

Analyzing the Hidden Themes in Pictures of Bazm in the Small Murals of the Central Hall of Chehel Sotoun Palace*

Batool Maazallahi¹  Zeinab Saber^{**2} 

¹ PhD of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

² Associate Professor, Department of Calligraphy and Miniature Painting Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 6 May 2022; Received in revised form: 23 Sept 2023; Accepted: 22 Nov 2023)

Chehel Sotoun Palace was the largest palace of Safavid government in Isfahan. This palace was the place for the meeting of foreign representatives and big celebrations. There are many small paintings on the lower walls of the main hall of Chehel Sotoun Palace. These paintings are often called Majles-e-Bazm (A party where wine is consumed) by the interpreters of the image. Although the naming of these paintings is correct, but it is very general. This description of the paintings has caused the study of their discourse dimensions to be ignored. Studying the paintings by a descriptive-analytical method shows that they emphasize the display of wine drinking dishes. These containers represent the concept of consumption. The display of this concept has been created through a series of image policies. These image policies include a set of absences and a set of emphases. At first, architecture is removed from painting. While nature is painted in the background, not much attention is drawn to it. This makes the viewers of the paintings pay little attention to the nature. It should also be noted that musicians and dancers are not present in most of the paintings. These absences draw viewers' attention to the foreground of the paintings. In this section, there are bodies and dishes. Both of them are carefully designed. The concept of consumption is shown through the repetition of dishes which is a recurring theme in the paintings. This makes the bodies floating in leisure and happiness while they are far from anxiety and sadness. The concept of consumption is revealed by the frequent repetition of dishes and special emphasis on them. When we trace this topic in the political discourse of Isfahan, we find out that in the political-economic discourse of the Safavid government, the concept of consumption was under the authority of the king and the noble family. The Safavid government controlled the economic resources in a monopolistic way. In this way of economic policy,

the resources of the country were consumed individually and the production activity was reduced. Aristocrats and people related to the king, who are seen in the paintings of Chehel Sotoun Palace, display the concept of monopolistic consumption. Their image can be seen as people who are consuming and consumption resources are available to them in large quantities. Cups, jars, glasses and other containers that represent objects for consumption are available to the subjects. The nobles are not engaged in any active action. They seem idle and consumerist. And the focus of the image is also on these topics., therefore It can be said that the small paintings that can be seen in the main hall of Chehelston Palace depict an important part of the economic policies of the Safavid government in the 17th century.

Keywords

Safavid Isfahan, Economic-Political Discourse, Consumption, Chehel Sotoun Palace, Bazme.

Citation: Maazallahi, Batool; Saber, Zeinab (2023). Analyzing the hidden themes in pictures of bazm in the small murals of the central hall of Chehel Sotoun palace, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(4), 143-155. (in Persian)

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfava.2023.358795.667113>



*This article is extracted from the author's doctoral dissertation, entitled: "Discourse analysis of gender representation in painting of Esfahan school (1598- 1722)" under the supervision of the second author in Art university of Isfahan.

** Corresponding Author: Tel:(+98-31) 32217506, E-mail: z.saber@aui.ac.ir

واکاوی مضامین پنهان مجالس بزم در دیوارنگاره‌های کوچک تالار مرکزی کاخ چهلستون*

بتول معاذاله‌یی^۱، زینب صابر^{۲**}

^۱ دکترای پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

^۲ دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۶)

چکیده

کاخ چهلستون به عنوان بزرگترین کاخ در مجموعه‌ی دولت خانه اصفهان صفوی بود. این کاخ به پذیرایی‌های رسمی از سفر و برگزاری جشن‌ها اختصاص داشت. در تالار مرکزی آن، مجموعه‌ای از نقاشی‌های کوچک در بخش بالای ازاره‌ها وجود دارد که غالباً به عنوان مجالس بزم توصیف می‌شوند. این توصیفی درست اما کلی، موجب شده امکانات گفتمانی‌ای که در نحوه‌ی به تصویر کشیدن مفهوم بزم وجود دارد، از نظرها دور بماند. بررسی نقاشی‌های مذکور به روش توصیفی-تحلیلی، نشان می‌دهد که آن‌ها تأکید و پیش‌ای بر نمایش ظروف متعدد می‌نوشی دارند و مجموعه‌ای از غیاب‌ها، همچون معماری، طبیعت زیسته، آلات موسیقی، نوازندگان و رقصان، نمایش تأکید مذکور را تقویت نموده‌اند. مطالعه‌ی چگونگی و چرایی این موضوع ذیل گفتمان سیاسی صفویان در همان دوران، روشن می‌سازد که این نقاشی‌ها فراتر از نمایش بزم درباری عمل کرده‌اند. تنگ‌ها، صراحی‌ها، ساغرها، پیاله‌ها، قدح‌ها و سایر ظروف، نه فقط نمایش مصرف باده، که در خوانشی عمیق‌تر، بازنمایی خود مفهوم مصرف هستند. آن‌ها رابطه‌ای از مصرف و بدن را به نمایش می‌گذارند که در همان دوران، در گفتمان سیاسی-اقتصادی صفویان ذیل انحصار طلبی شاه و طبقه‌ی دربار، منابع اقتصادی را به سوی مصرف فردی (در مقابل مصرف تولیدی)، سوق داد. مقاله‌ی حاضر به شرح رابطه‌ی این تصاویر و گفتمان معاصرشان می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی

اصفهانِ صفوی، گفتمانِ اقتصادی-سیاسی، مصرف، کاخ چهلستون، بزم.

استناد: معاذاله‌یی، بتول؛ صابر، زینب (۱۴۰۲)، واکاوی مضامین پنهان مجالس بزم در دیوارنگاره‌های کوچک تالار مرکزی کاخ چهلستون، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۱۴۳، ۱۵۵-۱۴۳، DOI: <https://doi.org/10.22059/jfava.2023.358795.667113>.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تحلیل گفتمان بازنمایی جنسیت در نقاشی مکتب اصفهان (۱۱۳۵-۱۰۰۶ ق.م.)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۳۱-۳۲۲۱۷۵۰۶، E-mail: z.saber@auic.ac.ir



مقدمة

سترنگ این تالار، می‌بایست توجه ویژه‌ای را به خود جلب کرده باشند. در مناسبات مختلف که سفر، نمایندگان و بزرگان در این تالار، به خدمت شاه می‌رسیدند، مواجهه‌ای گریزنای‌پذیر با این آثار داشته‌اند. در نتیجه می‌توان ادعای کرد که اهمیت گفتمانی قاب‌بندي‌های مذکور بیش از دیوارنگاره‌های اتاق‌های اطراف بوده است. با این حال، تحلیل‌های صورت گرفته در مورد وجه گفتمانی قاب‌بندي‌های مذکور، چندان عمیق نبوده و عموماً با توصیف این آثار به عنوانین کلی ای چون مجلس بزم، جشن و در چند مورد اشاره به شکار، از آن‌ها عبور شده است. بی‌شك شکل‌گیری مفهوم بزم و سرور که عمومی‌ترین برداشت از این آثار است، متأثر از تأکید ویژه‌ای است که در این نقاشی‌ها بر میگساری افراد شده و خود مفهوم میگساری احتمالاً از تکرار قابل توجه تنگ‌ها، ساغرهای، جام‌ها و کاسه‌ها به اذهان خطور نموده است. این خوانش، زودیاب‌ترین خوانشی است که می‌توان از نقاشی‌های قاب‌بندي شده به دست داد. مقام‌های حاضر اما تلاش دارد از طریق به پرسش کشیدن این خوانش زودیاب، به این سوال پاسخ دهد که در پس نمایش مجالس بزم، جشن و میگساری در دیوارنگاره‌های مذکور، چه اطلاعات عمیق‌تری از قدرت تصویر، ناظر به گفتمان سیاسی اصفهان صفوی مستتر مانده است؟

به نقاشی‌هایی که برای آرایش دیوار (چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیرمستقیم) استفاده شود، دیوارنگاره می‌گویند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۸۵). این گونه نقاشی، از آنجاکه میان اثر، قطعات دیوار و معماری، ارتباطی همگون و وحدتی سازگار پدید می‌آورند، قادرند در مقام هنری تزیینی، ظرفیت‌های بصری محیط را به فعالیت و ادارنده (اسمعیلی جلوه‌دار و قاسموند، ۱۳۹۸، ۵۵) در دوره صفوی به علت شکوفایی مهم‌ترین دستاوردهای دوران یعنی معماری (آذند، ۱۳۹۴، ۱۵)، زمینه‌ی بروز مجموعه‌ی گسترده‌ای از آثار دیوارنگاری فراهم آمد. کاخ چهلستون، بزرگ‌ترین کاخ در مجموعه‌ی دولتخانه بود که به پذیرایی‌های بزرگ رسمی از سفیران و جشن‌هایی چون نوروز اختصاص داشت (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲-۱۰۳). این کاخ شامل تعداد زیادی دیوارنگاره است که به خوبی مرمت و نگهداری شده‌اند. دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون به طورکلی به چند گروه نقاشی‌های بزرگ‌اندازه‌ی بخش فوقانی تالار مرکزی، قاب‌بندي‌های بالای ازاره‌ها در تالار مرکزی، نقاشی‌های اتاق‌های اطراف تالار و در نهایت ایوان‌های بیرونی، قابل دسته‌بندی هستند. موقعیت قاب‌بندي‌های بالای ازاره‌ها در تالار مرکزی که به صورت قاب‌های مجزا در سرتاسر تالار اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که آن‌ها نیز چون نقاشی‌های

بابایی به تاریخ‌گذاری دیوارنگاری چهلستون پرداخته است (بابایی، ۱۳۸۵): هنرفر بررسی زمان ساخت این کاخ، معرفی نقاشی‌ها و روایات سیاحان از آن را مورد توجه قرار داده است (هنرفر، ۱۳۵۱): اصلانی بر اصول فنی دیوارنگاره‌های اصفهان و از آن جمله چهلستون متتمرکز شده است (۱۳۸۶). علاوه بر این پژوهش‌ها، گروه دیگری به ارتباط بین نشانه‌های صنایع مختلف در این آثار، ماهیت کلی آن‌ها و ارتباطشان با صنایع و هنرهای جاری در متن اجتماع اصفهان پرداخته‌اند: حلیمی رابطه‌ی دیوارنگاره‌های چهلستون با سنت نگارگری مکتب اصفهان را بررسی نموده است (حلیمی، ۱۳۸۶): خالقیان و دیگران تطبیق انسان‌نگاره‌های کاخ چهلستون و نقوش منسوجات صفوی را هدف قرار داده‌اند (۱۳۹۸): تقوی و مراثی (۱۳۹۱) به مطالعه‌ی تطبیقی پوشاند. مردان در سفرنامه‌ها، نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های چهلستون پرداخته‌اند. اسماعیلی جلوه‌دار و قاسمی قاسموند (۱۳۹۸) نقوش سفالینه‌های اصفهان صفوی و نقش سفالینه‌ی بر دیوارنگاره‌های چهلستون را به صورت تطبیقی بررسی کرده‌اند؛ مطالعات گفتمانی دیوارنگاره‌های چهلستون نیز موضوع دیگری است که مورد توجه برخی پژوهشگران قرار گرفته است؛ آذند (۱۳۸۵) و جوانی (۱۳۹۱) بررسی روابط ایران و شرق را از طریق بررسی یکی از دیوارنگاره‌های چهلستون مورد توجه قرار داده‌اند؛ حقایق و فهیمی فر (۱۳۹۷) به خوانش انتقادی بازنمایی نبرد چالدران در کاخ چهلستون پرداخته‌اند. بابایی نیز جایگاه دیوارنگاره‌های بزرگ تالار مرکزی را در گفتمان سیاسی اصفهان ناظر به روابط بین المللی آن دوران، بررسی نموده است (بابایی، ۱۳۸۵). او همچنین تعاریفی کلی از سایر نقاشی‌های کاخ بددست داده است. علاوه بر این دسته از پژوهش‌ها، کارهایی نیز وجود دارد که تمرکز خود را بر بررسی مفاهیم مستتر دیوارنگاره‌های تالار مرکزی گذاردۀ‌اند. از جمله آن‌ها می‌توان به عبدی و پنیریان (۱۳۹۳) نیز به سایر دیوارنگاره‌های چهلستون می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۲۹).

روش پژوهش

در مقاله‌ی پیش‌روبا اتخاذ روشی توصیفی-تحلیلی، مفهوم بزم و نحوه‌ی بازنمایی آن در نقاشی‌های تالار مرکزی چهلستون که به صورت قاب‌های کوچک و بی‌دریبی در بالای ازاره‌ها قرار گرفته‌اند، بررسی شده است. این آثار شامل ۳۲ نقاشی می‌شود که به غیر از یک مورد (صحنه شکار) باقی آن‌ها، مجالس بزم درباریان را بازنمایی کرده‌اند. از طریق توصیفی عمیق همراه با نگاهی انتقادی، این مفهوم بررسی و مضامین گفتمانی پنهان در پس آن، واکاوی شده است. این توصیف عمیق ناظر به نگاهی به تصویر است که مبتنی بر آن، خود تصویر محل آشکار شدن قدرت است. (Taylor, 1957, 43) در چنین نگاهی تصویر از هرگونه داوری پیشینی دور نگه داشته می‌شود و به عنوان محمل اطلاعات و داده‌های در نظر گرفته می‌شود (Rogoff, 2001, 25). پس از بررسی آثار بر مبنای مذکور، ناظر به گفتمان سیاسی ایوان را در تحلیل قرار خواهند گرفت. در این پژوهش جمع‌آوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و اسنادیست و در تهییه‌ی تصاویر از کتاب دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶)، که دارای کیفیت مطلوب و جامعیت تصاویر است استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

مطالعاتی که در زمینه‌ی دیوارنگاره‌های چهلستون صورت گرفته از چند منظر بوده است. گروهی تمرکز خود را بر تاریخ‌گذاری آثار، اصول فن‌شناسی و تکنیکی آن‌ها و نهایتاً مضامین دیوارنگاره‌ها قرار داده‌اند: آذند در بخشی از کتاب مکتب نگارگری اصفهان، مضامین این نقاشی‌ها را به سبب ماهیت کاخ‌ها، بزمی و پذیرایی از سفیران خارجی می‌دانند (۱۳۹۳، ۲۷۶-۲۸۴): پاکباز در توضیح کوتاهی ذیل و اپسین شکوفایی نقاشی صفوی، عنوانین نقاشی‌های تالار مرکزی را نام بده و اشاراتی کلی نیز به سایر دیوارنگاره‌های چهلستون می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۲۹).

نقاشی‌های کوچک در بالای ازarde دیوارهای تالار مرکزی
 میهمانان در تالار مرکزی، به غیر از دیوارنگاره‌های سترگ درون طاق‌نمایها، شاهد مجموعه تصاویری بودند که به صورت قاب‌های محزا و پی‌درپی، در بالای ازarde دیوارهای سرتاسر تالار اجرا شده‌اند. با توجه به اینکه این آثار نسبت به نقاشی‌های سترگ تالار، ابعاد بسیار کوچک‌تری دارند، از این به بعد، برای سهولت اشاره، با عنوان «نقاشی‌های کوچک» نام‌گذاری شان می‌کنیم. محل قرارگیری نقاشی‌های کوچک، در ارتفاعی حدود قامت یک انسان است که باعث می‌شود به سهولت و به میزان قابل توجهی در تیررس نگاه مخاطبان قرار گیرند. در این آثار، پیکرهایی به حالات ایستاده، نشسته، لمیده و درازکشیده قابل مشاهده و فضای محاط بر پیکرها را صخره / صخره‌هایی کنگره‌دار، درخت / درختانی در پس زمینه، آسمانی آبی و صاف و زمین پوشیده از گل‌های ریز فرا گرفته است. غالب پیکرها بر روی زمین و بدون زیرانداز، بر پشتی‌هاتکیه داده‌اند. در فضاسازی نقاشی‌های کوچک، شاهد مجالسی با ترکیب هیکل‌ها به صورت انفرادی، زوج و یا سه قسمتی (تریپتیک^۳) هستیم (حليمي، ۱۳۸۶، ۲۵۷). مجموع این نقاشی‌ها به لحاظ مضمون، با توصیف‌هایی همچون گلگشته و سرور (عبدی و پنیریان، ۱۳۹۳، ۹۷)، گلگشته و عیش و باده‌خواری (آژند، ۱۳۹۳، ۲۷۹)، فضای بهشتی (اصلانی، ۱۳۸۶-۳۲۷)، ضیافت، شکار، مجالس ریخت‌وپاش‌های درباری (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲) و مجالس بزم و شکار (پاکبار، ۱۳۹۶، ۱۲۹؛ آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۴۵، ۴۲، ۴۰ و ...) معرفی شده‌اند. با توجه به اینکه یا به صورت مستقیم (پاکبار، ۱۳۹۶، ۱۲۹) و یا ناظر به مضمون (آژند، ۱۳۹۳، ۲۷۹)، به معنای بزم در این آثار اشاره می‌شود، می‌توان عمومی‌ترین وصف صورت گرفته از نقاشی‌های کوچک را مجلس بزم در نظر گرفت، چنانکه آقاجانی و جوانی در مهم‌ترین کتاب موجود در معروفی و ثبت نقاشی‌های چهلستون، قریب به اتفاق این گروه از نقاشی‌های کاخ را با عنوان مجلس بزم نام‌گذاری کرده‌اند (آقاجانی، جوانی، ۴۶، ۱۳۸۶ و ۴۷ و ۴۸ و ...).

بررسی و تحلیل نقاشی‌ها

دهخدا در لغتنامه‌ی خود و مبتنی بر تعاریف سایر لغت‌شناسان، بزم را چنین تعریف می‌نماید: «مجلس شراب و جشن و مهمانی؛ مجلس شراب و عیش و عشرت و مهمانی؛ مجلس عیش و نشاط بخصوص، و بدین معنی مقابله رزم است؛ مجلس شراب و طرب و مهمانی و ضیافت و مجلس انس؛ مجلس شراب خوردن؛ مجلس باده‌پیمایی و کامرانی، سور. ضیافت؛ مجمع و مجلس شراب و خوشی» (دهخدا، ۱۳۷۷، ۴۷۱۳). این معانی نشان می‌دهند که مرکز توجه مجلسی که بزم خوانده می‌شود، حضور می‌باشد است. بر همین اساس، وجود اشارات میگساری در نقاشی‌های کوچک، سبب شده تا مضمون «مجلس بزم» به صورت فرآیند در توصیف آن‌ها موردن توجه قرار گیرد. اما این توصیف هرچند درست، فاقد توان لازم در به جلوه درآوردن قدرت تصویر است. قدرتی که در خود تصویر و خارج از تقدم هرگونه پیش‌انگاشت وجود دارد. تحلیل گران امر بصری، خود تصویر^۴ را محل جلوهی قدرت می‌دانند. (Taylor, 1957، 43) قدرتی که بدون مفروض داشتن حضورش در تصویر، هرگونه بررسی امر بصری بی‌معنا خواهد بود (Rose, 2002، 46). با تکیه بر اینکه تصویر محمل اطلاعات و داده‌هاست (Rogoff, 2001, 25)، مطالعه‌

اشاره کرد که معتقد‌نشن این آثار به نمایش نظریازی، خوش‌گذرانی و رواج شراب‌خواری در میان طبقه حاکم پرداخته‌اند. به هرروی هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، نه تنها تمرکز خود را بر روی وجه گفتمنی قاب‌بندی‌های تالار مرکزی قرار نداده، بلکه در اشارات جسته‌وگریخته خود در مورد این آثار، نتوانسته‌اند تحلیلی عمیق را دهنده و عموماً توصیف‌های کلی ارائه شده است. در نتیجه مقاله حاضر تلاش دارد تا با روش توصیفی-تحلیلی باب تفاسیر عمیق تر و تازه‌تری را در ارتباط با آثار مذکور بگشاید.

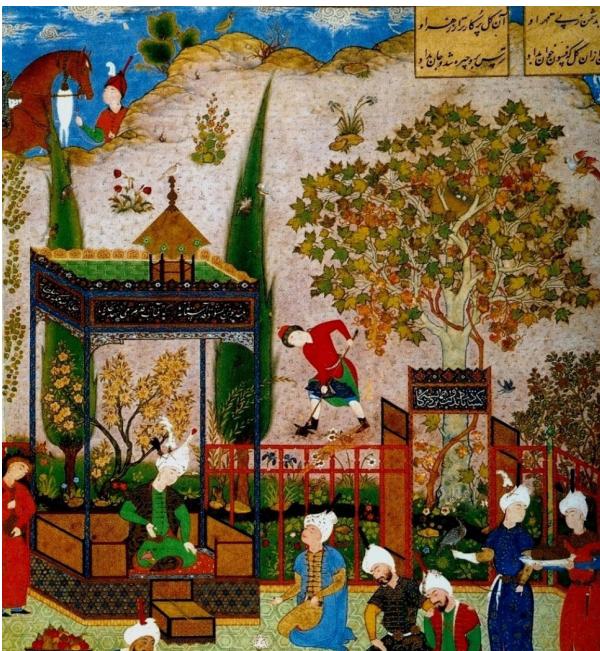
مبانی نظری پژوهش کاخ چهلستون

کاخ چهلستون، بزرگ‌ترین کاخ در مجموعه‌ی دولتخانه بود که به علت انعکاس ستون‌های تالار در حوض مقابل آن بدین نام نامیده می‌شد (هنرف، ۱۳۵۱، ۳). این بنا که هدف از ساخت آن نمایش قدرت و عظمت دربار صفوی بود (عبدی، پنیریان، ۱۳۹۳، ۹۵)، در پنجین سال سلطنت شاه عباس دوم در سال ۱۰۵۷ هجری به پایان رسید و به دیدارهای سفرا و جشن‌های بزرگی چون نوروز اختصاص داشت. شاردن^۵ به حضور سفیران در کاخ اشاره می‌کند (شاردن، ۱۳۷۲، ۳ ج. ۱۲۸۸). صاحب کتاب قصص الخاقانی نیز می‌گوید «در روز افتتاح این عمارت قوش‌بیکی ایلچی عبدالعزیز خان والی بخارا به خدمت شاه عباس دوم رسید و عرضیه خود را تقدیم داشتند و جان‌شارخان سفیر هندوستان هم هدایای خود را تقدیم داشتند و جان‌شارخان سفیر هندوستان بکسب اجازه مرخصی برای مسافرت به هند نائل شده است» (هنرف، ۱۳۵۱، ۱۳). اهداف ساخت این کاخ از طریق اتخاذ تدبیر فضایی تقویت می‌شد: از یکسو علی‌رغم راهپیمایی کوتاهی که برای ورود به سایر باغ-کاخ‌های این دوران (مثل تالار طوبیه) صورت می‌گرفت، افراد برای رسیدن به چهلستون از خیابان‌های بیشتری عبور داده می‌شدند و نحوه‌ی ورود به این کاخ به شکلی برنامه‌ریزی شده بود که با گذشتن از منتهی‌الیه غربی باغ، ناگهان در میدان دید میهمانان قرار گیرد (بابایی، ۱۳۹۸، ۳۱۲) و بدین طریق جلوه‌ای تأثیرگذار در ذهن دیدارکنندگان خود به جای می‌گذاشت. از دیگر سو، فضای درونی این بنا به طور ویژه، در بخش‌های متعدد با نقاشی‌های دیواری باشکوهی آراسته شد که طبق برنامه‌ای سنجیده، با در نظرداشتن مضماین آثار، مکان‌مند شده بودند. در این برنامه، رویدادهای حاکی از روابط بین دربار صفوی و همسایگان شرقی اش، در تالار بارعام و درست در وسط عمارت، تصویر شدند (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲) و به علت موقعیت مکانی این آثار، مخاطبان ناگزیر بودند سر خود را به جانب بالا بگیرند که در نتیجه موقعیتی پایین‌دستی برای نظاره‌کننده رقم می‌خورد (طاهر، ۱۳۹۸، ۱۳۳۲). نقاشی‌های مربوط به جشن‌های شاهانه و مضماین ادبی-تعزیزی به حجره‌های زاویه، یعنی بخش خصوصی کاخ، منتقل شد. تصویر حضور بیگانگان در دربار جهان‌مدار صفوی نیز در نقاشی‌های ایوان‌های ستون دار جانبی بازتابیده است. نقاشی‌های کوچک ضیافت نیز در سرتاسر عمارت، تصویر خوش‌گذرانی‌های درباری را بازنمایی کرده است (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲). در نتیجه ساختار معماری کاخ، نحوه‌ی هدایت میهمانان به آن و تزئینات گستره‌های بنا، از موقعیت ویژه کاخ در گفتمان سیاسی اصفهان خبر می‌داد.



تصویر ۲- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم یکنفره، تمپر اروی ۹۹، ۷۰ سانتی‌متر.
مأخذ: آقاجانی، جوانی، ۵۹، ۱۳۸۶

تکرار می‌شود و در این تکرار، تفرد و شخص از طبیعت رخت بر می‌بندد، (طبیعت‌سازی و تصویرسازی جلوه‌های طبیعی درختان و گل‌ها و کوه‌ها و صخره‌ها و آب و آسمان به صورتی ضعیف نمایان [می‌شود]) (حليمي، ۲۵۹، ۱۳۸۶)؛ همه هستند اما غیرقابل شناخت. نوع و گونه برای گیاهان بی معنا شده است و این‌ها را نمی‌توان به فضایی بپشت‌گونه مرتبط دانست. ردبایی «طبیعتی ملموس و زیسته شده توسط یک انسان»، چونان که در نقاشی‌های ایرانی بسیاری می‌توان سراغ گرفت، امکان پذیر نیست. در نمونه‌های نقاشی ایرانی می‌توان انواع گل‌های زنبق، نرگس و سرخ یا درختان مو، چنار، سرو و بید تبریزی را پی‌جوبی کرد که صحنه‌ی باگی را که مجالس ضیافت درباری در آن‌ها برگزار شده است را به نمایش گذاردند (عالیمی، ۱۱، ۱۳۹۰) (تصویر ۳) و این طبیعت‌پردازی منفاتی با ویژگی بینشی نقاشی ایرانی ذیل ویژگی‌های پنج‌گانه‌ی آن (بینش، مضمون، ساختار، کارکرد و فن) ندارد. در ویژگی بینشی به این



تصویر ۳- بخشی از نگاره‌ای منسوب به آقامیرک، مکتب قزوین، محل نگهداری موزه بریتانیا.
مأخذ: عالمی، ۱۱، ۱۳۹۰

تصویر به مثابه وضعیتی پیگانه و ناظر به خود، مسیری ایمن در رسیدن به داده‌های پنهان در آن خواهد بود. از این منظر، نویسنده‌گان مقاله حاضر، به کندوکاو در بازنمایی مفهوم بزم در نقاشی‌های کوچک تالار مرکزی، پرداخته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که هرچند از یکسو این نقاشی‌ها حامل نشانه‌هایی چون ظروف می‌نوشی اند، اما از دیگر سو، در بازنمایی همین نشانه‌ها، مجموعه رویه‌هایی اتخاذ شده که واکاوی آن‌ها می‌تواند ابعادی از قدرت نقاشی‌های کوچک را به روی مطالعه‌ای آن آثار بگشاید که فراتر از نام‌گذاری سهل آن‌ها در حد یک مجلس بزم درباری است. این رویه‌ها در ابتدا در برگیرنده مواردی از غایب‌سازی است؛ اینکه چه چیزهایی به نمایش در نیامده تا در مقابل مفهوم بزم بازنمایی شود؟ سپس شامل تأکیداتی است که بر روی آنچه بازنمایی شده، صورت گرفته است. در نهایت در هم‌کنش هردوی آن‌ها، ناظر به گفتمان سیاسی دوران، معانی ای از آن گفتمان را منتقل نموده است که می‌توان محل بروز بخشی از قدرت مستتر تصاویر مذکور خوانده شوند. نگارندگان در جهت ساختار دادن به مطالعه‌ی حاضر، بررسی رویه‌های ذکر شده را در دو سطح «فضای محیط بر پیکره‌ها»، «پیکره‌ها و متعلقات پیکره‌ها» دنبال نموده‌اند.

فضای محیط بر پیکره‌ها

در ترکیب‌بندی نقاشی‌های کوچک، پیکره‌ها به صورت منفرد یا چندنفره در فضای باز طبیعت به نمایش درآمده‌اند. در این تصاویر، آنچه به عنوان اولین غیاب/وابس‌زنی/عدم حضور می‌تواند توجه را به خود جلب کند، بدون شک «معماری» است؛ معماری به معنای سازه‌ی معمارانه و یا اشارات اندک به هرگونه فضای جداسونده از طبیعت بکر. دقت در نقاشی‌های کوچک از منظر مذکور نشان می‌دهد که هیچ اشاره‌ای مبنی بر فضای معمارانه قابل مشاهده نیست؛ هیچ آلاچیق، فضایی منفک یا مکان سکو مانندی که افراد را در خود جای داده باشد، وجود ندارد. این گونه فضاسازی نقطه‌ی مقابله‌ی فضاسازی نقاشی‌های سترگ در همین تالار است (تصاویر ۱-۲).

قریب به اتفاق پیکره‌ها، بر زمین پوشیده از سبزه‌ی تازه نشسته‌اند. گل‌های ریزی که در این تصاویر در همه جا پراکنده شده‌اند، خبر از طراوت زمین می‌دهند. کمتر می‌توان زیراندازی را زیر بدن‌های لمیده مشاهده کرد و این مخدوه‌ها^۶ هستند که بار لیدگی آن‌ها را به دوش می‌کشند. پیکره‌ها در طبیعت رها و طبیعت بر پیکره‌ها محیط شده است. گویی معماری غایب است و طبیعت آشکار. اما آشکارگی طبیعت نیز محل تأمل است؛ طبیعت به شیوه‌ای که بازنمایی شده، در قاب‌های پی‌درپی



تصویر ۱- تالار مرکزی چهلستون، مجلس پذیرایی شاه عباس دوم و نور محمدخان از بک.
مأخذ: آقاجانی، جوانی، ۷۵، ۱۳۸۶

قیاس حاضر این است که ابعاد پهنانی نقاشی‌های کوچک، گاه به بیش از یک متر می‌رسد و این بستر فضایی به سهولت امکان مناسبی برای جای دادن پیکرهای بیشتر بوده است (همان طور که در آثار اتاق‌های جانبی از این فرصت فضایی استفاده شده است)، اما گویا ترجیح نقاش در تالار مرکزی این بوده که جایی در نزدیکی مجلس خوش‌گذرانی پیکرهای بایستد و در این قاببندی، حتی با وجود امکان جای دادن پیکرهای بیشتر به صحنه‌ی ضیافت، از این امر اجتناب نماید و بیش از سه نفر را در محور طولی تصویر جای ندهد (تصویر ۶).

در محور عرضی قاب نقاشی‌ها نیز، بر امکان تراز (پلان) پیوسته یا ناپیوسته که می‌توانست از پایین به بالا مورد استفاده قرار گیرد و اساساً یکی از خصایص نقاشی ایرانی است (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰)، چشم پوشیده است. این امکان‌های در نقاشی‌های سترگ تالار مرکزی (تصویر ۱۰) و هم در چند نقاشی اتاق‌های جانبی قابل روئیت است (تصاویر ۱ و ۵). در این رابطه قابل ذکر است که چارچوب نقاشی‌های کوچک در تالار مرکزی، بر خلاف عرف نسخ و مرقعات که عمودی است و امکان حرکت نگاه از پایین به بالا و برعکس را فراهم و در نتیجه نوعی گردش دیدرا ایجاد می‌کند، به صورت افقی سامان‌بندی شده و نتیجه‌ی آن خلق فضایی



تصویر ۵- اتاق کوچک شمال شرقی کاخ چهلستون. مجلس بزم، تمپرا روی گچ ۱۳۸۶ سانتی متر. مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۸۲، ۱۳۸۵)



تصویر ۶- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم، تمپرا روی گچ ۱۳۸۶ سانتی متر. مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۶۲، ۱۳۸۶)

موضوع اشاره می‌شود که بین نقاشی ایرانی و حکمت، رابطه وجود دارد و اعتقاد بر این است که نقاشی ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت (به معنای غربی آن) نبوده است و موضوعات، تمایل به آرکی تایپ^۷ دارند تا نمونه‌های طبیعی (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۹۹). در توضیح این تمایل باید گفت آنچه فضای نقاشی ایرانی را به عالم تجرید پیوند می‌زند شیوه‌ی در کنار هم قرارگرفتن عناصر واقعی و طبیعی است که در زمان و مکانی واقعی نمی‌گنجد (جوادی، ۱۳۹۰، ۱۲). عناصر طبیعی یا واقعی اما در نقاشی‌های کوچک تالار اصلی، موقعیتی تکرارشونده و خالی از ظرافت (حلیمی، ۱۳۸۶، ۲۵۹) به خود می‌گیرند و در نتیجه مانع از اشتیاق نگاه در جهت جست‌وجوی آن، از قابی به قاب دیگر می‌شوند (تصویر ۴). در نتیجه تصویر با غیاب طبیعت زیسته شده در جهان پیکر یا پیکرهای روبرو است. بنابراین پس از غیاب معماری، دومین بخش پنهان از این آثار، غیاب طبیعت زیسته شده و ملموس برای سوزه‌ایست که در دل این طبیعت تصویر شده است (تصاویر ۲، ۶-۱۱ و ۱۵).



تصویر ۴- تالار مرکزی چهلستون. بخش‌هایی از مناظر پس‌زمینه در نقاشی‌های مختلف. مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۹-۴۱)

پیکرهای و متعلقات پیکرهای

در نقاشی‌های کوچک، افراد در طبیعتی خلوت و دور از شلوغی تصویر شده‌اند. انتخاب قابها به صورتی بوده است که نهایتاً سه نفر را در خود جای دهدن. خلوتی و عدم ازدحام در این قابها در قیاس با نقاشی‌های سترگ تالار مرکزی یا برخی آثار اتاق‌های جانبی، که در آن‌ها شاهد مجالسی با تعداد پیکرهای بیشتر هستیم، قابل تأمل است. از میان شش نقاشی سترگ چهلستون، چهار موردی که مربوط به دوران صفویان اند، به فراخور موضوع‌شان (دیدار سفرا و نمایندگان دول خارجی و جنگ)، صحنه‌هایی با ازدحام جمعیت را به نمایش گذاشده‌اند. در نتیجه شاید منطقی نباشد که خلوتی نقاشی‌های کوچک در سراسر تالار را که، مجالسی خصوصی تری را بازنمایی می‌کنند، با آن‌ها قیاس کنیم. اما قیاس این آثار با مجالسی در اتاق‌های جانبی که آن‌ها نیز به عنوان ضیافت و بزم توصیف شده‌اند، معقول به نظر می‌رسد. در اتاق‌های اطراف تالار مرکزی آثاری وجود دارد که در عین داشتن اشتراک مضمونی با نقاشی‌های کوچک، به لحاظ کمیت افراد بازنمایی شده، دست‌و دل بازتر عمل کرده‌اند. علاوه بر نقاشی مجلس بزم شاه عباس در اتاق کوچک شمال شرقی، که صحنه‌ی ضیافتی با پنج پیکر را نشان می‌دهد، مجلس دیگری نیز در همین اتاق با مضمون بزم وجود دارد که باز هم در برگیرنده پنج پیکر است (تصویر ۵). در اتاق کوچک جنوب شرقی نیز روایت یوسف و مجلس زلیخا که یوسف را در کنار چهار زن نشان می‌دهد تصویرسازی شده است. نکته قابل تأمل در

خلوت‌گرای تالار مرکزی چهلستون، نقاشی شده‌اند. به غیر از صحنه‌ی شکار، همه‌ی تصاویر، ظروفی چون کاسه‌ها و تنگ‌های^۸ سفالی آبی و سفید، تنگ‌های طلایی، صراحی‌های^۹ بلورین، پیاله‌های طلایی/سفالین، ساغرهای^{۱۰}، جام‌های پایه‌دار طلایی و قدح‌های سفالین نقش دار را به نمایش گذاشته‌اند. خوانش‌هایی که تابدین جا از نقاشی‌های کوچک صورت گرفت نشان می‌دهد که تصویر تأکید خاصی بر فضای محیط بر پیکرها ندارد و فراتر از پیکرها، در پس زمینه چیزی جلوه‌گری نمی‌کند. اما در حوالی بدن‌ها و در محدوده‌ی پیش‌زمینه، غالباً مجموعه‌ای از ظروف باده‌نشوی قابل مشاهده است که دقت در نحوه‌ی حضورشان نشان می‌دهد که نقاشی‌های کوچک نه تنها این اشیاء را بازنمایی کرده‌اند بلکه بر این بازنمایی اصرار و تأکید ویژه‌ای نیز به کار برده‌اند. این اشیاء به تعداد قابل توجهی در کنار بدن‌های تک‌تک رامگانی شوند. به ازای تقریباً چهل پیکر تصویر شده در نقاشی‌های کوچک، حدود صد ظرف میگساری به اشکال مختلف دیده می‌شود و تنها تعداد اندکی بشقاب میوه وجود دارد. این تعداد ظرف میگساری، اشکاراً بیش از مصرف افراد حاضر در صحنه به نظر می‌رسند. بزم‌های تک‌نفره‌ای وجود دارد که در آن‌ها، با اینکه سوزه تصویر شده، تنگ شرابی در دست دارد، اما تعداد قابل مشغول پر کردن ظروف میگساری نیز در کنار او قابل مشاهده است و یا خدمتکاری مشغول پر کردن ظروف متعدد می‌در نزدیکی اوست (تصاویر ۲-۷). قیاس این فضاسازی با نقاشی‌ای در اراثه کوچک شمال شرقی پایان بزم شاه عباس (تصویر^۹)، که در آن تناسب معقولی بین کمیت حضار و ظروف میگساری قابل مشاهده است، می‌تواند تأکید اثمار تالار مرکزی در تکثیر ظروف را به‌وضوح نشان دهد. با اینکه به لحاظ ابعاد، نقاشی بزم شاه عباس نسبت به نقاشی‌های کوچک تالار مرکزی بزرگ‌تر است و افراد بسیار بیشتری در بزم شاه حاضر هستند اما از ریخت‌وپاش و اصرار در بازنمایی ظروف باده‌گساری خبری نیست. تأکید بر ظروف باده‌نشوی در نقاشی‌های کوچک، به طور ویژه از طریق دقت در نقش پردازی آن‌ها تقویت نیز شده است؛ نقش‌ها با ظرافت اجرا شده‌اند، اشکال متنوع اند و رنگ‌ها گوناگون (تصویر^{۱۰}). بر پایه همین ظرافت‌نگاری‌ها، ردیابی ظروف مذکور در تاریخ زیسته‌ی اصفهان صفوی ممکن گشته است (اسماعیلی جلودار، قاسمی قاسموند، ۱۳۹۸).

قابل تأمل است که چنین دقت و ظرافتی از فضای اطراف سوزه‌ها و ظروف برداشته شده و تنها بر روی پیکر/پیکرهای ظروف مذکور قابل ردیابی است.



تصویر ۷- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم دونفره، تیپارویی گچ، ۷۱/۵ × ۱۰۹ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاچانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۶)

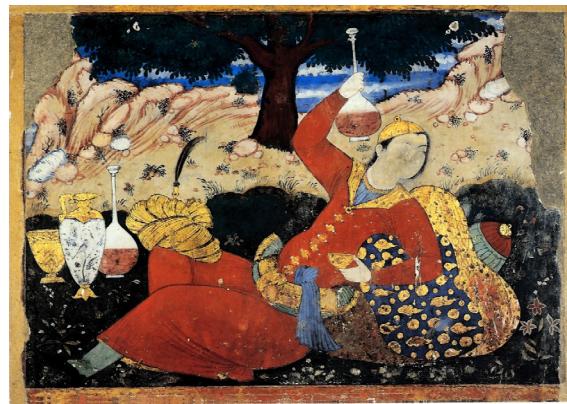
است که گردش دید در آن محدود و ثابت خواهد بود (حليمی، ۱۳۸۶^{۱۱}). این موضوع خود سکونی را بر خلوت‌گرایی به کمی افزایید و آن را تقویت می‌کند. بدین طریق خلوت‌گرایی به یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی‌های کوچک در تالار مرکزی چهلستون بدل شده است. این خلوت‌گرایی چنان بر صحنه حاکم است که پژوهشگران را ودادشته در هنگام نام‌گذاری آن‌ها از عناوینی چون بزم یک‌نفره، بزم دونفره... استفاده نمایند (آقاچانی، جوانی، ۱۳۸۶). در این خلوت‌گرایی، پیکرها متناسب با حاکمیت مضماینی چون سرخوشی و آسودگی، نمایش‌دهنده‌ی افرادی سرزنشه، در سنین جوان‌اند و زوال و پیری از تصویر غایب است که انتظار چنین غیابی می‌رود. اما با توجه به برداشت عمومی از این نقاشی‌ها به عنوان مجالس بزم باید توجه نمود که بزم اشاره به طرب نیز دارد و طرب علاوه بر معنای شادی و سرور در معنای کلی، به ساز و نوازندگی نیز اشاره می‌کند و اهل طرب رامگنی، سازنده و نوازندگه می‌گویند (نفیسی، ۱۳۵۵، ۲۲۳۶).

بنابراین، غایب بودن عناصری چون رقصندگان و نوازندگان در نقاشی‌های بزم، آن‌هم بزم درباری، نباید از نظر دور بماند. در میان ۳۲ نقاشی، که ۱ مورد آن‌ها صحنه شکار است، تنها ۳ نقاشی، آلات موسیقی را بازنمایی کرده و تنها در یکی از همین سه تصویر، مفهوم رقص قابل مشاهده است. در این نقاشی زنی در مقابل دو زن دیگر در حال دست‌افشانی دیده می‌شود (تصویر^۶). وجود همین تعداد اندک، گواه این نکته خواهد بود که «تصویر» با آگاهی بر دو مضمون نوازندگی و رقص، تأکید خود را از نمایش آن‌ها برداشته است. پیش از این در بخش فضای محیط بر پیکرها، اشاره شد که تصویر، چشم خود را بر نمایش معماری و نمایش طبیعت خلاقانه، زیسته شده و در خشان (چوتان) که در موارد متعددی از نقاشی ایرانی، طبیعت را می‌یابیم) بسته است. اکنون نیز مشخص می‌شود که علاوه بر این دو مورد، ممانعت از نمایش تعدد پیکرهای درباری و خدمه‌ای که به نوازندگی و رقصی پردازند، نیز وجود دارد. حال این پرسش مهم معنادار خواهد شد که در مقابل این موارد اجتناب شده و به عبارتی غایب، تأکید تصاویر خلوت‌گرایی تالار مرکزی چهلستون بر چه چیز قرار دارد؟ و قدرت تصویر در بیان چه سویه‌ای از گفتمان صفویه در قرن یازدهم هجری عمل نموده است؟

مضمون میگساری

نقاشی‌های کوچک در تالار مرکزی، پیکر/پیکرهای را بازنمایی می‌کنند که در ارتباط با بزم‌های اشرافی/درباری توصیف شده‌اند (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲؛ آزاد، ۱۲۹۳، ۲۷۶؛ عطارزاده، ۱۳۸۷، ۵۱۷). سامان اطراف پیکرها، اشاراتی مبنی بر شکوه درباری ندارد و این نشانه‌های تجمل، همچون آراستگی مردان و زنان، جواهرات آویخته به زنان و اشیاء و ظروف گران قیمت است که اشرافیت را تداعی می‌کنند. مفهوم بزم نیز برآمده از ظروف باده‌نشوی ای است که در قاب نقاشی‌ها تصویر شده‌اند. حالت‌های خوشباشی و آسودگی افراد، لمیدگی بدن‌ها بر مخدده‌ها و حالت بی‌تفاوت‌شان، منتقل‌کننده‌ی مضماینی چون آسودگی، راحتی، وارهیدگی، فراغت بال، بیکاری، عدم اضطراب و بی‌غمی ای است که آن ظروف باده‌نشوی، معنادارشان می‌کند. در واقع آنچه امکان می‌دهد تا در غیاب رفاصان و نوازندگان، از بدن‌های تصویرشده به عنوان وضعیت‌هایی حاضر در موقعیت بزم سخن به میان آید، نه لزوماً متنکی بر کنش خود بدن‌ها، بلکه وابسته به مجموع ظروفی است که به فراوانی در قاب‌های

و هر دو چونان اشیاء قیمتی مشابه، تصویر گشته‌اند. اگر به بی‌ظرافتی طبیعت اطراف پیکرها توجه شود، ظرفی لحاظ شده در تصویرسازی بدن‌ها قابل درک خواهد بود. این بدن‌ها همان توجهی را از سوی نقاش به خود جلب نموده‌اند که ظروف. در نهایت نیز ظروف هستند که صفات الصاق شده به بدن‌ها را معنادار کرده‌اند؛ تصویر حذف ظروف میگساری می‌تواند میزان تأثیر حضورِ اکنونشان را به خوبی آشکار سازد. احتمال اینکه با کمرنگ شدن حضور این ظروف، می‌باشد شکردهای دیگر برای نمایش ضیافت درباری به کار گرفته‌می‌شوند از ذهن نیست؛ به طور مثال احتمالاً راقاصان یا دلدادگانی که پیلهای در دست داشتند و دست بر زانوی یکدیگر نهاده بودند، از نقاشی‌ها سر بر می‌آوردند، موضوعاتی که در نقاشی‌های تکبرگ همان روزگار، نمونه‌های زیادی داشت. با اینکه از تأثیر نقاشی‌های تکبرگ این دوران بر شکل‌گیری دیوارنگارهای چهلستون سخن در میان است (آzend، ۱۳۹۳، ۲۷۹)، اما صحنه‌های معاشقه، تصاویر برهنه و نیمه‌برهنه که در آثار تکبرگی وجود داشت، به نقاشی‌های کوچک وارد نمی‌شوند (عبدی و پنیریان، ۱۳۹۳، ۱۰۳). اما در سایر نقاشی‌های چهلستون تصاویر نیمه‌برهنه قابل دیدن است. از جمله صحنه‌ی استحمام شیرین و تماشای خسرو (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۸۳) و صحنه قربانی شدن شاهزاده خانم هندی در اتاق کوچک جنوب شرقی. در نقاشی اخیر بدن شاهزاده خانم از زیر حریر نازک جامه‌اش قابل مشاهده است (همان، ۸۷). حال می‌توان در مورد نقاشی‌های کوچک سوال پرسید که حقیقتاً در غیاب ظروف می‌نوشی، این آثار چگونه می‌باشد توصیف شوند؟. اهمیت حضور ظروف در این نقاشی‌های در این است که هیچ شیئی غیر از آن‌ها در صحنه‌های نقاشی تصویر نشده است. مثلاً در همان اتاق جنوب شرقی، صحنه‌ای به نام مجلس درس وجود دارد که در آن زنی با دو مرد دیدار می‌کند (همان، ۹۳). این دیدار نیز در فضای طبیعت باز، با همان ویژگی طبیعت در نقاشی‌های کوچک، اتفاق افتاده است اما موضوع آن تفاوتی ماهوی را با نقاشی‌های کوچک نشان می‌دهد چراکه حضور چند کاغذ، کتاب، طرفی که شبیه جوهر یا دوات است، شی ای جعبه مانند که یکی از مردها به زن پیشکش می‌کند و حالت متین پیکرها، مانع تفاسیری چون بزم، دلدادگی، گلگشت و ضیافت می‌شوند. این نشانه‌ها و اشیاء، مفسر را ملزم می‌سازد که نقاشی را مجلس درس بنامد، درست همان‌گونه که ظروف می‌نوشی در نقاشی‌های کوچک، مضمون بزم را به ذهن متباردار می‌کنند و در برهم‌کنشی که بدن‌های غماز با آن‌ها صورت می‌دهند، این مضمون معنای واقعی خود را بیابد. در این میان نکته‌ی دور از نظر مانده این است که تکرار و تکثیر ظروف میگساری از چیزی فراتر از مجلس می‌نوشی سخن می‌گویند. این کمیت از ظروف می، قادر است از یکسو با ظاهر اشراف‌گونه و تجملی خود، بر اثر اشرافیت صحنه بیفزاید و از دیگر سو، به‌واسطه‌ی معنای شادخواری ای که در خود این اشیاء مستتر است، مضمون بزم را نه تنها تولید، بلکه با «قدرت» بازنمایی کند. سکر حاصل از نوشیدن، وارهیدگی پیکرها از آلام جهان، آسودگی و بی‌غمی در تصاویر را معنادار کرده است اما وقتی به این نکته توجه شود که اساساً پیکرها لمیده تا پیش از مکتب اصفهان در نقاشی ایرانی کمتر رواج داشته‌اند (حلیمی، ۱۳۸۶، ۲۶۱)، دریافته خواهد شد که قدرت مذکور است که بدن‌ها را شکل داده و با حضور خود (در قالب تأکید ظروف می‌نوشی ای که در تکبرگ‌های مکتب اصفهان چنین نمایش قدرتمندی



تصویر ۸- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم، تمپر اروی گچ، ۷۹×۸۹ سانتی‌متر.
مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۴۵)



تصویر ۹- اتاق کوچک شمال شرقی کاخ چهلستون، بزم شاه عباس، تمپر اروی گچ:
۳۸۴×۲۷۴ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۷۸)



تصویر ۱۰- تالار مرکزی چهلستون، نقش ظروف در نقاشی‌های مختلف.
مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۶۲-۴۰)

در همه‌ی فضاسازی‌هایی که افراد را باحالات مختلف نمایش می‌دهند، حفظ ارتباط بین فرد و ظروف مدنظر بوده است. افراد در حال گفتگو، سوزه‌های اشاره‌گر به فرد رویه‌رو، پیکرها خیره به بیرون کادر (تصویر ۸)، بدن‌های با حالت تعارف‌گونه (تصویر ۱۳)، پیکرها لمیده و طنز (تصویر ۲)، افراد ایستاده‌ی عشه‌گر، سوزه‌های تکیه داده بر مخده‌ها و در حال بازی با مندیل^{۱۱} و سریوش (تصویر ۸)، همگی یا ظرفی در دست و بغل خود دارند، یا در حوالی بدن‌هایشان ظرفی قرار داده شده است. این ارتباط به لحاظ تزیینات نیز مشهود است. بدین صورت که بدن‌ها و ظروف از میزان تقریباً یک اندازه‌ای از در ظرافت نقش پردازی، برخوردار شده‌اند



تصویر ۱۲- تالار مرکزی چهلستون، صاف و پر کردن ساغر، تمپرا روی گچ،
۷۰ × ۴۵/۵ سانتی متر. مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۴۳)



تصویر ۱۳- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم، تمپرا روی گچ، ۹۸ × ۷۰ سانتی متر.
مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۶۰)



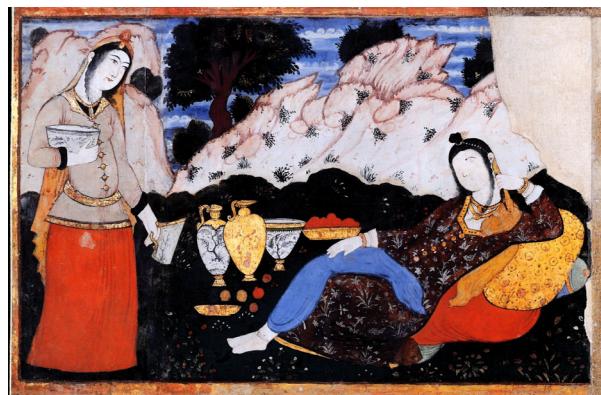
تصویر ۱۴- تالار مرکزی چهلستون، پر کردن ظروف، تمپرا روی گچ.
مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۶۵)

ندارند)، بدن‌های وارهیده از آلام جهان را به تصویر کشیده و معنا بخشیده است. تنگ‌ها در کنار پیکرهای لمیده قرار گرفته‌اند، ساغرهای پرشده در دست‌ها آماده نوشیدنند، قدح‌ها لبالب از می‌اند، ظروف بر دست‌ها حمل می‌شوند و در کنار تنگ‌ها و کوزه‌ها قرار می‌گیرند، پیاله‌ها بالا برده می‌شوند، خط نگاه میگسار بر حرکت جام شرابی که خدمتکار آماده کرده است، قرار می‌گیرد، پیاله‌ها تعارف می‌شوند، طلب می‌گرددند، تبادل می‌شوند، صراحی‌های بلورین تا کمر از شراب قرمز پر می‌گردند، در بغل کشیده و بر فراز سربلند می‌شوند، تنگ‌های چینی نقش‌دار روی چمن‌ها شانه‌به‌شانه می‌ایستند، در دست خدمتکاران خم می‌شوند و ظروف را پر می‌کنند، کوزه‌های طلاخی بر شانه خدمه حمل می‌گردند، در کنار صراحی‌ها و چینی‌ها می‌ایستند، در میان بازویان لم می‌دهند و نوشیده می‌شوند (تصاویر ۱۱-۱۵). این همه با اصرار در بخش‌های مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد و از حد یک اشاره معمولی به مفهوم بزم و می‌نوشی عبور می‌کنند. بنابراین، بر مبنای خوانشی که تا بدین جا از نقاشی‌های مورد بررسی صورت گرفت، آنچه در این نقاشی‌ها محل تمرکز است و قدرت تصویر در آن متتمرکز شده، همین تأکید بر ظروف می‌گساري است. حال اگر به خاطر بیاوریم که «تصویر» فراتر از خواست هنرمند، محل جلوه‌ی قدرت است (Taylor, 1957, 43) و بدون مفروض داشتن حضور این قدرت، بررسی امر بصیری، در مطالعات هنر بی‌معنا خواهد بود (Rose, 2002, 46)، می‌توان پرسید، تصویر از ورای چنین تأکید گستردۀ ای بر ظروف میگساری، در تالار مرکزی چهلستون به عنوان محل تجمع میهمانان، سفرای خارجی و درباریان رده‌بالا، چه مضمون یا مضماینی از قدرت را که‌بی‌شک در گفتمان جای دارد را منتقل می‌نماید؟ برای پاسخگویی لاجرم به سراغ گفتمان سیاسی اصفهان در سده‌ی یازده هجری خواهیم رفت.



تصویر ۱۱- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم یک‌نفره، تمپرا روی گچ، ۴۶ × ۷۰ سانتی متر.
مأخذ: (آقا جانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۸)

شاهی اهمیت خود را در مقایسه با شاهراه اقتصادی دیرتر مطرح نمود (Haneda, 1990, ۹۶-۹۷؛ به نقل در برینیولی، ۱۳۸۵، ۶۴). در سفرنامه‌ها، تصویری از بازار قصیره ثبت شده که در طبقه‌ی آن، نقارخانه را نشان می‌دهد (فیگوئرو، ۱۳۶۳، ۳۲۶). محققین معتقدند که «جلوه سلطنتی بازار قصیره، که دقیقاً به همین منظور طراحی شده بود، و بزرگی و کارکرد آن در حکم بازار پارچه - حوزه‌ای از تجارت، بهویشه در عصر انحصار سلطنتی تجارت ابریشم - با قرار گرفتن نقارخانه در طبقه دوم، نمای اصلی بازار در چشم و گوش مردم چندین برابر می‌شد» (بابایی، ۱۳۹۸، ۱۶۳). این تشید نمادین مرکز اقتصادی پایتخت، نشان از حضور بنیادین مفهوم اقتصاد، در گفتمان سیاسی سده‌ی یازدهم هجری می‌دهد. همین نقش بنیادین سبب شده بود تا برای نخستین بار در اصفهان، نهاد اقتصاد، در دو سطح ملی و بین‌المللی مطرح شود (تقوی، هاشمی زرج آباد، ۱۳۹۱، ۴۴). بر اساس گزارش سفرنامه‌نویسان، اصفهان در این زمان، به عنوان یک شهر صنعتی و واسطه‌گر اقتصادی، گذرگاهی مهم در چرخه‌ی تجارت خارجی، از طریق محور جدید شمال به جنوب در نظر گرفته می‌شد (همان، ۱۳۹۲، ۴۲-۴۳). اصفهان به گونه‌ای طرح‌ریزی شد که امکان فعالیت‌های تجاری در آن فراهم گردد و در جهت تغذیه‌ی این فعالیت، جهانی از ارتباط‌های برون‌شهری بر گرد آن ایجاد شد؛ راه‌ها و تبادلات بین‌شهری موردن‌توجه جدی قرار گرفتند، مسیرها این‌سازی شدند و مجموعه‌ی گستره‌های از کاروانسراها به عنوان محل اقامات بازگانان شکل گرفت (نویدی، ۱۳۸۶، ۵۱-۵۰). شرایط مطلوب تجاری باعث شد، بازگانان بی‌شماری، امکان فعالیت در این شهر را پیدا کنند. التاریوس^{۱۰} تأکید می‌کند که: «هیچ کشوری در آسیا و یا حتی در اروپا وجود ندارد که بازگانانش را به اصفهان گسیل ندارد» (فوران، ۱۳۹۹، ۶۹). این همه‌نشان می‌دهد که، مفهوم اقتصاد در این دوران - ذیل تأثیرات جهان سرمایه‌داری - یکی از مفاهیم کلیدی گفتمان سیاسی اصفهان بود. این مفهوم همان گونه که فوران نیز به ارجحیت اهداف تجاری خارجی‌ها بر هر دیگری در ایران تأکید دارد (همان، ۱۳۹۹، ۶۹)، گویای این بود که در جهان در حال حرکت به سمت سرمایه‌داری، مفهوم سیاسی-اقتصادی، همبسته‌ی هویت‌هایی خارجی‌ای بود که در تالار مرکزی چهلستون حضور می‌یافتد و ناظر جلوه‌های امریکسری-فرهنگی اصفهان بودند. اما این پیش‌فرض هویتی در «دیگری غیر ایرانی»، در مواجهه با چه هویتی از دربار در قاب نقاشی‌ها رویه‌رو بودند؟ در رابطه با ایران، برخورد کننده با جهان سرمایه‌داری باید گفت که به اعتقاد پژوهشگران، هرچند در این زمان، جهان اروپایی به سمت سرمایه‌داری حرکت می‌نمود، به موجب مجموعه‌ی شرایطی خاص، سرمایه‌داری در ایران به موقع نیپوست، پژوهشگران ذلیل اصلی این موضوع را در قدرت مطلق شاه وابستگان به او دانسته‌اند (نویدی، ۱۳۸۶). تاورنیه^{۱۱} در مورد شاه عباس دوم می‌گوید «اعمالی انجام می‌دهد که در نظر ما ظالمانه جلوه می‌نماید، اما خود ایرانیان آن‌ها را مجازاتی عادلانه، به جرم سریچی از فرمان شاه تلقی می‌کنند... ایرانیان به دستورهای شاه بیش از دستورهای شریعت احترام می‌گذارند» (تاورنیه، ۱۳۸۹، ۱۸۱). سانسون^{۱۲} نیز نظری مشابه می‌دهد و می‌گوید «ایرانیان عقیده دارند شاه به عذاب دوزخ گرفتار نمی‌شود و اگر در امور مذهبی از او خلافی سرزند نمی‌تواند مورد بازخواست قرار گیرد. به این ترتیب اگر شاه در رمضان روزه نگیرد یا اینکه شراب بیاشامد به



تصویر ۱۵ - تالار مرکزی چهلستون، شاهزاده لمبده، تمیاروی گچ، طلاکاری به روش ورق باست روغنی، ۱۳۸۶ × ۰۹۰ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۵۶، ۵).

گفتمان سیاسی اصفهان صفوی

تالار مرکزی چهلستون که محل به جلوه درآمدن نقاشی‌های کوچک است، می‌تواند جهت ورود به بررسی گفتمان سیاسی اصفهان در سده‌ی یازده هجری را بگشاید. چنانچه در این تالار، از نگاه مخاطبان نقاشی‌های کوچک، به واکاوی آن‌ها تبادر ورزیم، با دو دسته‌ی کلی از مخاطب‌ها رویه‌رو هستیم. این آثار یا توسط درباریان صفوی مورد مشاهده قرار می‌گرفتند و یا نمایندگان وابستگان به دول خارجی به آن‌ها می‌نگریستند. می‌دانیم که سوزه‌های بازنمایی شده در تالار چهلستون، خود درباریان و طبقه‌ی حاکم هستند (عطارزاده، ۱۳۸۷، ۵۱۷) که ذیل قدرت مطلق شاه قرار می‌گرفتند. بر این اساس می‌توان گفت هم درباریان و هم نمایندگان دول خارجی، طبقه دربار را در نقاشی‌ها نظاره می‌کرند؛ یکی به خود می‌نگریست و دیگری به دیگری. ازین این دو، بررسی از نگاه دیگری غیر صفوی، از آن جهت که از بدنی گفتمان صفوی، فاصله‌ای اجتناب‌ناپذیر دارد، به نظر سهل تر و منطقی ترمی‌آید. این امر در ابتداء، مستلزم کندوکاو در معنای (هدف و مقصود) حضور خارجی‌ها در ایران است. اینکه آنان غالباً در پی چه اهدافی به ایران سفر می‌نمودند؟ فوران^{۱۳} معتقد است که «انگلیسی‌ها، هلندی‌ها و بعد افرانسوی‌ها در سده هفدهم، ابتداء به عنوان دشمن و بایروی نظامی بلکه با عنوان تاجر وارد ایران شدند» (فوران، ۱۳۹۹، ۶۹). این موضوع نشأت گرفته از اتمسفر محیط بر جهان معاصر صفویان بود. در این دوران اروپا نخستین گام‌های خود را به سمت سرمایه‌داری برمی‌داشت. انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان نیز بی‌تأثیر از چنین اتمسفری نبود. پس از جابجایی پایتخت، اصفهان به سرعت بدل به مرکز ثقل اقتصاد و فرهنگ ایران شد (پاکباز، ۱۳۸۵، ۳۲). در نخستین مراحل شکل گیری اصفهان صفوی، تمرکز شهر، بر روی شاهراه اقتصادی قدیم اصفهان گذارد و این شاهراه به بازاری نوبنیاد وصل شد که خود توسط یک سردر، به مقر حکومتی متصل می‌گشت (بابایی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱۲). برینیولی^{۱۴} تأکید دارد که یکی از مواردی که در طرح‌ریزی اصفهان به آن توجه ویژه شد و البته نمونه‌های دیگری هم در سایر مراکز حکومت اسلامی داشته، ارتباط گسترشده‌ی کاخ شاهی با محورهای اقتصادی بازار در اطراف خود بود (برینیولی، ۱۳۸۵، ۶۳). هرچند این ارتباط به عنوان یک اصل قدیمی شهرسازی اسلامی و ایرانی شناخته می‌شد، اما به گفته محققین، مسئله‌ی تأمل این بود که در چینش سنت‌های شهرسازی اسلامی در اصفهان، مسجد

جهانی نیز صادر می‌شدند غالباً کالاهای لوکس و تجملی ای چون فرش و مقدار کمی محصولات زراعی بودند که تأثیرشان در «بازار جهانی» بسیار اندک بود. بدین طریق ایران در این زمان، خارج از بازار جهانی قرار گرفت (همان، ۱۳۸۶، ۵۲-۵۳).

برهمنکش مجموع این مفاهیم یعنی اهمیت یافتن اقتصاد، مطلق گرایی، انحصار طلبی، مصرف و مصرف فردی در نظام سیاسی- اقتصادی اصفهان دوره‌ی صفوی، سبب شد موقعیتی از دربار خلق گردد که در آن سرمایه‌ها در دست طبقه‌ی حاکم و به صورت فردی (شاه و درباریان در مقابل عموم جامعه) به مصرف رسد. در این شیوه‌ی مصرف، منابع و سرمایه‌های کشور، بی‌آنکه در جهت تولید ثمر بخش به کار گرفته شوند، به سمت نوعی هدر رفت منابع حرکت می‌کردن. حال ناظر به چنین رویه‌ای، بازخوانی نقاشی‌های تالار مرکزی چهلهستان، آشکار می‌کند که در این آثار با تصویری از طبقه‌ی حاکم موافقه هستیم که در آن مصرف (در قالب مصرف باده) خارج از مصرف طبیعی و البته به صورت انحصاری تصویر شده است. ظروف تکرار شونده، نه بازنمایی صرف نوشیدن باده برای به نمایش درآوردن صحنه‌ی بزم درباری اند، بلکه از طریق تکثیر خود به عنوان اسباب مصرف، وضعیتی از طبقه‌ی حاکم را نمایش می‌دهند که مصرف را به صورتی ویژه در دست دارند. صحنه‌ی رخداد این نمایش از هر آنچه تمکر را از معنای مصرف و اسباب مصرف برمی‌دارد، پیراسته شده است. معماری به تمامی حذف شده و طبیعت در حد درختان و سخره‌هایی که در همه جا به طور مشابه و بی‌هیچ خلاقيت بصری تکرار می‌شوند و از فراسوی این تکرار، تأثیرشان در جلب توجه ضعیف می‌گردد، بازنمایی شده است. این خالی شدن محيط بر پیکرها از توجه مخاطب، منجر به تجمیع نظر مخاطبان بر روی بدن‌های لمیده، بی‌کار و فارغ بالی که آسوده و در ارتباط با ظروف میگساري بر مخدده‌ها را شده‌اند، می‌گردد. در اینجا با چیزی فراتر از بازنمایی ریخت‌پاش‌های یک بزم شاهانه روبه‌رو هستیم. تصویر اصرار دارد که رابطه‌ی بدن و مصرف را به نمایش بگذار و این اصرار را به دو طریق «عدم تناسب تعداد تنگ‌ها و ظروف باده‌نشوی و سوزه‌های حاضر در صحنه» و «نمایش بدن‌ها و ظروف چون اشیایی گران قیمت» صورت می‌بخشد. در حاشیه ماندن امکانات تقویت‌کننده‌ی مفهوم بزم چون نوازندگان و رقصان که البته می‌توانست تنها به عنوان نشانه ضیافت و سورور درباری نیز عمل کنند، به تقویت نمایش بدن و مصرف کمک نموده است. بدن‌ها در رخوت و اواهیدگی تصویر شده‌اند و تصویری از مصرف فردی طبقات بالای هرم قدرت را به نمایش می‌گذارد که مابه‌ازای آن در گفتمنان سیاسی- اقتصادی دوران نیز قابل ردیابی است. بدین سان آنچه این آثار می‌توانسته در نگاه درباریان به خودشان و نگاه غیر ایرانیان به طبقه‌ی حاکم باز تولید کند، بی‌شک با وجود گفتمنان سیاسی- اقتصادی حاکم، چیزی جز جایگاه انحصار طبلانه و بی‌قید دربار و دایره قدرت آن در مواجهه با منابع و مصرف آن نبوده است.

مناسبت اینکه پسر امام است و از دودمان پیغمبر می‌باشد مرتكب گناهی نمی‌شود» (سانسون، ۱۳۴۶، ۳۶). کمپفر^{۱۷} نیز می‌گوید که «شاه ایران از حقوقی کاملاً نامحدود و مستقل در اعمال قدرت برخوردار است. در بقیه جهان قدرت دولت یا با توافقی رسمی و شناخته شده یعنی توسط قانون اساسی محدود می‌شود یا موانعی غیر معترف و در عین حال قابل غلبه در راه آن وجود دارد... اما پادشاه صفوی ... به هر کاری مجاز است و هیچ رادع و مانعی در سلطنت خود نمی‌شناسد» (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۴). این قدرت از طریق نظامی موروشی (آذند، ۱۳۹۳، ۱۷) از شاهی به شاه دیگر منتقل می‌گشت. مسئله‌ی مهمی که در ارتباط با قدرت مطلقه‌ی مذکور در اصفهان به وقوع پیوست، این بود که سیاست‌های اقتصادی ای به این قدرت ضمیمه شد که به موجب آن‌ها، شخص شاه مبدل به تنها مالک خصوصی گفتمان گشت و می‌توانست هر نوع دارایی را مصادره نماید (روحی، ۱۳۹۸، ۹۲). مالکیت زمین‌های زیرکشت در اختیار طبقه‌ی حاکم و صاحبان تیول و سیورغال قرار داشت (کریمی موغاری، خرمی مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۸). این انحصار طلبی در همه‌ی سازوکارهای اقتصادی اصفهان رخنه نمود. شاه ابریشم را از مالکان به نصف بهایی که مشتریان دیگر همچون ارامنه اصفهان معامله می‌کردند، می‌خرید و آن را به بازرگانان ایرانی و خارجی به قیمتی که خود تعیین می‌کرد، می‌فروخت (تقوی، هاشمی زرج آباد، ۱۳۹۱، ۶۴۳-۶۲). همچنین تبدیل اراضی ممالک به اراضی خاصه یا خالصه (آذند، ۱۳۸۰، ۱۷۲-۱۷۳) زمین‌ها را به انحصار شاه درآورد و در فاصله‌ی حکومت شاه عباس اول و شاه سلیمان اکثر ایالات خاصه شدند (میر جعفری و دیگران، ۱۳۸۵، ۱؛ عابدینی مغانکی، ۱۳۹۷، ۱۱). درنتیجه، قدرت عمل عموم مردمی که درگیر کنش‌های اقتصادی بودند، تضعیف و محدود گشت. در واقع هر چند امنیت در اصفهان ارتقا پیدا کرد و در ظاهر تجار از پیشرفت قابل توجهی برخورد بودند اما قوانین به صورتی بود که مانع ترقی آن‌ها می‌شد (کریمی موغاری، خرمی مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۷). ازانجایی که هر کنشی می‌باشد همیشه ذیل خواست شاه و دربار تعریف می‌شد، افراد به سادگی نمی‌توانستند معاملات خود را توسعه دهند. در این میان «صرف» نیز به انحصار دربار و طبقه‌ی حاکم درآمد و موقعیت برتر در «شیوه‌ی صرف» به این طبقه اختصاص داده شد. مصرف در این دوران و در شرایط یادشده، به سمت «صرف فردی» که در مقابل «صرف تولیدی» قرار داشت، حرکت نمود. مصرف می‌کرد فردی درآمده‌را در جهت کالاهای لوکس و تجملی صرف می‌کرد (نویدی، ۱۳۸۶، ۱۰۱-۱۰۰). بازرگانان پارچه‌های لوکس مورد نیاز دربار را به اجبار تأمین می‌نمودند و اعانه‌های پولی قابل توجهی را برای مصرف دربار پرداخت می‌کردند (کریمی موغاری، خرمی مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۷). چنین روبه تجمل خواهانه و مصرف گرایانه از سوی طبقه‌ی حاکم منجر شد تا چرخه اقتصادی به هیچ‌گونه انبساط پولی که مجدداً به چرخه پول‌زابی برگردد، منجر نشود. درنتیجه مازاد پول بی‌آنکه در مناسبات اقتصادی به صورت زایا عمل کند، به خزانه سرازیر می‌گشت. کالاهایی که به بازار

نتیجه

گفتمنانی ای را منتقل می‌نمودند که غالباً از تیررس نگاه پژوهشگران دور مانده است. مقاله‌ی حاضر با این پیش‌فرض شکل گرفت که این آثار فراتر از توصیف فرآیند در مورد آن‌ها به عنوان مجالس بزم درباری، قادرند

نقاشی‌های کوچکی که در تالار مرکزی، در قسمت بالای ازاره‌ها از سوی درباریان صفوی، سفرا و نمایندگان دول خارجی نظاره می‌شدند، در جایگاه بخشی از صورت فرهنگی اصفهان در سده‌ی ۱۱ ه.ق، باز

کند، اما نقاشی‌های کوچک چنین مضماینی را در حاشیه قرار می‌دهند و به صورت مؤکد بر خود بدن‌ها و ظروف باهه گسواری تمرکز می‌کنند. این تأکید و تمرکز همراه می‌شود با تکثیر ظروف. تعدد ظروف خارج از عرف مجالس بزم است و در مقابل تعداد افراد میگسار اندک است. این موقعیت به بازنمایی شرایطی از رابطه‌ی بدن و ظروف می‌انجامد که نه تنها مصرف باهه را به نمایش می‌گذارد بلکه در صدد است خود مفهوم مصرف را بازنمایی کند. مفهومی که ناظر به گفتمان سیاسی - اقتصادی دوران اصفهان در سده ۱۱ ه.ق. در انحصار طبقه‌ی حاکم بود. اصفهان صفوی در دوران فراگیر شدن گفتمان سرمایه‌داری در جهان، صورت‌بندی ای از گفتمان اقتصادی ارائه می‌دهد که نه تنها مانع تحولات جهان سرمایه‌داری در ایران می‌شود بلکه سیاست انحصار طبقه‌ی شاه و دایره قدرت او، منابع را به سمت مصرف فردی خود، هدایت می‌کند. سوزه‌ی به نمایش درآمده در نقاشی‌های کوچک، نمایش موقعیت فرد درباری ای است که مصرف به معنای گفتمان سیاسی - اقتصادی اصفهان صفوی را به جلوه درمی‌آورد و خلوت‌گرایی در آثار نیز جامعه‌ی کوچک و خصوصی طبقه‌ی حاکم در مواجه با منابع مصرف را نشان می‌دهد.

به عنوان صورت فرهنگی یک دوره که حامل بخشی از قدرت گفتمان آن دوره است، لایه‌های معنایی وسیع‌تری را به روی خوانش خود بگشایند. واکاوی مفهوم بزم در این آثار، مجموع غیاب‌ها و تأکیداتی را آشکار کرد که بر مبنای آن‌ها، تصاویر، چیزهایی را نادیده گرفته بودند تا بر چیزی تأکید کنند. در این آثار به عنوان مجالس بزم، چیزهایی که می‌توانستند بر شکوه یک مجلس بزم درباری و اشرافی بیفزایند از قاب تصویر حذف می‌شوند. چیزهایی چون معماری، طبیعت پرکار، ظریف و تأمل برانگیز، آلاچیق، زیرانداز و انسان‌های متعدد. در مقابل بُردار نگاه مخاطب در جایی در پیش‌زمینه متمرکز می‌شود و بدن و ظروف، چونان ساحت‌هایی از بروز اشرافیت و شکوه دربار، موردنوجه قرار می‌گیرند. خارج از بدن‌ها و ظرف‌ها، محل تمرکز و توجیهی قابل ریدابی نیست و رابطه‌ی این دو معطوف می‌شود به کارکرد ظروف به عنوان اشیاء می‌نوشی و باهه خوری. بدن‌ها در مواجهه با معنای باده‌نشی پس ظروف، معنادار می‌شوند. وضعیت آن‌ها در حالت سرخوش، آسوده، فارغ از عمل و وارهیده از اضطراب و غم، تنها از طریق وجود چنین بستر معنایی ای قابل پذیرش می‌شود. هرچند معنای باده‌نشی برآمده از محتوای ظروف، می‌توانست زمینه‌ی نمایش میل جنسی، دلدادگی و کنش غمازانه‌ی بین دو جنس را نیز فراهم

۷. الگوی نخستین (پاکباز، ۱۳۸۵).

۸. تنگ: کوزه‌ای است سفالین یا بلورین بیضی شکل که لوله و نایزه آن بر سرش قرار دارد و لوله‌اش آنجا که به کوزه متصل شود تنگ است و سر لوله فراخ و گشاد است؛ کوزه‌ای که شکمش کلان و گردنش کوتاه و دهانش تنگ باشد (دهخدا، ۱۳۷۷، ۷۰۴۶).

۹. صراحی: قسمی از ظروف شبشه یا بلور با شکمی نه بزرگ و نه کوچک و گلوگاهی تنگ و دراز که در آن شراب یا مسکری دیگر کنند و در مجلسی آرنداز آن در پیاله و جام و قدر ریزند (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۳۹۰۶).

۱۰. ساغر: پیاله، مشتریه، قدر، جام و... (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۱۶۲۲).

۱۱. منديل: دستار و عمامه (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۳۳۰۹).
12. Foran, John. 13. Brignoli, Jean.
14. Adam Olearius. 15. Jean-Baptiste Tavernier.
16. Pere S. N. Sanson. 17. Engelbert Kaempfer.

فهرست منابع

- آزادن، یعقوب (۱۳۸۵)، ققنوس وار در آتش، تفحصی در باب مثنوی سوزوگزار و دیوارنگاره‌ای در چهل ستون، گلستان هنر، (۵)، ۱۱۸-۱۲۲.
- آزادن، یعقوب (۱۳۹۳)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- آزادن، یعقوب (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد، تهران: فرهنگستان هنر.
- آقامانی، حسین؛ جوانی، اصغر (۱۳۸۶)، دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- اسمعیلی جلودار، محمد؛ قاسمی قاسموند، یوسف (۱۳۹۸)، مقایسه تطبیقی-تحلیلی نقش سفالینه بر دیوارنگاره‌های دوره صفویه با سفال‌های این دوره با تمرکز بر تقویش کاخ چهلستون اصفهان، دوفصلنامه تگارینه هنر اسلامی، (۱۸)، ۵۴-۷۱. doi: 10.22077/NIA.2020.3036.1275
- اصلانی، احسان (۱۳۸۶)، بررسی شیوه تمپرا در دیوارنگاری مکتب اصفهان، برگرفته از کتاب مجموعه مقالات نگارگری، ج. ۱، گردهمایی مکتب اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بابایی، سوسن و دیگران (۱۳۹۳)، غلامان خاصه: نخبگان نو خاسته‌ی دوران صفوی، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- بابایی، سوسن (۱۳۸۵)، شاه عباس دوم، فتح قندهار، چهل ستون و

پی‌نوشت‌ها

۱. اژدها: آن قسمت از دیوار اتاق و یا ایوان که از گف طاقچه تاروی زمین بود (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۹۷۱).

2. Jean Chardin.
3. Triptych.
4. The image itself.

۵. مخدّه: بالش و ناز بالش (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۰۴۸۶).

۶. عمده‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی در پنج دسته‌ی ویژگی بینشی، ویژگی مضمونی، ویژگی ساختاری، ویژگی کارکردی و ویژگی فنی دسته‌بندی شده است. در ویژگی بینشی به این موضوع اشاره می‌شود که بین نقاشی ایرانی و حکمت و عرفان می‌توان الفت و رابطه دید. بر این اساس است که معتقدند نقاشی ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده است، زمان و مکان معین نیست، کمیت‌های فیزیکی نمود ندارد و موضوعات متمایل به آرکتیپ هستند تا نمونه‌های طبیعی (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۹۹). در ویژگی مضمونی به موضوع پیوند ادبیات و نقاشی پرداخته می‌شود. ذهن نقاش و شاعر یکی دانسته می‌شود و بر اساس آن اعتقاد بر این است که کارمایه نگارگر عمدتاً از مظومه‌های حمامی و غنایی برگرفته شده است. همان‌گونه که شاعر شب را به لازورد، خورشید راه سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل تشبيه می‌کرد، نقاش نیز می‌کوشید معادل تصویری این زبان استعاری را بیابد. با این حال عمل نگارگر ایرانی را از نوع نقاشی روایی نمی‌دانند، زیرا تصویرگر از شرح وقایع خودداری نموده است و به بیان عصاره مضمونی داستان بسنده کرده است (همان)، ویژگی ساختاری نگارگری ایرانی نیز مغایر با ناتورالیسم است و مهم‌ترین اصل نظام زیبایی‌شناختی آن فضاسازی چند ساختاری بر پر شده می‌شود که بر اساس آن هر بخش حاوی رویدادهای خاص و مستقل است و ساختاری است متشکل از ترازها (پلان‌ها) پیوسته یا پیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ نمایه‌ای که هم‌زمان از رو به رو و بالا دیده می‌شوند؛ نورهای دون سایه‌اند؛ متن و تصویر نیز ارتباطی سنجیده با یکدیگر دارند (همان، ۶۰، ۶۰).

ویژگی کارکردی، نگارگری ایرانی گونه‌ای مصورسازی به شمار می‌آید که با انواع دیگر مصورسازی در جهان متفاوت است. نگارگر ایرانی، عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدامی کرد و هنرمنش از دسترس همگان دور بود و به حفظ سنت‌های پاییند بود و در نهایت در ویژگی فنی، نگارگر ایرانی با صناعتی طریف و بغرنج همراه بود (همان، ۱، ۶۰).

- پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- عبدیینی مغانکی، میریم (۱۳۹۷)، زمینه‌های تداوم خاصه‌سازی در عهد شاه عباس دوم صفوی، تاریخ اسلام و ایران، ۲۸، ۳۷-۱۰۵.
- عالیمی، مهوش (۱۳۹۰)، نمادپردازی در باغ ایرانی؛ حس طبیعت در باغ‌های سلطنتی صفوی، مترجم شهرزاد خادمی، منظر، ۱۷، ۱۳-۶.
- عبدی، ناهید و پنیریان، آزاده (۱۳۹۳)، بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با مضمون گلگشت و سورور، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۳.
- عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۸۷)، نگاهی به چهلستون از روزنی دیگر، برگرفته از کتاب مجموعه مقالات نگارگری ج. ۶، گردهمایی مکتب اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- فروان، جان (۱۳۹۹)، مقاومت شکننده تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا مهرومولهای پس از انقلاب اسلامی، ترجمه احمد تدین، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- فیگوئی‌روا، دن گارسیا (۱۳۶۳)، سفرنامه، ترجمه علیرضا سعیی، تهران: نشر نو.
- کریمی موغاری، زهرا؛ خرمی مقدمی، آزاده (۱۳۹۴)، بررسی عملکرد اقتصادی ایران در عصر صفوی و مقایسه آن با اروپای قرن ۱۷ با رویکرد نهادی، فصلنامه برنامه‌ریزی و بودجه، ۲۰، ۲۰-۱۴۳.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۴)، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- میرجعفری، حسن؛ دهقان نژاد، مرتضی و طهماسبی، ساسان (۱۳۸۵)، پیامدهای سیاسی خاصه‌سازی در دوره صفوی، مجله علمی-پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۴۴، ۴۵-۱.
- نفیسی، علی اکبر (۱۳۵۵)، فرهنگ نفیسی، بی‌جا: کتاب‌فروشی خیام.
- نویدی، داریوش (۱۳۸۶)، تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی، قرن شانزدهم و هفدهم میلادی، چاپ اول، تهران: نشرنی.
- هنرفر، لطف الله (۱۳۵۱)، کاخ چهلستون، هنر و مردم، ۱۲۱، ۳۱-۳.
- Rogoff, I. (2001) 'Studying visual culture', in N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, pp. 24-36.
- Rose, Gillian (2002), *Visual Methodologies, An Introduction to Interpretation of Visual Materials*, Sage Publication. London.
- Taylor, Joshua C.(1957). *Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- دیوارنگاره‌های آن، ترجمه یعقوب آندر، گلستان هنر، ۵، ۱۰۲-۱۱۷.
- بابایی، سوسن (۱۳۹۸)، اصفهان و کاخ‌هایش، ترجمه مصطفی امیری، تهران: فرهنگ جاوده.
- برینیولی، زان (۱۳۸۵)، بینش شاه عباس: شهرسازی سلطنتی اصفهان، ترجمه داود طبایی، گلستان هنر، ۵، ۶۰-۷۱.
- پاکباز، روین (۱۳۸۵)، *دانایه المعرف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تاروئنیه (۱۳۸۹)، *سفرنامه تاوارنیه*، ترجمه حمید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- تقوی، عابد؛ هاشمی زرج آباد، حسن (۱۳۹۱)، نقش مراکز شهری در پویایی مناسبات اقتصادی عصر صفوی (مطالعات موردی: اصفهان، بندرعباس، فرج آباد ساری)، نامه انسان‌شناسی، ۱۰، ۴۳-۶۲.
- تقوی، منیره سادات؛ مراثی، محسن (۱۳۹۱)، *مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان*، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۲، ۱-۱۷.
- جوادی، شهره (۱۳۹۰)، منظر طبیعت در مینیاتور ایرانی، منظر، ۱۵، ۱-۱۵.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۱)، سنت سنتی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوزوگداز (تجلى روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه)، پژوهش هنر، ۳، ۱-۱۰.
- حقایق، آذین؛ فیضی‌فر، اصغر (۱۳۹۷)، خوانش انتقادی بازنمایی تصویری «نبرد چالدران» در کاخ چهلستون اصفهان، جستارهای تاریخی، ۹، ۱-۶۵.
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۶)، بیانی نوین در طراحی و نقاشی چهلستون، برگرفته از کتاب مجموعه مقالات نگارگری ج. ۱، گردهمایی مکتب اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- خالقیان، سیما؛ قندهاری، شیما و فضیحی، فرزانه (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی ارتباط انسان نگاره‌های کاخ‌ها و نقوش منسوجات عصر صفوی (نمونه موردی: کاخ چهلستون اصفهان)، *معماری شناسی*، ۲، ۱-۱۰.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- روحی، زهرا (۱۳۹۸)، *تنبارگی در عصر صفویه*، چاپ اول، تهران: نشر انسان‌شناسی.
- سانسون (۱۳۴۶)، سفرنامه، ترجمه تقی تفضلی، تهران: بی‌جا.
- شاردن (۱۳۷۲)، سفرنامه شاردن، تهران: توسع.
- طاهر، حکیمه (۱۳۹۸)، جنسیت و قدرت در دیوارنگاره‌های صفوی، تهران: