

(مقاله پژوهشی)

## واکاوی نشانه‌های حضور حرم سرا در آثار فرنگی‌سازی مکتب نقاشی اصفهان

بتول معاذلهی<sup>۱</sup>، زینب صابر<sup>۲\*</sup>

### چکیده

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

### کلیدواژه‌ها

اندرون معماری، حرم سرا، فرنگی‌سازی، غیاب، مکتب نقاشی اصفهان.

1. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان

2. دانشیار دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۱  
این مقاله مستخرج از رساله دکتری تخصصی می‌باشد.

maazallahi.batool@yahoo.com  
z.saber@aui.ac.ir

## 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<sup>۱</sup>، 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 ۷۴۸-۷۵۲؛ آژند، ۱۳۸۰: ۱۲۲). منابع تاریخی نشان می‌دهند که هم‌زمان با همین دوران، سیطرهٔ زنان حرم‌سرا بر شاه رو به فزونی نهاد (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۳: 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 - 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 به تنهایی 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 بررسی شده، یعنی نقاشی تک‌برگ، نگاره‌های متعلق به متون ادبی، آثار رنگ و روغنی و آثار الگوبرداری شده 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 بهرام‌گور و فتنه از محمد زمان، مجلس شاه‌سلیمان و درباریان، زنی با سبد میوه و منظره از علیقلی جبادار و چهار نقاشی رنگ و روغن از این دوران است که هنرمندان آن‌ها ناشناخته‌اند.

## پیشینه 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 نوری مجیدی، ۱۳۸۵)، بررسی برساخت جنس و جنسیت در فضای این مکان و مباحث مربوط به تنانگی (روحي، ۱۳۹۸)، مطالعات سیاسی-اجتماعی در کنار اشاره به فرایندهای سلطه و انقیاد (آزاد، ۱۳۵۷؛ حجازی، ۱۳۹۴؛ حجازی، ۱۳۹۲؛ نوری مجیری، ۱۳۹۸) و درنهایت نگاهی باستان‌شناختی به مسئله حرم‌سرا (ولی بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸). این پژوهش‌ها و آثار مشابه، در عین اینکه زمینه مطالعاتی لازم را برای مقاله 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 زیسته اصفهان را بر بستر واقع‌گرایی به تصویر کشید (گرایر، 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 سده ۱۱ هجری، 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). با این حال محققان به‌طور کلی معتقدند که تنها آن دسته آثاری که ترکیبات خیس و محوشده توناژهای رنگی دارند می‌توانند به هنرمندان اروپایی نسبت داده شوند (لنگر، ۲۰۱۳: ۱۶۸-۱۶۹) و خصیصه تزئینی و دویعدی بودن، که در غالب آثار فرنگی مشاهده می‌شود، مشخصاً نشانه کار فرنگی‌سازان ایرانی است (آژند، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

## اصفهان صفوی و حرم سرا

حرم سرا را اندرون سرای 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 حرم سرا محل زنانی متعدد و غالباً اشرافی بوده است که در موقعیتی پوشیده زندگی می‌کردند. به علت این پوشیدگی، که در حرمت حرم سرا در فرهنگ ایرانی-اسلامی ریشه داشت، توصیفات اندکی از حرم سرا و ساکنانش در دست است (آزاد، ۱۳۵۷: ۲۲). این کمبود در متون صفوی نیز به چشم می‌خورد (نوری‌مجیری، ۱۳۹۸: ۱۰۲). برخی سیاحان، مانند شاردن<sup>۱</sup>، توانستند از طریق خدمه حرم شبیه است، حفاظت می‌کنند (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۴: ۱۳۱۳-۱۳۱۹). از کمپفر<sup>۲</sup> طرحی به جای مانده که سخن شاردن را تأیید می‌کند و مسیر حرم سرا را با نگهبانان متعدد نشان می‌دهد (ولی‌بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸: ۴۵؛ تصاویر ۱ و ۲). 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 ماده حرام گرفته شده بیش از هر چیز دیگر «غیرقابل لمس» هستند. فقط خداوند خانه، محافظان اخته‌شده و طبیبی که برای معالجه آورده باشند به حرم حق ورود دارند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۵۸-۱۵۹).

فیگوئروا<sup>۳</sup> به عدم امکان نفوذ به حرم سرا اشاره می‌کند و می‌گوید:

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

شاردن نیز معتقد است:

هیچ کس واقف نیست که در حرم سرای شاه چه می‌گذرد... (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۴: ۱۶۰۷).

۱. ژان شاردن (Jean Chardin)، سیاح و جواهرفروش فرانسوی، ۱۶۲۳-۱۷۱۳م.

۲. انگلبرت کمپفر (Engelbert Kaempfer)، سیاح و محقق آلمانی، ۱۶۵۱-۱۷۱۶م.

۳. گارسیا دسیلوا فیگوئروا (García de Silva Figueroa)، سفیر اسپانیایی، ۱۵۷۰-۴م.



تصویر ۱. راست: ۰۰ مکان زنان شاه ۰۰ مکان زنان سال خورده (ولی بیگ و کورنگی، ۱۳۹۸: ۴۵)  
تصویر ۲. چپ: چهار دروازه در مسیر حرم (همان)

## حرمسرای شاه سلیمان؛ غیاب و قدرت

شاه عباس اول<sup>۱</sup> در پی سیاست استبداد مطلق خود (طاهری، ۱۳۸۳: ۳۴۶)، برای کنترل شاهزاده‌ها، آن‌ها را به حرمسرا سپرد تا توسط خواجگان آموزش ببینند (فلسفی، ۱۳۹۱: ۲۸۹ و ۲۹۰). با تمام اشاراتی که منابع صفوی به حضور زنان حرم 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 به تدریج روند قدرت‌گیری خود را آغاز کرد (سیوری، ۱۳۹۷؛ بابایی و دیگران، ۱۳۹۳؛ متی، ۱۳۹۷).

صفی اول<sup>۲</sup>، به‌عنوان اولین پادشاه برآمده از حبس حرمسرا، قتل‌عام‌هایی را رهبری کرد که در آن‌ها چهل تن از زنان حرم و از آن جمله 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، ۹۷۸-۱۰۳۸ ق.

۲. ششمین شاه صفوی، ۱۰۲۱-۱۰۵۲ ق.

پس از مرگ شاه‌عباس جدی فرض شده بود. آغاز حکومت عباس دوم<sup>۱</sup> مصادف می‌شود با تشکیل هیئتی سیاسی زیر نظر آناخانم، مادرشاه، برای به‌دست گرفتن امور مملکت‌داری تا رسیدن شاه به سن بلوغ. تأثیر این زن در سیاست چنان بود که برخی اداره کشور را عملاً به او نسبت داده‌اند (متی، ۱۳۹۷: ۶۰؛ نیومن، ۱۳۹۳: ۱۲۵). این مجمل اشاره‌ای به روند قدرت‌گیری حرم‌سرا از مرگ شاه‌عباس اول تا پایان حکومت شاه‌عباس دوم است.

اما پرداختن به بحث حرم‌سرا در دوران سلیمان<sup>۲</sup> آسان نیست، زیرا با وجود وابستگی سلیمان به حرم‌سرا، اطلاعات درخوری در مورد نام و نشان اعضای حرم‌سرا در دست نیست و سفرنامه‌ها نیز درباره حرم‌سرا اطلاعات چندانی در اختیار قرار نمی‌دهند. شاردن فقط به معدود زنانی چون نورالنساء<sup>۳</sup> و نکهت‌خانم<sup>۴</sup> مادران دو شاهزاده، یعنی حمزه‌میرزا و سلیمان، اشاره کرده (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۴: ۱۶۰۸ و ۱۶۲۰) و کمپفر همین‌ها را نیز بیان نمی‌کند و اصطلاحاتی چون «همسر صدر»، «بیوه نجیب‌زاده» و «دختران توپچی‌باشی» را در مورد زنان به کار می‌برد (کمپفر، ۱۳۶۳: ۵۹-۶۳). غیاب نام و نشان زنان برآمده از سازوکار گسترده‌ای از پنهان‌سازی زن بود که حتی ناظران خارجی هم امکان عبور از این سازوکار را نداشتند. بنابراین، در هرگونه مطالعه‌ای مربوط به مباحث زنان در وهله نخست باید خود این غیاب به‌عنوان واقعیتی تاریخنویسی پذیرفته شود، زیرا اساساً غیاب زنان در عرصه تاریخ‌نگاری مسئله‌ای جهانی است و به‌رغم گذشت بیش از دو قرن از شکل‌گیری تاریخ‌نگاری مدرن و پیدایش شعبی چون تاریخ‌نگاری فرهنگی و اجتماعی، تاریخ‌نگاری زنان، چنان‌که باید، مورد توجه قرار نگرفته است. تاریخ‌نگاری ایران نیز، که با چنین معضلی مواجه است، اساساً تاریخ مذکر نامیده شده است (فصیحی، ۱۳۸۸: ۴۳-۴۵). در نتیجه، ناگزیر باید صدا و کنش زنان را نه در خود زنان، بلکه از طریق حلقه‌های ارتباطی، واسطه‌ها و نشانه‌ها جست.

از این منظر، سفرنامه‌ها به‌منزله مهم‌ترین اسناد بررسی دوران شاه‌سلیمان (بهزادی، ۱۳۹۵: ۱۳۹) در وضعیتی دوگانه هم‌گویای «غیاب نام و نشان زنان» هستند و هم‌جریانی از «قدرت‌گیری زنان» را غیرمستقیم نشان می‌دهند. سلیمان، که از زمان کودکی پیوسته تحت مراقبت خواجگان، دایه و مادرش در حرم‌سرا به سر می‌برد، وقتی شانزده‌ساله شد، به سببی مورد غضب شاه واقع و در نتیجه به دورترین قسمت حرم‌سرا تبعید شد و آقا ناظر<sup>۵</sup> به مواظبت از اعمالش مأمور گردید. این خواجه همچنین امور مهم حرم‌سرا و سرپرستی کارهای کاخ را بر

۱. هفتمین شاه صفوی، ۱۰۴۲-۱۰۷۷ق.

۲. هشتمین شاه صفوی، ۱۱۰۵-؟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 صفی‌میرزا (شاه سلیمان).

عهده داشت (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۴: ۱۶۰۸-۱۶۰۹). این موقعیت خواجگان به منزله ارتباط بین حرم سرا (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: ۴۰-۴۱). این رویه باعث می‌شد هم خواجگان به اهداف خود برسند و هم خودشان به مجرای جهت اعمال قدرت زنان تبدیل شوند. زنان حرم از طریق این افراد در جامعه تک‌جنسی دربار دخالت می‌کردند (بابایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۹). همین تشکل نو ترکیب «مادر، غلام‌جنگی و همسر صیغه‌ای» شاه در حرم‌سرا (همان: ۴۲) بود که توانست سلیمان را تحت تأثیر خود قرار دهد. شورای جانشینی عباس دوم، که در آن آغامبارک<sup>۱</sup> در مقابل نظر وزیر اعظم و سایر درباریان ایستاد و به جانشینی سلیمان حکم نمود (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۴: ۱۶۲۱)، قدرت تشکل ذکر شده را آشکار کرد.

هرچند گزارش‌ها عمل آغامبارک را برآمده از حس مسئولیت‌پذیری او جلوه داده‌اند (همان: ۱۶۱۹-۱۶۲۰)، 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، ج ۵: 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 بدانند؟ شواهد نشان می‌دهد که به علت کم‌سالی حمزه میرزا، دخالت درباریان در امور حکومتی قطع 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 دایره تسلط صدر اعظم و طرفدارانش خارج و ذیل قدرت سایه‌وار حرم‌سرا و خواجگان قرار می‌گرفت، در واقع پیروزی جناح حرم‌سرا محسوب می‌شد؛ در واقع 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، ج ۴: ۱۶۳۹). بعدها نیز قسمتی از شهر را قرق کردند تا مادر شاه خزانه قلعه شهر را بازبینی نماید، چیزی که تا آن زمان بی‌سابقه بود (همان، ج ۵: ۱۷۰۳). سپس قرق‌های متعدد و فشرده‌ای را شکل دادند؛ آنان در پنج ماه نخست سلطنت سلیمان، خود را با قدرت به عرصه عمومی می‌کشاندند و شاه را ترغیب می‌کردند تا تقریباً هر دو روز و نیم یک بار شهر را برای گردش آن‌ها قرق کند (همان، ج ۵: 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: ۳۲۶-۳۲۷). 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: ۹۷-۱۰۱). 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 عرصه عمومی شهر نیست، بلکه چیزی متفاوت در حال رخ دادن بود و موضوع مهم این بود که در قرق‌های سلیمان بیش از گردش شاه در عرصه عمومی، منابع لذت «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 کار نمایشی از قدرت‌گیری زنان حرم در پایان سده 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 نیمه دوم سده یازدهم این موضوع به سمتی هدایت شد که شاه خارق‌العادگی خود را در قدرتمندی در انجام عمل جنسی ببیند؛ در نتیجه «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 بهانه نقرس! (نویسی، ۱۳۶۰: ۲۳۶). جبهه 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 مقابل حرم دست‌پایین بودند (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۵: ۱۶۶۸). شیخ علی‌خان<sup>۱</sup> در امور وزارت نمی‌توانست کار خود را پیش ببرد (جعفرپور و سلیمی، ۱۳۸۶: ۸۶-۸۷). او که دست راست، عقل منفصل و نایب شاه محسوب می‌شد (کمپفر، ۱۳۶۳: ۳۳ و ۷۵)، ذیل حرم‌سرا تعریف می‌گشت و نظرش درباره کشورداری، در حرم‌سرا بین شاه، ملکه مادر و خواجها 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 خواجها سرایان هستند و وی گاه به خزانه‌دارباشی 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، ۱۱۰۱-۱۱۰۱ ق.



در این دوران، حرم سرا در امور دیوانی و سیاسی تغییر ایجاد می‌کرد. همسران دو عمه شاه مقامات بالای حکومتی دریافت کردند؛ درحالی‌که پیش از این یکی از آن‌ها به علت دسیسه مورد غضب شاه عباس دوم واقع شده بود (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۵: ۱۶۷۵). برخی زندانیان آزاد شدند (همان، ج ۵: ۱۶۷۷)، از ارمنیان توسط مادر شاه دفاع می‌شد (همان، ج ۵: ۱۶۸۶) و حاکم شیراز بارها به واسطه خواهرش بخشیده شد (همان، ج ۵: ۱۷۳۵). از همین رو بود که شاردن اعلام کرد:

جاه‌مندان خود پیشنهاد و افتخار می‌کنند که دخترانشان در حرم‌سرای پادشاه درآیند از اینکه به‌وسیله ایشان بر جاه و مقام و اعتبار و نفوذشان افزوده می‌شود (همان، ج ۵: ۱۷۱۸؛ در همین رابطه در همان، ج ۴: ۱۳۱۶).

شرح قدرت حرم سرا 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 سلطان حسین<sup>۱</sup> را برگزینید و اگر طالب پادشاهی جنگجو و دلیر هستید، عباس میرزا<sup>۲</sup> 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<sup>۳</sup> رأی را به سلطان حسین 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 سیطره 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 بازنماینده 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 (تصویر ۱۷). در مقابل این سکوت تصویری، فضا سازی آثار فرنگی‌سازی اما تحولاتی را در خود به نمایش می‌گذارد که ناظر به مسئله زنان و فضای حرم‌سرا، قابلیت بررسی دارند. تعمق در فضا سازی این نقاشی‌ها به‌صراحت نشان می‌دهد که تفاوت بارزی بین آن‌ها و

۱. نهمین شاه صفوی، ۱۱۴۰-۱۰۷۸ق.

۲. پسر شاه سلیمان و برادر ناتنی شاه سلطان حسین.

۳. عمه شاه سلیمان.

آثار نیمه نخست اصفهان در سامان دهی نحو مکانی سوژه‌ها قابل مشاهده است. در آثار نیمه اول، نحو مکانی بر غیاب معماری بنا شده بود و برخلاف مدعای پژوهش‌گران درباره نمایش جهان زیسته اصفهان در نقاشی این مکتب، از دنیای معماری و شهرسازی این شهر هیچ خبری نیست (بلیک، ۱۳۸۸؛ بینیون و دیگران، ۱۳۹۶؛ تصویر ۳) اما حدوداً از نیمه دوم مکتب اصفهان بود که ترکیب بندی 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 (تصویر ۴). در همه نمونه‌های بررسی شده مقاله حاضر یا عناصر معمارانه به‌صراحت بر نقاشی مسلمانان (تصاویر ۴، ۱۰، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۹ و ۳۳) یا مکان‌هایی سکوماند به بخشی از یک معماری اشاره دارند که پیش از این در آثار نیمه نخست هیچ نمونه مشابهی نداشته است (تصویر ۲۸).



تصویر ۲. راست: محمدقاسم، ۱۰۳۵ ق، موزه بریتانیا

([https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1920-0917-0-275](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1920-0917-0-275))

تصویر ۴. چپ: شاه و درباریان، نیمه دوم سده یازده، علیقلی جباردار، سن پترزبورگ (آژند ۱۳۹۳: ۲۲۴)

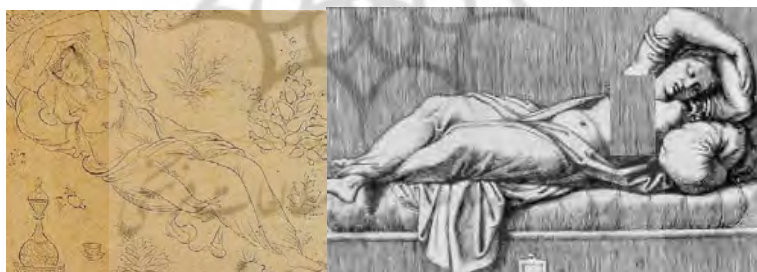
محققان غالباً هنگام مطالعه معماری در این نقاشی‌ها بر رسوخ الگوهای غربی، عناصر وام گرفته شده از معماری اروپایی و تفاوت هستی‌شناختی دو جهان غرب و شرق تمرکز می‌کنند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۶۸-۷۶۰؛ آژند، ۱۳۹۳؛ آقایی، ۱۳۹۶). پافشاری غالب پژوهش‌ها بر دوگانه شرق و غرب، به مانعی در درک خود تصویر<sup>۱</sup> به‌عنوان «عرصه گشودگی معنا» مبدل شده است. این درحالی است که در مطالعات مبتنی بر تصویر، باید به دنبال آنچه خود تصاویر هستند باشیم (رز، ۱۳۹۴: ۸۸-۸۱). از این منظر، با توجه به تحول در بازنمایی معماری در آثار

۱. the image itself

دو نیمه سده یازدهم در مکتب اصفهان، خود مسئله «حضور یا عدم حضور معماری» جدای از ایرانی بودن یا غربی بودن آن است که اهمیت می یابد. در نیمه نخست مکتب اصفهان نه تنها معماری نمایش داده نمی شود، بلکه در نمونه های الگوبرداری شده از غرب نیز عنصر معماری حذف می شود؛ صادقی بیگ<sup>۱</sup>، هنگام تقلید از اثری اروپایی، همه نشانه های معمارانه همچون پنجره، سقف، تیرک های چوبی، سطوح پوشاننده پایین دیوارها، کف پوش ها و اساساً عمق مکان را حذف می کند (تصویر ۵ و ۶) و رضا<sup>۲</sup> نیز فضای سگوماند و تشک پف کرده ای که پیکره در تصویر اولیه بر آن لمیده (در جایگاه اندک نشانه هایی برای تصور فضای معمارانه) را نادیده می گیرد (تصویر ۷ و ۸).



تصویر ۵. راست: الگوی صادقی بیگ: گراور بشارت، هامبورگ  
تصویر ۶. چپ: صادقی بیگ، حدود ۹۸۸-۹۹۲ق، موزه فاک (آزند، ۱۳۹۳: ۲۰۱)



تصویر ۷. راست: الگوی رضا: مارکانتونیو رایموندی، از روی اثر رافائل، ۱۵۱۲-۱۵۲۰م، موزه بریتانیا  
(کنبی، ۱۳۹۳: ۳۸)

تصویر ۸. چپ: زن خوابیده، رضا عباسی، ۹۹۸-۱۰۰۰ق، مجموعه خصوصی کمبریج (همان: ۳۷)

در نیمه دوم، به ویژه در آثار فرنگی سازی، این فرایند روالی برعکس به خود گرفت و معماری به صورتی ویژه به خدمت نقاشی درآمد؛ نگاره /هدای سر/یرج... به منزله نمونه ای دیگر از آثار

۱. نگارگر و شاعر دوران صفوی در قزوین و اصفهان، ۹۴۰-۱۰۱۷ق.

۲. نگارگر شاخص مکتب اصفهان، ۹۸۰-۱۰۴۴ق.

فرنگی دوران سلیمان نمایشی سترگ از حضور معماری است؛ هرچند به تقلید از غرب (مقایسه شود با همین صحنه در شاهنامه‌ای از نیمه نخست یا نگاره‌های دیگر) (تصاویر ۹-۱۲). در مقاله 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:

تصویر ۹. الگوی محمد زمان: گراور، موزه بریتانیا

تصویر ۱۰. اهدای سر ابرج به برادرانش سلم و تور، شاهنامه شاه‌عباس اول، ۱۰۸۶ق، افزوده محمد زمان، چستربیتی (آژند، ۱۳۹۳: ۸۶)

تصویر ۱۱. کشتن سلم و تور ابرج را، شاهنامه، اصفهان ۱۰۱۱ق، مجموعه ناصرخلیلی

تصویر ۱۲. مکتب‌خانه، محمدقاسم، ۱۰۱۴ق، موزه متروپولیتن

([www.metmuseum.org/art/collection/search/446180](http://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 گرفتن در پس 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: ۱۳۱۳-۱۳۱۹) و چه به‌منزله 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 مطالعه معماری به تصویر کشیده شده در نقاشی‌های فرنگی‌سازی اهمیتی ویژه دارد و می‌توان از طریق پی‌جویی این خصیصه، روزه‌های به بحث بازنمایی حرم‌سرا در این نقاشی‌ها جست. همچنین، در پی‌جویی مفهوم درون و برون در معماری نقاشی‌های سبک فرنگی، باید به این نکته دقت شود که در سنت نقاشی ایرانی فضای طبیعت همواره بخشی از تصویر را به خود اختصاص داده است که به خودی خود برداشتی بیرونی از فضا را تقویت می‌کند. در این رابطه، پژوهش‌گران اثبات کرده‌اند که در دوران صفوی، مکان‌های عمومی و طبیعی از طریق بهسازی به باغ تبدیل می‌شدند و طبیعت بکر به مثابه بخشی جوهرین از صورت باغ ایرانی بوده است. این موضوع در بسیاری از نقاشی‌های صفویان در مکتب تبریز، قزوین نیز بازنمایی شده است و نگاره‌های متعددی وجود دارد که در آن‌ها فضایی حل‌شونده از معماری در طبیعت قابل مشاهده است. در این‌گونه فضا سازی‌ها، نه تنها مرز درون و برون لغزنده می‌نماید، بلکه سامان فضایی متمایل به سمت طبیعت و فضای بیرونی است (عالمی، ۱۳۹۰: ۹-۱۱؛ تصاویر ۱۳-۱۵). ارتباط این موضوع به مقاله حاضر در این است که در چنین درآمیختگی فضایی، نوعی رابطه بین معماری و طبیعت بکر برقرار می‌شود که در آن مرزهای دست‌ساخته انسان و طبیعت مبهم و نامشخص و متعاقباً در پی‌جویی اندورن و برون، امکان سخن گفتن از فضاهای درونی تضعیف می‌شود. بررسی کم‌وکیف این مرزها در نقاشی فرنگی‌سازی از این‌رو مهم و الزامی خواهد بود.

هنگامی که به حضور طبیعت در نقاشی‌های فرنگی‌سازی دقت می‌کنیم، درمی‌یابیم رابطه و تعامل معماری و طبیعت در این آثار تفاوتی اساسی با نقاشی‌های پیش از خود دارد. فضا سازی این آثار حامل نشانه‌هایی است که به شدت مانع تحلیل رفتن ارزش معمارانه فضا به سود فضاهای باز و طبیعی می‌شود. مرزهای این دو توسط ستون‌های قطور، سقف نشسته بر این ستون‌ها، پلکان سنگی و وجود نشانه‌هایی مبنی بر گستردگی فضای معمارانه<sup>۱</sup>، کاملاً مجزا از طبیعت بکر است و هرگونه شباهت آن‌ها را با فضاهای حل‌شونده در محیط‌های جانبی از میان برداشته است. فضا در این آثار به هیچ‌روی بیانگر «موقعیتی حل‌شده در یک باغ» نیست، بلکه برعکس از «فضاهایی در پیوند و اتصال با معماری گسترده‌تری چون کاخ یا هر ساختمان دیگری» سخن به میان آورده و معماری‌ای وابسته به معماری دیگر را بازنمایی می‌کند که مرزهایی معین و مجزا با طبیعت دارد<sup>۲</sup> (تصاویر ۱۶-۱۹).

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 ماهوی با آلاچیق‌ها یا سکوه‌های درآمیخته در فضاهایی باغ‌ها دارد که از همه جوانب ارتفاع یکسانی با سطح زمین دارند (این‌گونه مکان‌ها در نقاشی‌های پیش از فرنگی‌سازی مرسوم بود). مکان قرارگیری این افراد گویای وجود بخش‌های معمارانه دیگری است که در پیوستگی با فضای پیش‌زمینه، که ادامه سازه معماری است، قرار دارد (تصویر ۱۷).
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 ذکر شده بر معماری می‌کنند باید مورد ملاحظه جدی قرار گیرد و





به ترتیب از راست به چپ:

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

تصویر ۱۴. خمسه امیر خسرو، 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. شاه و درباریان، نیمه دوم سده یازدهم، علیقلی جبادار، سن پترزبورگ (آژند، ۱۳۹۳: ۲۳۴)

تصویر ۱۷. چپ: شاه‌قلی خان سندی را مهر می‌کند، محمد زمان، ۱۱۰۶ق، سن پترزبورگ (همان: ۲۳۹)



به ترتیب از راست به چپ:

تصویر ۱۸. درباری نشسته در بالکن، اواخر سده ۱۱ق، سن پترزبورگ (همان: ۲۶۲)

تصویر ۱۹. عید نوروز در حضور شاه سلطان حسین، رقم محمدعلی، ۱۱۳۳ق، موزه بریتانیا (همان: ۲۱۴)

اهمیت تلاش تصویر برای نشان دادن معماری جدا از طبیعت درک شود.

تصویر ۲۰. شاه عباس و خان عالم، ۱۰۴۲ق، رضاعباسی، سن پترزبورگ (همان: ۱۳۷)

با دقت در این نکته ظریف می توان گفت معماری در آثار فرنگی سازی به سمت درون خود در حرکت است و از سرازیر شدن به سمت بیرون / طبیعت امتناع می ورزد. متعاقباً انسان های محاط شده با این عناصر نیز درگیر چنین وضعیتی هستند و از این نظر در تقابل با نمونه های نیمه نخست و حتی پیش از اصفهان قرار دارند (تصویر ۲۰)؛ مثلاً، در نگاره عید نوروز در حضور شاه سلطان حسین (تصویر ۱۹)، که اثری مربوط به دوران پس از سلیمان و به نوعی ادامه همان جریان است، سامان فضایی در جهت تقویت هرچه بیشتر مفهوم «درون» عمل کرده است. مغشوش بودن جای گذاری ستون ها و فاصله بین آن ها، حذف غیرمنطقی بخشی از سقف و غیرقابل درک شدن رابطه بیرون و درون، فواصل اندک بین عناصر، عدم امکان حرکت به سمت عمق، نامشخص بودن پس زمینه 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 نمونه هایی که مبین حرکت از موقعیت «معماری حل شونده در طبیعت»، به سمت موقعیت «معماری حل شونده در خود» هستند، مجموعه ای از نقاشی های رنگ و روغنی در سبک فرنگی سازی نیز خلق شدند که حرکت ذکر شده را به اوج رساندند (تصاویر ۲۱-۲۴). پژوهش گران در توصیف این آثار بعضاً از واژه بالکن استفاده کرده اند (آژند، ۱۳۹۳: ۲۵۱) که اگر به معنای فضایی بیرون زده از بدنه یک ساختمان باشد، قطعاً اشتباه است، زیرا غالب این آثار در واقع نقاشی هایی دو لای هستند که اتصالشان به یکدیگر به خوبی فضای داخلی یک اتاق را بازسازی خواهد کرد (تصویر ۲۵)؛ آن ها نمایشی از «درون» اتاق هایی مجلل هستند که اشرافیتشان را در قالب پرده های براق و چین خورده، ستون های کنده کاری شده، رومیزی های ابریشمی و ساعت های آلمانی و جیبی، گلدان های منقش، گل ها و میوه های تازه و از همه مهم تر حضور پیکره های جواهرگون ایستاده در میان این اشیا به رخ می کشند.



از راست به چپ:

تصویر ۲۱. فرنگی، ۱۰۶۰-۱۰۹۰ق، رنگ و روغن روی بوم، کاخ سعدآباد (آژند، ۱۳۹۳: ۲۶۳)

تصویر ۲۲. زن ارمنی، ۱۰۶۱-۱۱۱۲ق (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، مجموعه خصوصی فرمانفرمایان (همان: ۲۶۵)



تصویر ۲۵. هر دو مربوط به ۱۶۵۰م، اشراف در لباس ایرانی، اصفهان، موزه 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 نمونه اولیه برخی از آثار فرنگی ایرانی را، که در هنر اروپا ریشه دارند، معرفی کنند (لنگر ۲۰۱۳). نکته درخور تأمل در الگوبرداری هنرمند ایرانی از نقاشی اروپایی این است که حتی در جریان تقلید، میل به برقراری دیالکتیک پیکره و درون 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 فضا سازی‌های غربی را عین‌به‌عین تکرار نکرده است. یکی از این تغییرات کاستن از طبیعت به نفع فضای معمارانه است. جباردار<sup>۱</sup> پیکر زنی را که در نمونه اصلی در فضای بیرون قرار داشته با افزودن یک دیوار، نه تنها در وضعیتی مرتبط با معماری بازنمایی کرد، بلکه با ترسیم فرم گسترده‌ای از پرده و پایین آوردنش تا نیمه قامت زن، که نتیجه 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 سده یازدهم و از اولین کسانی که فرنگی‌سازی را در ایران متداول کرد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۵۹).





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

## نحو حضور زنان در نقاشی فرنگی‌سازی

ناظر به دغدغه مقاله حاضر، در کنار مباحثی که درباره ویژگی‌های بازنمایی معماری در آثار فرنگی‌سازی بیان شد، نحو حضور زنان در این آثار نیز جای بررسی دارد. اگر در نیمه نخست مکتب اصفهان زنان به‌صراحت در قاب تصویر حضور می‌یافتند، گویی به‌طور کلی در آثار فرنگی، با غیاب، ناآشکارگی و پنهان‌شدگی عنصر زن مواجهیم. بدین صورت که علاوه بر اینکه زنان در قیاس با نیمه اول کمتر به تصویر کشیده شده‌اند، بازنمایی وضعی‌هایی خصوصی از نمایش زنان (موضوعاتی چون رابطه 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 پنهان کردن زن تمایل نموده است. در این زمینه، می‌توان به دو نگاره از محمد زمان<sup>۱</sup> اشاره کرد (تصاویر ۲۸ و ۲۹). مبتنی بر روایت داستانی این آثار، در یکی فقط یک مرد (نگاره بهرام و شه‌بانوی هندی) و در دیگری فقط یک زن (نگاره به‌دوش کشیدن گاو توسط فتنه) وجود دارد. نکته درخور تأمل این است که در هر دو تصویر، تدابیری برای مخدوش کردن 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 ۱۱۹۱-۱۰۴۹ق.

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 جنگل تاریک روایت شده 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، برعکس سنت به تصویر کشیدن فضاهاى طبیعى در نقاشى ایرانی، که بر سازه‌ى 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 فضاهاى غربی مطرح نیست، بلکه انتخاب چنین الگویی برای صحنه ذکر شده در خور تأمل است.

در تصویر ۲۹ نیز، چهره فتنه<sup>۱</sup> 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 تصویر کشیده شده در این نگاره، اتفاقاً کاخ خود فتنه است، زیرا از میان چهار روایت «بهرام و کنیز» در شاهنامه، هفت‌پیکر، هشت‌بهشت و هفت‌ختر (ذوالفقاری، ۱۳۸۵)، فقط در قصه به دوش کشیدن گاو، به کوشک خود فتنه اشاره می‌شود؛ معماری‌ای که او از شصت پله‌اش بالا رفت و توانش را به شاه نشان داد. هرچند سیطره معماری و البته غیاب طبیعت در این نگاره مشهود است و مدعای مقاله را درباره معماری و البته اندرون معماری تقویت می‌کند، خود ساختار بندی معماری و محل قرارگیری پلکان در آن زمینه پنهان‌سازی صورت زن را فراهم می‌کند و در مقابل، آنچه در کاخ خود فتنه و در لحظه نمایش مهارت او به جلوه درمی‌آید، نگاه تکثیر شده مردان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

۱. کنیزک بهرام گور که حکایت غضب بهرام بر او و گاو بر دوش کشیدنش مشهور است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱):  
۱۶۹۷۴.



تصویر ۲۸. راست: بهرام گور و شاهزاده خانم هندی، *خمسۀ نظامی*، تبریز ۹۴۶-۹۴۹ق، افزودۀ محمد زمان در ۱۰۸۶ق (آزند، ۱۳۹۳: ۱۰۹)

تصویر ۲۹. چپ: بهرام گور و فتنه، *خمسۀ نظامی*، تبریز ۹۴۶-۹۴۹ق، افزودۀ محمد زمان در ۱۰۸۶ق (همان: ۱۰۷)

شایان ذکر است که مسئله «خیرگی نگاه» که در این نگاره با تأکید بازنمایی شده نیز موضوعی جدید در نقاشی این دوران بود و در غالب آثار فرنگی‌سازی، بردار نگاهی از جانب نقاشی به سوی مخاطب مشاهده می‌شود که فرد به جایی در مقابل نقاشی (مخاطب) خیره شده است (تصاویر ۱۷، ۴، ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۱ و ۳۲). با اینکه نمونه‌های اروپایی تقلیدشده، که می‌توانست در خلق چنین بردار نگاهی مؤثر باشد، در هر دو نیمۀ اصفهان وجود داشته است (تصاویر ۲۸ و ۲۹)، جز در نیمۀ دوم و به‌طور ویژه در آثار فرنگی، این نوع نگاه، فراگیر نشد. حتی در نمونه‌های غیرفرنگی نیمۀ دوم نیز می‌توان نگاه خیره به مخاطب را پیدا نمود (تصویر ۳۰)؛ 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 (آزند، ۱۳۹۳: ۲۰۲)
- تصویر ۳۱. بخشی از اثر، لویی چهاردهم، حدود ۱۰۷۰ تا ۱۰۱۰ق، جبادار (همان: ۲۳۲)
- تصویر ۳۲. بخشی از اثر، محمد قاسم، مجموعه خلیلی

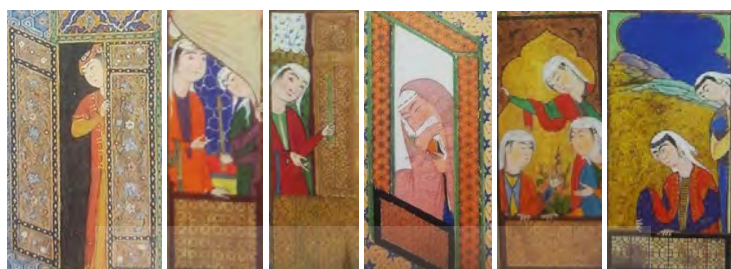
همان‌گونه که در نمونه‌های الگوبرداری شده از غرب رده و نشان میل به بازنمایی معماری دیده شد، در مسئله غیاب زن نیز می‌توان به این دست آثار اشاره کرد. غیاب زن در نسخه برداری جبادار از منظره‌ای غربی نیز به نحوی دیگر تکرار شده است. او که به گفته محققان به سبب فقدان ذهنیت پذیرش «منظره صرف» به‌عنوان ژانری مستقل در نقاشی ایرانی چند فیگور را به این منظره افزوده بود (لوکونین و ایوانف، ۱۳۹۱: ۱۱۹)، در حرکتی معنادار همه فیگورهای خود را تک‌جنسی (همگی مرد) انتخاب می‌کند (تصویر ۳۳).



تصویر ۳۳. جبادار، ۱۰۵۶ق، سن پترزبورگ (لوکونین و ایوانف، ۱۳۹۱: ۱۱۹)

این عمل از آن رو درخور تأمل است که طبق سنتی دیرین در نقاشی ایرانی، قاب پنجره‌ها و آستانه درها اغلب به‌منزله محل نمایش زنان در نظر گرفته می‌شد و نمونه‌های بی‌شماری از حضور زنان در پنجره‌ها، لبه بالکن‌ها و درهای نیمه‌باز در دست است (بخش‌های نگاره‌های

ذیل). اما در اثر جبادار نه در قاب هیچ پنجره‌ای و نه در آستانه هیچ دری پیکر زنی وجود ندارد. اینجا فیگور ایرانی و غربی مسئله نیست، بلکه مهم کم‌وکیف حضور دو جنس زن و مرد است. علاوه بر آن، معماری در این نقاشی چونان حجمی ساکت و البته پرطمطراق در جای‌جای تصویر حضور دارد، اما حضور آن گویای موقعیتی است که مکانی بسته، خاموش و گویی خالی از سکنه یا غیرقابل دسترس را بازتولید نموده است.



بخش‌هایی از نگاره‌های مختلف، برگرفته از کتاب *شاهنامه شاه‌طهماسبی*، منتشر شده توسط فرهنگستان هنر، ۱۳۹۳

## بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های مقاله حاضر را می‌توان در چند بخش خلاصه کرد. نخست آنکه دوران سلیمان دوران قدرت‌گیری حرم‌سراست که به استناد منابع تاریخی شاه را به زیر سلطه خود کشاند و عملاً در جریان سیاسی دخالت کرد (شاردن، ۱۳۷۲، ج ۳: ۱۱۵۹). بخش دوم امتناع فرنگی‌سازی - به منزله جریان فرهنگی موازی قدرت‌گیری ذکرشده - از بازنمایی زنان تأثیرگذار حرم‌سراست. و درنهایت، بخش سوم شامل تحولاتی در ارتباط با بازنمایی معماری می‌شود که در نقاشی فرنگی‌سازی نسبت به نقاشی نیمه نخست مکتب اصفهان - جریان رضا و پیروانش - به وقوع پیوست. بازنمایی ذکرشده خود دربرگیرنده چند جنبه است؛ جنبه نخست آن، «اصرارِ نقاشی فرنگی‌سازی بر نمایش فضای معمارانه و فاصله‌گذاری آن با طبیعت» است. به استناد نظر محققان در آثار پیش از جریان فرنگی‌سازی، طبیعت با سایر اجزا به تصویر کشیده شده می‌آمیخت و مرزها و حدود درهم تنیده می‌شد (عالمی، ۱۳۹۰: ۹-۱۱)، اما در نقاشی‌های سبک فرنگی، معماری به‌صراحت از طبیعت اطراف خود مجزا و نشانه‌های باغ و بوستان رخنه کرده در فضای سکونت انسانی کنار گذاشته می‌شود. جنبه دیگر، «نمایشی سترگ و مستحکم از عناصر معمارانه‌ای است که خبر از پیوستگی آن‌ها با سازه‌هایی در خارج از قاب تصویر می‌دهد». جنبه اخیر هنگامی که در کنار آثار رنگ و روغنی مرسوم‌شده در همین زمان در نظر گرفته شود، به معنادار شدن برداشتی «درونی» از سازه معمارانه منتهی می‌شود. آثار رنگ و روغنی به‌صراحت فضای درونی اتاق‌هایی مجلل و اشرافی را بازنمایی می‌کنند که علاوه بر اینکه

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

مطالعه‌ی جریان سیاسی اصفهان از منظر حضور و غیاب شاه در عرصه‌ی عمومی نشان می‌دهد که شاهان در سیری نزولی از زیست-جهان عمومی گفتمان حکومتی اصفهان کناره‌گیری کرده و در مقابل، حضورشان به تدریج در حرم‌سرا شدت می‌گیرد. در آغاز حکومت اصفهان، شاه عباس اول وضعیتی ملموس و دست‌یافتنی در عرصه‌ی عمومی شهر داشت (فلسفی، ۱۳۹۱: ۲۱۴-۲۱۷)، اما شاهان پس از او فاصله‌ی 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 نظاره‌ی میدان شکل داد (عالمی، ۱۳۸۷: ۶۳-۶۴). این غیاب در دوران سلیمان و شاه سلطان حسین به اوج خود رسید و نقش آن‌ها نه تنها در عرصه‌ی عمومی، بلکه در عرصه‌ی سیاسی نیز کمرنگ شد. سلیمان چنان در مراودات خود با حرم راه افراط را در پیش گرفت که دسترسی به او از ۱۰۹۴ ق رسماً ناممکن شد (متی، ۱۳۹۷: ۷۴). انطباق «جریان قدرت‌گیری حرم‌سرا» با «جریان غیاب شاه از عرصه‌ی عمومی» و «تلاش سبک‌فرنگی‌سازی برای به تصویر کشیدن معماری‌ای با خصایص اندرون» و «غیاب زنان شاه از فضای آثار که حامل نگاه تکثیرشده‌ی جنس مرد بودند» نشان می‌دهد که منظر چشم شاه ساکن در حرم، به معیار زیباشناسانه‌ی سبک ذکرشده مبدل شده بود. در نگاره‌ی *بهرام و شه‌بانوی هندی* که سلیمان در میان زنان به نمایش درآمده است (کریم‌زاده‌تبریزی ۱۳۶۹، ۸۰۲)، شاه به زنانی می‌نگرد که قدرتی منقادکننده‌تر از او و به درازای تاریخ مانع از دیده شدنشان می‌شدند 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* - در معنایی ضمنی همان سلیمان - و همچنین *شه‌بانوی هندی* و *ندیمه‌ها* - در معنایی ضمنی همان زنان حرم - زنان را در جنگلی ناشناخته و تاریک قرار می‌دهد. چهره‌ی عامل کار خارق‌العاده‌ی به دوش کشیدن گاو و شکست‌دهنده‌ی استدلال بهرام (سلیمان)، یعنی فتنه، برای همیشه در قاب تصویر پوشیده و ناشناخته باقی می‌ماند. در مقابل چنین غایب‌سازی‌هایی نگاه خیره‌مردانه 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. در نتیجه، در پاسخ به پرسش مقاله حاضر باید گفت جریان فرنگی‌سازی به‌منزله 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، خود زنان را پنهان می‌کند.

## منابع

- اشرفی، م.م. (۱۳۹۶). *از بهزاد تا رضا عباسی* (سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری)، ترجمه نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.
- آزاد، حسن (۱۳۵۷). *پشت پرده‌های حرمسرا*، چ ۶، ارومیه: انزلی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۰). *تاریخ ایران: دوره صفویان*، تهران: جامی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.
- آقای، عبدالله (۱۳۹۶). «هستی‌شناسی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی ایرانی»، پایان‌نامه دکتری، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- بابایی، سوسن و دیگران (۱۳۹۳). *غلامان خاصه: نخبگان نوحاسته دوران صفوی*، تهران: مرکز.
- بلیک، استفان پی (۱۳۸۸). *نصف جهان معماری اجتماعی اصفهان صفوی*، ترجمه محمد احمدی‌نژاد، اصفهان: خاک.
- بهرام‌نژاد، محسن؛ داراب‌زاده، سارا (۱۳۹۳). «بررسی جایگاه اجتماعی- تربیتی الله در دوران صفوی: امیران قزلباش و غلامان حرمسرا»، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، ش ۶، ص ۲۳-۴۶.
- بینیون و دیگران (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- \_\_\_\_\_ (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 - اجتماعی و دربار صفویه»، *مطالعات اوراسیای مرکزی*، ش ۹، ص ۴۳-۶۴.
- ترکاشوند، نازیانو (۱۳۸۸). «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، مطالعه موردی: نگاره بهرام‌گور در قصر هفت‌گنبد»، *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۴۰، ص ۲۵-۳۲.
- جعفرپور، علی؛ نوری مجیری، مهرداد (۱۳۸۵). «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی با تکیه بر سفرنامه‌نویسان فرنگی»، *مسکویه*، ش ۵، ص ۴۹-۶۴.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۰). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- حجازی، بنفشه (۱۳۹۲). *بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی*، تهران: قصیده‌سرا.
- \_\_\_\_\_ (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*، ش ۴۲، ص ۸۳-۱۰۰.

دنیاری، سکینه (۱۳۹۴). «وضعیت اجتماعی زنان در دوره صفوی با تکیه بر دیدگاه سفرنامه‌نویسان»، *جندی‌شاپور*، س اول، ش ۳، ص ۲۳-۳۹.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: روزنه.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵). «مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، ش ۱۴، ص ۳۱-۵۲.

دوسرسو، ژان آنتوان (۱۳۹۱). *علل سقوط شاه سلطان حسین*، ترجمه ولی‌الله شادان، تهران: کتاب سرو (نسخه الکترونیک فیدیبو، فونت یکان، سایز ۱۷).

رزه، ژیلین (۱۳۹۴). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*، ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشکده فرهنگ، هنر و ارتباطات.

رضایی، زهرا؛ یوسف‌جمالی، محمدکریم؛ جدیدی، ناصر (۱۳۹۹). «بررسی نقش حرمسرا در تعیین جانشین پادشاه در دوره صفویه»، *تاریخ*، ش ۵۸، ص ۷-۳۵.

روحی، زهره (۱۳۹۸). *تن‌بارگی در عهد صفویه*، تهران: انسان‌شناسی.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دریاهای ایران*، تهران: کارنگ.

سیوری، راجر (۱۳۹۷). *ایران در عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.

شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، ج ۳ و ۴، ترجمه 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)»، ترجمه مریم رضایی‌پور و حمیدرضا جیحانی، *گلستان هنر*، ش ۱۲، ص ۴۸-۶۷.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). «نمادپردازی در باغ ایرانی، حس طبیعت در باغ‌های سلطنتی صفوی»، *منظر*، ش ۱۷، ص ۶-۱۲.

غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۹۷). *فرهنگ تاریخ صفویه*، تهران: اطلاعات.

فصیحی، سیمین (۱۳۸۸). «از تاریخ مردان نخبه تا تاریخ زنان فراموش‌شده...»، *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*، ش ۲، ص ۴۳-۶۷.

فلسفی، نصرالله (۱۳۹۱). *زندگانی شاه عباس اول*، ج ۱ و ۲، به کوشش فرید مرادی، تهران: نگاه.

فیگوئروا، گارسیا (۱۳۶۳). *سفرنامه دن‌گارسیا دسیلوا فیگوئروا*، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج اول، لندن.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۹). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج ۲، لندن.

کنبی، شیلا (۱۳۸۸). *هنر و معماری صفویه*، ترجمه مزدا موحد، تهران: فرهنگستان هنر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). *سفرنامه کمپفر به ایران*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.



- گراپر، اولگ (۱۳۹۶). *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- لوکونین، ولادمیر؛ ایوانف، آناتولی (۱۳۹۱). *نگارگری ایرانی*، ترجمه حسین یاوری و مریم توکلیمان. تهران: سیمای دانش.
- متی، رودی (۱۳۹۷). *ایران در بحران، زوال صفویه و سقوط اصفهان*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز. مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱). *دایرةالمعارف فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۸۶). *فرهنگ فارسی*، تهران: آدنا.
- نفیسی (ناظم‌الاطبا)، علی‌اکبر نفیسی (۲۵۳۵). *فرهنگ نفیسی*، ج ۲، تهران: مروی.
- نوابی، عبدالحسین؛ غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۹۸). *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه*، تهران: سمت.
- نوابی، 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*، ترجمه بهزاد کریمی، تهران: شرکت نشر نقد افکار.
- ولی‌بیگ، نیما؛ کورنگی، نگار (۱۳۹۸). «بازخوانی سر در خورشید در میدان نقش جهان براساس اسناد توصیفی- تاریخی و تصویری»، *باغ نظر*، س ۱۶، ش ۷۳، ص ۴۱-۵۳.
- شاهنامه شاه‌طهماسبی، تهران: فرهنگستان هنر، موزه هنرهای معاصر تهران.
- Landau, A.S. (2015). "Man, Mode, and Myth: Muhammad Zaman ibn Haji Yusuf". Pearly 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 & 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](http://www.britishmuseum.org)
- [www.khalilicollections.org](http://www.khalilicollections.org)
- [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)
- [www.rct.uk](http://www.rct.uk)