زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰: ۳۶۵ـ۳۸۷
DOI: 10.22059/JWICA.2021.324671.1612

(مقالهٔ پژوهشی)

بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان

فاطمه شه‌کلاهی[۱]، رضا افهمی[۲*]، حسن بلخاری قهی[۳]، مهدی کشاورز افشار[۴]

چکیده

دورهٔ صفویه در اوایل قرن یازدهم ه.ق یکی از نقاط عطف تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران است. در حوزهٔ اجتماعی، شهر اصفهان و دربار محل عرضهٔ باز و عمومی برخی از موقعیت‌های منافی عفت، مانند لذت جنسی زنانه، بود و در حوزهٔ هنر نیز شاهد رواج تصاویر تن‌کامه از جنس زن با مضامین نامتعارف جنسی و اعمال و رفتار زنانه مرتبط با آن هستیم که تا پیش از آن بدین گستردگی در سنت نقاشی ایران رایج نبود. در این مطالعه، سعی بر این است تا براساس نظریهٔ بازتاب، علت رواج چنین تصاویری از زنان در مکتب نقاشی اصفهانِ عصر صفوی شناسایی شود و هدف از آن ریشه‌یابی رواج این پدیده در نقاشی مکتب اصفهان است. فرض این مطالعه این است که شرایط اجتماعی برآمده از سیاست‌ورزی شاهان صفوی در شهر اصفهان در رواج این‌گونه تصاویر دخیل بوده است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مطالعهٔ اسناد تصویری (نقاشی‌ها) است. نمونه‌های تحقیق به‌طور هدفمند از بین نقاشی‌های این دوره، که دربردارندهٔ مضامین و اعمال جنسیِ زنانه هستند، انتخاب شده است. این مطالعه نشان می‌دهد که شرایط انضمامی و عرفی‌شدهٔ موقعیت جنسی زنانه در بستر اجتماعی اصفهانِ عصر صفوی در رواج چنین تصاویری در هنر آن دوره مؤثر بوده است. رواج هنر تن‌کامه را باید ناشی از رویکردهای شاه‌محور حکومت صفوی دانست و دربار به‌دلیل منفعت‌طلبی‌های اقتصادی، سیاسی- نظامی و شخصی شاه، برخی از رفتارهای خلاف عرف را در جامعه ترویج داد. این تن‌کامگی رایج در جامعه به صورت امری عادی در نقاشی‌ها بروز یافت و این مؤلفه در ویژگی‌های مضمونی، تجسمی و نقشی که زنان در نگاره‌ها دارند درخور ملاحظه است.

کلیدواژگان

دورهٔ صفوی، مکتب اصفهان، نظریهٔ بازتاب، نقاشی زنان، هنر تن‌کامه.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران
F.shahkolahi@modares.ac.ir
۲. عضو هیئت علمی (دانشیار) دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران
afhami@modares.ac.ir
۳. عضو هیأت علمی (استاد تمام) دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، استان تهران
Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۴. عضو هیئت علمی (استادیار) دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران
m.afshar@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۷

* این مقاله مستخرج از تز دکتری نویسندهٔ اول در دانشگاه تربیت مدرس است.

مقدمه

در اوایل قرن یازدهم هجری قمری/ هفدهم میلادی، با انتقال پایتخت صفویه به اصفهان، تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری عظیمی در جامعهٔ ایران، به‌خصوص در ارتباط با زنان، رخ داد. از یک‌سو در حوزهٔ اجتماع لذت جنسی و تن‌کامگی زنانه در عرصه‌ای باز و بدون محدودیت رواج یافت. از سوی دیگر، در نقاشی این دوره، تحت نام مکتب اصفهان، زنان اغلب با حالات، رفتار و اعمال زنانه، که بیشتر بر جنبه‌های جنسیتی آن‌ها تأکید دارد، تصویر شده‌اند. این نوع از تصویرگری جنس زن بدین گستردگی تا آن زمان سابقه نداشته و این تصاویر تن‌کامه را می‌توان نوعی عدول از سنت نقاشی ایرانی دانست. حال سؤال این است که علت رواج چنین تصاویری از زنان در مکتب نقاشی اصفهانِ عصر صفوی چه چیزی بوده است؟ و هدف از آن ریشه‌یابی رواج این پدیده در مکتب نقاشی اصفهان است. با توجه به اینکه مضمون هنرها از ارزش‌ها و جریان‌های اجتماعی جامعه خود تأثیر می‌پذیرند، فرض این مطالعه این است که شرایط اجتماعی حاکم بر اصفهان این دوره، که به‌طور مستقیم برآمده از دربار و حکومت وقت بوده، در رواج چنین تصاویری از زنان در هنر این دوره دخیل بوده است.

رویکرد نظری پژوهش بر پایهٔ جامعه‌شناسی هنر و رویکرد بازتاب[1] استوار است. از میان رهیافت‌های متعدد جامعه‌شناسی هنر، رویکرد بازتاب با موضوع و فرض پژوهش سنخیت بیشتری دارد، زیرا بیشتر به بررسی عوامل بیرونی/ محیطی یا شرایط اجتماعی معطوف است که در شکل‌گیری آثار هنری مؤثرند. با توجه به اینکه بخش عمده‌ای از نقاشی مکتب اصفهان به تصاویر نامتعارفی از جنس زن اختصاص دارد، که بدین گستردگی در سنت نقاشی ایرانی رواج نداشته است، مطالعهٔ حاضر موجه و حائز اهمیت است. به‌ویژه اینکه اکثر مطالعات در این زمینه اغلب معطوف به بررسی‌های تجسمی[2] نقاشی‌هاست و به مضمون آثار یا ارتباط بُعد تجسمی و مضمونی تصاویر زنان در ارتباط با شرایط و موقعیت اجتماعی آن‌ها توجه چندانی نشده است و خلأ مطالعاتی در این رابطه محسوس است.

شایان ذکر است که منظور از جنس زن در این مقاله، زن در مفهوم عام آن نیست. در حوزهٔ اجتماعی صرفاً زنانی مانند روسپی‌ها و زنان حرمسرا مد نظرند که احتمال می‌رود با توجه شرایط جامعهٔ اصفهان، بیشتر در معرض موقعیت‌های جنسی (در جامعه و دربار) باشند. در حوزهٔ هنری، صرفاً تصاویری از مکتب نقاشی اصفهان مد نظر است که زنان با مضامین جنسی و اعمال و رفتار مرتبط با آن تصویر شده‌اند. با توجه به اینکه این قبیل از زنان دارای جایگاه، شأن اجتماعی و شرایط زندگی متفاوتی نسبت به زنان دیگر بودند، تفاسیر و تبیین‌هایی که در متن مقاله از آن‌ها شده است قابل تعمیم به کل زن‌های عصر صفوی یا همهٔ تصاویر زنان در نقاشی مکتب اصفهان نیست.

---

1. Reflection Approach
2. Formalistic

پیشینهٔ تحقیق

اغلب مطالعاتی که تاکنون در زمینهٔ تصویر زن در مکتب نقاشی اصفهان انجام شده است، متکی بر تجزیه و تحلیل بصری (نوع خط، رنگ‌گذاری، ترکیب‌بندی و...) و زیبایی‌شناسی پیکره و چهرهٔ آن‌هاست؛ مانند مقالهٔ «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی و قاجار» (حسنوند و آخوندی ۱۳۹۱: ۱۵ـ۳۰)، مقالهٔ «مطالعهٔ مقایسه‌ای تصویر زن از دیدگاه هندسی در دیوارنگاره‌های کاخ‌ها و خانه‌های اصفهان» (محمدطالبی طرمزدی و ولی‌بیگ ۱۳۹۷: ۲۹ـ۴۶) و «مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دورهٔ صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار» (تولایی و شیرازی ۱۳۹۳: ۵۵ـ۷۰). همچنین، در دو کتاب *تصویر زن در نگارگری* (یاسینی ۱۳۹۲) و *چهره در نگارگری ایرانی: مکتب اصفهان و دورهٔ اول قاجار* (اکبرپور برنجی ۱۳۹۴) فصل‌هایی به این موضوع اختصاص داده شده است.

در زمینهٔ بررسی تصاویر زنان در نقاشی مکتب اصفهان با تکیه بر موقعیت اجتماعی عصر صفوی، چند مطالعه انجام شده است. این دست از مطالعات، با توجه به روابط ایران و اروپا، سعی دارند تأثیر نقاشی غربی بر تصویر زن در این دوره را ارائه کنند؛ ولی مجدداً این مطالعات صرفاً به بررسی‌های تجسمی سوق پیدا کرده‌اند. مانند مقالهٔ «بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن» (رشیدی و طاهری ۱۳۹۸) و مقالهٔ «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» (محبی، حسنخانی قوام و رنجبر ۱۳۹۶).

تنها مطالعهٔ مستقلی که با توجه به شرایط اجتماعی عصر صفوی به بحث تغییر مضمونی و تجسمیِ تصاویر زنان در مکتب نقاشی اصفهان پرداخته است، پایان‌نامهٔ «بررسی گفتمان جنسیت در دورهٔ صفوی با تکیه بر نگاره‌های کاخ‌های چهل‌ستون و عالی‌قاپو اصفهان» (طاهر ۱۳۹۵) است. مقالهٔ حاضر تقریباً به لحاظ موضوعی با مطالعهٔ ذکرشده نزدیک می‌نماید، اما دو تفاوت اساسی با یکدیگر دارند: ۱. مطالعهٔ قبلی از روش «تحلیل گفتمان فوکو» استفاده کرده است، ولی در مقالهٔ حاضر سعی می‌شود براساس «نظریهٔ بازتاب» به تحلیل این دست از نقاشی‌ها پرداخته شود. ۲. نمونه‌های مطالعهٔ قبلی صرفاً دیوارنگاره‌های عصر صفوی (کاخ‌های چهل‌ستون و عالی‌قاپوی اصفهان) است؛ اما مقالهٔ حاضر علاوه بر دیوارنگاره، نگاره‌های تک‌برگی را هم مد نظر قرار داده است.

رویکرد نظری

ویکتوریا الکساندر[1] در کتاب *جامعه‌شناسی هنرها*[2] به رویکرد بازتاب به‌منزلهٔ یکی از رویکردهای

1. Victoria Alexander
2. *Sociology of the arts: exploring fine and popular forms*

رایج و کاربردی در مطالعات جامعه‌شناسی هنر پرداخته است. این رویکرد شامل پژوهش‌های گسترده و متنوعی است که فصل مشترک همهٔ آن‌ها این باور یا استعاره است که هنر همانند آینه‌ای جامعهٔ معاصر خود را بازتاب می‌دهد. هنرها از ارزش‌ها، اعتقادات و جریان‌های موجود در جامعه‌ای که در آن پدید آمده‌اند ریشه می‌گیرند یا تأثیر می‌پذیرند (Alexander 2003: 22). البته در تعریف رویکرد بازتاب، کاربرد استعارهٔ آینه بسیار ظریف و مهم است، زیرا هنر هرگز نمی‌تواند آینه‌ای کامل یا صرفاً رونگاشتی از جامعه باشد و همهٔ واقعیت‌های اجتماعی را بی‌کم‌وکاست بیان کند. اما از این طریق می‌توان به ماهیت کلی اثر هنری که برخاسته از جامعهٔ معاصرش است پی برد. پس موجودیت یک اثر هنری با ویژگی‌های آن دورهٔ تاریخی یا یک گروه اجتماعی از آن دوره مرتبط است؛ هنر از روح زمانهٔ خویش سرشار است (دو وینیو ۱۳۷۹: ۷۵). اثر هنری واقعیت محض نیست، ولی درعین‌حال نمی‌تواند خود را کاملاً از شرایط اجتماعی عصر خود رها کند. رویکرد بازتاب به این اصل معتقد است که هنرها گویای برخی از مباحث یا پدیده‌های رایج در جامعهٔ خودند (Alexander 2003: 21).

یکی از محورهای این رویکرد این است که در آفرینش اثر هنری، یک فرد به‌تنهایی مد نظر نیست؛ بلکه اثر بیان نوعی آگاهی جمعی است که هنرمند با شدتی بیشتر از بقیهٔ افراد جامعه در تدوین و ارائهٔ آن شرکت می‌کند (گلدمن ۱۳۷۷: ۶۴). ازاین‌رو، رویکرد بازتاب مخالف هرگونه دیدگاهی است که به طریقی هنرمند را برتر از تعیین‌کننده‌های اجتماعی و تاریخی می‌داند یا آثارش را برگرفته از تکامل درونی سبک و بی‌نیاز از عوامل اجتماعی و تاریخی برمی‌شمرد (اثنی‌عشری ۱۳۹۷: ۱۱۹).

روش تحقیق

این مطالعه به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مطالعهٔ اسناد تصویری (نقاشی‌ها) است. جامعهٔ تحقیق شامل کل تصاویر زنان در نقاشی مکتب اصفهان در عصر صفوی است که دارای مضامین نامتعارف جنسی و اعمال و رفتار مرتبط با آن هستند. نمونه‌ها از بین نقاشی‌هایی که مشمول معیارهای ورود به مطالعه بودند انتخاب شدند. معیارهای ورود عبارت‌اند از: ۱. نگاره به دست نقاش ایرانی اجرا شده باشد؛ ۲. نگاره به سبک مکتب نقاشی اصفهان باشد؛ ۳. زمان خلق اثر در محدودهٔ تاریخی مکتب نقاشی اصفهان باشد؛ یعنی تقریباً از ۱۰۰۶ ه.ق/ ۱۵۹۸ م. (سال انتقال پایتخت صفویان به اصفهان) تا ۱۱۰۹ه.ق/ ۱۶۹۸ م. (سال وفات معین‌مصور از آخرین بازماندگان بزرگ سنت نقاشی اصفهان)؛ ۴. در آن‌ها به مضامین جنسی زنانه و اعمال مرتبط با آن توجه شده باشد؛ لذا در متن مقاله این قبیل از تصاویر با اصطلاح «تصاویر تن‌کامه» از دیگر نگاره‌های مکتب اصفهان متمایز شده‌اند.

نمونه‌های تحقیق شامل ۶۰ نقاشی (تک‌نگاره و دیوارنگاره) از مکتب اصفهان است که در آن‌ها زن با مضمون و اعمال جنسی حضور دارد. نمونه‌های تحقیق به روش غیرتصادفی و هدفمند انتخاب شده‌اند. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی و با توجه به شرایط تاریخی و مناسبات اجتماعی در عصر صفوی انجام شده است.

رواج تن‌کامگی زنانه در اصفهانِ عصر صفوی و سیاست‌ورزی شاهان در این زمینه

در این قسمت، به بحث تن‌کامگی و رواج آن در اصفهانِ عصر صفوی، که برآمده از تصمیمات، اقدامات و سیاست‌ورزی شاهان صفوی در این امر بود، پرداخته می‌شود. از آنجا که ساختار حکومت صفوی شاه‌محور بود، هرگونه تحول اجتماعی تحت عملکرد مطلقهٔ شاه است و شاه در این زمینه اختیار و توان مطلق دارد. او تنها منبع قدرت و به‌عنوان پیونددهندهٔ همهٔ اجزای حکومت و جامعه مطرح است (آژند ۱۳۸۵: ۱۷ـ۱۸). پس عرضهٔ باز و بدون محدودیت لذت جنسی در اجتماع و به‌طورکلی تن‌کامگی زنانه در جامعه را می‌توان برآمده از سیاست‌ورزی شاهان دانست. به‌تبعِ چنین نظام حکومتی است که برخی از پدیده‌های منافی عفت مانند روسپی‌گری، توسعهٔ حرمسرا و... هرگز در جامعه قضاوت اخلاقی نمی‌شود. همچنین، عوامل دیگر مانند مراودات با کشورهای غربی یا ورود سیاحان اروپایی به ایران اگرچه می‌توانند به رواج این انحرافات جنسی در جامعه دامن بزنند، در مقایسه با اختیارات و عملکرد مطلقهٔ شاه در جامعه به‌عنوان عامل فرعی یا غیرمستقیم مطرح می‌شوند. از طرف دیگر، همهٔ فعالیت‌های سیاحان در ایران (ورود و خروج به کشور و...) با رأی و نظر شاه بود و این مسئله مجدداً از اقتدار سیاسی و اجتماعی شاه در جامعهٔ ایران عصر صفوی نشان دارد.

به‌طورکلی، با بررسیِ تحلیلی منابع عصر صفوی با سه نوع تن‌کامگی روبه‌رو هستیم: ۱. تمایلات هم‌جنس‌گرایانه؛ ۲. روسپی‌گری؛ ۳. حرمسرای شاهی. مورد اول به تن‌کامگی مردانه و حضور غلامان آخته‌شده (خواجگان) به‌عنوان جنس سوم در جامعهٔ عصر صفوی مربوط می‌شود. این پدیده، مسئلهٔ مورد نظر این مطالعه نیست و تحقیقِ مستقل خود را می‌طلبد. مورد دوم و سوم به تن‌کامگی زنانه مرتبط هستند و در ذیل شرایط انضمامی پیرامون این دو پدیده و سیاست‌ورزی شاهان در رابطه با آن شرح داده می‌شود:

الف) روسپیان در اصفهانِ عصر صفوی

پیش از عصر صفوی روسپی‌گری در ایران سابقه داشت (راوندی ۱۳۹۳: ۴۸۰ـ۴۸۱)؛ اما در زمان سلطنت شاه عباس اول این عمل رواج بسیار یافت و تلاش‌های زیادی برای بهبود وضعیت

اقتصادی و اجتماعی این افراد صورت گرفت. از این زمان به بعد به پشتوانهٔ دربار برای نخستین‌بار روسپی‌گری به پیشه و حرفه‌ای رسمی تبدیل شد و حضور آنان در قلمروی عمومی شهر مشروعیت یافت. این دست از زنان به نسبت موقعیت اجتماعی ممتازی داشتند و بیشتر از زنان عادی مورد احترام بودند (فیگوئروا ۱۳۶۳: ۳۰۸). زن‌های روسپی از آزادی عمل زیادی در جامعه برخوردار بودند (کمپفر ۱۳۶۰: ۱۹۳)، زیرا زنان بزرگان درباری و وزرا کمتر در ملأعام و اجتماع قرار می‌گرفتند و اکثراً در سفر یا در خانه‌های خود محبوس و تحت نظارت بودند (فیگوئروا ۱۳۶۳: ۳۰۸). روسپیان لباسی تمام‌ابریشم بر تن داشتند؛ در مراسم عزاداری عمومی با صورت‌های باز و چادرهایی از پارچه‌های لطیف زری‌دوزی‌شده حاضر می‌شدند؛ معمولاً سوار بر اسب حرکت می‌کردند و خدمهٔ بیشتر داشتند (همان).

بنا بر *سفرنامهٔ فیگوئروا*، نمایندهٔ رسمی دولت اسپانیا در ایران، در شهر اصفهان روسپیان در دو گروه بومی و غیربومی حضور داشتند. روسپی‌های غیربومی غالباً مازاد بردگان و اسیران جنگی از نژاد گرجی و چرکسی بودند که ابتدا برای حرمسرای شاهی در نظر گرفته شده بودند، اما به‌دلیل عدم انتخاب آن‌ها از سوی خواجه‌های حرم، که وظیفهٔ انتخاب محبوبه‌های شاه در حرمسرا را داشتند، در بازارهای عمومی به فروش می‌رسیدند یا به شغل روسپی‌گری مشغول می‌شدند. بین آن‌ها، زنان روسی، لزگی، تاتار و دیگر مناطق قفقاز هم دیده می‌شد، ولی غالباً از نژاد گرجی و چرکسی بودند که زیبایی فوق‌العاده‌ای داشتند (فیگوئروا ۱۳۶۳: ۲۳۳).

روسپیان در این دوره توسط شاه و دربار مورد حمایت قرار می‌گرفتند و حضور و فعالیت آن‌ها، به‌عنوان یک صنف در فضای عمومی شهر اصفهان، به پشتوانهٔ قوانین رسمی دولتی بود که شاه آن را تصویب کرده بود. با اینکه حضور و فعالیت زنان روسپی منافی عفت اجتماعی بود، با توجه به ساختار شاه‌محور حکومت صفوی، دربار و در رأس آن شاه، این رفتار خلاف عرف را توسعه می‌داد. منفعت اقتصادی و سیاسی- نظامی از مهم‌ترین دلایل حمایت دربار و شاه از این گروه از زنان بود.

۱. منفعت اقتصادی: اخذ مالیات از صنف روسپی، به‌منزلهٔ یک پیشهٔ رسمی و مشروعیت‌یافته، مهم‌ترین نفعِ اقتصادی شاه و دربار از آن بود. مالیات روسپیان برحسب زیبایی‌شان برآورد می‌شد و هرچقدر زیباتر بودند، می‌بایست مالیات بیشتری به دربار می‌پرداختند (سفرنامهٔ ونیزیان، به نقل از راوندی ۱۳۹۳: ۴۸۴). به گفتهٔ شاردن[1]، در اصفهان دوازده هزار روسپی رسمی تحت حمایت دربار وجود داشت که نامشان در دفاتر رسمی ثبت شده بود و تقریباً همین تعداد به‌صورت غیررسمی فعالیت می‌کردند. روسپیان رسمی هشت هزار تومان مالیات می‌پرداختند که معادل تقریباً سیصد و شصت هزار لیور[2] بود و غیررسمی‌ها

1. Jean Chardin
2. Livre

مالیات بیشتری می‌دادند (شاردن ۱۳۷۲، ج۷: ۱۹۵). همچنین، شاردن در جای دیگر تعداد این زنان در شهر اصفهان را نزدیک به چهار هزار نفر می‌دانست که سالانه قریب به دویست هزار اکو[1] (پول فرانسه در آن زمان) به دربار می‌پرداختند (همان، ج۲: ۲۱۱ـ۲۱۲).

نمونهٔ دیگر از نفعِ اقتصادی روسپی‌گری برای دربار و شاه دریافت کرایه از خوابگاه‌های اجاره‌ای و محل اطراق آن‌هاست. براساس سفرنامهٔ کمپفر[2]، آن‌ها در طبقات فوقانی از رَف‌های دو طبقه واقع در میدان شاه حجره‌هایی را کرایه کرده بودند (کمپفر ۱۳۶۰: ۱۹۳). علاوه بر این، آن‌ها اجازه داشتند در میدان شاه اتراق و چادر برپا کنند (شاردن ۱۳۷۲: ج۷: ۱۱۳ــ۱۱۴). میدان از بابت حق بساط کردن یک تومان و از بابت کرایهٔ حجره‌ها سه تومان عایدی داشت که روی‌هم‌رفته شصت و هشت تالر[3] (سکهٔ نقره‌ای که در اروپای آن زمان رایج بود) می‌شد. این عواید را شاه به مدرسه تخصیص می‌داد (کمپفر ۱۳۶۰: ۱۹۳ـ۱۹۵). نکتهٔ مهم حضور و استقرار آن‌ها در مجاورت کاخ شاه و میدان شاه (عمومی‌ترین مکان شهر) و آزادی عمل آن‌ها همانند دیگر مشاغل در فضای عمومی بود. ازاین‌رو، تحت حمایت شاه و دربار، پدیدهٔ روسپی‌گری دیگر امر منافی عفت دانسته نمی‌شد یا با توجه به جامعهٔ شاه‌محور صفوی، مورد قضاوت اخلاقی قرار نمی‌گرفت، زیرا در چنین جامعه‌ای شاه بر همهٔ امور، از جمله امور اجتماعی و عرفی، نظارت و دخالتِ تام داشت.

۲. منفعت سیاسی‌ـ نظامی: حضور روسپیان در جنگ‌ها و همراهی آن‌ها با سپاهیان، مهم‌ترین نفعِ سیاسی‌ـ نظامی شاه و دربار در حمایت از این گروه در جامعهٔ اصفهانِ عصر صفوی بود.

> معمولاً روسپی‌ها در سفرهای جنگی همراه سپاه فرستاده می‌شوند تا با رقص، آواز و ارضای نیازهای جنسی سربازان به آن‌ها نیرو دهند و شاه برای این زنان امتیازات و معافیت‌های زیادی قائل می‌شد (فیگوئروا ۱۳۶۳: ۳۰۸ـ۳۰۹).

پیترو دلاواله[4] که در زمان شاه عباس در ایران حضور داشت، راجع به آرایش جنگی سپاه ایران چنین می‌نویسد:

> در حرکت سپاهیان هیچ‌گونه نظمی نیست. بارها و شترانِ حامل زنان نیز پراکنده‌اند، ولی ترتیب این است که جنگاوران همیشه بین آن‌ها و سپاهیان دشمن قرار دارند. یعنی اگر حرکت قوا به سمت دشمن است، همیشه سربازان جلوی زن‌ها هستند. ولی اگر حرکت پشت به دشمن است، زنان و باروبند در جلوی صفوف واقع شده‌اند. البته زنان شاهان در لشکرکشی وضعیت متفاوتی داشته‌اند (دلاواله ۱۳۷۰: ۲۲).

علاوه بر موارد یادشده، زنان روسپی برای دربار و حکومت منافع دیگری هم داشتند. دربار از

---

1. Eco
2. Engelbert Kaempfer
3. Thaler
4. Pitro della valle

آن‌ها در مهمانی‌های مجلل و پذیرایی‌های رسمی، به‌خصوص در استقبال از مهمانان خارجی، به‌منظور مجلس گرمی استفاده می‌کرد. آن‌ها با ساز و آواز و رقص صحنه‌های عشقی و طرب‌انگیزی را ایجاد می‌کردند (شاردن ۱۳۷۲، ج۲: ۷۷). به همین دلیل، آنان علاوه بر زیبایی و جاذبه‌های جنسی، باید در رقص و هنرنمایی مهارت داشته باشند (اولئاریوس ۱۳۷۹: ۶۴۸).

ب) زنان حرمسرا در دربارِ صفوی

بحث تن‌کامگی در حرمسرا بیشتر به هرزگی، عیاشی و منافع شخصی شاهان صفوی مربوط می‌شود. به‌طورکلی، در طول تاریخ، حرم‌سازیِ شاهان عموماً به‌دلیل زن‌بارگی و علاقهٔ وافر آن‌ها به جنس زن و با هدف لذت‌جویی و تن‌کامگی بوده است. زنان در حرمسرا همه‌گونه در خدمت شاه بودند و به هر کیفیتی و به هر نوعی که شاه می‌خواست از او پذیرایی می‌کردند و تمنیات او را، چه طبیعی و چه غیرطبیعی، برآورده می‌کردند (آزاد ۱۳۶۴: ۲۴۵). اینکه تعداد زیادی از زنان در حرم گرد هم آورده و آنان را بازیچهٔ دست امیال نفسانی شاه قرار دهند، سخن تازه‌ای نیست و به گواه منابع تاریخی، شاهان صفوی نیز با همین انگیزه سعی در توسعهٔ حرمسرای خود داشتند. لذا به‌منظور حفظ عفت قلم از بازگو کردن این مطالب خودداری می‌شود. در اینجا به شرح مهم‌ترین پدیدهٔ در حرمسرای شاهی در مدت زمان رواج نقاشی مکتب اصفهان پرداخته می‌شود؛ یعنی ورود خرده‌فرهنگ‌هایی مانند گرجی و چرکسی[1] و اینکه شاه و دربار چه منافعی از قِبَل حضور این زنان داشت.

۱. منفعت شخصی شاه: با بالاگرفتن دامنهٔ فساد در دربار صفوی و در ادامه منافع شخصی شاه، برای نخستین‌بار شاهد حضور نژاد جدیدی از زنان قفقازی هستیم که هم به‌واسطهٔ وضع اجتماعی کشورشان و هم به‌سبب زیبایی بی‌نظیرشان در نظر شاهان ایرانی زمینهٔ افزایش این قبیل از زنان در حرمسرا نسبت به قبل به وجود آمد. کاری[2] در سفرنامهٔ خود اکثر زنانِ حرمسرای ایران در شهر اصفهان را از زیبارویان گرجی و چرکسی می‌داند (کاری ۱۳۸۳: ۱۴۹). پی‌یترو دلاواله نیز تأیید می‌کند که در حرم صفوی، زنان ایرانی کم بود و بیشترِ زنان از شاهزاده خانم‌ها یا کنیزکان گرجی و چرکسی بودند (دلاواله ۱۳۷۰، ج ۳: ۳۷۴). نمونهٔ بارزِ روابط زنان گرجی و شاه عباس اول دیوارنگاره‌ای در یکی از اتاق‌های حرمسراست که امروزه از بین رفته است، ولی پیترو دلاواله در سفرنامهٔ خود آن را شرح داده است (همان: ۲۶۵).

---

۱. «چرکس» نام اقوام ساکن در شمال غرب قفقاز است که با گرجی‌ها هم‌ریشه‌اند. امروزه، این قوم در سه جمهوری قفقاز، یعنی کاباردینو- بالکاریا (قبارطه- بلغار)، کاراچای- چرکسیا (قره‌چای- چرکس) و آدیغه ساکن‌اند و این ناحیه را «چرکسستان» می‌نامند. ناحیهٔ چرکسستان در تاریخ خود همواره محل مجادلات منطقه‌ای سه دولت همجوار خود، یعنی ایران، روس و عثمانی، بوده است (زرگری‌نژاد و کاظم‌زاده ۱۳۸۷: ۶۷).

2. Giovanni Francesco Gemelli Careri

شاردن بیان می‌کند که گرجیان «کنیزداری و زنا و تعدد زوجات و رابطه با محارم و افعال نظیر آن را (از) اعمال پسندیده می‌شمارند و زن‌های یکدیگر را می‌ربایند» (شاردن ۱۳۷۲، ج۱: ۱۷۲)، زیرا «این ملت بدکار ادعا می‌کنند که تعدد زوجات و رابطه با کنیزان کار خوبی است، چه از این راه شخص صاحب اولاد کثیری می‌شود و می‌تواند آن‌ها را در ازای پول نقد یا خوراک به دیگران بفروشد» (همان). با توجه به عادت‌ها و آداب اجتماعی مردم گرجستان، دقیقاً علت فراوانی زنان و دختران گرجی و چرکسی بیشتر از هر جای دیگر در دربار شاهان صفوی مشخص می‌شود. علاوه بر شرایط اجتماعی کشور گرجستان، زیبایی نژاد گرجی و چرکسی عامل دیگر فراوانی زنان این منطقه در حرمسرای ایران و در ادامه تن‌کامگی شاهان صفوی بود. زنانی که به فراوانی در دسترس بودند و زیبایی‌شان رغبت و میل شاهان به آنان را بیشتر می‌کرد (آزاد ۱۳۶۴: ۲۵۵). «زنان گرجستان زیبایی فوق‌العاده دارند» (دلنـد ۱۳۶۲: ۱۴). خون گرجی بهترین خون‌های مشرق، بلکه همهٔ جهان است (شاردن ۱۳۷۲، ج۲: ۴۰). هیچ صورت زشتی در میان این نژاد وجود ندارد و صورت‌هایی «فرشته‌آسا» دارند. زنان گرجی لطف و زیبایی خاصی دارند که در هیچ کشور دیگری دیده نمی‌شود. شاید شاه حق دارد که زنان گرجی را از دیگران عزیزتر بشمارد، زیرا بی‌شک زیباترین موجودات آسیا هستند و زنان سیه‌چرده ایرانی به‌پای آن‌ها نمی‌رسند (تاورنیه ۱۳۸۳: ۱۷۵).

۲. منفعت اقتصادی و سیاسی: مضاف بر موارد یادشده، منافع دیگری برای تصاحب زنان گرجی و چرکسی در حرمسرا وجود داشت که علاوه بر منافع شخصی شاه، منافع اقتصادی و سیاسی را هم دربرمی‌گرفت؛ مثلاً برخی از این زنان به‌عنوان خراج و مالیات سالانه از طرف بزرگان قفقاز به حرمسرای ایران فرستاده می‌شدند (خواندمیر ۱۳۷۰: ۲۱۶). یا اینکه شاهان صفوی از نفوذ و تأثیر زنان قفقازی (به‌خصوص گرجی) بر فرزندان و همسرانشان در جهت تسلط و کنترل بر منطقهٔ قفقاز و تابعیت آن‌ها بهره می‌گرفتند. همچنین، شاهان این دوره در ازای ورود زنان قفقازی (گرجی و چرکسی) به حرمسرای شاهی حمایت‌های سیاسی و اجتماعی زیادی از ممالک آن‌ها می‌کردند، مانند حضور تی‌تی‌فال- بعدها در ایران کتایون نامیده شد- در حرمسرای صفوی که از معشوقه‌های خاصّهٔ شاه عباس اول محسوب می‌شد. با حضور این زن و با حمایت شاه عباس، فرزندش در منطقهٔ قفقاز والی‌گری گرجستان را دریافت کرد. همچنین، از هجوم سرزمین‌ها و ولایات اطراف نیز در امان ماند (ترکمان ۱۳۸۲، ج۲: ۶۷۰-۶۷۱).

البته علاوه بر زنان گرجی و چرکسی، زنان ارمنی هم در حرمسرای صفوی حضور داشتند و آنان نیز در تن‌کامگی شاهان نقش داشتند. آنان غالباً به‌دلیل زیبایی خاصشان به‌صورت موقت و گه‌گاه بنا بر اراده و خواست شاه و برای ارضای امیال و هوسرانی او وارد دربار می‌شدند و به‌نوعی دیدار آن‌ها برای شاه حکم سرگرمی و تفریح داشت (کارری ۱۳۸۳: ۱۰۱). در منابع از دیدار هر سالهٔ شاهان صفوی (شاه عباس اول، شاه صفی اول، شاه عباس دوم و شاه صفی دوم) از محلات

ارمنی‌نشین اصفهان در ایام و مراسم‌های خاص ارامنه (مانند جشن خاچ‌شویان[۱]) یاد شده است که غالباً جنبهٔ خوش‌گذرانی داشته است و در این مراسم‌ها دختران زیبارو به میل شاه انتخاب و به حرمسرا منتقل می‌شدند (اولئاریوس ۱۳۷۹: ۷۳۸؛ شاردن ۱۳۷۲، ج ۳: ۳۸۰؛ تاورنیه ۱۳۸۳: ۵۴۰؛ فیگوئروا ۱۳۶۳: ۳۱۹).

نقاشی‌های تن‌کامه، بازتاب‌دهندهٔ تن‌کامگیِ زنانهٔ رایج در جامعه

با دریافتی کلی از وضعیت اجتماعی قشر و گروهی از زنان در جامعهٔ اصفهانِ عصر صفوی، که با موضوع تن‌کامگی بیشتر در ارتباط بودند، در این قسمت به بررسی چگونگی حضور زنان در تصاویر تن‌کامه در مکتب اصفهان پرداخته می‌شود و سعی می‌شود بازتاب تن‌کامگی اجتماعی در آن دوره را در سه بُعد مضمونی، تجسمی و نقش زنان در نگاره‌ها نشان داده شود.

الف) بازتاب تن‌کامگی زنانه از بُعد مضمون

در مکاتب پیش از مکتب نقاشی اصفهان، زنان عموماً به همراه مضامین غیرجنسی و درنهایت شرم، حیا، عفت و منزلت تصویر شده‌اند. زنان، مانند سایر اجزا، در صورتی پاک و روحانی ترسیم شده و آن تقدس و روحانیت که هم در وجه ظاهر و هم باطن آنان متجلی شده بود، آن‌ها را به موجودی دست‌نیافتنی تبدیل کرده که هیچ‌گونه شائبه‌ای از مشاهدهٔ تصاویر آن‌ها حاصل نمی‌شد (یاسینی ۱۳۹۲: ۵۶). درحقیقت، نگارگران تا پیش از مکتب اصفهان نظر به وجهی از این موضوع داشتند که مد نظر حکما و عرفای مسلمان بود و سعی در تصویرکردن همان حقیقت از زن را داشتند. ازاین‌رو، نقاشان به بیان حقایق ورای ظاهر مضمون پرداختند؛ همان‌گونه که ادبا و شعرا نیز در متون ادبی چنین کرده بودند (همان: ۵۳ـ۵۴). البته نمونه‌های بسیار محدود و معدودی از تصاویر زنان با مضامین جنسی در سنت نقاشی ایرانی وجود دارد و آن‌ها را باید جزء استثنائات در نظر گرفت. مانند «اَلفیّه و شَلفیّه[۲]» در دورهٔ سلجوقی.

مهم‌ترین ویژگی نقاشی از دوران شاه عباس اول به بعد رواج مضامین جنسی زنانه در حد گسترده است و در آن‌ها بر لذت جسمی و شهوانی و به‌طورکلی تن‌کامگی زنانه تأکید شده است. در نقاشی مکتب اصفهان، مضمون نقاشی‌ها نسبت به قبل محدودتر شده و در آن‌ها به زیبایی ظاهریِ تن، به‌خصوص در جنس زن، توجه شده است. زنان جوان زیبارو به همراه مردان

---

۱. خاچ‌شویان یا جشن اپیفانی(Épiphanie)، نام یکی از جشن‌های مسیحیان است و برابر با ششم ژانویه و زمان پدیدارشدن خدا به شکل انسانی، یعنی به شکل عیسی مسیح، است. ارمنیانِ ایران مراسم خاچ‌شویان را در سیزدهم ژانویه در کنار سی و سه پل برگزار می‌کردند.

۲. از این نسخهٔ مصور فقط ۲۲ صفحه باقی مانده است و در موزهٔ شهر سن‌پترزبورگ در روسیه نگهداری می‌شود.

جوان، که درظاهر باریک و خوش‌اندام اما از درون تهی هستند، تصویر شده‌اند. ظاهرشان اغلب شهوانی و اعمالشان احساسی است؛ بیشتر تحریک‌کننده‌اند تا شورانگیز. این هنر بیشتر جنبهٔ غیرمعنوی و تن‌کامانه دارد و محتاج بیننده‌ای است که در آن به‌دنبال زیبایی ظاهری باشد نه در جست‌وجوی معنا (سیوری ۱۳۶۶: ۱۳۰).

اگرچه به‌طور دقیق نمی‌توان شروع مضامین تن‌کامانهٔ جنسی را به هنرمند خاصی انتصاب کرد، اکثراً رواج این موضوع را به آثار رضا عباسی نسبت می‌دهند (تصویر۲، تصاویر ۵ و ۷ در جدول۱ و تصاویر ۱۰ و ۱۱ در جدول۲)؛ و از طرف دیگر، نام رضا عباسی در زمان شاه عباس اول و شاه صفی با مکتب نقاشی اصفهان مترادف شد و بیشتر نگارگران از سبک و شیوهٔ او پیروی کردند (شریف‌زاده ۱۳۷۵: ۱۵۶). سچوکین و رابرت اِنگ، نگاره *زوج عشاق* (۱۰۳۹ه.ق/ ۱۶۳۰م) (تصویر۱۰ در جدول۲) را تن‌کامانه‌ترین اثر رضا عباسی دانسته و آن را عطفی در آثار این هنرمند می‌دانند، زیرا از این تاریخ بود که دیگر هنرمندان مکتب اصفهان به تصویر کردن صحنه‌هایی حتی با شهوانیت آشکارتر پرداختند (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۵۷ به نقل از انگ ۱۹۷۰: ۹ و سچوکین ۱۹۶۴: ۱۹۴).

در انتهای قرن یازدهم هجری قمری/ هفدهم میلادی، حالات نفسانی و شهوانی که در آخرین آثار رضا عباسی به‌وضوح قابل رؤیت بود، در کارهای شاگردان و پیروانش مانند محمدقاسم تبریزی (تصویر۳ و تصویر۹ در جدول۱)، محمدیوسف (تصویر۱۳ در جدول۲)، افضل الحسینی تونی (تصویر۴ در جدول۱ و تصویر۱۶) و معین مصور با بی‌پروایی به تصویر کشیده می‌شود (سیوری ۱۳۶۶: ۱۳۰). محتملاً نقاشان ذکرشده با همین موضوعات تن‌کامانه در تصویرگری زنان در دیوارنگاری کاخ‌های سلطنتی اصفهان مشارکت فعال داشتند (پاکباز ۱۳۷۸: ۵۲۲، ۵۲۴ و۵۳۳). از معین مصور آثاری با مضامین جنسی موجود است که مناسب نمایش برای عموم نیستند (سیوری ۱۳۶۶: ۱۳۰). اغلب آثار محمدیوسف تصویرگری صحنه‌های بزمی با مضامین جنسی و نفسانی زن است.

ریچارد اتینگهاوزن[1] استدلال می‌کند که تغییرات مضمونی در نقاشی عصر شاه عباس در واقع بیانگر «چرخشی انقلابی» در برخورد ایرانیان با جهان خارج است. ناگهان قالب قدیم شکسته شد و موضوعاتی جدید از جمله نفس‌پرستی و مادی‌گرایی در نقاشی ایرانی ظاهر می‌شود. شاید آن‌ها ناهنجار و گاه نازیبا باشند، اما جهان را آن‌گونه که بود عرضه می‌کنند و همانند گذشته، مفهومی کمال‌یافته را ارائه نمی‌دهند (Ettinghausen 1974: 610). پیرو تحول در شرایط اجتماعی اصفهان عصر صفوی و با عرضهٔ باز و بدون محدودیت لذت جنسی و به‌طور کلی تن‌کامگی زنانه در جامعه و دربار صفوی، تغییرات اساسی در مضمون‌پردازی زنان در نقاشی این دوره رخ داد. از طرف دیگر، چنین تحولاتی که در بافتار اجتماعی شهر اصفهان

1. Richard Ettinghausen

ایجاد شد، کاملاً متأثر از سیاست‌ورزی شاهان صفوی بود، زیرا نظام حکومتی صفویان در وجود شخص شاه متمرکز شده بود و او بر اجتماع و جامعه سلطه و سیطره داشت. ازاین‌رو، مضامین نامتعارف جنسی زنانه ارائه‌شده در نقاشی مکتب اصفهان بازتاب شرایط اجتماعی گروه خاصی از زنان در جامعه و دربار بود که دربار و در رأس آن شاه، بنا بر منافع اقتصادی، سیاسی- نظامی و ... از آن‌ها حمایت می‌کرد. با عرفی‌شدن این مضامین یا ایجاد شرایط انضمامی موقعیت جنسی در بستر اجتماعی، هنرمندان با بی‌پروایی بیشتری به تصویر کردن آن‌ها اقدام کرده و رفته‌رفته به مضمونی عادی در نقاشی‌ها تبدیل شدند و صحنه‌های عاشقانهٔ خصوصی با تأکید بر جنبه‌های جسمی زنان موضوعاتی مناسب و جذاب برای نقاشان تلقی شد.

ب) بازتاب تن‌کامگی زنانه از بُعد تجسمی

در نمونهٔ نقاشی‌های مکتب اصفهان، که در آن‌ها مضامین جنسی و اعمال مرتبط با آن رواج یافته است و ما آن‌ها را تصاویر تن‌کامه می‌نامیم، به‌لحاظ تجسمی یک تفاوت اساسی با آثار مکاتب پیشین و معاصر خود دارند و آن اینکه زنان عموماً با لباس‌های باز یا بدن‌نما، که تا پایین کمر چاک خورده (تصویر۱)، یا به‌صورت نیمه‌برهنه یا حتی برهنه تصویر شده‌اند (تصویر۲ و ۳) و بر جنبه‌های جنسیتی آن‌ها تأکید شده است.

تصویر ۱. جامه‌های چاک‌دار تا کمر زنان در تصاویر تن‌کامه مکتب نقاشی اصفهان، جزئی از اثر (کنبی ۱۳۸۹: ۹۰، ۱۵۲ و ۱۵۴)

تا پیش از قرن یازدهم هجری قمری/ هفدهم میلادی، برهنه‌نگاری در نقاشی ایرانی تقریباً جایی نداشت و در سنت کتاب‌آرایی ایران پیکرهٔ عریان زن صرفاً در صحنه‌هایی تصویر شده بود که بهانهٔ قابل قبولی برای آن وجود داشت. مانند نگریستن خسرو به آب‌تنی شیرین، اسکندر و

پریان دریایی از *خمسهٔ* نظامی، آدم و حوا از *قصص‌الأنبیا* (کنبی ۱۳۸۹: ۳۷). همچنین، همین پیکره‌ها در عین برهنگی، بسیار عفیف و با حجب و حیا تصویر شده بودند (یاسینی ۱۳۹۲: ۵۹).

تصویر ۲. (راست): زن نیمه‌برهنه، رضا عباسی، ۱۰۵۰ـ۱۰۵۵ه.ق/ ۱۶۴۰-۱۶۴۵م.
تصویر ۳. (چپ): زن برهنه، محمدقاسم، مکتب اصفهان (Babaie 2009, 106-108)

در ادامه، می‌توان پیکرهٔ زنان در تصاویر تن‌کامه را به‌لحاظ اعمال، رفتار و کنش آن‌ها بررسی کرد. بدین منظور باید این تصاویر را نسبت به جنسیت افراد حاضر در نگاره به دو دسته تقسیم کرد:

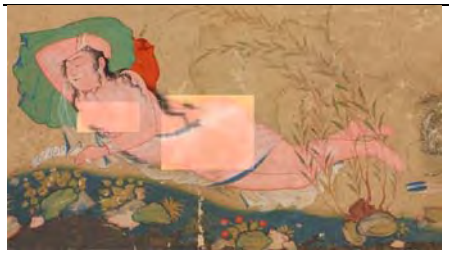
۱. تصاویری که در آن فقط جنس زن وجود دارد. زنان در این دسته گاه به‌صورت انفرادی و گاه در مصاحبت و مجالست با زنان دیگر در قالب کنیز، خدمه و ندیمه تصویر شده‌اند. این زنان دارای حالات، رفتار و اعمال زنانه مانند کرشمه و غمزه یا حرکات نمایشی و تصنعی هستند، بر جنبه‌های جنسیتی خود تأکید دارند و به‌طورکلی به‌سبب اعمالشان به پیکره‌های وسوسه‌انگیز تبدیل شده‌اند. از دیگر حالات این زنان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: در دست داشتن صراحی شراب، عرضه‌کردن پیاله و جام، رقصیدن، دف‌نوازی، با ادا و عشوه راه رفتن، نگریستن خود در آینه و سرمه‌کشیدن (جدول ۱).

نگارهٔ *بانوی خیال‌پرداز* (تصویر۷ در جدول۱) اثر رضا عباسی نمونه‌ای از تصاویر تن‌کامه‌ای است که فقط جنس زن در آن حضور دارد. رابرت اِنگ[1] معتقد است این اثر درواقع «تک‌چهرهٔ یکی از روسپیان سدهٔ یازدهم هجری قمری/ هفدهم میلادی بوده یا تخیل و رؤیای خصوصی یک حامی. اشارات وسوسه‌انگیز حالت‌گیری و جامه و قوس‌های اندام وی این نظریه را تقویت می‌کند. بعید نیست که زن در رؤیای مردی است که روی متکا نقش بسته است» (کنبی ۱۳۸۹: ۱۵۵ به نقل از انگ ۱۹۷۰: ۵۴).

1. Robert Eng

جدول۱. حضور زنان در تصاویر تن‌کامه در مکتب نقاشی اصفهان به‌صورت انفرادی یا در حضور دیگر زنان (نگارندگان)

تصویر۴. *زن لمیده با کاسهٔ شراب*، افضل‌الحسینی، اصفهان، حدود ۱۰۵۰ ه.ق/ ۱۶۴۰م.
(www.smarthistory.org)



تصویر۵. *زن نیمه‌برهنه لمیده*، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۰۹ ه.ق/ ۱۶۰۱م.
(www.toosfoundation.com)

تصویر۶. *زن در حال کرشمه به همراه خدمه*، نقاشی دیواری کاخ چهلستون، تالار مرکزی (آقاجانی اصفهانی و جوانی ۱۳۸۶: ۴۴)

تصویر۷. *بانوی خیال‌پرداز*، رضا عباسی، اصفهان، ۱۰۲۷ ه.ق/ ۱۶۱۸م. (کنبی ۱۳۸۹: ۱۵۲)

تصویر۸. *بانوی برهنه*، هنرمند ناشناس، اصفهان، ۱۰۲۹-۱۰۵۰ ه.ق/ ۱۶۲۰-۱۶۴۰م.
(https://www.pinterest.com)

تصویر۹. *زن به همراه قلیان*، محمدقاسم، اصفهان، حدود ۱۰۰۸ ه.ق/ ۱۶۰۰ م.
(http://www.paintingsgalleries.com)

۲. تصاویری که در آن هر دو جنس زن و مرد به‌صورت عاشق و معشوق یا زوج عشاق حضور دارند. همچنین ممکن است چند پیکره از زنان و مردان در اطراف آن‌ها وجود داشته باشد؛ اما آنچه در این دسته اهمیت دارد، روابط پیکرهٔ زن و مرد و تأکید بر بدن‌های در حال مغازله و معاشقه است. این تصاویر صحنه‌هایی خصوصی یا نیمه‌خصوصی از روابط عاشقانه را نشان می‌دهد.

جدول۲. حضور زنان در تصاویر تن‌کامه در مکتب نقاشی اصفهان به‌صورت زوج عشاق یا عاشق و معشوق (نگارندگان)

تصویر۱۰. *زوج عشاق*، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۳۹ه.ق/۱۶۳۰م (کنبی ۱۳۸۹: ۱۵۳)

تصویر۱۱. *صحنهٔ عاشقانه بوسیدن*، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۱۹ ه.ق/ ۱۶۱۰ م (Loukonine & Ivanovo 2014: 4)

تصویر۱۲. *زوج عشاق*، هنرمند ناشناس، اصفهان، حدود ۱۰۳۹ه.ق/۱۶۳۰م (www.collections.artsmia.org)

تصویر۱۳. *صحنهٔ عاشقانه حلقه کردن دست بر دور کمر معشوق*، محمد یوسف، اصفهان، حدود ۱۰۴۰ ه.ق/ ۱۶۳۱ م (پاکباز ۱۳۹۰: ۱۱۲)

تصویر۱۴. *زوج عشاق*، هنرمند ناشناس، اصفهان، حدود ۱۰۶۰ ه.ق/ ۱۶۵۰ م. (https://www.pinterest.com)

تصویر۱۵. *زوج عشاق*، هنرمند ناشناس، اصفهان، حدود ۱۰۷۰ ه.ق/ ۱۶۶۰ م. (همان)

زنان نیکوصورتی که با حالتی آرزومندانه در بی‌خبری مطلق ایستاده، نشسته یـا لمیـده‌انـد، درحالی‌که زیبارویان دیگری با لطافت تنگ‌های ظریف شراب را در دست دارند و به آن‌ها عرضه می‌کنند و گاه بلعکس، زنان در حال عرضهٔ جام‌ها به مردان هستند (تصویر۱۶). آنتـونی ولـش[1] بیان می‌کند که در آثار رضا عباسی می‌توان «نوعی احساس تجمل‌گرایانـه اضـافی و جسـمانیت شهوت‌انگیز گستاخانه» دید (ولش ۱۳۸۵: ۲۰۲). رابرت انگ در وصف نگارهٔ *زوج عشاق* (تصـویر ۱۰ در جدول ۲) عقیدهٔ دارد که برآمدگی و فرورفتگی موزون اندام‌ها، جامه‌هـا و عناصـر واضـح شهوانی- میوه، قرابه شراب، پای لخت، ناف عریان، سینهٔ برجسته- همگی در قیاس با دیگر آثـار این دوره شهوانیت بیشتری دارند. اندامشان القاکننـدهٔ شـور و شـهوت اسـت و گـویی در حـال یادآوری واقعهٔ لذت‌انگیزی از گذشته‌اند (کنبی ۱۳۸۹: ۱۵۸ به نقل از انگ ۱۹۷۰: ۹).

تصویر۱۶. زن در حال عرضه جام به مرد در تصاویر تن‌کامهٔ مکتب نقاشی اصفهان، افضل الحسینی، ۱۰۵۶ه.ق/۱۶۴۶م. (Babaie 2009, 111)

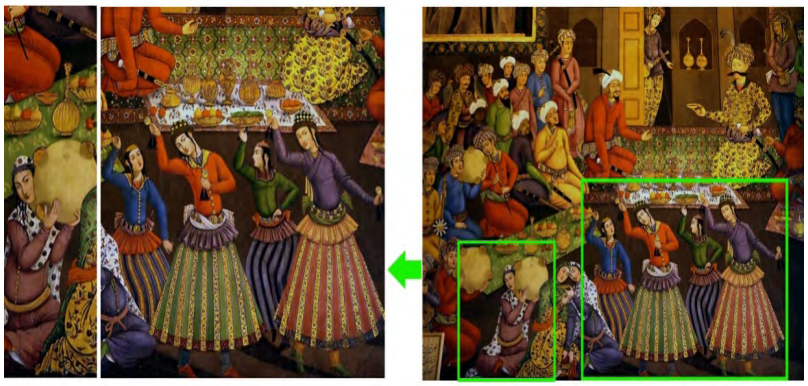
1. Anthony Welch

در برخی از دیوارنگاره‌ها، زنان با لباس‌های بدن‌نما در مجالس جشن و خلوت‌های درباری تصویر شده‌اند و وظیفه‌شان ایجاد وجد و سرور و طرب است. در این مجالس بزم و سرور، که غالباً به‌یمن حضور سفرا و مهمانان خارجی دربار است، زنان در حال نوازندگی یا رقص و پایکوبی هستند. زنان نوازنده عموماً چهارزانو یا دوزانو نشسته و با دف‌نوازی نوازندگان مرد را همراهی می‌کنند. زنان رقصنده غالباً به همراه جام‌ها و پیاله‌های شراب در حضور شاه در حال رقص با مردان هستند (جدول۳).

ملاحظه می‌شود که در هر دو نمونه از تصاویر تن‌کامه موجود در مکتب اصفهان، اعمال و کنش زنان بر کیفیت تن‌کامگی و جنبهٔ جنسیتی آن‌ها تأکید دارد؛ برخلاف مکاتب پیشین که عموماً زن‌ها در پس‌زمینه در حال شیر دوشیدن، آشپزی‌کردن، کودک‌داری، شیردادن به نوزاد، شستن لباس، دادن علوفه به حیوانات، نخ‌ریسی و غیره هستند (نصویر ۲۰، فعالیت‌های ۱ تا ۶) و در اعمال و رفتار آن‌ها هیچ کیفیت تن‌کامگی دیده نمی‌شود.

جدول ۳. حضور زنان در مجالس رسمی و استقبال شاهان صفوی از خارجیان به‌عنوان رقاص و نوازنده (نگارندگان)

تصویر۱۷. *مجلس پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون پادشاه هندوستان*، اصفهان، دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون (www.isfahaninfo.com/wall-painting)



تصویر ۱۸. *مجلس بزم شاه عباس اول و پذیرایی او از ولی‌خان پادشاه ترکستان*، اصفهان، دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون (همان).

تصویر۱۹. *مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از نذر محمدخان پادشاه ترکستان*، اصفهان، دیوارنگاره کاخ چهلستون (همان)

ج) تعیین نقش زنان در تصاویر

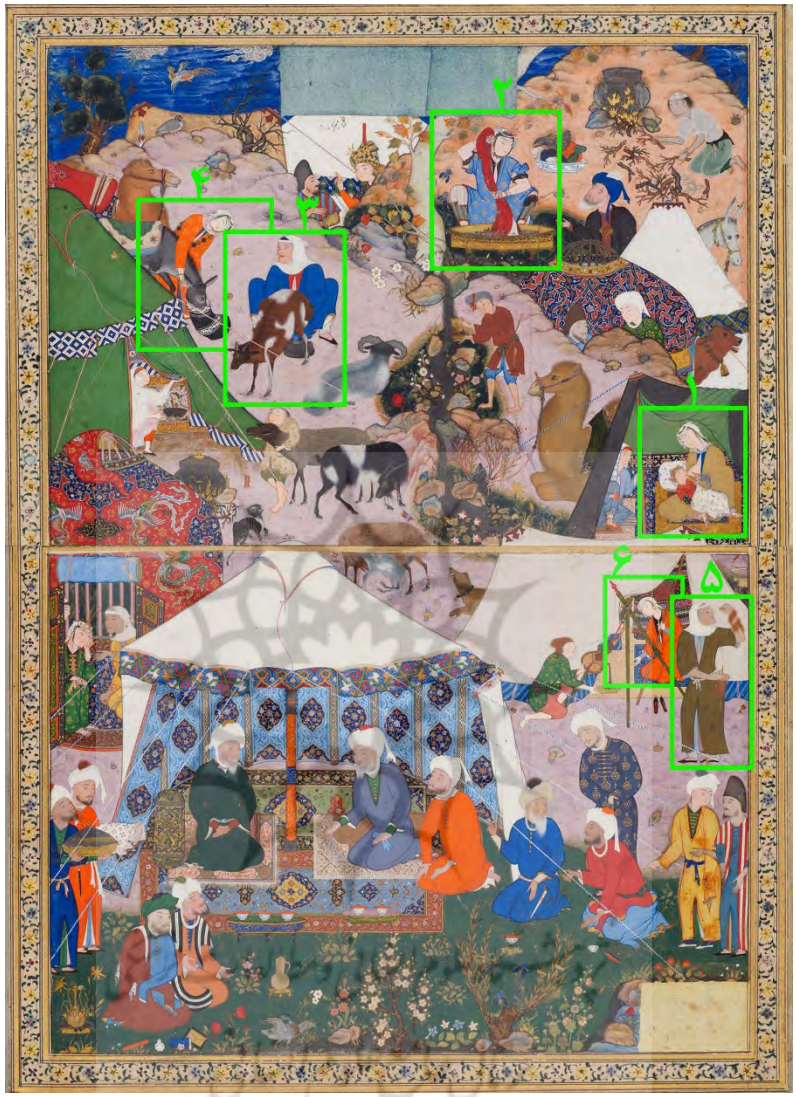
اینک با بررسی‌هایی که از پیکرهٔ زنان در نقاشی مکتب اصفهان از حیث مضمون و حالات و اعمال تجسمی آن‌ها انجام شد، می‌توان به نقش آن‌ها در نگاره‌ها پی برد. احتمال می‌رود که زنان در این نقاشی‌ها در نقش‌های «روسپی»، «معشوقه» یا «محبوبه» در صحنه‌های خصوصیِ عاشقانه یا درباری باشند، زیرا اغلبِ مضامین و اعمال و رفتار آن‌ها با این قشر از زنان در جامعهٔ اصفهان عصر صفوی هماهنگی دارد. در حیطهٔ مضمون توجه به لذات نفسانی و جسمی زنانه و در حیطهٔ تجسمی، وجود اعمال، رفتار و کنش‌های مرتبط با تن‌کامگی، هرچه بیشتر زنان تصویرشده را در نقش روسپی، معشوقه یا محبوبه معرفی می‌کند. مانند کرشمه، غمزه و حالات تصنعی و نمایشی با تأکید بر جنبه‌های جنسیتی زنانه در نگاره‌هایی که فقط زنان (به‌صورت

فردی یا گروهی) تصویر شده‌اند و حضور عشاق با تأکید بر بدن‌های در حال مغازله و معاشقه در نگاره‌هایی که هر دو جنس زن و مرد وجود دارند. در دیوارنگاره‌هایی که زنان در شخصیت نوازنده و رقصنده تصویر شده‌اند، می‌توان آن‌ها را در نقش روسپی در نظر گرفت، زیرا، همان‌طور که ذکر شد، در جامعهٔ اصفهان عصر صفوی روسپیان عموماً به‌عنوان نوازنده و رقصنده در مجالس رسمی دربار حضور داشتند.

تا پیش از مکتب نقاشی اصفهان، زنان غالباً در نقش «مادر»، «زن کدبانوی خانه» (تصویر ۲۰)، «خدمه و مستخدم»، «ملکه و شاهزاده»، «بانوان مقدسه» و «فرشته در سیمای زن» تصویر شده‌اند (یاسینی ۱۳۹۲: ۱۶۵ـ۲۲۷). اگرچه ممکن است در نقاشی مکتب اصفهان مانند دیگر مکاتب پیشین زنان در نقش‌های فوق تصویر شده باشند، همان‌طور که اشاره شد، در این مطالعه فقط نقاشی‌های تن‌کامه یا تصاویری از زنان، که به همراه مضامین و اعمال نامتعارف جنسی تصویر شده‌اند، مد نظر است. لذا صرفاً زنانی را که با این مضمون و چنین اعمال و رفتاری تصویر شده باشند می‌توان در نقش «روسپی»، «معشوقه» یا «محبوبه» قلمداد کرد.

با این اوصاف، می‌توان چنین گفت که زنانی که در نقش روسپی در تصاویر تن‌کامهٔ مکتب اصفهان ظاهر شده‌اند، بازنمایانندهٔ حضور این دست از زن‌ها در اجتماع عصر صفوی و عرفی شدن تن‌کامگی در آن جامعه هستند. زن‌هایی که در نقش معشوقه یا محبوبه در تصاویر تن‌کامهٔ این مکتب تصویر شده‌اند، بیشتر بازتابی از زنان حرمسرای شاهی، به‌خصوص مسئلهٔ توسعهٔ حرم با زنان زیباروی گرجی و چرکسی، در این دوره هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۲۰. حضور زنان در پس‌زمینه در فعالیت‌های مختلف خانه‌داری پیش از مکتب اصفهان، اردوگاه عشایری، برگی از نسخهٔ لیلی و مجنون، خمسهٔ نظامی، میرسیدعلی، مکتب تبریز، ۹۴۶ـ۹۵۰ه.ق/ ۱۵۳۹-۱۵۴۳م. موزهٔ دانشگاه هاروارد (به شمارهٔ ۱۹۵۸.۷۵) (www.harvardartmuseums.org)

نتیجه‌گیری

با بررسی که انجام شد، می‌توان رواج مضامین نامتعارف جنسی و اعمال مرتبط با آن در

تصویرگری زنان در نقاشی مکتب اصفهان را، که تا پیش از این در سنت نقاشی ایرانی بدین گستردگی رواج نداشت، بازتابی از تحولات اجتماعی در دربار و جامعهٔ اصفهانِ عصر صفوی پیرامون جنس زن دانست. به عبارت دیگر، بازتابی از شرایط تجربه‌شده یا انضمامی از جنس زن در این دوره که به‌طور مستقیم تحت‌تأثیر سیاست‌ورزی و حمایت‌های شاهان صفوی در محدودهٔ دربار و شهر اصفهان بود.

به‌لحاظ اجتماعی به پشتوانهٔ شاه، انواع تن‌کامگی زنانه در قالب افزایش جمعیت زنان حرمسرا و روسپی‌گری در جامعهٔ اصفهانِ عصر صفوی رواج یافت و این امر با توجه به ساختار شاه‌محور حکومت صفوی مورد قضاوت اخلاقی قرار نمی‌گرفت. دربار و در رأس آن شاه، بنا به منافع اقتصادی و سیاسی- نظامی از پدیدهٔ روسپی‌گری حمایت می‌کرد. هرچند در عرصهٔ عمومی برای برخی از افراد سست‌ایمان چنین موقعیتی همراه با منافع شخصی زودگذر بود، بیشترین سود از روسپی‌گری عاید شاه و دربار می‌شد. همچنین، حرمسرای شاهی همواره محل انباشت لذات جنسی و موقعیت‌های کامورانهٔ شخص شاه بود و در این دوره با ورود خرده‌فرهنگ‌هایی مانند گرجی و چرکسی این پدیده نسبت به قبل بیشتر شد. شاه نیز در ازای ورود این زنان زیبارو به حرمسرای شاهی، حمایت‌های سیاسی و اجتماعی فراوانی از ممالک آن‌ها می‌کرد.

این نوع از سیاست‌ورزی شاهان در بهره‌گیری از منابع نابهنجار لذت، بیشتر در محدودهٔ دربار و پایتخت (اصفهان) رایج بود. به‌همین دلیل، بر آثار نقاشان، که غالباً در پایتخت حضور داشتند یا در دربار فعالیت می‌کردند، تأثیر گذاشت. به‌تدریج، به‌سبب رواج تن‌کامگی زنانه در جامعه، در نقاشی این دوره و تصویرگری جنس زن، مضامین جنسیِ زنانه و اعمال مرتبط با آن به‌صورت امری عادی بروز یافت و به هنر تن‌کامه در نقاشی مکتب اصفهان منجر شد. تن‌کامگی رایج در جامعه به‌خوبی در ویژگی‌های مضمونی، تجسمی و درنهایت نقشی که زنان در نگاره‌ها دارند درخور ملاحظه است.

منابع

آزاد، حسن (۱۳۶۴). *پشت پرده‌های حرمسرا: گوشه‌هایی از تاریخ اجتماعی ایران*، ارومیه: انزلی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی اصفهانی، حسین؛ جوانی، اصغر (۱۳۸۶). *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

اثنی‌عشری، نفیسه (۱۳۹۷). «واکاوی بسترهای اجتماعی مؤثر بر اقدامات نوگرایانه صنیع‌الملک (پدر گرافیک مطبوعاتی ایران)»، نشریهٔ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ، ش ۲، ص ۱۱۵ـ۱۴۳.

اکبرپور برنجی، فاطمه (۱۳۹۴). *چهره در نگارگری ایرانی: مکتب اصفهان و دورهٔ اول قاجار*، تهران: سخنوران.

اولئاریوس، آدام (۱۳۷۹). *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین کردبچه، ج۲، تهران: هیرمند.
پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
_____ (۱۳۷۸). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۳). *سفرنامه*، ترجمهٔ حمید شیروانی، تهران: نیلوفر.
ترکمان، اسکندر بیگ (۱۳۸۲). *عالم‌آرای عباسی*، مصحح ایرج افشار، ج۲، تهران: امیرکبیر.
تولایی، ندا؛ شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۳). «مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دورهٔ صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار»، نشریهٔ *نقش‌مایه*، س۸، ش ۱۹، ص ۵۵ـ۷۰.
حسنوند، محمدکاظم؛ آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی و قاجار»، نشریهٔ *نگره*، س۷، ش ۲۴، ص۱۵ـ۳۰.
خواندمیر، امیرمحمود (۱۳۷۰). *تاریخ شاه اسماعیل و طهماسب صفوی* (ذیل تاریخ حبیب‌السیر)، مصحح علی جراحی، ج۴، تهران: گستره.
دلاواله، پیترو (۱۳۷۰). *سفرنامه*، ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی.
دلند، آندره دولیه (۱۳۶۲). *زیبایی‌های ایران*، ترجمهٔ محسن صبا، تهران: انجمن دوستداران کتاب.
دو وینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.
راوندی، مرتضی (۱۳۹۳). *تاریخ اجتماعی ایران*، ج۷، تهران: نگاه.
رشیدی، مرضیه؛ طاهری، علی‌رضا (۱۳۹۸). «بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن»، نشریهٔ *زن در فرهنگ و هنر*، س ۲، ش۱۱، ص۲۷۱ـ۲۸۶.
زرگری‌نژاد، غلامحسین؛ کاظم‌زاده، حامد (۱۳۸۷). «چرکس‌ها؛ بحران خاموش»، نشریهٔ *مطالعات اوراسیای مرکزی*، س اول، ش۲، ص ۶۷ـ۸۶.
سیوری، راجر (۱۳۶۶). *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، ج۱، ۲، ۳ و ۷، تهران: توس.
شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری ایران*، تهران: سوره.
طاهر، حکیمه (۱۳۹۵). «بررسی گفتمان جنسیت در دورهٔ صفوی با تکیه بر نگاره‌های کاخ‌های چهل‌ستون و عالی‌قاپو اصفهان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر ادیان، دانشگاه هنر اصفهان.
فیگوئروا، دن گارسیا دوسیلوا (۱۳۶۳). *سفرنامه*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران: نو.
کاری، جملی (۱۳۸۳). *سفرنامه*، ترجمهٔ عباسعلی نخجوانی، تهران: علمی و فرهنگی.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰). *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
کنبی، شیلا (۱۳۸۹). *رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش*، تهران: فرهنگستان هنر.
گلدمن، لوسین (۱۳۷۷). «روش ساخت‌گرای نوینی در جامعه‌شناسی ادبیات»، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، تهران: نقش جهان.
محبی، بهزاد؛ حسنخانی قوام، فریدون؛ رنجبر، مهسا (۱۳۹۶). «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی»، نشریهٔ *پژوهش‌نامهٔ زنان*، س ۲۱، ش۸، ص ۹۷ـ۱۲۱.

محمدطالبی طرمزدی، مرضیه؛ ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۷). «مطالعهٔ مقایسه‌ای تصویر زن از دیدگاه هندسی در دیوارنگاره‌های کاخ‌ها و خانه‌های اصفهان»، نشریهٔ *زن در فرهنگ و هنر*، س ۱۰، ش اول، ص ۲۹ـ۴۶.

ولش، آنتونی (۱۳۸۵). «نقاشی و حمایت از آن در سلطنت شاه عباس اول»، برگرفته از کتاب *اصفهان در مطالعات ایرانی*، به‌کوشش رناتا هولود، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، ج۲، تهران: فرهنگستان هنر.

یاسینی، راضیه (۱۳۹۲). *تصویر زن در نگارگری*، تهران: علمی و فرهنگی.

Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the arts*: exploring fine and popular forms, Melbourne, wiley-Blackwell.

Babaie, S. (2009). "Visual vestiges of travel: Persian windows on European weaknesses", *Journal of Early Modern History*, 13(2), 105-136.

Ettinghausen, R. (1974). "Stylistic tendencies at the time of Shah cAbbas", *Iranian Studies*, 7(3-4), 593-628.

Loukonin, V., & Ivanov, A. (2014). *Persian Miniatures*. Parkstone International.

www.collections.artsmia.org
www.harvardartmuseums.org
www.isfahaninfo.com/wall-painting
www.paintingsgalleries.com
www.pinterest.com
www.smarthistory.org
www.toosfoundation.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی