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

Batool Maazallahi[1] iD, **Zeinab Saber**[**2] iD

[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 recuurring theme in the paintings. This makes the bodies floating in leasure 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 supervison of the second author in Art university of Isfahan.

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

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۲

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

بتول معاذالهی[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: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱)

چکیده

کاخ چهلستون به‌عنوان بزرگ‌ترین کاخ در مجموعه‌ی دولت‌خانه اصفهان صفوی بود. این کاخ به پذیرایی‌های رسمی از سفرا و برگزاری جشن‌ها اختصاص داشت. در تالار مرکزی آن، مجموعه‌ای از نقاشی‌های کوچک در بخش بالای ازاره‌ها وجود دارد که غالباً به‌عنوان مجالس بزم توصیف می‌شوند. این توصیفِ درست اما کلی، موجب شده امکانات گفتمانی‌ای که در نحوه‌ی به تصویرکشیدن مفهوم بزم وجود دارد، از نظرها دور بماند. بررسی نقاشی‌های مذکور به روش توصیفی-تحلیلی، نشان می‌دهد که آن‌ها تأکید ویژه‌ای بر نمایش ظروفِ متعدد می‌نوشی دارند و مجموعه‌ای از غیاب‌ها، همچون معماری، طبیعت زیسته، آلات موسیقی، نوازندگان و رقاصان، 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، نه‌فقط 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 انحصارطلبی شاه و طبقه‌ی دربار، منابع اقتصادی را به‌سوی 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: معاذالهی، بتول؛ صابر، زینب (۱۴۰۲)، واکاوی مضامین پنهان مجالس بزم در دیوارنگاره‌های کوچک تالار مرکزی کاخ چهلستون، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۴)، ۱۴۳-۱۵۵. 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 ه.ق)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

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

مقدمه

به نقاشی‌هایی که برای آرایش دیوار (چه به‌صورت مستقیم و چه به‌صورت غیرمستقیم) استفاده شود، دیوارنگاره می‌گویند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۸۵). این‌گونه نقاشی، ازآنجاکه میان اثر، قطعات دیوار و معماری، ارتباطی همگون و وحدتی سازگار پدید می‌آورند، قادرند در مقام هنری تزیینی، ظرفیت‌های بصری محیط را به فعالیت وادارند (اسمعیلی جلودار و قاسموند، ۱۳۹۸، ۵۵). در دوره صفوی به علت شکوفایی مهم‌ترین دستاورد این دوران یعنی معماری (آژند، 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 به‌خوبی مرمت و نگهداری شده‌اند. دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون به‌طورکلی به چند گروه نقاشی‌های بزرگ‌اندازه‌ی بخش فوقانی تالار مرکزی، قاب‌بندی‌های بالای ازاره‌ها[1] در تالار مرکزی، نقاشی‌های اتاق‌های اطراف تالار و در نهایت ایوان‌های بیرونی، قابل دسته‌بندی هستند. موقعیت قاب‌بندی‌های بالای ازاره‌ها در تالار مرکزی که به‌صورت قاب‌های مجزا در سرتاسر تالار اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که آن‌ها نیز چون نقاشی‌های سترگ این تالار، می‌بایست توجه ویژه‌ای را به خود جلب کرده باشند. در مناسبات مختلف که سفرا، نمایندگان و بزرگان در این تالار، به خدمت شاه می‌رسیدند، مواجهه‌ای گریزناپذیر با این آثار داشته‌اند. در نتیجه می‌توان ادعا کرد که اهمیت گفتمانی قاب‌بندی‌های مذکور بیش از دیوارنگاره‌های اتاق‌های اطراف بوده است. بااین‌حال، تحلیل‌های صورت گرفته در مورد وجه گفتمانی قاب‌بندی‌های مذکور، چندان عمیق نبوده و عموماً با توصیف این آثار به عناوین کلی‌ای چون مجلس بزم، جشن و در چند مورد اشاره به شکار، از آن‌ها عبور شده است. بی‌شک شکل‌گیری مفهوم بزم و سرور که عمومی‌ترین برداشت از این آثار است، متأثر از تأکید ویژه‌ایست که در این نقاشی‌ها بر میگساری افراد شده و خودِ مفهوم میگساری احتمالاً از تکرار قابل‌توجه تنگ‌ها، ساغرها، جام‌ها و کاسه‌ها به اذهان خطور نموده است. این خوانش، زودیاب‌ترین خوانشی‌ست که می‌توان از نقاشی‌های قاب‌بندی شده به‌دست داد. مقاله‌ی حاضر اما تلاش دارد از طریق به پرسش کشیدن این خوانش زودیاب، به این سؤال پاسخ دهد که در پسِ نمایش مجالس بزم، جشن و میگساری در دیوارنگاره‌های مذکور، چه اطلاعات عمیق‌تری از قدرت تصویر، ناظر به گفتمان سیاسی اصفهان صفوی مستتر مانده است؟

روش پژوهش

در مقاله پیش‌رو با اتخاذ روشی توصیفی- تحلیلی، مفهوم بزم و نحوه‌ی بازنمایی آن در نقاشی‌های تالار مرکزی چهلستون که به‌صورت قاب‌های کوچک و پی‌درپی 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 به‌عنوان محمل اطلاعات و داده‌ها در نظر گرفته می‌شود (Rogoff, 2001, 25). پس از بررسی آثار بر مبنای مذکور، ناظر به گفتمان سیاسی دوران، مورد تحلیل قرار خواهند گرفت. در این پژوهش جمع‌آوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادیست و در تهیه‌ی تصاویر از کتاب دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (آقاجانی، 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: آژند در بخشی از کتاب *مکتب نگارگری اصفهان*، مضامین این نقاشی‌ها را به سبب ماهیت کاخ‌ها، بزمی و پذیرایی از سفیران خارجی می‌داند (۱۳۹۳، ۲۷۶-۲۸۴)؛ پاکباز در توضیح کوتاهی ذیلِ واپسین شکوفایی نقاشی صفوی، عناوین نقاشی‌های تالار مرکزی را نام برده و اشاراتی کلی نیز به سایر دیوارنگاره‌های چهلستون می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۲۹)؛ بابایی به تاریخ‌گذاری دیوارنگاری چهل‌ستون پرداخته است (بابایی، ۱۳۸۵)؛ هنرفر بررسی زمان ساخت این کاخ، معرفی نقاشی‌ها و روایات سیاحان از آن را موردتوجه قرار داده است (هنرفر، ۱۳۵۱)؛ اصلانی بر اصول فنی دیوارنگاره‌های اصفهان و از آن جمله چهلستون متمرکز 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 پوشاک مردان در سفرنامه‌ها، نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های چهلستون پرداخته‌اند. اسمعیلی‌جلودار و قاسمی قاسموند (۱۳۹۸) نقوش سفالینه‌های اصفهان صفوی و نقش سفالینه بر دیوارنگاره‌های چهلستون را به‌صورت تطبیقی بررسی کرده‌اند؛ مطالعات گفتمانی دیوارنگاره‌های چهلستون نیز موضوع دیگری‌ست که موردتوجه برخی پژوهشگران قرار گرفته است؛ آژند (۱۳۸۵) و جوانی (۱۳۹۱) بررسی روابط ایران و شرق را از طریق بررسی یکی از دیوارنگاره‌های چهلستون موردتوجه قرار داده‌اند؛ حقایق و فهیمی‌فر (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 بین‌المللی آن دوران، بررسی نموده است (بابایی، ۱۳۸۵). او همچنین تعاریفی کلی از سایر نقاشی‌های کاخ به‌دست داده است. علاوه بر این دسته از پژوهش‌ها، کارهایی نیز وجود دارد که تمرکز خود را بر بررسی مفاهیم مستتر دیوارنگاره‌های تالار مرکزی گذارده‌اند. از جمله آن‌ها می‌توان به عبدی و پنیریان (۱۳۹۳)

اشاره کرد که معتقدند این آثار به نمایش نظربازی، خوش‌گذرانی و رواج شراب‌خواری در میان طبقه حاکم پرداخته‌اند. به‌هرروی هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، نه‌تنها تمرکز خود را بر روی وجه گفتمانی قاب‌بندی‌های تالار مرکزی قرار نداده، بلکه در اشارات جسته‌وگریخته خود در مورد این آثار، نتوانسته‌اند تحلیلی عمیق ارائه دهند و عموماً توصیف‌های کلی ارائه شده است. در نتیجه مقاله حاضر تلاش دارد تا با روش توصیفی-تحلیلی باب تفاسیر عمیق‌تر 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 (هنرفر، ۱۳۵۱، ۳). این بنا که هدف از ساخت آن نمایش قدرت و عظمت دربار صفوی بود (عبدی، پنیریان، ۱۳۹۳، ۹۵)، در پنجمین سال سلطنت شاه‌عباس دوم در سال ۱۰۵۷ هجری به پایان رسید و به دیدارهای سفرا و جشن‌های بزرگی چون نوروز اختصاص داشت. شاردن[۲] به حضور سفیران در کاخ اشاره می‌کند (شاردن، ۱۳۷۲ ج. ۳، ۱۲۸۸). صاحب کتاب قصص‌الخاقانی نیز می‌گوید «در روز افتتاح این عمارت قوش‌بیکی ایلچی عبدالعزیزخان والی بخارا به خدمت شاه‌عباس دوم رسید و عریضه خود را تقدیم کرد و در همین مجلس فرستادگان روسیه هم هدایای خود را تقدیم داشتند و جان‌نثارخان سفیر هندوستان بکسب اجازه مرخصی برای مسافرت به هند نائل شده است» (هنرفر، ۱۳۵۱، ۱۳). اهداف ساخت این کاخ از طریق اتخاذ تدابیر فضایی تقویت می‌شد؛ از یکسو علی‌رغم راهپیمایی کوتاهی که برای ورود به سایر باغ-کاخ‌های این دوران (مثل تالار طویله) 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 به‌جای می‌گذاشت. از دیگر سو، فضای درونی این بنا به‌طور ویژه، در بخش‌های متعدد با نقاشی‌های دیواری باشکوهی آراسته شد که طبق برنامه‌ای سنجیده، با در نظرداشتن مضامین آثار، مکانمند شده بودند. در این برنامه، رویدادهای حاکی از روابط بین دربار صفوی و همسایگان شرقی‌اش، 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، ۱۳۲). نقاشی‌های مربوط به جشن‌های شاهانه و مضامین ادبی-تغزلی به حجره‌های زاویه، یعنی بخش خصوصی کاخ، منتقل شد. تصویر حضور بیگانگان در دربار جهان‌مدار صفوی نیز در نقاشی‌های ایوان‌های ستون‌دار 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 گسترده‌ی بنا، از موقعیت ویژه کاخ در گفتمان سیاسی اصفهان خبر می‌داد.

نقاشی‌های کوچک در بالای ازاره دیوارهای تالار مرکزی

میهمانان در تالار مرکزی، به غیر از دیوارنگاره‌های سترگ درون طاق‌نماها، شاهد مجموعه تصاویری بودند که به‌صورت قاب‌های مجزا و پی‌درپی، در بالای ازاره‌ی 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» نام‌گذاری‌شان می‌کنیم. محل قرارگیری نقاشی‌های کوچک، در ارتفاعی حدود قامت یک انسان است که باعث می‌شود به سهولت و به میزان قابل‌توجهی 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 پس‌زمینه، آسمانی آبی و صاف و زمین پوشیده از گل‌های ریز فرا گرفته است. غالب پیکرها بر روی زمین و بدون زیرانداز، بر پشتی‌ها تکیه داده‌اند. در فضاسازی نقاشی‌های کوچک، شاهد مجالسی با ترکیب هیکل‌ها به‌صورت انفرادی، زوج و یا سه قسمتی (تریپتیک[۳]) هستیم (حلیمی، ۱۳۸۶، ۲۵۷). مجموع این نقاشی‌ها به لحاظ مضمون، با توصیف‌هایی همچون گلگشت و سرور (عبدی و پنیریان، ۱۳۹۳، ۹۷)، گلگشت و عیش و باده‌خواری (آژند، ۱۳۹۳، ۲۷۹)، فضای بهشتی (اصلانی، ۱۳۸۶، ۳۲۷-۳۲۶)، ضیافت، شکار، مجالس ریخت‌وپاش‌های درباری (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲) و مجالس بزم و شکار (پاکباز، ۱۳۹۶، ۱۲۹؛ آقاجانی و جوانی،۱۳۸۶، ۴۰، ۴۲، ۴۵ و ...) معرفی شده‌اند. با توجه به اینکه یا به‌صورت مستقیم (پاکباز، 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 معرفی و ثبت نقاشی‌های چهلستون، قریب به اتفاق این گروه از نقاشی‌های کاخ را با عنوان مجلس بزم نام‌گذاری کرده‌اند (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۴۶ 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 مقابل 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 می و باده است. بر همین اساس، وجود اشارات میگساری در نقاشی‌های کوچک، سبب شده تا مضمون «مجلس بزم» به‌صورت فراگیر در توصیف آن‌ها موردتوجه 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. تحلیل‌گران امر بصری، خودِ تصویر[۴] را محلِ 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)، مطالعه‌ی

تصویر به‌مثابه وضعیتی یگانه و ناظر به خود، مسیری ایمن در رسیدن به داده‌های پنهان در آن خواهد بود. از این منظر، نویسندگان 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 می‌نوشی‌اند، اما از دیگر سو، در بازنمایی همین نشانه‌ها، مجموعه رویه‌هایی اتخاذ شده که واکاوی آن‌ها می‌تواند ابعادی از قدرت نقاشی‌های کوچک را به روی مطالعه‌ی این آثار بگشاید که فراتر از نام‌گذاری سهل آن‌ها در حد یک مجلس بزم درباری است. این رویه‌ها در ابتدا دربرگیرنده‌ی مواردی از غایب‌سازی است؛ اینکه چه چیزهایی به نمایش درنیامده تا در مقابل مفهوم بزم بازنمایی شود؟ سپس شامل تأکیداتی‌ست که بر روی آنچه بازنمایی شده، صورت گرفته است. در نهایت در هم‌کنش هردوی آن‌ها، ناظر به گفتمان سیاسی دوران، معانی‌ای 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 ذکرشده را در دو سطح «فضای محیط بر پیکرها»، «پیکرها و متعلقات پیکرها» دنبال نموده‌اند.

فضای محیط بر پیکرها

در ترکیب‌بندی نقاشی‌های کوچک، پیکرها به‌صورت منفرد یا چندنفره در فضای باز طبیعت به نمایش درآمده‌اند. در این تصاویر، آنچه به‌عنوان اولین غیاب/واپس‌زنی/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 جداشونده از طبیعت بکر. دقت در نقاشی‌های کوچک از منظر مذکور نشان می‌دهد که هیچ اشاره‌ای مبنی بر فضای معمارانه قابل مشاهده نیست؛ هیچ آلاچیق، فضای منفک یا مکان سکّو مانندی که افراد را در خود جای داده باشد، وجود ندارد. این‌گونه فضاسازی نقطه‌ی مقابل فضاسازی نقاشی‌های سترگ در همین تالار است (تصاویر ۱-۲).

قریب به اتفاق پیکرها، بر زمینِ 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 مخده‌ها[۵] هستند که بار لمیدگی آن‌ها را به دوش می‌کشند. پیکرها در طبیعت رها و طبیعت بر پیکرها 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 شاه‌عباس دوم و ندر محمدخان ازبک.
مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۷۵)

تصویر ۲- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم یک‌نفره، تمپرا روی گچ، ۹۹× ۷۰ سانتی‌متر.
مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۹)

تکرار می‌شود و در این تکرار، تفرّد و تشخص از طبیعت رخت برمی‌بندد، «طبیعت‌سازی و تصویرسازی جلوه‌های طبیعی درختان و گل‌ها و کوه‌ها و صخره‌ها و آب و آسمان به‌صورتی ضعیف نمایان [می‌شود]» (حلیمی، ۱۳۸۶، ۲۵۹)؛ همه هستند اما غیرقابل شناخت. نوع و گونه برای گیاهان بی‌معنا شده است و این‌ها را نمی‌توان به فضایی بهشت‌گونه مرتبط دانست. ردیابی «طبیعتی ملموس و زیسته شده توسط یک انسان»، چونان که در نقاشی‌های ایرانی بسیاری می‌توان سراغ گرفت، امکان‌پذیر نیست. در نمونه‌های نقاشی ایرانی می‌توان انواع گل‌های زنبق، نرگس و سرخ یا درختان مو، چنار، سرو و بید تبریزی را پی‌جویی کرد که صحنه‌ی باغی را که مجالس ضیافت درباری در آن‌ها برگزار شده است را به نمایش گذارده‌اند (عالمی، ۱۳۹۰، ۱۱) (تصویر ۳) و این طبیعت‌پردازی منافاتی با ویژگی بینشی نقاشی ایرانی ذیل ویژگی‌های پنج‌گانه‌ی آن (بینش، مضمون، ساختار، کارکرد و فن)[۶] ندارد. در ویژگی بینشی به این

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

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 آرکی‌تایپ[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 پیکرها روبه‌رو است. بنابراین پس از غیاب معماری، دومین بخش پنهان از این آثار، غیاب طبیعت زیسته شده و ملموس برای سوژه‌ایست که در دل این طبیعت تصویر شده است (تصاویر ۲، ۶ - ۸ و ۱۱-۱۵).

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

پیکرها و متعلقات پیکرها

در نقاشی‌های کوچک، افراد در طبیعتی خلوت و دور از شلوغی تصویر شده‌اند. انتخاب قاب‌ها به‌صورتی بوده است که نهایتاً سه نفر را در خود جای دهند. 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 صفویان‌اند، به فراخور موضوعشان (دیدار سفرا و نمایندگان دول خارجی و جنگ)، صحنه‌هایی با ازدحام جمعیت را به نمایش گذارده‌اند. در نتیجه شاید منطقی نباشد که خلوتی نقاشی‌های کوچک در سراسر تالار را که، مجالس خصوصی‌تری را بازنمایی می‌کنند، با آن‌ها قیاس کنیم. اما قیاس این آثار با مجالسی در اتاق‌های جانبی که آن‌ها نیز به‌عنوان 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، دست‌ودل بازتر عمل کرده‌اند. علاوه بر نقاشی مجلس بزم شاه‌عباس 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 بازهم دربرگیرنده 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 قیاس حاضر این است که ابعاد پهنای نقاشی‌های کوچک، گاه به بیش از یک متر می‌رسد و این بستر فضایی به سهولت امکان مناسبی برای جای دادن پیکرهای بیشتر بوده است (همان‌طور 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 پیکرها 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 امکان‌هم در نقاشی‌های سترگ تالار مرکزی (تصویر ۱۰) و هم در چند نقاشی اتاق‌های جانبی قابل رؤیت 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 دید را ایجاد می‌کند، به‌صورت افقی سامان‌بندی شده و نتیجه‌ی آن خلق فضایی

تصویر ۵- اتاق کوچک شمال شرقی کاخ چهلستون، مجلس بزم، تمپرا روی گچ ۱۸۵×۱۵۴/۵ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۸۲)

تصویر ۶- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم، تمپرا روی گچ، ۱۱۲×۶۹ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۶۲)

است که گردش دید در آن محدود و ثابت خواهد بود (حلیمی،۱۳۸۶، ۲۶۱). این موضوع خود سکونی را بر خلوتی حاکم می‌افزاید 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 واداشته در هنگام نام‌گذاری آن‌ها از عناوینی چون بزم یک‌نفره، بزم دونفره و... استفاده نمایند (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶). در این خلوت‌گرایی، پیکرها متناسب با حاکمیت مضامینی چون سرخوشی و آسودگی، نمایش‌دهنده‌ی افرادی سرزنده، 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 به‌عنوان 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 را مغنی، سازنده و نوازنده 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 مضمونِ نوازندگی و رقص، تأکید خود را از نمایش آن‌ها برداشته است. پیش‌ازاین در بخش فضای محیط بر پیکرها، اشاره شد که تصویر، چشم خود را بر نمایش معماری و نمایش طبیعتِ خلاقانه، زیسته شده و درخشان (چونان 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 رقاصی بپردازند، نیز وجود دارد. حال این پرسش مهم معنادار خواهد شد که در مقابل این موارد اجتناب‌شده و به عبارتی غایب، تأکید تصاویرِ خلوت‌گرایِ 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/پیکرهایی را بازنمایی می‌کنند که در ارتباط با بزم‌های اشرافی/درباری توصیف شده‌اند (بابایی، ۱۳۸۵، ۱۰۲؛ آژند، ۱۳۹۳، 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 گران‌قیمت است که اشرافیت را تداعی می‌کنند. مفهوم بزم نیز برآمده از ظروف باده‌نوشی‌ای است که در قاب نقاشی‌ها تصویر شده‌اند. حالت‌های خوشباشی و آسودگی افراد، لمیدگی بدن‌ها بر مخده‌ها و حالت بی‌تفاوتشان، منتقل‌کننده‌ی مضامینی چون آسودگی، راحتی، وارهیدگی، فراغت بال، بیکاری، عدم اضطراب و بی‌غمی‌ای است که آن ظروف باده‌نوشی، معنادارشان می‌کند. در واقع آنچه امکان می‌دهد تا در غیاب رقاصان و نوازندگان، از بدن‌های تصویرشده به‌عنوان وضعیت‌هایی حاضر در موقعیت بزم سخن به میان آید، نه لزوماً متّکی بر کنش خود بدن‌ها، بلکه وابسته به مجموع ظروفی‌ست که به فراوانی در قاب‌های 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، ساغرها[۱۰]، جام‌های پایه‌دار طلایی و قدح‌های سفالین نقش‌دار را به نمایش گذاشته‌اند. خوانش‌هایی که تا بدین‌جا از نقاشی‌های کوچک صورت گرفت نشان می‌دهد که تصویر تأکید خاصی بر فضای محیط بر پیکرها ندارد و فراتر از پیکرها، در پس‌زمینه چیزی جلوه‌گری نمی‌کند. اما در حوالی بدن‌ها و در محدوده‌ی پیش‌زمینه، غالباً مجموعه‌ای از ظروف باده‌نوشی قابل مشاهده است که دقت در نحوه‌ی حضورشان نشان می‌دهد که نقاشی‌های کوچک نه‌تنها این اشیاء را بازنمایی کرده‌اند بلکه بر این بازنمایی اصرار و تأکید ویژه‌ای نیز به‌کار برده‌اند. این اشیاء به تعداد قابل‌توجه‌ای در کنار بدن‌ها تکرار می‌شوند. 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، آشکارا بیش از مصرف افراد حاضر در صحنه به نظر می‌رسند. بزم‌های تک‌نفره‌ای وجود دارد که در آن‌ها، با اینکه سوژه تصویر شده، تنگ شرابی در دست دارد، اما تعداد قابل‌توجهی ظروف میگساری نیز در کنار او قابل مشاهده است و یا خدمتکاری مشغول پر کردن ظروف متعدد می در نزدیکی اوست (تصاویر ۲ ، ۷ -۸). قیاس این فضاسازی با نقاشی‌ای در اتاق کوچک شمال شرقی با نام بزم شاه‌عباس (تصویر ۹)، که در آن تناسب معقولی بین کمیت حضار و ظروف میگساری قابل مشاهده است، می‌تواند تأکید آثار تالار مرکزی در تکثیر ظروف را به‌وضوح نشان دهد. با اینکه به لحاظ ابعاد، نقاشی بزم شاه‌عباس 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 باده‌نوشی در نقاشی‌های کوچک، به‌طور ویژه از طریق دقت در نقش‌پردازی آن‌ها تقویت نیز شده است؛ نقش‌ها با ظرافت اجرا شده‌اند، اشکال متنوع‌اند و رنگ‌ها گوناگون‌اند (تصویر ۱۰). بر پایه همین ظرافت‌نگاری‌ها، ردیابی ظروف مذکور در تاریخ زیسته‌ی اصفهان صفوی ممکن گشته است (اسمعیلی‌جلودار، قاسمی قاسموند، ۱۳۹۸). قابل تأمل است که چنین دقت و ظرافتی از فضای اطراف سوژه‌ها و ظروف برداشته شده و تنها بر روی پیکر/پیکرها و ظروف مذکور قابل ردیابی است.

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

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

تصویر ۹- اتاق کوچک شمال شرقی کاخ چهلستون، بزم شاه‌عباس، تمپرا روی گچ، ۲۷۴× ۳۸۴ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۷۸)

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

در همه‌ی فضاسازی‌هایی که افراد را با حالات مختلف نمایش می‌دهند، حفظ ارتباط بین فرد و ظروف مدنظر بوده است. افرادِ در حال گفتگو، سوژه‌های اشاره‌گر به فرد روبه‌رو، پیکرهای خیره به بیرون کادر (تصویر ۸)، بدن‌های با حالت تعارف‌گونه (تصویر ۱۳)، پیکرهای لمیده و طنّاز (تصویر ۲)، افراد ایستاده‌ی عشوه‌گر، سوژه‌های تکیه داده بر مخده‌ها و در حال بازی با مندیل[11] و سرپوش (تصویر ۸)، همگی یا ظرفی در دست و بغل خود دارند، یا در حوالی بدن‌هایشان ظروفی 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 نقش‌پردازی، برخوردار شده‌اند و هر دو چونان اشیاء قیمتی مشابه، تصویر گشته‌اند. اگر به بی‌ظرافتی طبیعت اطراف پیکرها توجه شود، ظرافتِ 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؛ تصورِ حذفِ ظروف میگساری می‌تواند میزان تأثیر حضورِ اکنونشان را به‌خوبی آشکار سازد. احتمال اینکه با کمرنگ شدن حضور این ظروف، می‌بایست شگردهای دیگری برای نمایش ضیافت درباری به‌کار گرفته می‌شد دور از ذهن نیست؛ به‌طور مثال احتمالاً رقاصان یا دلدادگانی که پیاله‌ای در دست داشتند و دست بر زانوی یکدیگر نهاده بودند، از نقاشی‌ها سر برمی‌آوردند، موضوعاتی که در نقاشی‌های تک‌برگ همان روزگار، نمونه‌های زیادی داشت. با اینکه از تأثیر نقاشی‌های تک‌برگ این دوران بر شکل‌گیری دیوارنگاره‌های چهلستون سخن در میان است (آژند، 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 سؤال پرسید که حقیقتاً در غیاب ظروف می‌نوشی، این آثار چگونه می‌بایست توصیف شوند؟. اهمیت حضور ظروف در این نقاشی‌ها 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، ظرفی که شبیه جوهر یا دوات است، شی‌ای جعبه مانند که یکی از مردها به زن پیشکش می‌کند و حالت متین پیکره‌ها، 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 متبادر 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 بار اشرافیت صحنه بیفزاید و از دیگر سو، به‌واسطه‌ی معنای شادخواری‌ای که در خود این اشیاء مستتر است، مضمون بزم را نه‌تنها 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 پیکرهای 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 می‌نوشی‌ای که در تک‌برگ‌های مکتب اصفهان چنین نمایش قدرتمندی

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 می‌گردند، 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 طلایی بر شانه خدمه حمل می‌گردند، در کنار صراحی‌ها و چینی‌ها می‌ایستند، در میان بازوان لم می‌دهند و نوشیده می‌شوند (تصاویر ۱۱-۱۵). این همه با اصرار در بخش‌های مختلف موردتوجه 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 متمرکز شده، همین تأکید بر ظروف می‌گساری است. حال اگر به خاطر بیاوریم که «تصویر» فراتر از خواست هنرمند، محلِ جلوه‌ی قدرت است (Taylor,1957, 43) و بدون مفروض داشتن حضور این قدرت، بررسی امر بصری، در مطالعات هنر بی‌معنا خواهد بود (Rose,2002, 46)، می‌توان پرسید، تصویر از ورای چنین تأکید گسترده‌ای بر ظروف میگساری، در تالار مرکزی چهلستون به‌عنوان محل تجمع میهمانان، سفرای خارجی و درباریان رده‌بالا، چه مضمون یا مضامینی از قدرت را که بی‌شک 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 سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۸)

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

تصویر ۱۳- تالار مرکزی چهلستون، مجلس بزم، تمپرا روی گچ، ۹۸×۷۰ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۶۰)

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

تصویر ۱۵- تالار مرکزی چهلستون، شاهزاده لمیده، تمپرا روی گچ، طلاکاری به روش ورق با بست روغنی، ۱۰۹/۵×۶۹ سانتی‌متر. مأخذ: (آقاجانی، جوانی، ۱۳۸۶، ۵۶)

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 روبه‌رو هستیم. این آثار یا توسط درباریان صفوی مورد مشاهده قرار می‌گرفتند و یا نمایندگان و وابستگان به دول خارجی به آن‌ها می‌نگریستند. می‌دانیم که سوژه‌های بازنمایی شده در تالار چهلستون، خودِ 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 می‌کردند؛ یکی به خود می‌نگریست و دیگری به دیگری. از بین این دو، بررسی از نگاهِ دیگریِ غیر صفوی، ازآن‌جهت که از بدنه‌ی گفتمان صفوی، فاصله‌ای اجتناب‌ناپذیر دارد، به‌نظر سهل‌تر و منطقی‌تر می‌آید. این امر در ابتدا، مستلزم کندوکاو در معنای (هدف و مقصود) حضور خارجی‌ها در ایران است. اینکه آنان غالباً در پی چه اهدافی به ایران سفر می‌نمودند؟ فوران[۱۲] معتقد است که «انگلیسی‌ها، هلندی‌ها و بعداً فرانسوی‌ها در سده هفدهم، ابتدا نه به‌عنوان دشمن و با نیروی 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 شکل‌گیری اصفهانِ صفوی، تمرکز شهر، بر روی شاهراه اقتصادی قدیم اصفهان گذارده و این شاهراه به بازاری نوبنیاد وصل شد که خود توسط یک سردر، به مقر حکومتی متصل می‌گشت (بابایی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱۳). برنیولی[۱۳] 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 گسترده‌ی کاخ شاهی با محورهای اقتصادی بازار در اطراف خود بود (برنیولی، ۱۳۸۵، ۶۳). هرچند این ارتباط به‌عنوان یک اصل قدیمی شهرسازی اسلامی و ایرانی شناخته می‌شد، اما به گفته محققین، مسئله‌ی قابل تأمل این بود که در چینش سنّت‌های شهرسازی اسلامی در اصفهان، مسجد شاهی اهمیت خود را در مقایسه با شاهراه اقتصادی دیرتر مطرح نمود (Haneda, 1990, 96-97؛ به نقل در برنیولی، ۱۳۸۵، ۶۴). در سفرنامه‌ها، تصویری از بازار قیصریه ثبت شده که در طبقه‌ی دوم آن، نقارخانه را نشان می‌دهد (فیگوئروا، ۱۳۶۳، ۳۲۶). محققین معتقدند که «جلوه سلطنتی بازار قیصریه، که دقیقاً به همین منظور طراحی شده بود، و بزرگی و کارکرد آن در حکم بازارِ پارچه - حوزه‌ای از تجارت، به‌ویژه 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 تشدید 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 زرج‌آباد، ۱۳۹۱، ۴۴). بر اساس گزارش سفرنامه‌نویسان، اصفهان در این زمان، به‌عنوان 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، ۴۳-۶۲). اصفهان به‌گونه‌ای 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 موردتوجه جدی قرار گرفتند، مسیرها ایمن‌سازی شدند و مجموعه‌ی گسترده‌ای از کاروانسراها به‌عنوان محل اقامت بازرگانان شکل گرفت (نویدی، ۱۳۸۶، ۵۰-۵۱). شرایط مطلوب تجاری باعث شد، بازرگانان بی‌شماری، امکان فعالیت در این شهر را پیدا کنند. الئاریوس[۱۴] تأکید می‌کند که: «هیچ کشوری در آسیا و یا حتی در اروپا وجود ندارد که بازرگانانش را به اصفهان گسیل ندارد» (فوران، ۱۳۹۹، ۶۹). این همه نشان می‌دهد که، مفهوم اقتصاد در این دوران- ذیل تأثیرات جهان سرمایه‌داری- یکی از مفاهیم کلیدی گفتمان سیاسی اصفهان بود. این مفهوم همان‌گونه که فوران نیز به ارجحیت اهداف تجاری خارجی‌ها بر هر هدف 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 می‌یافتند و ناظر جلوه‌های امر بصری-فرهنگی اصفهان بودند. اما این پیش‌فرض هویتی در «دیگری غیر ایرانی»، در مواجهه با چه هویتی از دربار در قاب نقاشی‌ها روبه‌رو بودند؟ در رابطه با ایرانِ برخوردکننده با جهان سرمایه‌داری باید گفت که به اعتقاد پژوهشگران، هرچند در این زمان، جهان اروپایی به سمت سرمایه‌داری حرکت می‌نمود، به موجب مجموعه شرایطی خاص، سرمایه‌داری در ایران به وقوع نپیوست، پژوهشگران دلیل اصلی این موضوع را در قدرت مطلق شاه و وابستگان به او دانسته‌اند (نویدی، ۱۳۸۶). تاورنیه[۱۵] در مورد شاه‌عباس دوم می‌گوید «اعمالی انجام می‌دهد که در نظر ما ظالمانه جلوه می‌نماید، اما خود ایرانیان آن‌ها را مجازاتی عادلانه، به جرم سرپیچی از فرمان شاه تلقی می‌کنند... . ایرانیان به دستورهای شاه بیش از دستورهای شریعت احترام می‌گذارند» (تاورنیه، ۱۳۸۹، ۱۸۱). سانسون[۱۶] نیز نظری مشابه می‌دهد و می‌گوید «ایرانیان عقیده دارند شاه به عذاب دوزخ گرفتار نمی‌شود و اگر در امور مذهبی از او خلافی سر زند نمی‌تواند مورد بازخواست قرار گیرد. به این ترتیب اگر شاه در رمضان روزه نگیرد یا اینکه شراب بیاشامد به

مناسبت اینکه پسر امام است و از دودمان پیغمبر می‌باشد مرتکب 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 شناخته‌شده یعنی توسط قانون اساسی محدود می‌شود یا موانعی غیر معترف و درعین‌حال قابل غلبه در راه آن وجود دارد... .اما پادشاه صفوی... .به هرکاری مجاز است و هیچ رادع و مانعی در سلطنت خود نمی‌شناسد» (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۴). این قدرت از طریق نظامی موروثی (آژند، 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 اقتصادی‌ای 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 طبقه حاکم و صاحبان تیول و سیورغال قرار داشت (کریمی موغاری، خرمی‌مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۸). این انحصارطلبی 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 زرج‌آباد، ۱۳۹۱، ۴۳-۶۲) همچنین تبدیل اراضی ممالک به اراضی خاصه یا خالصه (آژند، ۱۳۸۰، ۱۷۲- ۱۷۳) زمین‌ها را به انحصار شاه درآورد و در فاصله‌ی حکومت شاه‌عباس اول و شاه سلیمان اکثر ایالات خاصه شدند (میر جعفری و دیگران، ۱۳۸۵، ۱؛ عابدینی مغانکی، ۱۳۹۷، ۱۱۰). در نتیجه، قدرت عمل عموم مردمی که درگیر کنش‌های اقتصادی بودند، تضعیف و محدود گشت. در واقع هرچند امنیت در اصفهان ارتقا پیدا کرد و در ظاهر تجار از پیشرفت قابل‌توجهی برخورد بودند اما قوانین به‌صورتی بود که مانع ترقی آن‌ها می‌شد (کریمی موغاری، خرمی‌مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۷). ازآنجایی‌که هر کنشی می‌بایست همیشه ذیل خواست شاه و دربار تعریف می‌شد، افراد به سادگی نمی‌توانستند معاملات خود را توسعه دهند. در این میان «مصرف» نیز به انحصار دربار و طبقه‌ی حاکم درآمد و موقعیتِ برتر در «شیوه‌ی مصرف» به این طبقه اختصاص داده شد. مصرف در این دوران و در شرایط یادشده، به سمت «مصرف فردی» که در مقابل «مصرف تولیدی» قرار داشت، حرکت نمود. مصرف فردی درآمدها را 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 قابل‌توجهی را برای مصرف دربار پرداخت می‌کردند (کریمی موغاری، خرمی‌مقدمی، ۱۳۹۴، ۱۶۷). چنین رویه تجمل‌خواهانه و مصرف‌گرایانه از سوی طبقه حاکم منجر شد تا چرخه اقتصادی به هیچ‌گونه انباشت پولی که مجدداً به چرخه پول‌زایی برگردد، منجر نشود. درنتیجه مازاد پول بی‌آنکه در مناسبات اقتصادی به‌صورت زایا عمل کند، به خزانه سرازیر می‌گشت. کالاهایی که به بازار جهانی نیز صادر می‌شدند غالباً کالاهای لوکس و تجملی‌ای 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).

برهم‌کنش مجموع این مفاهیم یعنی اهمیت یافتن اقتصاد، مطلق‌گرایی، انحصارطلبی، 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 به‌صورت فردی (شاه و درباریان در مقابل عموم جامعه) به مصرف رسد. در این شیوه‌ی مصرف، منابع و سرمایه‌های کشور، بی‌آنکه در جهت تولید ثمربخش به‌کار گرفته شوند، به سمت نوعی هدررفت منابع حرکت می‌کردند. حال ناظر به چنین رویه‌ای، بازخوانی نقاشی‌های تالار مرکزی چهلستون، آشکار می‌کند که در این آثار با تصویری از طبقه حاکم مواجه هستیم که در آن مصرف (در قالب مصرف باده) خارج از مصرف طبیعی و البته به‌صورت انحصاری تصویر شده است. ظروف تکرارشونده، نه بازنمایی صرفِ نوشیدن باده برای به نمایش درآوردن صحنه‌ی بزم درباری‌اند، بلکه از طریق تکثیر خود به‌عنوان اسباب مصرف، وضعیتی از طبقه‌ی حاکم را نمایش می‌دهند که مصرف را به‌صورتی ویژه در دست دارند. صحنه‌ی رخداد این نمایش از هرآنچه تمرکز را از معنای مصرف و اسباب مصرف برمی‌دارد، پیراسته شده است. معماری به تمامی حذف شده و طبیعت در حد درختان و صخره‌هایی که در همه جا به‌طور مشابه و بی‌هیچ خلاقیت بصری تکرار می‌شوند و از فراسوی این تکرار، تأثیرشان در جلب‌توجه ضعیف می‌گردد، بازنمایی شده است. این خالی شدن جهان محیط 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 میگساری بر مخده‌ها رها شده‌اند، می‌گردد. در اینجا با چیزی فراتر از بازنمایی ریخت‌وپاش‌های یک بزم شاهانه روبه‌رو هستیم. تصویر اصرار دارد که رابطه‌ی بدن و مصرف را به نمایش بگذارد و این اصرار را به دو طریق «عدم تناسبِ تعداد تنگ‌ها و ظروف باده‌نوشی و سوژه‌های حاضر در صحنه» و «نمایش بدن‌ها و ظروف چون اشیایی گران‌قیمت» صورت می‌بخشد. در حاشیه ماندن امکانات تقویت‌کننده‌ی مفهوم بزم چون نوازندگان و رقاصان که البته می‌توانست تنها به‌عنوان نشانه ضیافت و سرور درباری نیز عمل کنند، به تقویت نمایش بدن و مصرف کمک نموده است. بدن‌ها در رخوت و وارهیدگی تصویر شده‌اند و تصویری از مصرف فردی طبقات بالای هرم قدرت را به نمایش می‌گذارد که مابه‌ازای آن در گفتمان سیاسی-اقتصادی دوران نیز قابل ردیابی است. بدین‌سان آنچه این آثار می‌توانسته در نگاه درباریان به خودشان و نگاه غیر ایرانیان به طبقه حاکم بازتولید کند، بی‌شک با وجود گفتمان سیاسی- اقتصادی حاکم، چیزی جز جایگاه انحصارطلبانه و بی‌قید دربار و دایره قدرت آن در مواجهه با منابع و مصرف آن نبوده است.

نتیجه

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، بار گفتمانی‌ای 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 فراگیر در مورد آن‌ها به‌عنوان مجالس بزم درباری، قادرند

به‌عنوان 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 به‌عنوان 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 تأمل‌برانگیز، 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، موردتوجه قرار می‌گیرند. خارج از بدن‌ها و ظرف‌ها، محل تمرکز و توجهی قابل ردیابی نیست و رابطه‌ی این دو معطوف می‌شود به کارکرد ظروف به‌عنوان اشیاء می‌نوشی و باده‌خوری. بدن‌ها در مواجهه با معنای باده‌نوشی پسِ ظروف، معنادار می‌شوند. وضعیت آن‌ها در حالت سرخوش، آسوده، فارغ از عمل و وارهیده از اضطراب و غم، تنها از طریق وجود چنین بستر معنایی‌ای قابل پذیرش می‌شود. هرچند معنای باده‌نوشی برآمده از محتوای ظروف، می‌توانست زمینه‌ی نمایش میل جنسی، دلدادگی و کنش غمازانه‌ی بین دو جنس را نیز فراهم کند، اما نقاشی‌های کوچک چنین مضامینی را در حاشیه قرار می‌دهند و به‌صورت مؤکد بر خود بدن‌ها و ظروف باده‌گساری 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 نه‌تنها مصرف باده را به نمایش می‌گذارد بلکه درصدد است خود مفهوم مصرف را بازنمایی کند. مفهومی که ناظر به گفتمان سیاسی- اقتصادی دوران اصفهان در سده ۱۱ ه.ق، در انحصار طبقه حاکم بود. اصفهان صفوی در دوران فراگیر شدن گفتمان سرمایه‌داری در جهان، صورت‌بندی‌ای از گفتمان اقتصادی ارائه می‌دهد که نه‌تنها مانع تحولات جهان سرمایه‌داری در ایران می‌شود بلکه سیاست انحصارطلبی شاه و دایره قدرت او، منابع را به سمت مصرف فردی خود، هدایت می‌کند. سوژه‌ی به نمایش درآمده در نقاشی‌های کوچک، نمایش موقعیت فرد درباری‌ای است که مصرف به معنای گفتمان سیاسی-اقتصادی اصفهانِ صفوی را به جلوه درمی‌آورد و خلوت‌گرایی در آثار نیز جامعه‌ی کوچک و خصوصی طبقه‌ی حاکم در مواجه با منابع مصرف را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اِزاره: آن قسمت از دیوار اتاق و یا ایوان که از کف طاقچه تا روی زمین بود (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۹۷۱).

2. Jean Chardin. 3. Triptych.

4. The image itself.

۵. مخَدّه: بالش و نازبالش (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 منظومه‌های حماسی و غنایی برگرفته شده است. همان‌گونه که شاعر شب را به لاژورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل تشبیه 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 ساحتی برشمرده می‌شود که بر اساس آن هر بخش حاوی رویدادهای خاص و مستقل است و ساختاری است متشکل از ترازها (پلان‌ها)ی پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ نماهایی که هم‌زمان از روبه‌رو و بالا دیده می‌شوند؛ نورها بدون سایه‌اند؛ متن و تصویر نیز ارتباطی سنجیده با یکدیگر دارند (همان، ۶۰۰). در ویژگی کارکردی، نگارگری ایرانی گونه‌ای مصورسازی به‌شمار می‌آید که با انواع دیگر مصورسازی در جهان متفاوت است. نگارگر ایرانی، عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدا می‌کرد و هنرش از دسترس همگان دور بود و به حفظ سنت‌ها پایبند بود و در نهایت در ویژگی فنی، نگارگری ایرانی با صناعتی ظریف و بغرنج همراه بود (همان، ۶۰۱).

۷. الگوی نخستین (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۴).

۸. تنگ: کوزه‌ای است سفالین یا بلورین بیضی‌شکل که لوله و نایژه 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 شیشه 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 آرند و از آن در پیاله و جام و قدح ریزند (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۴۹۰۶).

۱۰. ساغر: پیاله، مشربه، قدح، جام و ...(دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۳۳۰۹).

۱۱. مندیل: دستار و عمامه (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۱۶۲۲).

12. Foran, John. 13. Brignoli.Jean.

14. Adam Olearius. 15. Jean-Baptiste Tavernier.

16. Pere S. N. Sanson. 17. Engelbert Kaempfer.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، ققنوس‌وار در آتش، تفحصی در باب مثنوی سوزوگداز و دیوارنگاره‌ای در چهل‌ستون، *گلستان هنر*، (۵)، ۱۱۸-۱۲۲.

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

آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی، 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 نقوش کاخ چهلستون اصفهان، دوفصلنامه *نگارینه هنر اسلامی*، ۶(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 نوخاسته‌ی دوران صفوی*، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

بابایی، سوسن (۱۳۸۵)، شاه‌عباس دوم، فتح قندهار، چهل‌ستون و

دیوارنگاره‌های آن، ترجمه یعقوب آژند، *گلستان هنر*، (۵)، ۱۰۲-۱۱۷.
بابایی، سوسن (۱۳۹۸)، *اصفهان و کاخ‌هایش*، ترجمه مصطفی امیری، تهران: فرهنگ جاوید.
برینیولی، ژان (۱۳۸۵)، بینش شاه‌عباس: شهرسازی سلطنتی اصفهان، ترجمه داوود طبایی، *گلستان هنر*، (۵)، ۶۰-۷۱.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
تاورنیه (۱۳۸۹)، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه حمید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
تقوی، عابد؛ هاشمی زرج‌آباد، حسن (۱۳۹۱)، نقش مراکز شهری در پویایی مناسبات اقتصادی عصر صفوی (مطالعات موردی: اصفهان، بندرعباس، فرح‌آباد ساری)، *نامه انسان‌شناسی*، ۱۰(۱۷)، 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(۳)، ۱-۱۷.
جوادی، شهره (۱۳۹۰)، منظر طبیعت در مینیاتور ایرانی، *منظر*، (۱۵)، ۱۲-۱۵.
جوانی، اصغر (۱۳۹۱)، سنت ستی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوزوگداز (تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه‌عباس دوم و اکبرشاه)، *پژوهش هنر*، ۲(۳)، ۱-۱۰.
حقایق، آذین؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۷)، خوانش انتقادی بازنمایی تصویری «نبرد چالدران» در کاخ چهل‌ستون اصفهان، *جستارهای تاریخی*، ۹ (۱)، ۶۵-۸۵. doi. 10.30465/HCS.2018.3257
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 فصیحی، فرزانه (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی ارتباط انسان نگاره‌های کاخ‌ها و نقوش منسوجات عصر صفوی (نمونه موردی: کاخ چهلستون اصفهان)، *معماری شناسی*، ۲(۹)، ۱-۱۰.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
روحی، زهره (۱۳۹۸)، *تن‌بارگی در عصر صفویه*، چاپ اول، تهران: نشر انسان‌شناسی.
سانسون (۱۳۴۶)، *سفرنامه*، ترجمه تقی تفضلی، تهران: بی‌جا.
شاردن (۱۳۷۲)، *سفرنامه شاردن*، تهران: توس.
طاهر، حکیمه (۱۳۹۸)، جنسیت و قدرت در *دیوارنگاره‌های صفوی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
عابدینی مغانکی، مریم (۱۳۹۷)، زمینه‌های تداوم خاصه‌سازی در عهد شاه‌عباس دوم صفوی، *تاریخ اسلام و ایران*، ۲۸(۳۷)، ۱۰۵-۱۲۴.
عالمی، مهوش (۱۳۹۰)، *نمادپردازی در باغ ایرانی؛ حس طبیعت در باغ‌های سلطنتی صفوی*، مترجم شهرزاد خادمی، منظر، (۱۷)، ۶-۱۳.
عبدی، ناهید و پنیریان، آزاده (۱۳۹۳)، بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، (۱۳)، ۹۵-۱۱۰.
عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۸۷)، نگاهی به چهل‌ستون از روزنی دیگر، برگرفته از کتاب مجموعه *مقالات نگارگری ج. ۶*، گردهمایی مکتب اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
فوران، جان (۱۳۹۹)، *مقاومت شکننده تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا مهروموم‌های پس از انقلاب اسلامی*، ترجمه احمد تدین، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
فیگوئ روا، دن گارسیا (۱۳۶۳)، *سفرنامه*، ترجمه علیرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
کریمی موغاری، زهرا؛ خرمی‌مقدمی، آزاده (۱۳۹۴)، بررسی عملکرد اقتصادی ایران در عصر صفوی و مقایسه آن با اروپای قرن ۱۷ با رویکرد نهادی، فصلنامه *برنامه‌ریزی و بودجه*، ۲۰(۲)، ۱۴۳-۱۸۰.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳)، *سفرنامه کمپفر*، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
میرجعفری، حسن؛ دهقان‌نژاد، مرتضی و طهماسبی، ساسان (۱۳۸۵)، پیامدهای سیاسی خاصه‌سازی در دوره صفویه، مجله علمی-پژوهشی *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۲(۴۴-۴۵)، ۱-۱۵.
نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۵۵)، فرهنگ نفیسی، بی‌جا: کتاب‌فروشی خیام.
نویدی، داریوش (۱۳۸۶)، *تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی، قرن شانزدهم و هفدهم میلادی*، چاپ اول، تهران: نشر نی.
هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۱)، کاخ چهلستون، *هنر و مردم*، (۱۲۱)، ۳-۳۱.

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.