ۴۱-۵۹



شیوه نمایش زنان در شش مرقع قاجاری (از منظر آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی)

آمنه مافی تبار^۱

۱. نویسنده مسئول، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران، رایانامه: a.mafitabar@art.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۳</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۰۶</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۳/۱۰</p> <p>واژه‌های کلیدی: زنان قاجار، زیورآلات قاجار، لباس قاجار، مرقع قاجار، نقاشی قاجار.</p>	<p>در طول افزون بر یکصد و بیست سال حکومت قاجاریان، دو دوره هنری قابل‌بازبایی است که اولی با عصر فتحعلی‌شاه و دومی با عهد ناصرالدین‌شاه شناخته می‌شود. پیش‌تر بررسی هنر دوران، بیشتر با نظر به نقاشی‌های بزرگ انجام شده است. هدف این مقاله، مقایسه شیوه بازنمایی زنان در شش مرقع قاجاری است که سه نسخه از آن‌ها به دوره اول و سه نسخه دیگر به دوره دوم تعلق دارد. با این نگاه، پرسش آن است که چگونه می‌توان با مقایسه شیوه آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی زنان در شش مرقع قاجاری، شباهت‌ها و تفاوت‌های مربوط به نمایش ایشان را در قالب سبک‌های نقاشی قاجاری تبیین کرد. نتیجه این پژوهش تاریخی به شیوه تحلیلی-تطبیقی و با نمونه‌گیری هدفمند دوازده نگاره از شش نسخه مرقع قاجاری نشان داد آرایش، پوشش و زیورآلات و به همین نسبت بازنمایی زنان در هریک از تصاویر، وام‌دار سبک و شیوه هنری زمانه است. به همین جهت در دوره اول، جنبه تجملی و تصنعی بیشتری دارد، اما در دوره دوم، کیفیت طبیعت‌گرایانه به خود گرفته است؛ چنان‌که در این دوره حتی در فضای بیرونی تصویر شده و نمود زنان کوچک و بازار در سنین سالخوردگی است. درباره پیکربندی نیز هرچند اندازه اندام بانوان در دوره دوم حقیقی‌تر می‌نماید، اما فضا سازی در هر دو دوره متقدم و متأخر، همچنان بی‌توجهی نقاش به محیط پیرامون را نشان می‌دهد و حداکثر به تجسم چند ترنج، فرش و مخده خلاصه می‌شود؛ به طوری که مانند مرقعات تصویری دوره اول، مخاطب فضای نامشخصی از اندرون یا بیرون متصور خواهد شد.</p>

استناد به این مقاله: مافی تبار، آمنه (۱۴۰۳). شیوه نمایش زنان در شش مرقع قاجاری (از منظر آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی). زن در فرهنگ و هنر، ۱۶(۱)، ۴۱-۵۹. DOI: <https://doi.org/10.22059/jwica.2024.356590.1937>

DOI: <https://doi.org/10.22059/jwica.2024.356590.1937>



© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

قاجاریان در بازه تاریخی طولانی بر ایران حکومت کردند (۱۷۹۶/۱۲۱۰-۱۹۲۵/۱۳۴۳). در این فاصله تاریخی، فرهنگ و هنر دچار تحولاتی شد که تحت تأثیر این تغییرات، حداقل دو سبک و شیوه در نقاشی این دوره قابل شناسایی است که اولی با دوره فتحعلی شاه و دومی با عصر ناصرالدین شاه شناخته می‌شود. معمولاً در بررسی آثار تصویری، تابلوهای نقاشی بزرگ‌اندازه یا نسخ دست‌نویس و چاپی ادبی مصداق قرار می‌گیرد و مرقعات مورد بحث واقع نمی‌شود. هدف اصلی این مقاله، مقایسه شیوه آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی زنان در شش مرقع قاجاری است و در سایه آن، اهداف فرعی دیگری محقق می‌شود که از جمله آن‌ها مطالعه چند نسخه مرقع است که پیش‌تر در دایره بررسی‌ها مغفول مانده بود. دیگر اینکه با مقایسه عناصر تصویری نام‌برده، بازیابی شباهت‌ها و تفاوت‌های دو سبک هنری قاجار یعنی پیکرنگاری دوره نخست و نقاشی درباری دوره دوم مورد تأکید قرار می‌گیرد و بررسی تأثیر آن در مرقع‌نگاری آن زمان ممکن می‌شود. با این حساب پرسش آن است که چگونه می‌توان با مقایسه شیوه آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی زنان در شش مرقع قاجاری، شباهت‌ها و تفاوت‌های مربوط به نمایش ایشان در دو بازه تاریخی از حکومت قاجار را تبیین کرد. در صورت انجام این تحقیق آنکه با به‌دست‌آمدن نتایج این تطبیق، اطلاعات دقیق‌تری درباره آثار هنری آن دوره و البته فرهنگ زمانه به‌دست می‌آید. با این نگاه، پس از تفکیک پیکرنگاری درباری و نقاشی دوره دوم، مرقع و مرقع‌نگاری مرور خواهد شد. پس از اشاره مختصر به چگونگی پوشش زنان در دوره اول و دوم قاجار، خصایص شش مرقع قاجاری مورد بحث قرار می‌گیرد. در نهایت مسئله اصلی یعنی بررسی دوازده نگاره از شش مرقع قاجاری (سه نسخه متعلق به دوره اول و سه نسخه مربوط به دوره دوم) دنبال و نتیجه در قالب جدول عرضه می‌شود.

۲. پیشینه تحقیق

درباره نقاشی قاجار و شیوه پوشش زنان آن دوره، مطالعات متعددی انجام شده است، اما درباره موضوع خاص این مقاله، یعنی بازیابی اقسام لباس و آرایش زنان در نقاشی‌های قاجار می‌توان به «شمایل‌نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهرعلی» از فرشته کیاوش و محمدتقی آشوری (Kiavosh & Ashouri, 2020) و «پوشش زنانه و مردانه عصر ناصری در نگاره‌های هزارویک شب صنیع‌الملک» از آمنه مافی تبار (Mafitabar, 2022) اشاره کرد که هر دو در ماهنامه باغ نظر به چاپ رسیده‌اند. «پوشش زنان در دو نسخه قاجاری فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب از منظر افسانه چشم معصوم ارنست گامبریچ» مورد دیگری است که به قلم آمنه مافی تبار در هنرهای زیبا-تجسمی به نشر رسید (Mafitabar, 2021) و چگونگی بازتاب پوشش زنان در نقاشی قاجار را از منظر متفاوت روان‌شناسی ادراک دیداری به چالش گرفت.

نتیجه آن بود که نقاشی می‌تواند در نمایش عناصر تصویری همچون لباس پیکره‌ها رجعتی به گذشته داشته باشد. نکته آنکه تمام پژوهش‌های مذکور، شیوه آرایش و پوشش زنان را صرفاً در دوره دوم قاجار مطالعه کرده‌اند. مورد دیگر، «مطالعه تطبیقی نقوش و انواع سوزن‌دوزی در پوشاک زنان و مردان دربار قاجار» از زهرا حاجی قاسمی و دیگر همکاران او است که در فصلنامه هنرهای صناعی ایران به چاپ رسیده (Hajighasemi et al., 2021) و انواع تزیینات و رودوزی لباس قاجاریان را از دیدگاه نقاشی مطالعه کرده است. با این حساب، مطالعه پیش رو بر آن است با نظر به منابع تصویری کمتر دیده شده قاجاری یعنی مرقات آن عصر و قیاس آن‌ها با یکدیگر، ضمن تأکید بر تفاوت‌های پوشش و نمایش زنان در دو دوره قاجار، تأثیر آن را در مرقع‌نگاری به چالش می‌کشد و از این مسیر، ویژگی‌های سبکی نقاشی این ادوار را در مقایسه با یکدیگر بررسی می‌کند.

۳. روش‌شناسی پژوهش

پژوهش کیفی حاضر با رویکرد تاریخی و شیوه تحلیلی-تطبیقی، هنر قاجار را مطالعه می‌کند. جهت شکل‌گیری این مطالعه، نمونه‌گیری هدفمند در شش نسخه از مرقات قاجاری، یکی محفوظ در کاخ موزه گلستان، دیگری در موزه ملی گرجستان، سه نمونه در موزه بریتانیا و یک مورد هم در حراج بونامز، کارآمد به نظر می‌رسد. با نظر به متغیرهای پژوهش، دوازده تصویر گزینش و بررسی شدند. بدین ترتیب این پژوهش توسعه‌ای با جمع‌آوری داده‌ها به صورت اسنادی و بهره‌گیری از روش‌های فیش‌برداری و تصویرخوانی به هدف خود دست می‌یابد.

۴. یافته‌های پژوهش

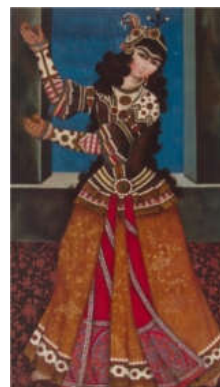
۴-۱. پیکرنگاری درباری (سبک نخست)

بازه تاریخی وسیع سلطنت قاجاریان را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دوره اول فاصله زمانی پنجاه و دو سال با فرمانروایی آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه تعریف می‌شود و مبدأ نیمه دوم حکومت قاجار، سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۸۴۸/۱۲۶۴-۱۸۹۶/۱۳۱۳) است که ارتباط با غرب فزونی می‌گیرد و روند آن در دوران مظفرالدین‌شاه، محمدعلی‌شاه و احمدشاه تا ۱۳۴۴/۱۹۲۵ دنبال می‌شود (Zarrinkoub, 2015: 805-866). به این ترتیب، هنر دوره اول قاجار با نام فتحعلی‌شاه گره خورده و دستاوردهای دوره دوم با ناصرالدین‌شاه شناخته می‌شود. در نقاشی‌های دوره اول، غالباً شاهزادگان و رامشگران در برابر ارسی یا پنجره‌ای قرار گرفته‌اند. زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده و انگشتان حناپسته و با حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهرات و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. تاج، قالیچه، مخده و جز این‌ها، سراسر فاخر هستند. افراد بیشتر به واسطه اشیا معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نیست. اشیایی چون صراحی،

جام، میوه و گلدان، فضای دوبعدی تصویر را پر می‌کند (Pakbaz, 2006: 151). زنان در این آثار معمولاً در حال حرکات موزون و چیزی مانند آن یا نواختن ساز هستند و صراحی، جام و نظایر آن را در دست دارند. خصیصه مهم‌تر آنکه در این نوع نقاشی تقریباً برای نخستین بار، نوعی پیکرنگاری با تأکید بر خصوصیات زنانه، در تعداد زیاد و به صورت رسمی ظهور پیدا می‌کند (Jahangard et al., 2015: 119). در این نقاشی‌ها، غالباً چهره و اندام‌های آرمانی دارای عناصر مشترک مابین نوعی جنسی مؤنث و مذکر هستند. نکته‌ای که می‌توان ریشه نمادین و زیبایی‌شناسانه آن را در ادبیات ایرانی جست‌وجو کرد (Alimohammadi Ardekani, 2013: 129). البته تمام ویژگی‌ها در خدمت وجه تصنعی زنانگی قرار می‌گیرد (شکل ۱).



شکل ۲. نقاشی درباری در دوره دوم، حراج بونامز (لندن) (URL 2)



شکل ۱. پیکرنگاری درباری، موزه هرمیناژ (سن پترزبورگ)

۴-۲. نقاشی درباری (دوره دوم)

مکتب پیکرنگاری درباری که تا حد زیادی به فتحعلی‌شاه وابسته بود، پس از وی رو به زوال رفت. از سوی دیگر، در خارج از حوزه دربار، انواع نقاشی رونق بسیار یافت. با ظهور صنایع‌الملک^۱ در دوره ناصرالدین‌شاه، نوآوری در عرصه چهره‌نگاری طبیعت‌گرایانه رخ نمود. او نه فقط در شبیه‌سازی حالات ظاهری بلکه در نمایاندن حالات و شخصیت افراد نهایت دقت را به کار می‌برد؛ امری که توسط شاگردان وی دنبال شد (Pakbaz, 2006: 162). به‌واقع نقاشی در

۱. ابوالحسن غفاری (۱۸۱۳/۱۲۲۹-۱۸۶۶/۱۲۸۳) مشهور به صنایع‌الملک، از برجسته‌ترین هنرمندان عصر ناصری، پیشگام هنر گرافیک در ایران است؛ به طوری که می‌توان کار وی را همچون پلی دانست که پیکرنگاری درباری را به نقاشی کمال‌الملک پیوند داد. هنرمندی که با تأثیرپذیری از سبک کلاسیک هنر اروپایی، قواعد علمی طبیعت‌پردازی را درک کرد و به تلفیق نوینی از سنت‌های تصویر ایرانی و اروپایی دست یافت (Pakbaz, 2006: 2).

ایران قرن سیزدهم/ نوزدهم، البته بعد از رواج عکاسی، به تقلید از ویژگی‌های شاخص این هنر -به‌عنوان تصور مصنوعی از حضور واقعی اشخاص- و تلفیق آن با اسلوب تاریخی نقاشی ایرانی یعنی تاسی به الگوها، رنگ‌ها و فضای ایزومتریک انجام می‌شد (Roxburgh, 2021: 156). افزون‌براین باید در نظر داشت که در دوره اول به‌دلیل رواج پیکرنگاری درباری، زنان بیشتر در فضای داخلی به تصویر درمی‌آیند. پس همچون نگاره‌های ایرانی با پوشش اندرونی تصویر می‌شوند، اما در دوره دوم با رواج نقاشی طبیعت‌گرا و مردم‌نگار، همین‌طور عکاسی، فضای جامعه نیز مورد توجه قرار گرفته و چه‌بسا زنان با پوشش بیرونی اجتماع یعنی چادر، چاقچور و روبنده در نقاشی ظهور پیدا می‌کنند (Mafitabar, 2022: 112). آنچه بسیار عجیب می‌نماید آن است که معیارهای زیبایی‌شناسی که در سبک پیشین پدیدار بود، در این دوره از میان می‌رود؛ بنابراین همچنان که در دوره‌های قبل تجربه شده بود، ایرانیان مواردی از شیوه خارجی را که به مذاقشان خوش می‌آمد انتخاب و آن را در سنت خود ادغام کردند که نتیجه آن شیوه نقاشی متمایزی شد که کاملاً ایرانی بود (Kanby, 2003: 126)؛ امری که در نقاشی‌های به‌جای‌مانده حتی از اوان آن عصر به‌وضوح قابل‌بازیبی است (شکل ۲).

۴-۳. مرقع و مرقع‌نگاری

مرقع در لغت به معنی جامه وصله‌دار است، اما در واقع کاربرد آن در هنرهای تجسمی به‌منظور «شماری از آثار هنری اعم از قطعات خوشنویسی، رقعات مذهب، اوراق نقاشی و طراحی‌های هنرمندان است که به یکدیگر الصاق، شیرازه و درنهایت به‌صورت کتاب جلد شده و مجموعه‌ای از هنرهای تصویری را فراهم می‌کند. مرقع‌سازی از دوره تیموریان، به‌خصوص از مکتب پسین هرات در ایران متداول شد» (Azhand, 2010: 820). در تداوم این روند، از سده هشتم/سیزدهم تصویرگری‌های مستقل در میان برخی نگارگران معمول شد. اما شمار بسیاری از این صورت‌سازی‌های مستقل از حدود سال ۱۵۴۰/۹۴۷ به این سو اجرا شد. این امر نتیجه سلب حمایت شاهی در سال‌های نزدیک به ۱۵۴۳/۹۵۰ از هنرمندان و استخدام ایشان در دستگاه حامیان کم‌ثروت‌تر بود (Grube & Sims, 1995: 174). بعد از آن و در مکتب اصفهان، ترکیب‌بندی روایی بیش از پیش کاهش و در عوض چهره‌نگاری افزایش یافت (Scarcia, 1997: 27). بدین ترتیب در تاریخ تصویری ایران، پیوند نقاشی و ادبیات سست شد. خروج از محدوده کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامون را به‌صورت تک‌نگاره ثبت کند (Pakbaz, 2006: 124). درباره گزینش موضوعات نیز در ابتدا بیشتر تأکید بر تک‌پیکرنگاری، زوج‌نگاری و مضامین عاشقانه بود، اما از اواخر عهد صفوی، هنرمندان فرنگی‌ساز، مضامین دیگر همچون مرد و زن نقال را نیز به تصویر درآوردند (Kanby, 2003: 116). البته در اغنای رقع‌سازی ایرانی، عوامل دیگری نیز تأثیرگذار شدند: گسترش

تجارت جهانی در ایران از سده نهم/ پانزدهم (مقارن با حکمرانی تیموریان) و به‌ویژه از نیمه اول سده یازدهم/ هفدهم (معاصر با فرمانروایی صفویان) در اصفهان، سبب رشد دادوستد آثار هنری اروپا از جمله تصاویر چاپی و تابلوهای رنگ و روغن روی بوم شد. ورود این آثار به ایران، تحولی در ذوق زیبایی‌شناسی هنرمندان ایران ایجاد کرد و نگاره‌های تک‌برگی ملهم از این آثار سهم درخوری در این دگرگونی‌ها ایفا کرد. مهم‌ترین پیامد این تحول، شکل‌گیری پیکرنگاری درباری در سده دوازدهم/ هجدهم (عصر افشار و زند) به بعد بود که در نیمه اول دوره قاجار به کمال رسید (Azhand, 2014: 131) و به‌عنوان یک بستر برای نمایش محیط پیرامون، هنرهای تصویری این عصر را تحت‌الشعاع قرار داد و به‌تبع آن در ادامه روند پویایی خود از سبک‌ها و شیوه‌های هنری رایج در زمانه متأثر شد.

۴-۴. لباس زنان در دوره اول و دوم قاجار

در اوایل عصر قاجار به‌ویژه در دوره آغا محمدخان و فتحعلی‌شاه، استفاده از تاج‌کلاه و سربندهای زرین در میان زنان ثروتمند مرسوم بود؛ چنان‌که از آن دوره نقل شده است: «پوشش تاج‌کلاه زنان را عصابه (سربند و دستار)، کرزن (نیم‌تاجی از دیبا)، اکالیل (سربندها و تاج‌ها) است که برحسب شوکت و ثروت متفاوت باشد» (Olivier, 1952: 156). افزون‌برآن، زنان کلاه کوچکی به سر می‌گذاشتند که همگی گلدوزی‌شده و جنس آن از پارچه‌های ابریشمی رنگی ظریف و نظیر آن بود (Wills, 2009: 359). از دوره ناصرالدین‌شاه، چارقد، جایگزین کلاهک و شال آویز آن شد و به اصلی‌ترین پوشش سر خانم‌های اندرونی (اعم از بانوی اول تا خدمتکار، خنیاگر، جام‌گیر و...) بدل شد (Gheibi, 2006: 595). در جزئیات بیشتر آنکه از دوره ناصری و مابعد آن، چارقد وفق سلیقه او بیشتر از پارچه سفید ضخیم بود (Dieulafoy, 1887: 221). اما درباره لباس در اندرونی خانه، در هردو دوره معمولاً از پیراهن نازک کتان یا ابریشمی استفاده می‌شد (Tancoigne, 2004: 236). درواقع به‌طور معمول در این دوره زنان متمول همچون عهد افشاریه و زندیه، پیراهن را از پارچه ململ با تزئین زری و نقده می‌دوختند (International Women's Association in Iran, 1973: 6). از ابتدای دوره قاجار، زنان در همه طبقات اجتماعی به رسم کهن به‌جامانده از عصر صفوی روی پیراهن، ارخالق بر تن می‌کردند. ارخالق، کتی بود که نیمی از بدن را می‌پوشانید و با آنکه برخی از آن‌ها در جلو دکمه داشت اغلب برای جلوه‌کردن پیراهن زیر و گردنبندها آن‌ها را نمی‌بستند (Gheibi, 2006: 590). ارخالق تا حدود کمرگاه بود. با آستین‌هایی تا آرنج یا بلند به انضمام سنبوسه یا فارغ از آن تهیه می‌شد. برای دوخت ارخالق، انواع پارچه‌های گران‌بها به‌ویژه مخمل محبوب بود (Wills, 2009: 159). یعنی ارخالق، نیم‌تنه‌ای ضخیم و معمولاً لایه‌دار بود که روی پیراهن پوشیده می‌شد (Rice, 2004: 115). در دوره اول حکومت قاجاریان، درعین‌حال

که همه زنان ایرانی حتماً شلوار به پا داشتند، این پوشش یعنی شلوار به ندرت از زیر دامن بلند ایشان به چشم می‌خورد؛ زیرا در آن دوران که هنوز سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا و ابداعات حرم‌خانه شکل نگرفته بود، زنان دامن‌های گشاد و پرچین با حاشیه یراق‌دوزی می‌پوشیدند (Zoka, 1956: 36). با سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا قد دامن‌ها کوتاه شد و حتی تا بالای زانو رسید، چنانکه نقل می‌شود: «شاهزاده عصمت‌الدوله، لباسی بسیار مجلل به تن کرده که کوتاه بود. از همان لباس‌هایی که در اروپا به تن دختران خردسال می‌پوشانند» (Serena, 1963: 230). اما در مجموع دامن با هر قد و اندازه به صورت پرچین دوخته می‌شد؛ بنابراین استفاده از پارچه کتانی آهاردار برای این منظور مناسب می‌نمود (Dallemagne, 1999: 412). زنان ساکن در حرمسرای دربار همراه با دامن‌های کوتاه عصر ناصری، شلوارهای بلند و تنگ سیاه یا سفید به پا می‌کردند (Rice, 2004: 117). در همان زمان یعنی مقارن با مد شدن دامن‌های کوتاه، استفاده از چادر گل‌دار یا چهارخانه در منزل نیز رواج گرفت که به وقت لزوم در منزل به سر یا دور اندام پیچیده می‌شد (Bishop, 1996: 88) و برخی آن را به دلیل نقش چهارخانه به اسم چادر شب می‌شناختند. به موازات تمام این تغییرات درباره لباس اندرونی، وجه بیرونی لباس زنانه قاجاری در شهرهای بزرگ، ثابت و مشتمل بر روبنده، چادر و چاقچور بود. روبنده از جنس پارچه کتانی ظریف تهیه می‌شد که از بالای پیشانی تا زانو می‌رسید. چاقچور هم شلوار کف‌دار، بلند و گشادی بود که روی شلیته و تنبان پوشیده می‌شد. زنان به صورت معمول، رنگ چاقچور را بنفش، آبی تند و کبود انتخاب می‌کردند و زنان سیده چاقچور سبز می‌پوشیدند، ولی چاقچور سیاه مجلل‌تر محسوب می‌شد (Zoka, 1956: 31). روی چاقچور، چادر سر می‌کردند و سبک ظاهر چادر زنان شهری، متحدالشکل اما کیفیت آن تا حد بسیاری متفاوت بود. چادر از یک قطعه پارچه سیاه‌رنگ بلند دوخته می‌شد که گشاد بود و از سر تا نزدیکی قوزک پا را می‌پوشاند. اما درباره کفش، زنان در دوره اول از ساغری‌های نوک‌برگشته به رنگ‌های سبز، آبی و قرمز به عنوان کفش استفاده می‌کردند که پاشنه‌دار و البته ناراحت بود. در دوره بعدی کفش‌های سیاه و براق چرمی اروپایی موسوم به قونداره متداول شد که با قالب پا تناسب بیشتری داشت و راحت‌تر می‌نمود (Gheibi, 2006: 604). در مجموع آنکه با نظر به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در سبک پوششی دو دوره قاجار لباس ایشان در کیفیت بازنمایی ایشان مؤثر واقع شده و در تشخیص مکاتب نقاشی آن عصر صاحب تأثیر خواهد بود.

۵. بحث

۵-۱. نظری بر شش مرقع قاجاری در موزه ملی گرجستان، حراج بونامز، موزه بریتانیا و کاخ گلستان

مرقع موزه ملی گرجستان: وجود حداقل چهار تصویر زنانه در این مرقع محرز است. مرقعی که به لحاظ تاریخی به سده سیزدهم/ نوزدهم تعلق دارد و براساس اطلاعات موزه‌ای در حدود سال‌های ۱۸۰۰/۱۲۶۶-۱۸۵۰/ یعنی مقارن با حکومت فتحعلی شاه رقم خورده و براساس اسلوب هنری آن دوره به شیوه آبرنگ اجرا شده است. اطلاعات خاصی از اندازه این مرقع و تصویرگر آن در دست نیست.

مرقع ۱۲۴۵ / ۱۸۳۰: خلق این اثر، مقارن با حکومت فتحعلی شاه بوده است. سبک و شیوه نقاشی نیز به خصایص هنری همان دوره گواهی می‌دهد. حداقل در ۶ نگاره از مجموع ۲۵ تصویر موجود در این مرقع با اندازه تقریبی $۲۳/۲۰ \times ۱۹$ سانتی‌متر، زنان آن دوره به تصویر درآمده‌اند و ذیل هر تصویر، شغل وی به انگلیسی درج شده است. گویی از اساس این نسخه برای مخاطب غیرفارسی زبان تهیه شده است. نسخه مذکور در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود.

مرقع ۱۲۵۷ / ۱۸۴۲: نسخه دیگر محفوظ در موزه بریتانیا، با ۱۴ نگاره زنانه از مجموع ۱۹ تصویر آبرنگی با اندازه هر برگ $۲۶/۵ \times ۲۰$ سانتی‌متر، به سبک و شیوه پیکرنگاری درباری است. همچون نمونه‌های دیگر اطلاعات دقیقی از تصویرگر این نسخه موجود نیست.

مرقع اصناف موزه بریتانیا: این مرقع با ابعاد $۱۵/۵۰ \times ۱۱/۴۰$ سانتی‌متر ظاهراً حدود ۲۸ نقاشی دارد که یک مورد از آن کودکان را در حال عزاداری برای امام حسین (ع) نشان می‌دهد، سه نگاره، زنان را در فضای اندرونی و دو نگاره ایشان را در فضای بیرونی تصویر کرده و در بقیه نگاره‌ها مردان به نمایش درآمده‌اند. مرقعی که نسبت به دیگر رقعات مورد مطالعه، کوچک‌ترین ابعاد و اندازه را دارد. تاریخ این نسخه براساس سبک و شیوه نمایش پیکره‌ها و پوشش ایشان مربوط به عصر ناصری است.

مرقع اصناف حراج بونامز: این مرقع با ۱۸ تصویر، در چهار نگاره، زنان را در محیط اندرونی و تنها در یک مورد ایشان را در فضای بیرونی نشان داده است. ابعاد هر برگ در این مرقع به‌طور تقریبی ۱۷×۲۵ سانتی‌متر است. مرقعی که در وجه موضوعی به مشاغل زمانه خود توجه دارد و البته که همچون نمونه پیشین، ظاهراً در ربع سوم قرن چهاردهم/ نوزدهم و مقارن با فرمانروایی ناصرالدین شاه رقم خورده است.

مرقع اصناف کاخ موزه گلستان: این مرقع با ابعاد کاغذی $۳۲/۸ \times ۲۴/۱$ سانتی‌متر و ۳۲ صفحه نقاشی آبرنگ، تصاویری از مشاغل مختلف و لباس‌های گوناگون عصر ناصری دارد که همچون مرقع ۱۲۴۵ / ۱۸۳۰ در ذیل هر تصویر نام و شغل صاحب تصویر نه به انگلیسی، بلکه

به قلم شکسته نستعلیق نوشته شده است (Atabay, 1974: 378). این نسخه نسبت به سایر نسخ مورد بررسی صاحب بزرگ‌ترین ابعاد و اندازه است. در مجموع آنکه از میان تمام نقاشی‌های این سند، چهار نگاره به زنان در فضای بیرونی و دو نگاره به ایشان در فضای اندرونی تخصیص یافته است. با این حساب می‌توان با مقایسه رقعاتی که به لحاظ پیکربندی و ساختار تصویری نظیر یکدیگر به نظر می‌رسند مطالعه حاضر را سامان بخشید.

۵-۲. مقایسه شیوه آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی زنان در شش مرقع قاجاری

در تصاویر ۳ تا ۵ از جدول ۱ که متعلق به مرقعات نیمه نخست عصر قاجار است، زنان با ابروان به‌هم‌پیوسته، چشمان درشت مخمور و سرمه کشیده، مژگان تابدار، پوست گلگون، بینی خمیده و لب‌های غنچه به نمایش درآمده‌اند. گیسوان بلند مجعد و اندامی باریک دارند و با حال تصنعی نشسته‌اند. دست‌ها و پاهای ایشان خنجر گرفته است. عوارض سرخاب سفیداب بر چهره آن‌ها هویدا است. خال میان دو ابر، بالای لب و گردن دارند؛ زیورآلات متعددی همچون تاج کلاه جواهرنشان، گردنبندهای مروارید متعدد و همین‌طور کمر بند و بازوبند مرصع، جلوه‌آرایی ایشان را تکمیل می‌کند. درباره نوع لباس هم کلاهک جقه‌دار با طرح محرمت (راه‌راه) بر سر دارند که شال محرمت (تصویر ۳)، ساتن (تصویر ۴) یا گل‌داری (تصویر ۵) از پس آن آویزان است. در تصویر ۳، این شال بسیار بلند است؛ به طوری که بعد از پیچش به دور گردن به پشت رفته و روی زمین افتاده است. هر سه بانو، پیراهن حریر چاک‌داری به تن دارند که از قضا در هر سه مورد با رنگ نارنجی تصویر شده و آراسته به سنگ‌های تزئینی است. ایشان اراخالق کوتاهی بر تن کرده‌اند که در تصویر ۱، جنسیت و رنگی نظیر مخمل بنفش‌رنگ را تداعی می‌کند، اما در تصاویر ۲ و ۳ از پارچه محرمت است و در هر حال با بازوبند مرصع زینت شده است. همگی دامن‌های بلند و پرچینی به تن دارند که با رنگ‌های شاد سرخابی، آبی و سبز نمود یافته و یراق‌دوزی، مرواریددوزی و لبه‌دوزی شده است. ایشان روی قالیچه‌ای نشسته‌اند که به دلیل کم‌توجهی به خط افق و عناصر و اشیای احتمالی موجود در محیط، در فضای نامشخص و مبهم جلوه می‌کند. این نوع بی‌توجهی به محیط پیرامون که برخلاف اسلوب جزئی‌نگر و تزئینی پیکرنگاری درباری است، ظاهراً از ساده‌انگاری احتمالی در رقع‌نگاری نشئت می‌گیرد؛ به طوری که به نظر می‌رسد این قالیچه در جایی، بی‌مکان پهن شده است و تنها چند میوه همچون ترنج و گلابی فضا سازی آن را بهبود می‌بخشد. البته جهت ترمیم این فضای نمایشی و همین‌طور نمود بیشتر آسودگی، بانوان بر مخده‌ای تکیه زده‌اند که نه فقط به جهت نوع کاربرد که به دلیل نوع تزئیناتی که در دو سوی مخده و در قالب شرابه‌های تزوینی گران‌بهای آن نمود یافته و بر وجه تجملی تصویر افزوده است. زنان در هر سه تصویر، شیئی در دست دارند که در راستای خاصیت تزئینی، تصنعی و همین‌طور مکتب و برخورداری ایشان و آرامش حاصل از آن

است: تار که جهت خنیاگری است و بساط عیش را فراهم می‌سازد و بادبزنی که مایه خوش‌باشی، بطالت و آرامش خویشتن است. به عبارتی تمام خصوصیات در راستای کمال زینتی زنان در دوره نخست قاجار است.

جدول ۱. زنان قاجاری در شش مرقع قاجاری






منبع: نگارنده

در تداوم این روند در تصاویر ۶ تا ۸ هرچند باز هم زنان با همان اشیا یعنی دف (تصاویر ۷ و ۸)، بادبزنی و حتی دسته گل (تصویر ۶) به نمایش درمی‌آیند، اما به لحاظ شیوه تجسم اندام، قد و وزن طبیعی ترند و بیشتر با واقعیت پیکربندی زنان ایرانی عصر قاجار همسویی دارند. در چهره و دست‌های ایشان، اثری از پیرایش و نقاشی با حنا مشخص نیست و آن‌ها با همان شکل و صورت معمول ظاهر شده‌اند. این زنان، ترکیب کلی نگاره‌های پیشین را در نشستن بر قالیچه و تکیه بر مخده دنبال می‌کنند، اما به زندگی واقعی نزدیک‌تر هستند؛ یعنی حتی برخلاف تصاویر ۴ و ۵ به صورت دوزانو نشسته‌اند که حالت معذب‌تری است و از تنبلی و بی‌عاری فاصله می‌گیرد. این تغییر نگاه و تأثیر آن در شیوه نمایش، حتی در تصویر ۶ که بانوی قاجاری گل و بادبزنی در دست دارد و بر مخده تکیه زده تا خوش‌باشی را القا کند، قابل‌رؤیت است؛ چنان‌که او نیز دوزانو تصویر شده است. این گرایش به طبیعت‌گرایی تا آن اندازه پیش می‌رود که در تصاویر ۶ و ۷ هرچند محیط اطراف، عاری از هر عنصر مشخص جهت فضاسازی است، اما زنان روی زیرانداز ساده‌ای همچون زیلو نشسته‌اند که خط افق را مشخص می‌کند. البته در تصویر ۸ باز هم این پوشش سرتاسری جای خود را به یک زیرانداز کوچک مثل قالیچه و تشکچه داده و همچون تصاویر ۳ تا ۵، تکمیل ترکیب‌بندی با نمود یک جام و میوه‌ای همچون سیب به پایان رسیده

است. به‌واقع نکته‌ی حائز اهمیت در تصاویر ۶ و ۷، توجه به خط افق است که به نمایش طبیعی‌تر عناصر تصویر کمک می‌کند و در بقیه‌ی موارد مغفول می‌ماند. درباره‌ی اجزای لباس، این زنان به رسم دوره‌ی دوم قاجار به‌ویژه عهد ناصری و بعد از سفرهای پادشاه به اروپا، شلیتیه‌ی پرچین کوتاه و شلوار سفید به پا کرده و آن را با چارقد سفید بلند، پیراهن و ارخالق مخمل یراق دوزی کامل کرده‌اند. غیر از چارقد و شلوار سفیدرنگ و تزئینات طلایی، در ترکیب کلی ارخالق و دامن، دو رنگ سرخ و سورمه‌ای در هر سه تصویر ۶ تا ۹ ظاهر شده که وحدت بصری نمونه‌های مطالعاتی را افزون کرده است و بر سلیقه‌ی رنگی لباس زنان در آن دوره گواهی می‌دهد. در این نگاره‌ها، پوشش سر زنان از جنبه‌ی تجملی خارج شده و مو و تزئینات احتمالی آن پوشانده شده است. حتی در تصویر ۷، چادرشبی به رسم دوران در اطراف بانوی نوازنده قرار دارد که حجاب او را در فضای اندرونی تمام می‌کرده است. به این ترتیب نقاشی‌های متأخر مورد بحث ضمن وفاداری به اسلوب هنری ایرانی، تلفیق با شیوه‌های هنری غربی را به‌صورت روان‌تری دنبال کرده‌اند. با این تعبیر، نگاره‌های این رقعات ضمن حفظ سبقه‌ی موضوعی، به لحاظ سبکی تفاوت می‌یابند و قرابت بیشتری با واقعیت پیدا می‌کنند.

جدول ۲. زنان قاجاری در شش مرقع قاجاری

		
<p>تصویر ۸. زنی با دف از مرقع اصناف کاخ‌موزه گلستان (تهران) (Anvari, 2003)</p>	<p>تصویر ۷. زنی با دف از مرقع اصناف حراج بونامز (لندن) (URL2)</p>	<p>تصویر ۶. زنی با بادبزن از مرقع اصناف موزه بریتانیا (لندن) (URL4)</p>

منبع: نگارنده

در طیف دوم بررسی رقع‌های قاجاری، برای نظر به جزئیات بیشتر آرایش، پوشش، زیورآلات و پیکربندی زنان، تصویر ایشان در حال ایستاده مطالعه می‌شود. در تصاویر ۹ تا ۱۱ متعلق به نیمه‌ی نخست عصر قاجار، شیوه‌ی پوشش زنان همچون تصاویر ۳ تا ۵ مبتنی بر پیراهن حریر رنگین آن هم در طیف نارنجی، آبی و سورمه‌ای است. ایشان ارخالق محرمات یا مخمل و

دامن بلند پرچین با رنگ‌های نارنجی یا سرخابی درخشان پوشیده‌اند که این بار، کفش‌های کوچک و پاشنه‌دار آن را کامل می‌کند. کفش‌هایی که نوع بازنمایی آن‌ها نشان از آن دارد که به نیمه نخست عصر قاجار تعلق پیدا دارند. در پوشش سر بانوی حاضر در تصویر ۹ به کلاه جقه‌دار بسنده شده است، اما در مقابل در تصویر ۱۰، علاوه بر تاج کلاه، چارقد رنگی بزرگی برای پوشاندن سر و بالاتنه بانوی جام‌گیر به کار آمده است. صورت تصنیی این بانو با دردست‌داشتن جام، تداعی گر پیکرنگاری‌های درباری بزرگ‌اندازه رنگ و روغن است. با همین نحوه ایستایی جلوه‌گر است که بانوی تصویر ۱۱ همچون بانوان حاضر در تصاویر ۳ تا ۵ با کلاه‌جقه‌دار و شال آویز، آن هم از نوع حریر آبی ظاهر می‌شود. دست‌های هر سه تن، کاملاً خنابسته است و زیورآلات مکرر بر سینه، کمرگاه و دست‌های ایشان تا حد قابل‌رؤیت، خودنمایی می‌کند. با وجود آنکه تنبک در دست بانوی خنیاگر در تصویر ۹، حکایت از آن دارد که احتمالاً زنان و مردانی در اطراف او هستند که وی برای ایشان می‌نوازد و بساط طرب را فراهم می‌آورد، هیچ عنصر دیگری از انسان، شیء، حیوان و گیاه در پیرامون وی تصویر نشده است. حتی نقاش از مشخص کردن خط افق پرهیز داشته و به صرف نمایش این بانو در لامکان بسنده کرده است. با همین ساده‌انگاری و تصرف در جزئیات پیرامون است که ظاهراً به نظر می‌رسد دو بانوی دیگر در تصاویر ۱۰ و ۱۱ هم بر چمنزار یا زمین خاکی ایستاده‌اند، اما این وضعیت فقط در تصویر ۱۱ صورت معلومی دارد؛ چرا که بوته چمنزار زیر پای بانوی جام‌گیر در تصویر ۱۰ به تکه ابری می‌ماند که در میان آسمان معلق مانده است؛ خاصه آنکه رنگ آبی زمینه نیز بر این خوانش می‌افزاید.

جدول ۳. زنان قاجاری در شش مرقع قاجاری



منبع: نگارنده

در مقابل در تصاویر ۱۲ تا ۱۴ که مربوط به عصر ناصری و نیمه دوم قاجار است، زنان از فضای اندرونی منفک می‌شوند و با لباس بیرونی به نمایش درمی‌آیند. این زنان به رسم آن دوران، چادر، چاقچور، روبنده و قونداره دارند؛ یعنی چاقچور قرمز یا سبز پوشیده‌اند، چادر مشکی به سر کرده‌اند و از کفش‌های معمول دوره دوم بهره برده‌اند و مهم‌تر آنکه اندام آن‌ها به طبیعت انسانی، آن هم پیکربندی زنان قاجار نزدیک‌تر است. زنان تصاویر ۱۲ و ۱۴ با دستی روبنده خود را به کناری زده‌اند تا چهره خود را نشان دهند. در تصویر ۱۴ صورت میانسال سیاه‌چرده زن، حکایت از آن دارد که وی از طبقه متوسط جامعه است که شرح تصویر نیز بر آن دلالت دارد: «باجی قدم‌شاد آوازخوان». این امر نشان می‌دهد برخلاف گذشته و سبک پیکرنگاری درباری که فقط دلبران زیبارو مجال تصویرشدن پیدا می‌کردند و حتی در صورت نقص، به بهترین شکل نمایش داده می‌شد و صورت آرمانی ایشان مینا قرار می‌گرفت. در این دوره فرصت آن دست داد تا چهره واقعی جامعه تصویر شود و در رقع‌نگاری‌های مورد بحث به ثبت و ضبط برسد. مشابه این نگاه و توجه به طبقه عامه در تصویر ۱۳ نیز قابل‌بازیابی است؛ زیرا آن بانو نیز سماوری در دست و بقچه‌ای بر سر دارد؛ به طوری که به نظر می‌رسد احتمالاً خدمتکار یک منزل باشد. بدین قیاس این ادعا تأیید می‌شود که در دوره دوم قاجار و عصر رواج نقاشی درباری، این هنر از انحصار موضوعی تجسم‌بخشی به طبقه متمول و بهره‌مند آن هم در حالت آرمانی خارج شد و در برخی ابعاد، صورت محلی و مردمی پیدا کرد. به عبارت دقیق‌تر، با رواج طبیعت‌گرایی، عامه جامعه این امکان را پیدا کردند که تصویر شوند و از اساس به همین سبب است که اصناف، آن هم از نوع دوره‌گرد و پایین‌دست مجال ظهور در رقع‌نگاری را یافتند حتی در صورتی که مالک و سفارش‌دهنده آن همچنان طبقه بالادست جامعه و شخص پادشاه یا هدف، گسیل به دیگر کشورها باشد. در تکمیل عناصر تصویر و فضاسازی بهتر، در هر سه تصویر فضای خاکی کف خیابان با خط مشخص افق، موجودیت زمینی تصویر را تکمیل می‌کند و وجه طبیعت‌گرایانه آن را فزونی می‌بخشد؛ هرچند از نمایش جزئیات صرف‌نظر شده یا به بیان بهتر تجسم آن مورد اهمال قرار گرفته باشد.

شیوه نمایش زنان در مرقعات		موزه ملی گرجستان		۱۸۳۰ / ۱۲۴۵		۱۸۴۲ / ۱۲۵۷		اصناف در موزه بریتانیا		اصناف در حراج یونان		اصناف در کاخ گلستان	
		تصویر ۳	تصویر ۹	تصویر ۴	تصویر ۱۰	تصویر ۵	تصویر ۱۱	تصویر ۶	تصویر ۱۲	تصویر ۷	تصویر ۱۳	تصویر ۸	تصویر ۱۴
تن‌چامه	پیراهن حریر	*	*	*	*	*	*	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
	ارخالق / مخمل / محرمات	*	*	*	*	*	*	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
	دامن پرچین	*	*	*	*	*	*	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
پاچامه	دامن با شلوار							مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
	لباس بیرون	چادر، چاقچور و روینده						مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
کفش قاجاری	کفش قاجاری	*	*	*	*	*	*						
	کفش قونداره	*	*	*	*	*	*						
زبور آلات	چقه سر	*	*	*	*	*	*						
	گردنبند و سینه‌ریز مروارید	*	*	*	*	*	*	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
	بازوبند و کمر بند مرصع	*	*	*	*	*	*	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست	مشخص نیست
بیکر بندی	براق‌دوزی زرین	*	*	*	*	*	*						
	حالت تصنی یا نگاه خیره به بیرون از قاب	*	*	*	*	*	*						
	اندام	نوع باریک و لاغر	*	*	*	*	*	*					
		نزدیک به اندازه طبیعی	*	*	*	*	*	*					
	در دست داشتن اشیاء نظیر بادبزن یا آلات موسیقی	*	*	*	*	*	*						
	وجود اشیاء نظیر ترنج و جام در قاب تصویر	*	*	*	*	*	*						
	فضاسازی ناقص مبتنی بر فرش و منده یا چمنزار	*	*	*	*	*	*						

منبع: نگارنده

۶. نتیجه‌گیری و پیشنهادها

مرقع‌سازی به‌عنوان یکی از انواع صنایع مستظرفه از دوره صفوی نضج می‌یابد و در عصر قاجار به صورت متعدد نمود پیدا می‌کند. مرقع‌سازی قاجار به طبیعت زمانه و سبک هنری رایج در دوره اول حکومت قاجاریان، خصایص هنری پیکرنگاری درباری را بازتاب می‌دهد و در دوره دوم، مؤید ویژگی‌های نقاشی درباری می‌شود. این امر کمک می‌کند تا به همین سیاق بتوان نسبت به تعیین قدمت و تکمیل اطلاعات موزه‌ای مربوط به مرقعات قاجاری اقدام کرد؛ چنان‌که از شش مرقع مورد بحث در این مقاله، چهار نسخه تاریخ دقیق ندارد، اما با نظر به همین جزئیات می‌توان گفت ظاهراً سه نسخه مربوط به دوره اول و سه نسخه دیگر در ارتباط با دوره دوم است. نتیجه بررسی نشان داد در شیوه نمایش زنان در رقع‌نگاری‌های دوره اول، تأکید بیشتر بر

جلوه‌های تزئینی است. این خصایص در قالب پیکره‌های باریک‌اندام و جلوه‌های آرایشی بیشتر همچون خال لب و گردن و دست و پاهای حناگرفته به صورت ملموسی بروز می‌کند. لباس‌ها از جنسیت‌های گران‌بها همچون مخمل و حریر همراه با یراق‌دوزی زرین است و اشیای تزئینی همچون بادبزنی و دف در دست‌های این زنان خودنمایی می‌کند. در عین حال برخلاف پیکرنگاری درباری، در نوعی اهمال و ساده‌انگاری، فضا سازی ناقص است و در نهایت به زیرانداز، مخده و چند ترنج خلاصه شده است. در رقع‌نگاری‌های دوره دوم، شیوه نمایش زنان ملموس‌تر و اندام ایشان طبیعی‌تر است. از شیوه تزئینی و زیورآلات گران‌بهای پرطمطراق و پرتکرار پرهیز می‌شود و حتی ایشان در لباس بیرونی مبتنی بر چادر، چاقچور و روبنده به تصویر درمی‌آیند. در این نمونه‌ها، نمایش چهره آرمانی و تمثیلی زنان تا اندازه‌ای به کنار وانهادن شده است؛ به طوری که حتی در دو نگاره، بازنمودی از پیرزن آوازخوان دوره‌گرد یا خدمتکاری از طبقه اقتصادی پایین دست جامعه قابل‌رؤیت است. به‌واقع شیوه پوشش زنان نسبت به نمونه‌های پیشین و به تبعیت از مد زمانه دچار دگرگونی می‌شود و این امر در لباس اندرونی از باب نوع پوشش سر (چارقد در مقابل کلاهک و شال آویز) و پا پوش (دامن و شلوار در مقابل دامن بلند) و در لباس بیرونی از نوع کفش (قونداره در برابر کفش‌های کوچک دوره اول) نمود میرز پیدا می‌کند، اما فضا سازی همچنان فارغ از جزئیات است و به حداقل رنگ و خط در نمایش آن بسنده شده است. با این حساب، نتیجه مشخص پژوهش مؤید آن است که رقع‌نگاری‌ها دوره قاجار وفادار به سبک نقاشی زمانه هستند و ویژگی‌های فرهنگی دوران را در نمایش زنان بازتاب می‌دهند که در پیکرنگاری دوره نخست، تصنعی و تزئینی و در نقاشی درباری دوره دوم، نسبتاً طبیعت‌گرا است. امید است سایر پژوهندگان با واکاوی در دیگر نمونه‌های هنری از یادرفته هنر قاجار که در موزه‌های داخلی و خارجی قابل‌بازبینی است نسبت به جزئی‌نگری و مطالعه در آن‌ها اقدام کنند.

References

- Alimohammadi Ardekani, J. (2013). *Similarity of Qajar literature and painting*. Tehran: Yasavoli. (In Persian)
- International Women's Association in Iran. (1973). *Female beloved*. Tehran: International Women's Association in Iran. (In Persian)
- Anvari, S. (2003). *Moraqqa'-e Asnaf-e Ahd- e Qajar*. Tehran: Parvin. (In Persian)
- Atabay, B. (1974). *Catalog of the Moraqqa't in Royal Library*. Tehran: Ziba. (In Persian)

- Azhand, Y. (2014). *Isfahan Painting School* (2nd Ed.). Tehran: Iranian Academy of Arts. (In Persian)
- Bishop, I. B. (1996). *Jurneys in Persia and Kurdistan* [French Edition]. Translated by: M. Amiri. Tehran: Sepand.
- Dallemagne, H. R. (1999). *Du Khorassan au Pays des Backhtiaris Trois Mois de Voyage en Perse* [French Edition]. Translated by: Gh. Samei. Vol. 1. Tehran: Tavous.
- Dieulafoy, J. (1887). *La Perse, la Chaldee et la Susiane: Relation de Voyage* [French Edition]. Translated by H. Farahvashi. Tehran: Khayyam.
- Gheibi, M. (2006). *An 8000- Year History of Persian Costume*. Tehran: Hirmad Bookstore. (In Persian)
- Grube, E., & Sims, E. (1995). "Painting in the post Safavid period". *The Arts of Persia*. by R. W. Ferrier. Translated by: P. Marzban. Tehran: Forouzanfar. (In Persian)
- Hajighasemi, Z., Houshiar, M., & Khamke, M. (2021). A comparative study on the motifs and types of needlework in the clothing of men and women of the Qajar court. *Honar-haye Senaee-ye Iran*, 4(1), 157-169. (In Persian) DOI: 10.22052/HSI.2022.243618.0
- Kiavosh, F., Ashouri, M. T. (2020). Iconography of Qajar Women's Clothing and Ornaments as Depicted in the Painting "The Lady with the Parrot" by Mehr Ali. *Bagh-E Nazar*, 16(79), 29-38. DOI: 10.22034/BAGH.2019.154767.3841
- Kanby, Sh. (2003). *Persian Painting*. Translated by M. Hoseinei. 2nd Edition. Tehran: University of Art.
- Kiavosh, F., Ashouri, M. T. (2020). "Iconography of Qajar Women's Clothing and Ornaments as Depicted in the Painting "The Lady with the Parrot" by Mehr Ali". *Bagh-E Nazar*, 16(79), 29-38.
- Mafitabar, A. (2021). "A Study of Women's Outfits in Two Qajar Manuscripts: Sani ol-Molk's Farhad and Shirin, and Emad ol-Ketab's Shahnameh from the Perspective of Innocent Eye Myth by Ernst Gombrich". *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 26(2), 93-104. (In Persian) DOI: 10.22059/JFAVA.2020.298971.666436
- Mafitabar, A. (2022). "Naser al-Din Shah-Era Women's and Men's Clothing as Reflected in Sani ol-Molk's Illustrations of One Thousand and One Nights". *Bagh-E Nazar*, 18(105), 111-122. DOI: 10.22034/BAGH.2021.259728.4726

- Olivier, G. A. (1992). *Journey through the Turkic Empire, Egypt and Persia* [German Edition]. Translated by: M. Mirza. By: Q. Warahram. Tehran: Ettelaat.
- Pakbaz, R. (2006). *Persian Paintings: from Ancient Times to the Present*. 5th ed. Tehran: Zarrion-o-Simin. (In Persian)
- Rice, C. C. (2004). *Persian Women & Their Ways: The Experiences & Impressions of a Long Sojourn among the Women of the Land of the Shah with an Intimate Description of Their Characteristics, Customs & Manner of Living*. Translated by: A. Azad. Tehran: Ketabdar.
- Roxburgh, M. (2021). *Technologies of the image: Art in 19th-century Iran*. Translated by: M. Laal Shateri. Mashhad: Shandiz.
- Scarcia, J. R. (1997). *Encyclopedia of world art*. Translated by: Y. Azhand. Tehran: Mola.
- Serena, M. C. (1983). *My journey: Personal Memories* [French Edition]. Translated by A. Seyyedi. Tehran: Zavar.
- Tancoigne, J. M. (2004). *A Narrative of a Journey into Persia and Residence at Teheran* [French Edition]. Translated by: A. S. Saedi. Tehran: Cheshmeh.
- Wills, J. Ch. (2009). *In the Land of the Lion and Sun, or Modern Persia: Being Experiences of Life in Persia from 1866 to 1881*. Translated by: Gh. Qaragouzlou. Tehran: Eqbal.
- Zarrinkoub, A. H. (2015). *Roozgaran: History of Iran from the beginning to the decadence of the Pahlavi dynasty* (15th Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)
- Zoka, Y. (1957). *Persian Women's Clothing from the 19th Century to Today*. Tehran: Department of Museums and Popular Culture. (In Persian)
- URL1: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/> (Access date: 6/24/2023)
- URL2: <https://www.bonhams.com/auction/21722/lot/8/aqajarconcertinaalbumofeighteenpaintingsdepicting/> (Access date: 6/24/2023)
- URL3: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Qajar_Minature_\(1800_1850\)/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Qajar_Minature_(1800_1850)) (Access date: 6/24/2023)
- URL 4: <https://www.britishmuseum.org/> (Access date: 6/24/2023)