(مقالۀ پژوهشی)

واکاوی نشانه‌های حضور حرم‌سرا در آثار فرنگی‌سازی مکتب نقاشی اصفهان

بتول معاذالهی[1]، زینب صابر[2]*

چکیده

در دوران اصفهان صفوی، سیاست محبوس‌نمودن شاهزادگان در حرم‌سرا باعث شد به‌تدریج شاه از کنش جدی در عرصۀ سیاست کناره‌گیریکند و در مقابل حرم‌سرا به کانونی از قدرت مبدل شود که در آن مادر شاه، زنان و خواجه‌سرایان ابتکار عمل سیاسی را به‌دست گیرند. در دوران سلیمان، این کانون به حدی قدرتمند شد که آن را مالک اصلی شاه نامیدند. در همین زمان بود که نقاشی فرنگی‌سازی به‌عنوان سبک مسلط هنری شناخته شد و رو به گسترش نهاد. مقالۀ حاضر با توجه به هم‌زمانی قدرت‌یابی حرم‌سرا و رونق فرنگی‌سازی در دوران حکومت شاه‌سلیمان، در پی پاسخ به این پرسش است که جریان فرنگی‌سازی مکتب نقاشی اصفهان، در بازنمایی قدرت رو به گسترش حرم‌سرا و ساکنانش، چگونه عمل کرد؟ خوانش نقاشی‌های ذکرشده نشان می‌دهد که آثار فرنگی‌سازی از منظر چشم شاه‌سلیمان به موضوع زنان و حرم‌سرا نظر می‌افکند و با حذف زنان به‌عنوان عاملان قدرت، فقط به نمایش نشانه‌هایی مربوط به مکان زیست آنان، چون اشاره به «فضای درونی/ اندرونی در معماری» که اینک خودِ سلیمان در آن مستقر شده بود، اکتفا می‌کند و از طریق تأکید بر «نگاه خیره به مخاطب»، به «بازتکثیر نگاه مردانه» دست می‌زند.

کلیدواژگان

اندرونِ معماری، حرم‌سرا، فرنگی‌سازی، غیاب، مکتب نقاشی اصفهان.

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان maazallahi.batool@yahoo.com
۲. دانشیار دانشکدۀ صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان z.saber@aui.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۱
این مقاله مستخرج از رساله دکتری تخصصی می باشد.

مقدمه

اصفهان، دوران شکوهمند حکومت صفویان بود که با مجموعه‌ای از تحولات در عرصهٔ تصویری، جریان نقاشی ایرانی را به سمت‌وسویی جدید هدایت کرد. سنت واقع‌گرایی محمدی[1]، که اساس کار نقاشان اصفهان قرار گرفته بود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۲)، به جریان فرنگی‌سازی در پایان سدهٔ یازدهم هجری ختم شد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۳۸) که مورد حمایت شاه‌سلیمان قرار گرفت (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۳: ۳۹۱ و ۷۵۲ـ۷۴۸؛ آژند، ۱۳۸۰: ۱۲۲). منابع تاریخی نشان می‌دهند که هم‌زمان با همین دوران، سیطرهٔ زنان حرم‌سرا بر شاه رو به فزونی نهاد (شاردن، ۱۳۷۲، ج۳: ۱۱۵۹). مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که فرنگی‌سازی، در مواجهه با قدرت‌گیری کانون حرم‌سرا، آیا به بازنمایی آن پرداخت یا نه و چنانچه پاسخ این پرسش مثبت است، نحو این بازنمایی چگونه بود؟

روش تحقیق حاضر توصیفی ـ تحلیلی است و با توسل به خوانش تصویر، سعی در پاسخ‌گویی به پرسش یادشده دارد. تصاویر با توجه به موضوع مقاله و مفهوم حرم‌سرا، که هم به سازه‌ای معمارانه اشاره دارد و هم به سوژه‌های مستقر در آن، شامل آثاری در سبک فرنگی‌سازی می‌شود که یا به‌تنهایی دارای اشارات معماری باشند یا توأمان زنان و فضای معمارانه را به تصویر کشیده باشند. در کنار این دو معیار، تلاش شده ضمن تکیه بر نمونه‌های شاخص از هنرمندان مطرح سبک فرنگی‌سازی، نقاشی‌ها از هر چهار گونهٔ خلق اثر در دوران بررسی‌شده، یعنی نقاشی تک‌برگ، نگاره‌های متعلق به متون ادبی، آثار رنگ و روغنی و آثار الگوبرداری‌شده از نقاشی‌های غیر ایرانی انتخاب شوند. براساس این ملاک‌ها، تصاویر مطالعه‌شده شامل نگاره‌های *اهدای سر ایرج به برادرانش سلم و تور*، *شاه قلی‌خان سندی را مهر می‌کند*، *بهرام‌گور و شاهزاده خانم هندی* و *بهرام گور و فتنه* از محمد زمان، *مجلس شاه‌سلیمان و درباریان*، *زنی با سبد میوه* و *منظره* از علیقلی‌جبادار و چهار نقاشی رنگ و روغن از این دوران است که هنرمندان آن‌ها ناشناخته‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ حرم‌سراهای صفوی صورت گرفته که در چند حوزه دسته‌بندی می‌شوند: بررسی کنش‌مندی و تأثیر ساکنان حرم‌سرا در مناسبات سیاسی (رضایی و دیگران، ۱۳۹۹؛ پورمحمدی املشی و دیگران، ۱۳۹۵؛ خسروی و دیگران، ۱۴۰۰؛ بهرام‌نژاد و داراب‌زاده، ۱۳۹۳)، پرسش از حضور اجتماعی یا متعلقات زنان حرم‌سرا همچون نحو پوشش آنان (دنیاری،

---

۱. نگارگر فعال در سدهٔ دهم هجری که در آثارش بر واقع‌گرایی و موضوعات زندگی آدم‌های عادی تأکید کرد.

۱۳۹۴؛ جعفرپور و نوری‌مجیدی، ۱۳۸۵)، بررسی برساخت جنس و جنسیت در فضای این مکان و مباحث مربوط به تنانگی (روحی، ۱۳۹۸)، مطالعات سیاسی‌ـ اجتماعی در کنار اشاره به فرایندهای سلطه و انقیاد (آزاد، ۱۳۵۷؛ حجازی، ۱۳۹۴؛ حجازی، ۱۳۹۲؛ نوری‌مجیری، ۱۳۹۸) و درنهایت نگاهی باستان‌شناختی به مسئلهٔ حرم‌سرا (ولی‌بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸). این پژوهش‌ها و آثار مشابه، در عین اینکه زمینهٔ مطالعاتی لازم را برای مقالهٔ حاضر فراهم کرده‌اند، هیچ‌یک مستقیماً به هدف آن، یعنی پرسش از حضور حرم‌سرا در نقاشی‌های فرنگی‌سازی اصفهان، نپرداخته‌اند.

مکتب نقاشی اصفهان و فرنگی‌سازی

مکتب نقاشی اصفهان حاصل تحولات هنری قزوین و فراگیرشدن جریان تک‌برگی بود (کنبی، ۱۳۹۱: ۹۳؛ آژند، ۱۳۹۳: ۱۲۸) که جهان زیستهٔ اصفهان را بر بستر واقع‌گرایی به تصویر کشید (گرابر، ۱۳۹۶: ۱۵۱). از موضوعات متعدد آن می‌توان به تصاویر مذاکرات سیاسی (لوکونین و ایوانف، ۱۳۹۱: ۱۱۵)، اشخاص مهم (همان: ۱۱۷؛ سودآور، ۱۳۸۰: ۲۶۲)، سفرای خارجی (کنبی، ۱۳۸۸: ۲۳۰)، اتفاقات (جوانی، ۱۳۹۰: ۲۴۵)، سرگرمی‌ها (آژند، ۱۳۹۳: ۱۷۶) و تعداد بی‌شماری پیکر جوانان و درویشان اشاره کرد. ضیافت‌های شلوغ در آثار این مکتب از رونق افتاد (اشرفی، ۱۳۹۶: ۱۲۱) و با اینکه سبک رضا تا پایان مکتب اصفهان پیروانش را حفظ کرد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۲۹)، در حوالی دهه‌های پایانی سدهٔ ۱۱هجری، سبکی در نقاشی اصفهان رشد نمود که با عنوان فرنگی‌سازی مشهور شد. این اصطلاح به آثاری اشاره دارد که به الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی دست زدند، شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی را وارد فضای خود کردند و حتی برخی موضوعاتشان را از نقاشی‌های اروپا تقلید نمودند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۷۱).

رعایت سایه‌پردازی و حجم‌نمایی در آثار فرنگی‌سازی باعث شد برخی این فرضیه را مطرح کنند که بعضی آثار فرنگی‌سازی حاصل کار نقاشان غیرایرانی مقیم اصفهان بوده‌اند، اما هیچ مدرکی در دست نیست که بتوان آثار ذکرشده را به نقاشان غیرایرانی نسبت داد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۳۲). بااین‌حال محققان به‌طورکلی معتقدند که تنها آن دسته آثاری که ترکیبات خیس و محوشدهٔ تونالهای رنگی دارند می‌توانند به هنرمندان اروپایی نسبت داده شوند (لنگر[1]، ۲۰۱۳: ۱۶۸ـ۱۶۹) و خصیصهٔ تزئینی و دوبعدی‌بودن، که در غالب آثار فرنگی مشاهده می‌شود، مشخصاً نشانهٔ کار فرنگی‌سازان ایرانی است (آژند، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

---

1. Langer

اصفهان صفوی و حرم‌سرا

حرم‌سرا را اندرون‌سرای پادشاهان و اشراف و جای زنان نامیده‌اند (نفیسی، ۲۵۳۵: ۱۲۳۴) و آن را با واژگان متعددی چون حرم، حرم‌خانه، سرای، شبستان، اندرون و اندرونی نیز توصیف کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۸۸۷۰؛ معین، ۱۳۸۶: ۵۸۹). همچنین، از این واژه علاوه بر اشاره به قسمتی از خانه، که محل سکونت زنان بوده، برای اطلاق به خود زنان نیز استفاده شده است (مصاحب، ۱۳۸۱: ۸۴۵). مجموع این تعاریف نشان می‌دهد که حرم‌سرا محل زنانی متعدد و غالباً اشرافی بوده است که در موقعیتی پوشیده زندگی می‌کردند. به علت این پوشیدگی، که در حرمتِ حرم‌سرا در فرهنگ ایرانی‌ـ اسلامی ریشه داشت، توصیفات اندکی از حرم‌سرا و ساکنانش در دست است (آزاد، ۱۳۵۷: ۲۲). این کمبود در متون صفوی نیز به چشم می‌خورد (نوری‌مجیری، ۱۳۹۸: ۱۰۲). برخی سیاحان، مانند شاردن[۱]، توانستند از طریق خدمهٔ حرم اطلاعاتی از حرم‌سرا به‌دست آورند. او دریافت که نگهبانان متعددی از حرم‌سرا، که به یک شهر شبیه است، حفاظت می‌کنند (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۳۱۳ـ۱۳۱۹). از کمپفر[۲] طرحی به جای مانده که سخن شاردن را تأیید می‌کند و مسیر حرم‌سرا را با نگهبانان متعدد نشان می‌دهد (ولی‌بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸: ۴۵؛ تصاویر ۱و۲). کمپفر در توضیح اصطلاح حرام می‌گوید:

> این کلمه به معنای چیزی است که نباید لمس شود، بر زبان آید یا مورد ارتکاب قرار گیرد. بدین ترتیب طبیعی است که ساکنان اندرون، که اصطلاح «حرم» برای آن از مادهٔ حرام گرفته شده بیش از هرچیز دیگر «غیرقابل لمس» هستند. فقط خداوند خانه، محافظان اخته‌شده و طبیبی که برای معالجه آورده باشند به حرم حق ورود دارند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۵۸ـ۱۵۹).

فیگوئروا[۳] به عدم امکان نفوذ به حرم‌سرا اشاره می‌کند و می‌گوید:

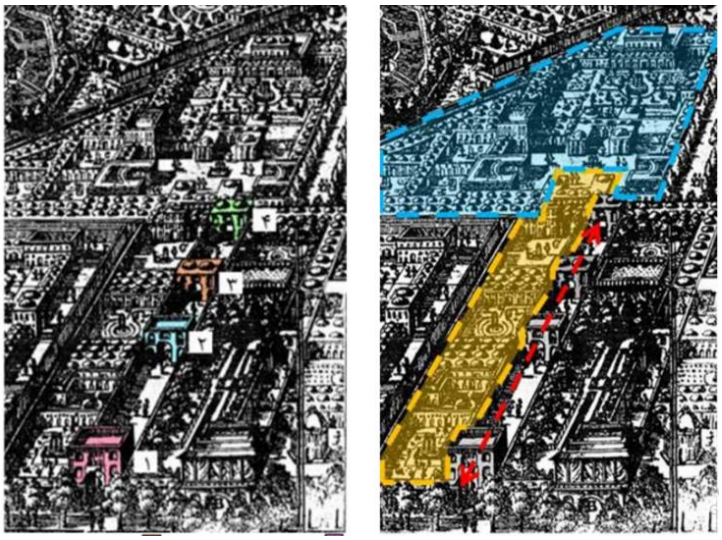
> در وسط باغ، حرمسرا یا اندرون شاه واقع شده است که ورودش برای همگان جز شخص شاه و خواجه‌سرایان... ممنوع است (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۲۱۳).

شاردن نیز معتقد است:

> هیچ‌کس واقف نیست که در حرم‌سرای شاه چه می‌گذرد... (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۶۰۷).

---

۱. ژان شاردن (Jean Chardin)، سیاح و جواهرفروش فرانسوی، ۱۶۲۳ـ۱۷۱۳م.
۲. انگلبرت کمپفر (Engelbert Kaempfer)، سیاح و محقق آلمانی، ۱۶۵۱ـ۱۷۱۶م.
۳. گارسیا دسیلوا فیگوئروا (García de Silva Figueroa)، سفیر اسپانیایی، ۱۵۷۰ـ؟م.



تصویر۱. راست: 0 0 مکان زنان‌شاه 0 0 مکان زنان سال‌خورده (ولی‌بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸: ۴۵)
تصویر۲. چپ: چهار دروازه در مسیر حرم (همان)

حرمسرای شاه‌سلیمان؛ غیاب و قدرت

شاه‌عباس اول[۱] در پی سیاست استبداد مطلق خود (طاهری، ۱۳۸۳: ۳۴۶)، برای کنترل شاهزاده‌ها، آن‌ها را به حرم‌سرا سپرد تا توسط خواجگان آموزش ببینند (فلسفی، ۱۳۹۱: ۲۸۹و۲۹۰). با تمام اشاراتی که منابع صفوی به حضور زنان حرمِ او در مراسم شکار (همان:۳۳۳)، آتش‌بازی (همان: ۳۳۴)، گردش‌های چهارباغ (همان: ۳۳۸) داشته‌اند، این مکان نیز از تیر بدبینی شاه در امان نماند و زنان حرم بسیار محدود بودند (رضایی و دیگران، ۱۳۹۹: ۷). از همین روی، در منابع هیچ اشاره‌ای به دخالت‌های سیاسی حرم‌سرای عباس اول وجود ندارد و به نظر می‌رسد پس از او بود که حرم‌سرا به‌تدریج روند قدرت‌گیری خود را آغاز کرد (سیوری، ۱۳۹۷؛ بابایی و دیگران، ۱۳۹۳؛ متی، ۱۳۹۷).

صفی اول[۲]، به‌عنوان اولین پادشاه برآمده از حبس حرم‌سرا، قتل‌عام‌هایی را رهبری کرد که در آن‌ها چهل تن از زنانِ حرم و از آن‌جمله زبیده بیگم، دختر شاه‌عباس، خونشان ریخته شد (بابایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۹). این موضوع نشان داد که خطر حرم‌سرا در نخستین سال‌های

---

۱. پنجمین شاه صفوی، ۹۷۸ـ۱۰۳۸ق.
۲. ششمین شاه صفوی، ۱۰۲۱ـ۱۰۵۲ق.

پس از مرگ شاه‌عباس جدی فرض شده بود. آغـاز حکومـت عبـاس دوم[1] مصـادف مـی‌شـود بـا تشکیل هیئتی سیاسی زیر نظر آناخانم، مادرشاه، برای بـه‌دسـت گـرفتن امـور مملکـت‌داری تـا رسیدن شاه به سن بلوغ. تأثیر این زن در سیاست چنان بود که برخی ادارهٔ کشور را عمـلاً بـه او نسبت داده‌اند (متی، ۱۳۹۷: ۶۰؛ نیومن، ۱۳۹۳: ۱۲۵). این مجمل اشاره‌ای به روند قـدرت‌گیـری حرم‌سرا از مرگ شاه عباس اول تا پایان حکومت شاه عباس‌دوم است.

اما پرداختن به بحث حرم‌سـرا در دوران سـلیمان[2] آسـان نیسـت، زیـرا بـا وجـود وابسـتگی سلیمان به حرم‌سرا، اطلاعات درخوری در مورد نام و نشان اعضای حرم‌سـرا در دسـت نیسـت و سفرنامه‌ها نیز دربارهٔ حرم‌سرا اطلاعات چندانی در اختیار قرار نمی‌دهند. شاردن فقط بـه معـدود زنانی چون نورالنسا[3] و نکهت‌خانم[4] مادران دو شاهزاده، یعنی حمزه‌میرزا و سلیمان، اشاره کـرده (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۶۰۸ و ۱۶۲۰) و کمپفر همین‌ها را نیز بیان نمی‌کند و اصطلاحاتی چـون «همسر صدر»، «بیوه نجیب‌زاده» و «دختران توپچی‌باشـی» را در مـورد زنـان بـه کـار مـی‌بـرد (کمپفر، ۱۳۶۳: ۵۹ـ۶۳). غیاب نام و نشان زنان برآمده از سازوکار گسترده‌ای از پنهـان‌سـازی زن بود که حتی ناظران خارجی هم امکان عبور از ایـن سـازوکار را نداشـتند. بنـابراین، در هـرگونـه مطالعه‌ای مربوط به مباحث زنـان در وهلـهٔ نخسـت بایـد خـودِ ایـن غیـاب بـه‌عنـوان واقعیتـی تاریخ‌نویسی پذیرفته شود، زیرا اساساً غیاب زنان در عرصهٔ تاریخ‌نگاری مسئله‌ای جهـانی اسـت و به‌رغم گذشـت بـیش از دو قـرن از شـکل‌گیـری تـاریخ‌نگـاری مـدرن و پیـدایش شـعبی چـون تاریخ‌نگاری فرهنگی و اجتماعی، تاریخ‌نگاری زنان، چنان‌که باید، مورد توجه قـرار نگرفتـه اسـت. تاریخ‌نگاری ایران نیز، که با چنین معضلی مواجه است، اساساً تـاریخ مـذکر نامیـده شـده اسـت (فصیحی، ۱۳۸۸: ۴۳ـ۴۵). درنتیجه، ناگزیر باید صدا و کنش زنان را نـه در خـود زنـان، بلکـه از طریق حلقه‌های ارتباطی، واسطه‌ها و نشانه‌ها جست.

از این منظر، سفرنامه‌ها به‌منزلهٔ مهم‌ترین اسناد بررسی دوران شاه‌سـلیمان (بهـزادی، ۱۳۹۵: ۱۳۹) در وضـعیتی دوگانـه هـم گویـای «غیـاب نـام و نشـان زنـان» هسـتند و هـم جریـانی از «قدرت‌گیری زنان» را غیرمستقیم نشان می‌دهند. سلیمان، که از زمـان کـودکی پیوسـته تحـت مراقبت خواجگان، دایه و مادرش در حرم‌سرا به سر می‌برد، وقتی شـانزده‌سـاله شـد، بـه سـببی مورد غضب شاه واقع و درنتیجه به دورترین قسمت حرم‌سرا تبعید شد و آقا ناظر[5] به مواظبـت از اعمالش مأمور گردید. این خواجه همچنین امور مهم حرم‌سـرا و سرپرسـتی کارهـای کـاخ را بـر

---

۱. هفتمین شاه صفوی، ۱۰۴۲ـ۱۰۷۷ق.
۲. هشتمین شاه صفوی، ۱۱۰۵ـ؟ق.
۳. از اهالی گرجستان، در هنگام مرگ شاه فقط ۲۲ سال داشت.
۴. کنیز چرکسی، چون همسر عقدی شاه بود و ناکحه یا نکاحه خانم نامیده می‌شد.
۵. یا آغاناصر، خواجه، ناظر حرم و سرپرست صفی میرزا (شاه سلیمان).

عهده داشت (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۶۰۸ـ۱۶۰۹). این موقعیت خواجگان به‌منزلهٔ ارتباط بین حرم‌سرا (زنان)، کاخ شاهی (دربار) و شاهزاده (شاه آینده) بسیار اهمیت داشت. در منابع صفوی، هیچ سندی وجود ندارد که نشان بدهد خواجگان در پی هرگونه مقام دیوانی یا نظامی بوده باشند، بلکه همیشه تلاششان در جهت همبستگی با زنان حرم بوده است (بهرام‌نژاد و داراب‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۰ـ۴۱). این رویه باعث می‌شد هم خواجگان به اهداف خود برسند و هم خودشان به مجرایی جهت اعمال قدرت زنان تبدیل شوند. زنان حرم از طریق این افراد در جامعهٔ تک‌جنسی دربار دخالت می‌کردند (بابایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۹). همین تشکل نوترکیب «مادر، غلام‌جنگی و همسر صیغه‌ای» شاه در حرم‌سرا (همان: ۴۲) بود که توانست سلیمان را تحت‌تأثیر خود قرار دهد. شورای جانشینی عباس دوم، که در آن آغامبارک[1] در مقابل نظر وزیر اعظم و سایر درباریان ایستاد و به جانشینی سلیمان حکم نمود (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۶۲۱)، قدرت تشکل ذکرشده را آشکار کرد.

هرچند گزارش‌ها عمل آغامبارک را برآمده از حس مسئولیت‌پذیری او جلوه داده‌اند (همان: ۱۶۱۹ـ۱۶۲۰)، حوادث دوران پادشاهی سلیمان نشان داد که موضوع اصلی جدال قدرت‌ها بوده است. با شروع سلطنت سلیمان، برخلاف تصور درباریان، آغامبارک از قبول هرگونه شغل مهم حکومتی امتناع کرد و فقط تصدی امور مربوط به مادر شاه را پذیرفت (همان، ج۵: ۱۶۶۵). با توجه به اینکه او پیش از این در خدمت نورالنسا، مادر حمزه میرزا، برادر و رقیب سلیمان در تاج‌وتخت، بود، این پرسش جای تأمل دارد که چه چیز منجر شد تا خدمت به نکهت‌خانم را بر نورالنسا ارجح بداند؟ شواهد نشان می‌دهد که به علت کم‌سالی حمزه‌میرزا، دخالت درباریان در امور حکومت قطعی بود که در آن صورت قدرت از دست مادر شاه، همسران او و خواجگان خارج می‌شد. انتخاب سلیمان، که به علت بالا بودن سن و سال، از دایرهٔ تسلط صدر اعظم و طرفدارانش خارج و ذیل قدرت سایه‌وار حرم‌سرا و خواجگان قرار می‌گرفت، درواقع پیروزی جناح حرم‌سرا محسوب می‌شد؛ درواقع هدف اصلی خدمت به مادر شاه بود نه خود شاهزاده.

پس از این پیروزی، زنان حرم در روز چهارم تاج‌گذاری قدرت و اتکابه‌نفس خود را در همراهی شاه برای دیدار از خزانه به نمایش درآوردند (شاردن، ۱۳۷۲، ج۴: ۱۶۳۹). بعدها نیز قسمتی از شهر را قرق کردند تا مادر شاه خزانهٔ قلعهٔ شهر را بازبینی نماید، چیزی که تا آن زمان بی‌سابقه بود (همان، ج۵: ۱۷۰۳). سپس قرق‌های متعدد و فشرده‌ای را شکل دادند؛ آنان در پنج ماه نخست سلطنت سلیمان، خود را با قدرت به عرصهٔ عمومی می‌کشاندند و شاه را ترغیب می‌کردند تا تقریباً هر دو روز و نیم یک بار شهر را برای گردش آن‌ها قرق کند (همان، ج۵: ۱۶۷۱) و هر قرق را تا یک یا دو هفته طول بدهد (آژند، ۱۳۸۰: ۱۱۹). در زمان عباس اول، بازار شهر برای عشرت‌طلبی شاهانه در میان سه هزار زن از طبقات مختلف شهری، از شب

---

۱. خواجه‌ای با تأثیر سیاسی مهم در جانشینی شاه سلیمان.

تا صبح قرق می‌شد (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۳۲۶ـ۳۲۷). در این مراسم، کالبد بازار به «تن و کالبد شهوانی شاه» بدل می‌شد و آنچه اهمیت داشت برداشت شاه از منابع لذتی بود که در قلمروی «عمومی» وجود داشت (روحی، ۱۳۹۸: ۹۷ــ۱۰۱). چنین نوعی از قرق در زمان حکومت سلیمان گزارش نشده است، اما قیاس قرق شاه‌عباس اول با انبوه قرق‌های سلیمان حامل نکته‌ای درخور توجه است. در قرق‌های سلیمانی بحث بر سر نمایش قدرت شاه در بهره‌وری از میل جنسی در عرصهٔ عمومی شهر نیست، بلکه چیزی متفاوت در حال رخ‌دادن بود و موضوع مهم این بود که در قرق‌های سلیمان بیش از گردش شاه در عرصهٔ عمومی، منابع لذتِ «خصوصی» شاه یعنی حرم‌سرای او بودند که در فضای عمومی شهر به گردش درمی‌آمدند. این منابع، خود را از زندان حرم‌سرا به بیرون می‌افکندند و شاه را وامی‌داشتند که هفته‌ها در خارج از این زندان و چارچوب به سر برند. این ساز و کارْ نمایشی از قدرت‌گیری زنان حرم در پایان سدهٔ یازدهم است که نهایتاً شاه را در خود غرق کرد.

با اینکه اساساً در تمام ادوار تاریخی یکی از ابعاد مهم حرم‌سرا «میل جنسی» بوده است، در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم این موضوع به سمتی هدایت شد که شاه خارق‌العادگی خود را در قدرتمندی در انجام عمل جنسی ببیند؛ درنتیجه «از اطبا داروهای مختلف می‌طلبد تا... قوای [جنسی] خود را ... افزایش دهد» (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۹). بدین طریق، میل جنسی به ابزاری در دست زنان مبدل شد تا به کمک خواجگان و «... با تحریک شهوات شاه به مقصود خود برسند» (کمپفر، ۱۳۶۳: ۳۲) و از این طریق، امکان کنش سیاسی خود را وسعت بخشند. سلیمان چنان غرق در لذت‌جویی می‌شود که با وجود فرسایش و خستگی جسمی همچنان در این امر اصرار می‌ورزد و حتی مشهور است که تا هفت سال از حرم‌سرا بیرون نیامد، البته به بهانهٔ نقرس! (نوایی، ۱۳۶۰: ۲۳۶). جبههٔ مقابل، که مردان سیاست و دربار بودند، در برابر این سیاست حرم‌سرا هیچ‌گونه دفاعی نداشتند. هرچند در کسب قدرت کوشش کردند و افرادی از آنان توانست بر ذهن پادشاه تأثیر بگذارد، در مقابلِ حرم دست‌پایین بودند (شاردن، ۱۳۷۲، ج۵: ۱۶۶۸). شیخ علی‌خان[1] در امور وزارت نمی‌توانست کار خود را پیش ببرد (جعفرپور و سلیمی، ۱۳۸۶: ۸۶ـ۸۷). او که دست راست، عقل منفصل و نایب شاه محسوب می‌شد (کمپفر، ۱۳۶۳: ۳۳ و ۷۵)، ذیل حرم‌سرا تعریف می‌گشت و نظرش دربارهٔ کشورداری، در حرم‌سرا بین شاه، ملکهٔ مادر و خواجه‌ها مورد بحث قرار می‌گرفت (همان)؛ چیزی که در تاریخ اصفهان صفوی بی‌مانند بود. او حتی به‌ندرت به صورت شخصی با شاه صحبت می‌نمود.

> اغلب طرف صحبت... او خواجه‌سرایان هستند و وی گاه به خزانه‌داریاشی و گاه به مهتر یا به آن گروه از بزرگان و اعیان رجوع می‌کند که حق دارند در حرمسرا به خدمت شاه شرفیاب شوند (همان: ۷۶).

---

۱. صدراعظم شاه سلیمان، ۱۱۰۱ـ؟ق.

در این دوران، حرم‌سرا در امور دیوانی و سیاسی تغییر ایجاد می‌کرد. همسران دو عمهٔ شاه مقامات بالای حکومتی دریافت کردند؛ درحالی‌که پیش از این یکی از آن‌ها به علت دسیسه مورد غضب شاه عباس‌دوم واقع شده بود (شاردن، ۱۳۷۲، ج۵: ۱۶۷۵). برخی زندانیان آزاد شدند (همان، ج۵: ۱۶۷۷)، از ارمنیان توسط مادر شاه دفاع می‌شد (همان، ج۵: ۱۶۸۶) و حاکم شیراز بارها به‌واسطهٔ خواهرش بخشیده شد (همان، ج۵: ۱۷۳۵). از همین رو بود که شاردن اعلام کرد:

> جاه‌مندان خود پیشنهاد و افتخار می‌کنند که دخترانشان در حرم‌سرای پادشاه درآیند از اینکه به‌وسیلهٔ ایشان بر جاه و مقام و اعتبار و نفوذشان افزوده می‌شود (همان، ج۵: ۱۷۱۸؛ در همین رابطه در همان، ج۴: ۱۳۱۶).

شرح قدرت حرم‌سرا در این دوران را با روایت جانشینی سلیمان به پایان می‌بریم. سلیمان برای انتخاب جانشین خود رو به سوی خواجگان و زنان دربار می‌کند و می‌گوید اگر می‌خواهید پادشاهی صلح‌جو داشته باشید سلطان‌حسین[1] را برگزینید و اگر طالب پادشاهی جنگجو و دلیر هستید، عباس‌میرزا[2] را. واگذاری حق انتخاب جانشین به خواست و میل جناح حرم‌سرا، اوج روند قدرت‌گیری حرم و ائتلاف آنان را نشان می‌دهد که سلیمان را واداشت به جای تصمیمی قاطعانه، انتخاب را به رأی و نظر حرم‌سرا واگذار کند. آن‌ها نیز به رهبری مریم‌بیگم[3] رأی را به سلطان‌حسین دادند (دوسرسو، ۱۳۹۱: ۲۷ و ۲۸). این اسناد نشان می‌دهد که در دوران ذکرشده اصفهان با حرم‌سرایی مواجه بود که مناسبات سیاسی را کنترل و شاه در جایگاه قدرت مطلق را به زیر سیطرهٔ خود درآورده بود. حال به این موضوع پرداخته می‌شود که صورت فرهنگی دوران، یعنی جریان فرنگی‌سازی، در مواجهه با قدرت ذکرشده چگونه عمل کرد؟

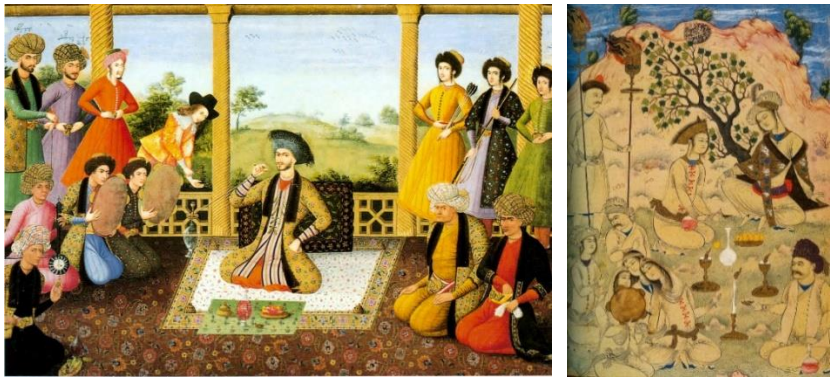
نقاشی فرنگی‌سازی و حرم سرا

دقت در آثار فرنگی‌سازی نشان می‌دهد که همچون تمایل متون نوشتاری به پنهان‌سازی زنان، تصاویر نیز در قیاس با مردان بسیار کم از جنس زن سخن می‌گویند و تصویری را که بازنمایندهٔ زنی مشخص در دوران سلیمان باشد ارائه نمی‌کنند و همان چند زنی که در تاریخ نامشان آمده نیز به تصویر کشیده نمی‌شوند. این درحالی است که می‌توان بین نقاشی‌ها برخی رجال مهم اصفهان را بازشناخت (تصویر۱۷). در مقابل این سکوت تصویری، فضاسازی آثار فرنگی‌سازی اما تحولاتی را در خود به نمایش می‌گذارد که ناظر به مسئلهٔ زنان و فضای حرمسرا، قابلیت بررسی دارند. تعمق در فضاسازی این نقاشی‌ها به‌صراحت نشان می‌دهد که تفاوت بارزی بین آن‌ها و

---

۱. نهمین شاه صفوی، ۱۱۴۰-۱۰۷۸ق.
۲. پسر شاه‌سلیمان و برادر ناتنی شاه سلطان‌حسین.
۳. عمه شاه‌سلیمان.

آثار نیمهٔ نخست اصفهان در سامان‌دهی نحوِ مکانی سوژه‌ها قابل مشاهده است. در آثار نیمهٔ اول، نحوِ مکانی بر غیاب معماری بنا شده بود و برخلاف مدعای پژوهش‌گران دربارهٔ نمایش جهان زیستهٔ اصفهان در نقاشی این مکتب، از دنیای معماری و شهرسازی این شهر هیچ خبری نیست (بلیک، ۱۳۸۸؛ بینیون و دیگران، ۱۳۹۶؛ تصویر۳) اما حدوداً از نیمهٔ دوم مکتب اصفهان بود که ترکیب‌بندی نقاشی‌ها در این زمینه دچار تحول شد و با اینکه همچنان تک‌نگاره‌های بدون معماری اجرا می‌شدند، آثار متعددی با تأکید بر عناصر معمارانه همچون ستون‌ها، بالکن‌ها، سقف، پنجره‌ها و پله‌ها خلق شد که غالب آن‌ها نمونه‌های فرنگی‌سازی بودند (تصویر۴). در همهٔ نمونه‌های بررسی‌شدهٔ مقالهٔ حاضر یا عناصر معمارانه به‌صراحت بر نقاشی مسلطاند (تصاویر۴، ۱۰، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۹ و ۳۳) یا مکان‌هایی سکّومانند به بخشی از یک معماری اشاره دارند که پیش از این در آثار نیمهٔ نخست هیچ نمونهٔ مشابهی نداشته است (تصویر۲۸).



تصویر۳. راست: محمدقاسم، ۱۰۳۵ق، موزه بریتانیا
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1920-0917-0-275)
تصویر۴. چپ: شاه و درباریان، نیمه‌دوم سده یازده، علیقلی‌جبادار، سن‌پطرزبورگ (آژند۱۳۹۳: ۲۳۴)

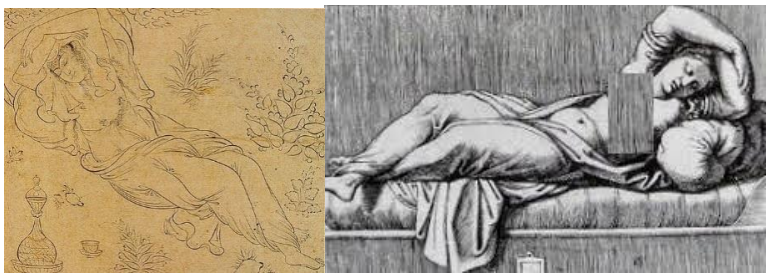
محققان غالباً هنگام مطالعهٔ معماری در این نقاشی‌ها بر رسوخ الگوهای غربی، عناصر وام گرفته‌شده از معماری اروپایی و تفاوت هستی‌شناختی دو جهان غرب و شرق تمرکز می‌کنند (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۶۰ـ۷۶۸؛ آژند، ۱۳۹۳؛ آقایی، ۱۳۹۶). پافشاری غالب پژوهش‌ها بر دوگانهٔ شرق و غرب، به مانعی در درکِ خودِ تصویر[۱] به‌عنوان «عرصهٔ گشودگی معنا» مبدل شده است. این درحالی است که در مطالعات مبتنی بر تصویر، باید به دنبال آنچه خود تصاویر هستند باشیم (رز، ۱۳۹۴: ۸۱ـ۸۸). از این منظر، با توجه به تحول در بازنمایی معماری در آثار

---

۱. the image itself

دو نیمهٔ سدهٔ یازدهم در مکتب اصفهان، خودِ مسئلهٔ «حضور یا عدم حضور معماری» جدای از ایرانی‌بودن یا غربی‌بودن آن است که اهمیت می‌یابد. در نیمهٔ نخست مکتب اصفهان نه‌تنها معماری نمایش داده نمی‌شود، بلکه در نمونه‌های الگوبرداری‌شده از غرب نیز عنصر معماری حذف می‌شود؛ صادقی‌بیگ[1]، هنگام تقلید از اثری اروپایی، همهٔ نشانه‌های معمارانه همچون پنجره، سقف، تیرک‌های‌چوبی، سطوح پوشانندهٔ پایین دیوارها، کف‌پوش‌ها و اساساً عمقِ مکان را حذف می‌کند (تصویر۵ و ۶) و رضا[2] نیز فضای سکّومانند و تشک پف‌کرده‌ای که پیکره در تصویر اولیه بر آن لمیده (در جایگاه اندک نشانه‌هایی برای تصوّر فضای معمارانه) را نادیده می‌گیرد (تصویر۷ و ۸).

تصویر۵. راست: الگوی صادقی‌بیگ: گراور بشارت، هامبورگ
تصویر۶. چپ: صادقی‌بیگ، حدود ۹۸۸ـ۹۹۲ق، موزهٔ فاگ (آژند، ۱۳۹۳: ۲۰۱)



تصویر۷. راست: الگوی رضا: مارکانتونیو رایموندی، از روی اثر رافائل، ۱۵۱۲ـ۱۵۲۰م، موزهٔ بریتانیا (کنبی، ۱۳۹۳: ۳۸)
تصویر۸. چپ: زن‌خوابیده، رضا عباسی، ۹۹۸ـ۱۰۰۰ق، مجموعهٔ خصوصی کمبریج (همان: ۳۷)

در نیمهٔ دوم، به‌ویژه در آثار فرنگی‌سازی، این فرایند روالی برعکس به خود گرفت و معماری به صورتی ویژه به خدمت نقاشی درآمد؛ نگارهٔ *ابدای سر ایرج...* به‌منزلهٔ نمونه‌ای دیگر از آثار

---

۱. نگارگر و شاعر دوران صفوی در قزوین و اصفهان، ۹۴۰ـ۱۰۱۷ق.
۲. نگارگر شاخص مکتب اصفهان، ۹۸۰ـ۱۰۴۴ق.

فرنگی دوران سلیمان نمایشی سترگ از حضور معماری است؛ هرچند به تقلید از غرب (مقایسه شود با همین صحنه در شاهنامه‌ای از نیمهٔ نخست یا نگاره‌های دیگر) (تصاویر ۹ــ۱۲). در مقالهٔ حاضر اهمیت «دیالکتیک پیکره و معماری» در نقاشی فرنگی‌سازی هنگامی بیشتر می‌شود که هستی زنان حرم‌سرا نیز در وضعیتی درآمیخته با معماری معنادار بوده است و هستی ذکرشده می‌تواند موجد این پرسش باشد که در اهمیت یافتن دیالکتیک پیکره و معماری در نقاشی‌های فرنگی‌سازی، آیا نشانه‌هایی از زنان و مکان زیست آنان یعنی حرم‌سرا نیز بروز یافت؟

به ترتیب از راست به چپ:

تصویر۹. الگوی محمد زمان: گراور، موزهٔ بریتانیا

تصویر۱۰. *اهدای سر ایرج به برادرانش سلم و تور*، *شاهنامهٔ* شاه‌عباس اول، ۱۰۸۶ق، افزودهٔ محمد زمان، چستربیتی (آژند، ۱۳۹۳: ۸۶)

تصویر۱۱. *کشتن سلم و تور ایرج را*، *شاهنامه*، اصفهان۱۰۱۱ق، مجموعهٔ ناصرخلیلی

تصویر۱۲. *مکتب‌خانه*، محمدقاسم، ۱۰۱۴ق، موزهٔ متروپولیتن (www.metmuseum.org/art/collection/search/446180)

نقاشی فرنگی‌سازی و نمایش فضای اندرون

برای پاسخ به پرسش اخیر، توجه به معنای مکانی و فضایی حرم‌سرا حائز اهمیت است. گفته شد که حرم‌سرا را جای زنان و اندرون نامیده‌اند (معین، ۱۳۸۶: ۵۸۹؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ۸۸۷۰) و اندرون یا اندرونی را خانه‌ای پشت خانه‌ای دیگر، مخصوص زن، فرزندان و خدمت‌گزاران تعریف کرده‌اند (معین، ۱۳۸۶: ۲۰۲). اندرون فضایی است که قرار گرفتنش در پسِ موقعیتی دیگر آن را متضمن ویژگی‌هایی چون پنهان‌بودگی، ناآشکارگی و غیاب می‌کند که هم در طرح کمپفر قابل مشاهده بود و هم در برداشت عموم از این مکان. مفهوم فیزیکی حرم/ اندرون، چه به وسعت یک شهر و جایی در میان دیوارهای دولت‌خانه باشد (شاردن، ۱۳۷۲: ۱۳۱۳ــ۱۳۱۹) و چه به‌منزلهٔ داخلی‌ترین بخش یک ساختمان تعریف شود (مستفاد از واژه‌شناسی اندرون)، در درونی‌بودن وضعیت آن نسبت به آنچه بیرونی است تفاوتی ایجاد نمی‌کند. اندرون موقعیتی است ناگشوده به بیرون و ضمیمه‌ای است به معماری‌ای دیگر. توجه به این درونی‌بودن فضای

حرم‌سرا در مطالعهٔ معماری به تصویر کشیده شده در نقاشی‌های فرنگی‌سازی اهمیتی ویـژه دارد و می‌توان از طریق پی‌جویی این خصیصه، روزنه‌ای به بحث بازنمایی حرم‌سرا در ایـن نقاشـی‌هـا جست. همچنین، در پی‌جویی مفهوم درون و برون در معماری نقاشی‌های سبک فرنگی، باید بـه این نکته دقت شود که در سنت نقاشی ایرانی فضای طبیعت همواره بخشی از تصویر را بـه خـود اختصاص داده است که به خودی خود برداشتی بیرونی از فضا را تقویت می‌کند. در ایـن رابطـه، پژوهش‌گران اثبات کرده‌اند که در دوران صفوی، مکان‌های عمومی و طبیعـی از طریـق بهسـازی به باغ تبدیل می‌شدند و طبیعت بکر به‌مثابهٔ بخشی جوهرین از صورت باغ ایرانی بوده است. ایـن موضوع در بسیاری از نقاشی‌های صفویان در مکتـب تبریـز، قـزوین نیـز بازنمـایی شـده اسـت و نگاره‌های متعددی وجود دارد کـه در آن‌هـا فضـایی حـل‌شـونده از معمـاری در طبیعـت قابـل مشاهده است. در این‌گونه فضاسازی‌ها، نه‌تنها مرز درون و برون لغزنده مـی‌نمایـد، بلکـه سـامان فضایی متمایل به سمت طبیعت و فضای بیرونی است (عالمی، ۱۳۹۰: ۹ـ۱۱؛ تصـاویر ۱۳ــ۱۵). ارتباط این موضوع به مقالهٔ حاضر در این است که در چنین درآمیختگـی فضـایی، نـوعی رابطـه بین معماری و طبیعت بکر برقرار می‌شود که در آن مرزهای دست‌ساختهٔ انسان و طبیعت مـبهم و نامشخص و متعاقباً در پی‌جویی اندورن و برون، امکان سخن گفتن از فضاهای درونی تضـعیف می‌شود. بررسی کم‌وکیف این مرزها در نقاشی فرنگی‌سازی ازاین‌رو مهم و الزامی خواهد بود.

هنگامی که به حضور طبیعت در نقاشی‌های فرنگی‌سازی دقت می‌کنیم، درمی‌یابیم رابطـه و تعامل معماری و طبیعت در این آثار تفاوتی اساسی با نقاشی‌های پیش از خـود دارد. فضاسـازی این آثار حامل نشانه‌هایی است که بـه‌شـدت مـانع تحلیـل‌رفـتن ارزش معمارانـهٔ فضـا بـه سـود فضاهای باز و طبیعی می‌شود. مرزهای این دو توسط ستون‌هـای قطـور، سـقف نشسـته بـر ایـن ستون‌ها، پلکان سنگی و وجود نشانه‌هایی مبنی بر گستردگی فضـای معمارانـه[1]، کـاملاً مجـزا از طبیعت بکر است و هرگونه شباهت آن‌ها را با فضاهای حل‌شونده در محیط‌های جـانبی از میـان برداشته است. فضا در این آثار به‌هیچ‌روی بیانگر «موقعیتی حل‌شده در یـک بـاغ» نیسـت، بلکـه برعکس از «فضاهایی در پیوند و اتصال با معمـاری گسـترده‌تـری چـون کـاخ یـا هـر سـاختمان دیگری» سخن به میان آورده و معماری‌ای وابسته به معمـاری دیگـر را بازنمـایی مـی‌کنـد کـه مرزهایی معین و مجزا با طبیعت دارد[2] (تصاویر ۱۶ـ۱۹).

---

۱. در مجالس به تصویر کشیده شده، افرادی بیرون از نرده‌های مشبک در مکانی هم‌سطح مکان مهمانی ایستاده‌اند که نشان می‌دهد ارتفاع و سطح فضاهای به تصویر کشیده شده تفاوت مـاهوی بـا آلاچیـق‌هـا یـا سـکوهای درآمیخته در فضاهایی باغ‌ها دارد که از همهٔ جوانب ارتفاع یکسانی با سطح زمین دارند (این‌گونه مکان‌ها در نقاشی‌های پیش از فرنگی‌سازی مرسوم بود). مکان قرارگیری این افراد گویـای وجـود بخـش‌هـای معمارانـهٔ دیگری است که در پیوستگی با فضای پیش‌زمینه، که ادامهٔ سازهٔ معماری است، قرار دارد (تصویر۱۷).

۲. نمی‌خواهیم بگوییم این گروه آثار سندی بر نقض نظر پژوهش‌گران از تعریف باغ ایرانی هستند، بلکه سخن بر سر این است که تأکید خاصی که آثار ذکرشده بر معماری می‌کنند باید مورد ملاحظـهٔ جـدی قـرار گیـرد و

به ترتیب از راست به چپ:

تصویر ۱۳. منسوب به آقامیرک، موزهٔ بریتانیا (عالمی، ۱۳۹۰: ۱۱)

تصویر ۱۴. *خمسهٔ* امیرخسرو، منسوب به بهزاد، ۸۹۰ق (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۱۹)

تصویر ۱۵. *هفت‌اورنگ* جامی، *مردی شهری میوه باغ روستایی را می‌دزدد* (عالمی، ۱۳۸۷: ۵۵)

تصویر ۱۶. راست: شاه و درباریان، نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم، علیقلی جبادار، سن‌پطرزبورگ (آژند، ۱۳۹۳: ۲۳۴)

تصویر ۱۷. چپ: *شاه‌قلی‌خان سندی را مهر می‌کند*، محمد زمان، ۱۱۰۶ق، سن‌پطرزبورگ (همان: ۲۳۹)

به ترتیب از راست به چپ:

تصویر ۱۸. *درباری نشسته در بالکن*، اواخر سدهٔ ۱۱ق، سن‌پطرزبورگ (همان: ۲۶۲)

تصویر ۱۹. *عید نوروز در حضور شاه‌سلطان‌حسین*، رقم محمدعلی، ۱۱۳۳ق، موزهٔ بریتانیا (همان: ۲۱۴)

اهمیت تلاش تصویر برای نشان‌دادن معماری جدا از طبیعت درک شود.

تصویر ۲۰. *شاه‌عباس و خان‌عالم*، ۱۰۴۲ق، رضاعباسی، سن‌پطرزبورگ (همان: ۱۳۷)

با دقت در این نکتهٔ ظریف می‌توان گفت معماری در آثار فرنگی‌سازی به سمت درون خود در حرکت است و از سرازیرشدن به سمت بیرون/ طبیعت امتناع می‌ورزد. متعاقباً انسان‌های محاط‌شده با این عناصر نیز درگیر چنین وضعیتی هستند و از این نظر در تقابل با نمونه‌های نیمهٔ نخست و حتی پیش از اصفهان قرار دارند (تصویر۲۰)؛ مثلاً، در نگارهٔ *عید نوروز در حضور شاه‌سلطان‌حسین* (تصویر۱۹)، که اثری مربوط به دوران پس از سلیمان و به نوعی ادامهٔ همان جریان است، سامان فضایی در جهت تقویت هرچه بیشتر مفهوم «درون» عمل کرده است. مغشوش‌بودن جای‌گذاری ستون‌ها و فاصلهٔ بین آن‌ها، حذف غیرمنطقی بخشی از سقف و غیرقابل درک شدن رابطهٔ بیرون و درون، فواصل اندک بین عناصر، عدم امکان حرکت به سمت عمق، نامشخص‌بودن پس‌زمینه و نهایتاً حرکت جمعیت به سوی جلوی تصویر، به برداشتی از فضای معماری با ویژگی درون منجر شده است که بیش از نمایش طبیعت بر نمایش خود معماری و فضایی داخلی از آن تأکید دارد.

به موازات چنین نمونه‌هایی که مبین حرکت از موقعیت «معماری حل‌شوندهٔ در طبیعت»، به سمت موقعیت «معماری حل‌شونده در خود» هستند، مجموعه‌ای از نقاشی‌های رنگ‌وروغنی در سبک فرنگی‌سازی نیز خلق شدند که حرکت ذکرشده را به اوج رساندند (تصاویر ۲۱ــ۲۴). پژوهش‌گران در توصیف این آثار بعضاً از واژهٔ بالکن استفاده کرده‌اند (آژند، ۱۳۹۳: ۲۵۱) که اگر به معنای فضایی بیرون‌زده از بدنهٔ یک ساختمان باشد، قطعاً اشتباه است، زیرا غالب این آثار در واقع نقاشی‌هایی دو لتی هستند که اتصالشان به یکدیگر به‌خوبی فضای داخلی یک اتاق را بازسازی خواهد کرد (تصویر۲۵)؛ آن‌ها نمایشی از «درون» اتاق‌هایی مجلل هستند که اشرافیتشان را در قالب پرده‌های براق و چین‌خورده، ستون‌های کنده‌کاری شده، رومیزی‌های ابریشمی و ساعت‌های آلمانی و جیبی، گلدان‌های منقش، گل‌ها و میوه‌های تازه و از همه مهم‌تر حضور پیکره‌های جواهرگون ایستاده در میان این اشیا به رخ می‌کشند.

از راست به چپ:

تصویر ۲۱. *فرنگی*، ۱۰۶۰ــ۱۰۹۰ق، رنگ و روغن روی بوم، کاخ سعدآباد (آژند، ۱۳۹۳: ۲۶۳)

تصویر ۲۲. زن ارمنی، ۱۰۶۱ــ۱۱۱۲ق (کنبی، ۱۳۸۸: ۲۱۱)

تصویر ۲۳. ***زن فرنگی*****، رنگ و روغن روی بوم، کاخ سعدآباد (آژند، ۱۳۹۳: ۲۶۴)**
تصویر ۲۴. ***جوان قفقازی*****، رنگ و روغن روی بوم، مجموعهٔ خصوصی فرمانفرماییان (همان: ۲۶۵)**

تصویر ۲۵. هر دو مربوط به ۱۶۵۰م، ***اشراف در لباس ایرانی*****، اصفهان، موزهٔ بریتانیا**

رد و نشان نمایش فضای معمارانه‌ای که حد و مرز مشخصی را با طبیعت سیال از خود بروز داده و در شرایطی دیگر (نقاشی‌های رنگ و روغنی) به صورت گسترده به بازنمایی فضای داخلی (اندرون اتاق‌های مجلل و اشرافی) دست زده است در جریان تقلید از آثار اروپایی نیز به شکلی دیگر می‌توان بازجست. پژوهش‌گران توانسته‌اند نمونهٔ اولیهٔ برخی از آثار فرنگی ایرانی را، که در هنر اروپا ریشه دارند، معرفی کنند (لنگر ۲۰۱۳). نکتهٔ درخور تأمل در الگوبرداری هنرمند ایرانی از نقاشی اروپایی این است که حتی در جریان تقلید، میل به برقراری دیالکتیک پیکره و درونِ فضای معماری از سوی هنرمند ایرانی قابل مشاهده است. نقاشی‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهند او در جریان تقلید به انتخاب و گزینش دست زده و فضاسازی‌های غربی را عین‌به‌عین تکرار نکرده است. یکی از این تغییرات کاستن از طبیعت به نفع فضای معمارانه است. جبادار[1] پیکر زنی را که در نمونهٔ اصلی در فضای بیرون قرار داشته با افزودن یک دیوار، نه‌تنها در وضعیتی مرتبط با معماری بازنمایی کرد، بلکه با ترسیم فرم گسترده‌ای از پرده و پایین آوردنش تا نیمهٔ قامت زن، که نتیجهٔ آن مستوری بیشتر پیکره نسبت به فضای بیرون بود، در تقویت فضایی داخلی/ درونی نیز کوشید (تصاویر ۲۶ و ۲۷). مشابه چنین ترکیبی را در برخی آثار دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد (همان).

۱. فعال در اواخر سدهٔ یازدهم و از اولین کسانی که فرنگی‌سازی را در ایران متداول کرد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۵۹).

تصویر ۲۶. راست: *زن با سبد میوه*، علیقلی‌جبادار، ۱۰۸۵ق (آقایی، ۱۳۹۶: ۵۸)
تصویر ۲۷. چپ: الگوی علیقلی جبادار

نحو حضور زنان در نقاشی فرنگی‌سازی

ناظر به دغدغهٔ مقالهٔ حاضر، در کنار مباحثی که دربارهٔ ویژگی‌های بازنمایی معماری در آثار فرنگی‌سازی بیان شد، نحو حضور زنان در این آثار نیز جای بررسی دارد. اگر در نیمهٔ نخست مکتب اصفهان زنان به‌صراحت در قاب تصویر حضور می‌یافتند، گویی به‌طورکلی در آثار فرنگی، با غیاب، ناآشکارگی و پنهان‌شدگی عنصر زن مواجهیم. بدین صورت که علاوه بر اینکه زنان در قیاس با نیمهٔ اول کمتر به تصویر کشیده شده‌اند، بازنمایی وضعیت‌هایی خصوصی از نمایش زنان (موضوعاتی چون رابطهٔ عشاق، زوج‌های پیاله‌نوش و ضیافت‌های دونفره از زنان و مردان) که می‌تواند در ارتباط با فضای اندرون تفسیر شوند، نیز کمتر شده است. همچنین، در نمونه‌هایی که مجالسی از حضور توأمان زنان و مردان را نمایش می‌دهند، سامان فضایی اثر به سمت پنهان‌کردن زن تمایل نموده است. در این زمینه، می‌توان به دو نگاره از محمد زمان[1] اشاره کرد (تصاویر ۲۸ و ۲۹). مبتنی بر روایت داستانی این آثار، در یکی فقط یک مرد (نگارهٔ *بهرام و شه‌بانوی هندی*) و در دیگری فقط یک زن (نگارهٔ *به‌دوش کشیدن گاو توسط فتنه*) وجود دارد. نکتهٔ درخور تأمل این است که در هر دو تصویر، تدابیری برای مخدوش‌کردن حضور زن به کار رفته است. تصویر ۲۸، به یکی از داستان‌های ازدواج بهرام با هفت شه‌بانو از هفت اقلیم مربوط است که در هفت گنبد، هریک به یک رنگ، ساکن شدند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۲۷). معمولاً در سنت تصویرسازی داستان بهرام و هریک از شه‌بانوان، گنبد مربوط به این داستان‌ها

---

۱. هنرمند شاخص فرنگی‌سازی، حدود ۱۰۴۹ـ۱۱۱۹ق.

به صورت نشانه به همراه یک ایوان تصویرسازی می‌شد. اما محمد زمان از تمایلات معمارانه‌ای که اتفاقاً سبک فرنگی‌سازی در این دوران به سمت آن در حرکت بود عدول می‌کند، گنبد را حذف و بر جنگلِ تاریکِ روایت‌شده در خود داستان شه‌بانوی هندی تکیه می‌کند. هرچند سکوی وسیع و پرچین آن مانع از درهم‌آمیختگی معماری و طبیعت می‌شود، حجم تاریکی جنگل با شاخ‌وبرگ‌های سایه‌گرفته در زیر نور ماه به نگاره سویه‌ای رازآلود و وهم‌انگیز بخشیده است. چنین بازنمایی از طبیعت، برعکسِ سنت به تصویر کشیدن فضاهای طبیعی در نقاشی ایرانی، که برسازندهٔ حسی گشوده از فضاست، عمل کرده و به نمایش فضایی وهم‌آلود و گرفته از طبیعت منجر می‌شود که پیکر تعداد زیادی از زنان را، که در حضور بهرام هستند، احاطه کرده است. در اینجا مسئله الگوبرداری از فضاهای غربی مطرح نیست، بلکه انتخاب چنین الگویی برای صحنهٔ ذکرشده درخور تأمل است.

در تصویر ۲۹ نیز، چهرهٔ فتنه[1] به‌عنوان مهم‌ترین کنش‌گر داستان، که در حال به رخ کشیدن خارق‌العادگی عملش در مقابل مردان صحنه است، از نظرها پنهان می‌شود. اهمیت این غیاب زمانی بیشتر می‌شود که به این موضوع توجه شود که معماری به تصویرکشیده شده در این نگاره، اتفاقاً کاخ خود فتنه است، زیرا از میان چهار روایتِ «بهرام و کنیز» در *شاهنامه*، *هفت‌پیکر*، *هشت‌بهشت* و *هفت‌اختر* (ذوالفقاری، ۱۳۸۵)، فقط در قصهٔ به دوش کشیدن گاو، به کوشک خودِ فتنه اشاره می‌شود؛ معماری‌ای که او از شصت پله‌اش بالا رفت و توانش را به شاه نشان داد. هرچند سیطرهٔ معماری و البته غیاب طبیعت در این نگاره مشهود است و مدعای مقاله را دربارهٔ معماری و البته اندرون معماری تقویت می‌کند، خودِ ساختاربندی معماری و محل قرارگیری پلکان در آن زمینهٔ پنهان‌سازی صورتِ زن را فراهم می‌کند و در مقابل، آنچه در کاخ خودِ فتنه و در لحظهٔ نمایشِ مهارت او به جلوه درمی‌آید، نگاه تکثیرشدهٔ مردان است.

---

۱. کنیزک بهرام گور که حکایت غضب بهرام بر او و گاو بر دوش کشیدنش مشهور است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۱: ۱۶۹۷۴).

تصویر ۲۸. راست: ***بهرام‌گور و شاهزاده خانم هندی، خمسهٔ نظامی***، **تبریز ۹۴۶ـ۹۴۹ق، افزودهٔ محمد زمان در ۱۰۸۶ق (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۹)**

تصویر ۲۹. چپ: ***بهرام‌گور و فتنه، خمسهٔ نظامی***، **تبریز ۹۴۶ـ۹۴۹ق، افزودهٔ محمد زمان در ۱۰۸۶ق (همان: ۱۰۷)**

شایان ذکر است که مسئلهٔ «خیرگی نگاه» که در این نگاره با تأکید بازنمایی شده نیز موضوعی جدید در نقاشی این دوران بود و در غالب آثار فرنگی‌سازی، بُردار نگاهی از جانب نقاشی به سوی مخاطب مشاهده می‌شود که فرد به جایی در مقابل نقاشی (مخاطب) خیره شده است (تصاویر۴،۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۱ و ۳۲). با اینکه نمونه‌های اروپایی تقلیدشده، که می‌توانست در خلق چنین بُردار نگاهی مؤثر باشد، در هر دو نیمهٔ اصفهان وجود داشته است (تصاویر ۲۸ و ۲۹)، جز در نیمهٔ دوم و به‌طور ویژه در آثار فرنگی، این نوع نگاه، فراگیر نشد. حتی در نمونه‌های غیرفرنگی نیمهٔ دوم نیز می‌توان نگاه خیره به مخاطب را پیدا نمود (تصویر۳۰)؛ درحالی‌که در هیچ‌یک از کارهای رضاعباسی و شاگردانش این موضوع قابل مشاهده نیست.

به ترتیب از راست به چپ:
تصویر ۳۰. بخشی از اثر، *زن فرنگی*، ۱۰۱۷ق، صادقی (آژند، ۱۳۹۳: ۲۰۲)
تصویر ۳۱. بخشی از اثر، *لویی چهاردهم*، حدود ۱۰۷۰ تا ۱۱۰ق، جبادار (همان: ۲۳۲)
تصویر ۳۲. بخشی از اثر، محمد قاسم، مجموعهٔ خلیلی

همان‌گونه که در نمونه‌های الگوبرداری‌شده از غرب ردّ و نشان میل به بازنمایی معماری دیده شد، در مسئلهٔ غیاب زن نیز می‌توان به این دست آثار اشاره کرد. غیاب زن در نسخه‌برداری جبادار از منظره‌ای غربی نیز به نحوی دیگر تکرار شده است. او که به گفتهٔ محققان به سبب فقدان ذهنیتِ پذیرشِ «منظرهٔ صِرف» به‌عنوان ژانری مستقل در نقاشی ایرانی چند فیگور را به این منظره افزوده بود (لوکونین و ایوانف، ۱۳۹۱: ۱۱۹)، در حرکتی معنادار همهٔ فیگورهای خود را تک‌جنسی (همگی مرد) انتخاب می‌کند (تصویر۳۳).

تصویر ۳۳. جبادار، ۱۰۵۶ق، *سن‌پطرزبورگ* (لوکونین و ایوانف، ۱۳۹۱: ۱۱۹)

این عمل ازآن‌رو درخور تأمل است که طبق سنتی دیرین در نقاشی ایرانی، قاب پنجره‌ها و آستانهٔ درها اغلب به‌منزلهٔ محلِ نمایش زنان در نظر گرفته می‌شد و نمونه‌های بی‌شماری از حضور زنان در پنجره‌ها، لبهٔ بالکن‌ها و درهای نیمه‌باز در دست است (بخش‌های نگاره‌های

ذیل). اما در اثر جبادار نه در قاب هیچ پنجره‌ای و نه در آستانهٔ هیچ دری پیکر زنی وجود نـدارد. اینجا فیگور ایرانی و غربی مسئله نیست، بلکه مهم کمّ‌وکیف حضور دو جـنس زن و مـرد اسـت. علاوه بر آن، معماری در این نقاشی چونـان حجمـی سـاکت و البتـه پرطمطـراق در جـای‌جـای تصویر حضور دارد، اما حضور آن گویای موقعیتی است که مکانی بسته، خاموش و گـویی خـالی از سکنه یا غیرقابل دسترس را بازتولید نموده است.

بخش‌هایی از نگاره‌های مختلف، برگرفته از کتاب *شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی*، منتشرشده توسط فرهنگستان هنر، ۱۳۹۳

بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های مقالهٔ حاضر را می‌توان در چند بخش خلاصه کرد. نخست آنکـه دوران سـلیمان دوران قدرت‌گیری حرم‌سراست که به استناد منابع تاریخی شاه را به زیر سلطهٔ خود کشـاند و عمـلاً در جریان سیاسی دخالت کرد (شاردن، ۱۳۷۲، ج۳: ۱۱۵۹). بخش دوم امتنـاع فرنگـی‌سـازی ـ بـه منزلهٔ جریان فرهنگی موازی قدرت‌گیری ذکرشده‌ـ از بازنمایی زنـان تأثیرگـذار حـرم‌سراسـت. و درنهایت، بخش سوم شامل تحولاتی در ارتبـاط بـا بازنمـایی معمـاری مـی‌شـود کـه در نقاشـی فرنگی‌سازی نسبت به نقاشی نیمهٔ نخست مکتب اصفهان‌ـ جریـان رضـا و پیـروانش ـ بـه وقـوع پیوست. بازنمایی ذکرشده خود دربرگیرندهٔ چند جنبه است؛ جنبـهٔ نخسـت آن، «اصـرارِ نقاشـی فرنگی‌سازی بر نمایش فضای معمارانه و فاصـله‌گـذاری آن بـا طبیعـت» اسـت. بـه اسـتناد نظـر محققان در آثار پیش از جریان فرنگی‌سـازی، طبیعـت بـا سـایر اجـزا بـه تصـویر کشـیده شـده می‌آمیخت و مرزها و حدود درهم تنیده مـی‌شـد (عـالمی، ۱۳۹۰: ۹ــ۱۱)، امـا در نقاشـی‌هـای سبک فرنگی، معماری به‌صراحت از طبیعت اطراف خود مجزا و نشانه‌های بـاغ و بوسـتانِ رخنـه کرده در فضای سکونت انسانی کنار گذاشته می‌شود. جنبهٔ دیگر، «نمایشی سـترگ و مسـتحکم از عناصر معمارانه‌ای است که خبر از پیوسـتگی آن‌هـا بـا سـازه‌هـایی در خـارج از قـاب تصـویر می‌دهد». جنبهٔ اخیر هنگامی‌که در کنار آثار رنگ و روغنیِ مرسوم‌شده در همین زمـان در نظـر گرفته شود، به معنادار شدن برداشتی «درونی» از سازهٔ معمارانه منتهی مـی‌شـود. آثـار رنـگ و روغنی به‌صراحت فضای درونی اتاق‌هایی مجلل و اشرافی را بازنمایی می‌کنند که علاوه بر اینکـه

ستون‌های قطورشان از پیوستگی خود با یک معماری سترگ سخن می‌گوید، دیوارها، پرده‌ها و کف‌پوش‌هایشان نیز به امکاناتی در جهت درک فضا به‌عنوان موقعیتی درونی از معماری مبدل می‌شوند. وقتی چنین تأکیدات بصری در کنار یافتهٔ دیگر، یعنی «غیاب زنان» قرار گیرد، ارتباطی معنادار بین مفاهیم «معماری»، «اندرون» و «غیاب زن» برقرار می‌شود که همگی متبادرکنندهٔ مفهوم حرم‌سرا در ساحت لغوی و هستی‌شناختی آن خواهد بود. یافتهٔ دیگر مطالعهٔ حاضر، یعنی مفهوم «نگاه خیره» که در این دوران به صورت فراگیر بازنمایی شد، حلقهٔ تکمیلی این پیوستار است که درک آن نیازمند توضیحاتی در ارتباط با روند حضور و غیاب شاه در عرصهٔ عمومی است.

مطالعهٔ جریان سیاسی اصفهان از منظر حضور و غیاب شاه در عرصهٔ عمومی نشان می‌دهد که شاهان در سیری نزولی از زیست‌ـ جهان عمومی گفتمان حکومتی اصفهان کناره‌گیری کرده و در مقابل، حضورشان به‌تدریج در حرم‌سرا شدت می‌گیرد. در آغاز حکومت اصفهان، شاه عباس اول وضعیتی ملموس و دست‌یافتنی در عرصهٔ عمومی شهر داشت (فلسفی، ۱۳۹۱: ۲۱۴ـ۲۱۷)، اما شاهان پس از او فاصلهٔ معناداری را با این عرصه رقم می‌زنند. صفی اول بر بام عالی‌قاپو زیر سایبانی می‌نشست و مراسم محرم را تماشا می‌کرد و عباس دوم با ساختن تالاری نیمه‌باز به جای سایبان، قابی شکوهمند برای نظارهٔ میدان شکل داد (عالمی، ۱۳۸۷: ۶۳ــ۶۴). این غیاب در دوران سلیمان و شاه سلطان‌حسین به اوج خود رسید و نقش آن‌ها نه‌تنها در عرصهٔ عمومی، بلکه در عرصهٔ سیاسی نیز کمرنگ شد. سلیمان چنان در مراودات خود با حرم راه افراط را در پیش گرفت که دسترسی به او از ۱۰۹۴ق رسماً ناممکن شد (متی، ۱۳۹۷: ۷۴).

انطباق «جریان قدرت‌گیری حرم‌سرا» با «جریانِ غیاب شاه از عرصهٔ عمومی» و «تلاش سبک فرنگی‌سازی برای به تصویر کشیدن معماری‌ای با خصایص اندرون» و «غیاب زنان شاه از فضای آثار که حامل نگاه تکثیرشدهٔ جنس مرد بودند» نشان می‌دهد که منظر چشمِ شاهِ ساکن در حرم، به معیار زیباشناسانهٔ سبک ذکرشده مبدل شده بود. در نگارهٔ *بهرام و شه‌بانوی هندی* که سلیمان در میان زنان به نمایش درآمده است (کریم‌زاده‌تبریزی۱۳۶۹، ۸۰۲)، شاه به زنانی می‌نگرد که قدرتی منقادکننده‌تر از او و به درازای تاریخ مانع از دیده شدنشان می‌شد و منجر به این شد که تصاویر فرنگی‌سازی که هم‌زمان با تأثیرگذارترین دوران کنش زنان حرم‌سرا در اصفهان تولید می‌شدند، در بازنمایی آن‌ها بسیار محتاط عمل کنند. محمد زمان در به تصویر کشیدن *ضیافت بهرام* ـ در معنایی ضمنی همان سلیمان ـ و همچنین شه‌بانوی هندی و ندیمه‌هاـ در معنایی ضمنی همان زنان حرمـ زنان را در جنگلی ناشناخته و تاریک قرار می‌دهد. چهرهٔ عاملِ کارِ خارق‌العادهٔ به دوش کشیدن گاو و شکست‌دهندهٔ استدلال بهرام (سلیمان)، یعنی فتنه، برای همیشه در قاب تصویر پوشیده و ناشناخته باقی می‌ماند. در مقابل چنین غایب سازی‌هایی نگاه خیرهٔ مردانه در این اثر و غالب آثار فرنگی بازتکثیر می‌شود؛ همان‌گونه که شاه

با حضور دائمی‌اش در حرم، بارها و بارها، زنان را مورد نگاه قرار می‌دهد. درنتیجه، در پاسخ به پرسش مقالهٔ حاضر باید گفت جریان فرنگی‌سازی به‌منزلهٔ صورت فرهنگی دوران وضعیتی دوگانه را در به تصویر کشیدن قدرت‌گیری زنان حرم‌سرا در دوران سلیمان از خود بروز داده است؛ از سویی تمایل خود را برای نمایش فضاهای داخلی معماری، که با هستی زنان درآمیخته بود، آشکار می‌کند و از دیگر سو، در این بازنمایی، خودِ زنان را پنهان می‌کند.

منابع

اشرفی، م.م (۱۳۹۶). *از بهزاد تا رضا عباسی* (سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری)، ترجمهٔ نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.

آزاد، حسن (۱۳۵۷). *پشت پرده‌های حرمسرا*، چ۶، ارومیه: انزلی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۰). *تاریخ ایران: دورهٔ صفویان*، تهران: جامی.

ـــــــــ (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

آقایی، عبدالله (۱۳۹۶).«هستی‌شناسی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی ایرانی»، پایان‌نامهٔ دکتری، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

بابایی، سوسن و دیگران (۱۳۹۳). *غلامان خاصه: نخبگان نوخاستهٔ دوران صفوی*، تهران: مرکز.

بلیک، استفان پی (۱۳۸۸). *نصف جهان معماری اجتماعی اصفهان صفوی*، ترجمهٔ محمد احمدی‌نژاد، اصفهان: خاک.

بهرام‌نژاد، محسن؛ داراب‌زاده، سارا (۱۳۹۳). «بررسی جایگاه اجتماعی- تربیتی الله در دوران صفوی: امیران قزلباش و غلامان‌حرمسرا»، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، س۶، ش۱۹، ص۲۳-۴۶.

بینیون و دیگران (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــــ (۱۳۸۶). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پورمحمدی املشی، نصرالله؛ عادل، باقرعلی؛ انصاری، سمیه (۱۳۹۵). «نقش زنان قفقازی در مناسبات و تحولات سیاسی ـ اجتماعی و دربار صفویه»، *مطالعات اوراسیای مرکزی*، س۹، ش اول، ص۴۳-۶۴.

ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸). «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، مطالعهٔ موردی: نگارهٔ *بهرام‌گور در قصر هفت‌گنبد*»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش۴۰، ص۲۵-۳۲.

جعفرپور، علی؛ نوری مجیری، مهرداد (۱۳۸۵). «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی با تکیه بر سفرنامه‌نویسان فرنگی»، مسکویه، ش۵، ص۴۹-۶۴.

جوانی، اصغر (۱۳۹۰). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

حجازی، بنفشه (۱۳۹۲). *بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی*، تهران: قصیده‌سرا.

ـــــــــ (۱۳۹۴). *به زیر مقنعه، بررسی جایگاه زن ایرانی از قرن اول هجری تا عصر صفوی*، تهران: قصیده‌سرا.

خسروی، حسین؛ اسلامی، سهراب؛ کعبه، ندا (۱۴۰۰). «نقش و جایگاه سیاسی زنان هیئت حاکمه در عصر صفوی»، *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، ش۴۲، ص۸۳ـ۱۰۰.
دنیاری، سکینه (۱۳۹۴). «وضعیت اجتماعی زنان در دورهٔ صفوی با تکیه بر دیدگاه سفرنامه‌نویسان»، *جندی‌شاپور*، س اول، ش۳، ص۲۳ـ۳۹.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: روزنه.
ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵). «مقایسهٔ داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه»، فصل‌نامهٔ *پژوهش های ادبی*، ش۱۴، ص۳۱ـ۵۲.
دوسرسو، ژان آنتوان (۱۳۹۱). *علل سقوط شاه سلطان حسین*، ترجمهٔ ولی‌الله شادان، تهران: کتاب سرو (نسخهٔ الکترونیک فیدیبو، فونت یکان، سایز ۱۷).
رز، ژیلین (۱۳۹۴). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*، ترجمهٔ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ، هنر و ارتباطات.
رضایی، زهرا؛ یوسف‌جمالی، محمدکریم؛ جدیدی، ناصر (۱۳۹۹). «بررسی نقش حرمسرا در تعیین جانشین پادشاه در دورهٔ صفویه»، *تاریخ*، ش۵۸، ص۷ـ۳۵.
روحی، زهره (۱۳۹۸). *تن‌بارگی در عهد صفویه*، تهران: انسان‌شناسی.
سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*، تهران: کارنگ.
سیوری، راجر (۱۳۹۷). *ایران در عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامهٔ شاردن*، ج ۳ و ۴، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: توس.
طاهری، ابوالقاسم (۱۳۸۳). *تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از مرگ تیمور تا مرگ شاه‌عباس*، تهران: علمی و فرهنگی.
عالمی، مهوش (۱۳۸۷).«باغ‌های شاهی صفوی (صحنه‌ای برای نمایش مراسم سلطنتی و حقانیت سیاسی)»، ترجمهٔ مریم رضایی‌پور و حمیدرضا جیحانی، *گلستان هنر*، ش ۱۲، ص۴۸ـ۶۷.
ـــــــــ (۱۳۹۰). «نمادپردازی در باغ ایرانی، حس طبیعت در باغ‌های سلطنتی صفوی»، *منظر*، ش۱۷، ص۶ـ۱۲.
غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۹۷). *فرهنگ تاریخ صفویه*، تهران: اطلاعات.
فصیحی، سیمین (۱۳۸۸). «از تاریخ مردان نخبه تا تاریخ زنان فراموش‌شده...»، *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*، ش۲، ص۴۳ـ۶۷.
فلسفی، نصرالله (۱۳۹۱). *زندگانی شاه عباس اول*، ج ۱و۲، به کوشش فرید مرادی، تهران: نگاه.
فیگوئروآ، گارسیا (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ دن‌گارسیا دسیلوا فیگوئروآ*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج اول، لندن.
ـــــــــ (۱۳۶۹). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج۲، لندن.
کنبی، شیلا (۱۳۸۸). *هنر و معماری صفویه*، ترجمهٔ مزدا موحد، تهران: فرهنگستان هنر.
ـــــــــ (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر،
ـــــــــ (۱۳۹۳). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ کمپفر به ایران*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

گرابر، اولگ (۱۳۹۶). *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
لوکونین، ولادمیر؛ ایوانف، آناتولی (۱۳۹۱). *نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ حسین یاوری و مریم توکلیان. تهران: سیمای دانش.
متی، رودی (۱۳۹۷). *ایران در بحران، زوال صفویه و سقوط اصفهان*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: مرکز.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱). *دایرةالمعارف فارسی*، تهران: امیرکبیر.
معین، محمد (۱۳۸۶). *فرهنگ فارسی*، تهران: اَدِنا.
نفیسی (ناظم‌الاطبا)، علی‌اکبر نفیسی (۲۵۳۵). *فرهنگ نفیسی*، ج ۲، تهران: مروی.
نوایی، عبدالحسین؛ غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۹۸). *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه*، تهران: سمت.
نوایی، عبدالحسین (۱۳۶۰). *اسناد و مکاتبات سیاسی ایران*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
نوری مجیری، مهرداد (۱۳۹۸). *زن در عصر صفوی*، تهران: ندای تاریخ.
نیومن، اندرو (۱۳۹۳). *ایران عصر صفوی، نوزایی امپراتوری ایران*، ترجمهٔ بهزاد کریمی، تهران: شرکت نشر نقد افکار.
ولی‌بیگ، نیما؛ کورنگی، نگار (۱۳۹۸). «بازخوانی سر در خورشید در میدان نقش‌جهان براساس اسناد توصیفی- تاریخی و تصویری»، *باغ نظر*، س۱۶، ش۷۳، ص۴۱-۵۳.
شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، تهران: فرهنگستان‌هنر، موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
Landau, A.S. (2015). "Man, Mode, and Myth: Muhammad Zaman ibn Haji Yusuf". Pearls on a String: Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts.
Langer, A. (2013). "European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting: Of Handsome Europeans, Naked Ladies, and Parisian Timepiece", The Fascination of Persia: Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art & and Contemporary Art of Teheran, Zürich: Scheidegger & Spiess.
Schwartz, G. (2013). Between Court and Company: Dutch artists in Persia. Exhib. Cat. The Fascination of Persia: The Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art & Contemporary Art of Teheran, Ed. Axel Langer, 153–167, PP 300–320.
www.britishmuseum.org
www.khalilicollections.org
www.metmuseum.org
www.rct.uk.