سوسن بابایی

شاه عباس دوم، فتح قندهار، چهل‌ستون و دیوارنگاره‌های آن[1]

ترجمهٔ یعقوب آژند[2]

تعیین تاریخ دیوارنگاره‌های چهل‌ستون مدّتها ذهن پژوهشگران را به خود مشغول کرده است. صحنه‌های تاریخی رویدادهای درباری، صحنه‌های جشن و شکار و پیکره‌هایی در جامهٔ اروپاییان موضوع مهم‌ترین این تصاویر است که رقم و تاریخ آنها ثبت نشده است. نقاشیهای چهل‌ستون به دو شیوهٔ نگارگری ایرانی و فرنگی‌سازی کار شده است. شواهد نشان می‌دهند که در زمان شاه عباس دوم هر دو این شیوه‌ها به کار گرفته می‌شد. صحنه‌هایی که در آنها پناه دادن شاهان صفوی به سران ناکام همسایگان شرقی تصویر شده و همچنین شعری از صائب تبریزی در وصف چهل‌ستون که در زمان افتتاح این عمارت سروده است، تخمین زدن تاریخ نقاشیها را آسان‌تر می‌کند. بازپس‌گیری قندهار از گورکانیان در سال ۱۰۵۹ق موضوع دیگری است که در دیوارنگاره‌ها دیده می‌شود و صحنهٔ «خودسوزی شاه‌زاده خانم هندو»، که با وقایع فتح قندهار مرتبط است، سررشتهٔ دیگری برای تعیین تاریخ دیوارنگاره‌ها به دست می‌دهد. در نهایت، با بررسی صحنه‌های بزم شاهانه می‌توان به دگرگونی تدریجی تشریفات درباری از زمان شاه عباس اول تا دورهٔ شاه عباس دوم پی برد.

دیوارنگاره‌های چهل‌ستون اصفهان از بهترین دیوارنگاره‌های بازمانده در تزیینات دیواری ایران است. این دیوارنگاره‌ها دربردارندهٔ نقاشیهای روایی جذاب از رویدادهای تاریخی در کنار مضامین مرسوم ادبی و صحنه‌هایی از حیات درباری است (ت۱). هنگامی که شاردن در سال ۱۰۷۶ق/۱۶۶۶ م از این کاخ دیدن کرد، گفت که چهار پردهٔ بزرگ از این دیوارنگاره‌ها را در تالار بار عام دیده که مضمون سه تا از آنها پذیراییهای شاهانه و یکی از آنها صحنهٔ جنگ است.[3] وصف شاردن از این دیوارنگاره‌ها تا بدان‌جا کارساز بود که پژوهشگران به اجماع پذیرفتند که نقاشیهای عظیم روایی چهل‌ستون حدود بیست سال پس از اتمام این عمارت در سال ۱۰۵۷ق/ ۱۶۴۷م بدان افزوده شده است. این نظر از یك طرف مبتنی بر تمایزات سبك‌شناختی بین نقاشیهای کوچك قابهای تحتانی تالار بار عام در حجره‌های زاویهٔ عمارت و ایوانها، و از دیگرسو بر پایهٔ صحنه‌های پذیراییهای بزرگ رسمی و صحنهٔ جنگ در دیوارهای فوقانی تالار بار عام بود. گروه نخست با سبك سنتی نگارگری ایرانی کار شده است که با سبك «فرنگی‌سازی» ــ مبتنی بر سایه‌زنی، سایه‌روشن، حجم‌نمایی منظره و موضوع ــ که در گروه دوم به کار رفته تفاوت دارد. البته در این فرضیه چیزی که منظور نشده تناسب شمایل‌نگاری نقاشیهای دیواری با عمارت و کارکردی است که برای آن در هنگام ساختش در نظر داشتند. بدین ترتیب [بر طبق این فرضیه]، دیوارنگاره‌های چهل‌ستون چیزی نیست جز قرینهٔ همان مبالغه‌ای که در شعر فارسی از بزمها و باده‌گساریها می‌شده است.

چنان‌که خواهیم دید، تعیین مکان و مضمون دیوارنگاره‌های چهل‌ستون با برنامه‌ای سنجیده صورت گرفته است. در این برنامه، رویدادهای حاکی از روابط بین دربار صفوی و همسایگان شرقی‌اش در تالار بار عام، درست در وسط عمارت، تصویر شده است. جشنهای شاهانه و مضامین ادبی تغزلی به حجره‌های زاویه، یعنی بخش خصوصی کاخ، منتقل شده است. حضور بیگانگان در دربار جهان‌مدار صفوی در نقاشیهای ایوانهای ستون‌دار جانبی بازتابیده است. نقاشیهای کوچك ضیافت و شکار در سرتاسر عمارت تصویر خوش‌گذرانیها و ریخت‌وپاشهای درباری را رنگین‌تر و نمایان‌تر کرده است.

چهل‌ستون بزرگ‌ترین کاخ در دولت‌خانه ــ محوطهٔ

ت۱. چهل‌ستون، تالار بار عام

کاخهای شاهی اصفهان ــ بود (ت۲). شاه عباس دوم آن را در سال ۱۰۵۷ق/۱۶۴۷م به پایان رساند و به پذیراییهای بزرگ رسمی از سفیران و جشنهای نوروز ایران اختصاص داد. شکل این عمارت مستطیلی است به ابعاد ۵۷/۸۰ در ۳۷ متر که در میانهٔ باغی پردرخت با حوض و نهرهای آب قرار گرفته است. این عمارت مرکب است از تالاری عظیم، ساخته از مصالح بنّایی؛ اتاقهای پذیرایی و تالاری [نیمه‌باز] در جلو بنا با ستونهای چوبی که سقفی [مستوی] بر آنها متك‌ی است. این تالارِ شرقی از سه جهت باز [و از ی‌ك جهت به تالار بار متصل] است و هجده ستون قلمی و دراز چوبی و حوضی کوچک در وسط دارد. در پشت تالار، دو اتاق دراز و تنگ در طرفین ایوانی مستطیل قرار دارد. دو ستون دیگر هم در دهانهٔ این فضای ورودی [در ایوان پشت تالار ستون‌دار] دیده می‌شود.[۴] مجموعهٔ پشتی این عمارت مرکب است از یک تالار سه‌طاقهٔ دراز، چهار حجره در زوایای آن با چهار اتاق قرینه در طبقهٔ دوم، دو ایوان ستون‌دار دراز در سمت شمال و جنوب، و دو ایوان در سمت شرق و غرب، که ایوان شرقی به داخل فضای ورودی می‌پیوندد.

دیوارنگاره‌ها مهم‌ترین بخش برنامهٔ تزیین کاخ را به خود اختصاص داده است.[۵] ترکیب کلی دیوارنگاره‌ها در فضای داخلی و نیز ایوانها و ایوان پشتی مشتمل بر نقش‌مایه‌های گیاهی و اسلیمی است که بر روی نواربندیها، قابهای دور درگاهها، لچکیهای طاقچه‌ها و سطوح اندرونی طاقها تصویر شده است؛ نقاشیهای پیکره‌دار در قابهای مستطیلی، طاقچه‌هایی با قوس تیزه‌دار، و قابهای تزیینی نیم‌دایره ظاهر شده است (ت۱).

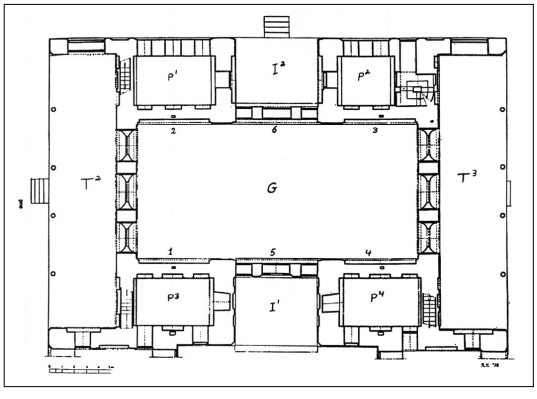
نقاشیهای روایی چهل‌ستون را از نظر مضمون می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد. مهم‌تر از همه صحنه‌های تاریخی در تالار بار عام است: صحنهٔ *جنگ شاه اسماعیل اول با ازبکان* در دیوار جنوب شرقی (ش۱ در ت۳ و ت۴)؛ *پذیرایی شاه طهماسب از همایون* در دیوار روبه‌رویی، یعنی در سمت جنوب شرقی (ش۲ در ت۳، ت ۵)؛ مجلس *پذیرایی شاه عباس اول از ولی‌محمدخان ازبك*، حاکم ترکستان، در دیوار شمال شرقی (ش۳ در ت۳، ت۶)؛ *پذیرایی شاه عباس دوم از ندرمحمدخان*، باز حاکم ترکستان، در سمت شمال شرقی (ش۴ در ت۳، ت۷)؛[۶] دو پردهٔ عظیم مستطیلی در طاقچه‌های بخش مرکزی، که *جنگ نادرشاه با گورکانیان هند* (ش۵ در ت۳، ت۱) را در دیوار شرقی و *جنگ چالدران* بین شاه اسماعیل اول و

ت۲. چهل‌ستون، منظر جنوب غربی

عثمانیان (ش۶ در ت۳) را در قاب غربی نشان می‌دهد. هر دو پردهٔ نقاشی اخیر در دورهٔ قاجار ساخته شده است.[۷]

دومین گروه نقاشیها، که تعدادشان از همه بیشتر است، دربردارندهٔ قابهای کوچك از صحنه‌های جشن و شکار در سطح ازارهٔ تالار بار عام و کل اتاقها و ایوانها و ایوان پشتی است (ت۸). در طاقچه‌های حجره‌های زاویه، که سومین طبقه از گروه نقاشیها را تشکیل می‌دهد، می‌توان صحنه‌های مفصلی از جشنهای شاهانه در گلگشت یا مضامین تغزلی ادبی را مشاهده کرد (ت۸ و ۹). سرانجام باید به پیکره‌های ایستاده یا گروهی از پیکره‌های نشسته در جامهٔ اروپاییان اشاره کرد که در هیئت مسیحیان بومی، نظیر ارمنیان، تصویر شده‌اند (ت۱۰). شخصیتهای تصویرشده در این نقاشیها، برخلاف صحنه‌های تاریخی تالار بار عام، قابل تشخیص نیستند. این گروه از نقاشیها در دیوارهای دو ایوان دیده می‌شود.

از آنجا که دیوارنگاره‌های چهل‌ستون نه رقم دارد و نه تاریخ، و نه اطلاعات آنها ثبت و ضبط شده است، تاریخ‌گذاری آنها وابسته است به اشارات غیرمستقیم در منابع هم‌زمان آنها و بالاتر از همه، معیارهای سبکی و درونی. شگفت نیست که تاریخ بخشهای گوناگون این دیوارنگاره‌ها محل اختلاف است. این اختلاف ناشی از دو سبك جداگانهٔ نقاشی است که در دیوارنگاره‌های



ت۳. چهل‌ستون، پلان اجمالی تالار بار

(G). چهار حجرهٔ زاویه

(P^{1-4}). دو ایوان

(I^{1-2}). در ایوان ستون‌دار جانبی

(T^{2-3}). مکان نقاشیهای بزرگ در تالار بار:
(۱) *جنگ شاه اسماعیل و ازبکان*؛
(۲) *شاه طهماسب و همایون*؛
(۳) *شاه عباس اول و ولی‌محمدخان*؛
(۴) *شاه عباس دوم و نذرمحمدخان*؛
(۵) *جنگ نادرشاه*؛
(۶) *جنگ جالدران*

چهل‌ستون یافت می‌شود ــ تفاوتی که غالباً آن را با این فرض مقبول توضیح داده‌اند که خود عمارت در دو مرحله ساخته شده است.

در این مقام، عرضهٔ مجملی از معضل تاریخ ساخت عمارت ضروری می‌نماید.[۸] تفاوتهای ساختی و مهندسی بین هستهٔ مرکزی کاخ، یعنی تالار بار عام، و حجره‌های زاویه با تالار ــ ایوان ستون‌دار موجب شده تا متخصصان مؤسسهٔ ایتالیایی خاورمیانه و نزدیك (ایزمئو)[(۱)] به این نتیجه برسند که هستهٔ مرکزی عمارت در زمان سلطنت شاه عباس اول و تالار [یا ایوان ستون‌دار] جلوی در روزگار شاه عباس دوم ساخته شده است.[۹] اما در این میانه، سند تاریخی‌ای نیست که این فرضیه را به ثبوت برساند؛ به‌عکس، تمامی منابعی که به چهل‌ستون اشاره دارند، ساخت آن

(1) Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO)

ت۴. چهل‌ستون، تالار بار، *جنگ شاه اسماعیل و ازبکان*

را به زمان جلوس شاه عباس دوم می‌رسانند. محمدطاهر وحید و ولی‌قلی‌خان شاملو، دو مورخ زمان شاه عباس دوم، ساخت عمارت چهل‌ستون را در سالهای ۱۰۵۶–۱۰۵۷ق/۱۶۴۷م ثبت کرده‌اند.[۱۰] در آخرین بیت کتیبه‌ای که در دوازده بیت در دیوار پشتی تالار ثبت شده، تاریخ ساخت عمارت سال ۱۰۵۷ق /۱۶۴۷م ذکر شده است. طاهر وحید این بیت را یاد می‌کند و می‌گوید این تاریخ در خود عمارت هم ثبت شده است.[۱۱]

از منابعی که اطلاعاتی درخور در باب بخشهای مختلف این عمارت در هنگام اتمام آن عرضه می‌کند قصیدهٔ محمدعلی صائب تبریزی، شاعر دربار شاه عباس دوم، است.[۱۲] صائب در این قصیده بخشهای مختلف این عمارت را یك‌به‌یك وصف می‌کند: یعنی طاق‌بندی و فضای فراخ و (به‌احتمال، تالارِ بار)، دیوارنگاره‌ها، تالار، حوض، و باغها. شعر صائب همراه با تاریخ کتیبه و تاریخهایی که شاملو و به‌ویژه طاهر وحید عرضه می‌کنند، از دلایل قوی تاریخ ساخت چهل‌ستون محسوب می‌شود. از اینها گذشته، می‌توان ثابت کرد که ترکیب معماری چهل‌ستون به دورهٔ تکوین کاخهای صفوی تعلق دارد که پس از سلطنت شاه عباس اول رخ داده است.[۱۳]

برمی‌گردیم بر سر دیوارنگاره‌های چهل‌ستون و بحث دربارهٔ تاریخ‌گذاری آنها، که پیش‌تر الینر سیمز[۲] بدان پرداخته، و آن را چنین پی می‌گیریم: گروه نقاشیهای سنتی که شبیه سبك رضا عباسی است، به نخستین مرحلهٔ ساخت عمارت، یعنی دورهٔ سلطنت شاه عباس اول نسبت داده شده است. گروه نقاشیهای فرنگی‌سازی را هم به دورهٔ شاه عباس دوم منسوب کرده‌اند؛ البته نه به زمان تکمیل عمارت در سال ۱۰۵۷ق/۱۶۴۷م، بلکه آنها را از افزوده‌های دههٔ ۱۰۷۰ق/۱۶۶۰م دانسته‌اند.[۱۴]

(2) Eleanor Sims

(3) Basil Gray

بَزیل گری[۳] کل طرح تزیینی عمارت را مربوط به دههٔ ۱۰۵۰ق/۱۶۴۰م، یعنی هم‌زمان با تکمیل عمارت، می‌داند؛[۱۵] اما او که در خواندن گزارش ایزمئو دربارهٔ وضع کالبدی نقاشیها دچار اشتباه شده، نتیجه می‌گیرد که نقاشیهای عظیم تالار بار عام (با سبك فرنگی) «پیش از مرمت و رنگ‌آمیزی دوبارهٔ آن در اوایل سدهٔ هجدهم، از تأثیرات سبك فرنگی خالی بود؛ بلکه بیشتر با سبك نگارگران و نقاشان مرقعات آن دوره کار شده بود.»[۱۶] گری بعدها در مقاله‌ای دیگر، نظرش را دربارهٔ تاریخ نقاشیها تغییر داد و معتقد شد که چهار نقاشی عظیم تالار بار عام هم‌زمان با سلطنت شاه سلیمان در حوالی سال ۱۰۸۰ق/۱۶۷۰م ساخته شده است.[۱۷] او می‌افزاید که تأثیر هنر غرب در نقاشی دورهٔ صفویه تنها از این دوره نمودار می‌شود. بر این اساس می‌نویسد: «بنا بر این، نقاشیهای عظیم تالار بار در حدود بیست‌وپنج سال پس از

ت۵. چهل‌ستون، تالار بار، *شاه طهماسب و همایون*

نقاشیهای حجره‌های p^4 و p^5 صورت گرفته است.»[۱۸]

رابرت هیلنبرند[۴] اعتقاد دارد که تأثیر اروپا در نقاشیهای این عمارت «از طریق سنن نقاشی گورکانیان هند وارد شده» و معتقد است که تعیین تاریخ «این دیوارنگاره‌ها با پیکره‌های گوناگون» دشوار است.[۱۹] او سپس ادامه می‌دهد که «شواهد دالّ بر آن است که این نقاشیها در زمان سلطنت شاه عباس دوم (۱۰۵۲–۱۰۷۷ق /۱۶۴۲ –۱۶۶۶م) کار شده است.»[۲۰]

بالاخره لوشی‌ـ اشمایسر[۵] در مدخل اخیر «چهل‌ستون» در *دایرة المعارف ایرانیکا*[۶] بر نظریهٔ دو مرحله‌ای ساخت این نقاشیها تأکید می‌ورزد و نقاشیهای سبك سنتی را به روزگار سلطنت شاه عباس اول، و نقاشیهای متأثر از سبك فرنگی را به میانهٔ سدهٔ یازدهم/ هفدهم نسبت می‌دهد.[۲۱]

از شمه‌ای که در باب وضع تحقیق در دیوارنگاره‌های چهل‌ستون گذشت، پیداست که نتایج حاصل از این تحقیقات دربارهٔ تاریخ این نقاشیها و استناد آنها چندان متقاعدکننده نیست. گزارش مقدماتی ایزمئو از پاك‌سازی و مرمت نقاشیها گسترهٔ کامل تزیینات دیواری را روشن ساخت، اما به اطلاعات موثقی که بتوان با آن مشکل تاریخ‌گذاری آنها را حل کرد چیزی نیفزود. با اینکه کار پاك‌سازی نقاشیها با زدودن لایه‌های متعدد سفیدکاری و چرك و دوده و حتی لایه‌های نقاشی سروکار داشت، ارزیابی نهایی گزارش این پاك‌سازیْ مراحل روشن و متمایزی در نقاشیهای اتاقهای متعدد پیش رو ننهاد.[۲۲]

مشکل تاریخ‌گذاری دیوارنگاره‌های چهل‌ستون را، صرف‌نظر از دلایل ظریف تاریخ‌گذاری متمایز بخشهای مختلف خود عمارت، می‌توان در قلمرو بالندگی نقاشی ایران در نیمهٔ اول سدهٔ یازدهم/ هفدهم به طرزی رضایت‌بخش‌تر حل‌وفصل کرد. در سرتاسر سدهٔ یازدهم/ هفدهم، شواهد بسیاری در هم‌کناری دو سبك نقاشی سنتی ایران و فرنگی‌سازی وجود دارد ــ مثلاً شفیع عباسی و معین مصور، که هر دو از شاگردان رضا عباسی بودند، پیش از میانهٔ این سده به سبکهای فرنگی‌سازی و نگارگری سنتی کار می‌کردند؛[۲۳] و در نیمهٔ دوم این قرن که بیشتر هنرمندان ایران به نقاشی از نوع غربی روی آورده بودند، معین مصور هنوز سبك سنتی خود را حفظ کرده بود.[۲۴] پس می‌توان این احتمال را پیش کشید که تمایزات سبك‌شناختی نقاشیهای دیواری چهل‌ستون ناشی از یك دوره و زمان معین نبوده که قابهای نقاشی سنتی را از صحنه‌های فرنگی‌سازی آن جدا سازد، بلکه در همکاری جمعی، در کارگاه بزرگی از هنرمندان با استعدادها و امکانات فنی متفاوت و واژگان و زبان رسمی گوناگون ریشه داشته است.

سؤالی که همچنان باقی است این است که آیا صحنه‌ها و پرده‌های سبك فرنگی، قابهای بزرگ پذیرایی، و پیکره‌های ایوان هم‌زمان با تکمیل عمارت در سال ۱۰۵۷ق/ ۱۶۴۷م ساخته شده، یا بعدها و پس از دههٔ ۱۰۷۰ق/۱۶۶۰م بدان افزوده شده است.

سیمز چندین عامل بیرونی را پیش روی می‌نهد که به نظریهٔ تاریخ دههٔ ۱۰۷۰ق/۱۶۶۰م اعتبار می‌بخشد.

(4) Robert Hillenbrand

(5) Luschy-Schmeisser

(6) *Encyclopedia Iranica*

ت۶. چهل‌ستون، تالار بار، *شاه عباس اول و ولی‌محمدخان*، مأخذ تصویر: نصرالله کسرائیان، *اصفهان*، ص ۶۵

استدلال او بیشتر مبتنی بر بعضی نقاشیهای بدون تاریخ، مثلاً شماری از نقاشیهای رنگ و روغن تمام قد، دیوارنگاره‌های خانه‌های جلفا و بعضی از نقاشیهای تك‌برگی است.[۲۵] نقاشیهای بزرگ رنگ‌وروغن چندین سؤال پیش آورده است (ت۱۱).[۲۶] روشن‌ترین مسئله این است که این نقاشیها به‌هیچ‌وجه مستند نیستند و در آنها تاریخ و رقمی ثبت نشده است. البته وارد شدن به مسئلهٔ پیچیدهٔ بررسی این نقاشیها در بستر تاریخی و ارزیابی آنها از این منظر، خارج از دایرهٔ بحث مقالهٔ ماست. کافی است بگوییم که نوع چهره‌ها و جامه‌ها و اشیای تصویرشده در این نقاشیها از آنِ اواخر دورهٔ صفویه است. اینکه آنها را یك نقاش ایرانی، اروپایی، یا ارمنی کشیده سؤالی است که باید در آن تحقیق شود. رسانهٔ این نقاشیها، یعنی رنگ‌وروغن روی بوم، در این زمان برای هنرمندان ایرانی چندان شناخته نبود؛ همچنان که کاربست نسبی سایه‌روشن و حجم‌نمایی در آنها.[۲۷] از طرف دیگر، این نقاشیها به قدری ابتدایی و خام‌دستانه کار شده که گویی از آثار دست سوم یك هنرمند اروپایی سدهٔ یازدهم/ هفدهم است. از این خصوصیات پیداست که این نقاشیها بایست از قلم هنرمندان ارمنی تراویده باشد که سهمشان در بسط و توسعهٔ نقاشی اروپایی در نقاشی ایرانی نیازمند تحقیق است.

دیوارنگاره‌های خانه‌های جلفا مسئلهٔ متفاوتی پیش رو می‌نهد (ت۱۲).[۲۸] این نقاشیها با پیکره‌های ایوانها در چهل‌ستون (ت۱۰) بعضی خصوصیات مشترك سبك‌شناختی دارند، اما هیچ نوع وجه اشتراکی با صحنه‌های پذیرایی تالار بار عام ندارند. آنها نیز بدون تاریخ و رقم و کتیبه‌اند.

منابع تصویری دیگری که منابعی مناسب برای مقایسه‌اند، آثار روی کاغذند. در میان آثار تاریخ‌دار موثق دهۀ ۱۰۷۰ق/۱۶۶۰م، نزدیك‌ترین نمونه به نقاشیهای دیواری چهل‌ستونْ صحنهٔ پذیرایی شاه عباس دوم از سفیر گورکانیان هند است (ت۱۳).[۲۹] این تصویر را شیخ‌عباسی رقم زده و دارای تاریخ ۱۰۷۴ق/ ۱۶۶۳–۱۶۶۴م است. نوع چهره‌ها و تا حدودی پیکره‌های لاغر و تکیده و حالات بی‌قواره و اجرای دقیق جامه‌ها و دستارهای هندی در این نگاره در تقابل شدید با پیکره‌های فربه، مثلاً در صحنهٔ پذیرایی شاه طهماسب از همایون، است که در آن حالتها و جامه‌ها فقط در حد تقریب به هندوان شباهت دارد (ت۵). سبك نقاشی در این نگاره با سایه‌زنی چشم‌گیر و تقابل سایه و روشن، با درجه‌بندی تدریجی رنگها در دیوارنگاره تفاوت دارد. این مقایسه از آن‌رو مهم است که بر شدت تأثیر نقاشی هندی بر سبك شیخ‌عباسی تأکید می‌کند ــ سبکی که با تصویر فرنگیانه از دیوارنگاری در چهل ستون ذاتاً تفاوت دارد.[۳۰]

یك نمونهٔ دیگر از نقاشیهای روی کاغذ باز به تاریخ‌گذاری دهۀ ۱۰۷۰ق/ ۱۶۶۰م برای صحنه‌های پذیرایی چهل‌ستون کمك می‌کند.[۳۱] در این نگاره، شاه عباس دوم سفیر گورکانیان را به حضور پذیرفته است (ت۱۴). این نگاره منسوب به محمد زمان[۳۲] است و تاریخ آن را به سبب شباهت به صحنهٔ پذیرایی کار شیخ‌عباسی،

ت۷. (بالا) چهل‌ستون، تالار بار، *شاه عباس دوم و نذرمحمدخان*؛ (پایین) بخشی از همان اثر

می‌توان در حدود سال ۱۰۷۴ق/ ۱۶۶۳م در نظر گرفت. پیش از هر چیز، اگر نگارهٔ محمد زمان و شیخ‌عباسی را در کنار هم نهیم، از نظر سبك‌شناسی آنها را بیشتر متباین می‌یابیم تا متشابه (ت۱۳ و ۱۴). از طرف دیگر، نگارهٔ محمد زمان بر خلاف قطع کوچکش، ذاتاً و مفهوماً سترگ‌نماست و از حیث نوع پیکره‌ها و ترکیب‌بندی و به‌خصوص خیل خدمتکاران سینی‌به‌دست، شباهتهایی با دیوارنگاره‌های چهل‌ستون دارد. با وجود این، از آنجا که تاریخ و انتساب آن [به محمد زمان] هنوز جای بحث دارد، نمی‌توان آن را سند و شاهدی از دهۀ ۱۰۷۰ق/ ۱۶۶۰م برای تاریخ‌نگاری دیوارنگاره‌های چهل‌ستون برشمرد.

از اینها گذشته، استدلال سیمز بیشتر دور و بر شناسایی میهمان شاه عباس دوم در دیوارنگاره (پیرمرد سفیدپوش نشسته در ت۷ و ۱۴) جریان دارد که به نظر او، این شخص تربیت‌خان، سفیر اورنگ‌زیب در سالهای ۱۰۷۴-۱۰۷۶ق/ ۱۶۶۴-۱۶۶۶م به نزد شاه عباس دوم است.[۳۳] این شناسایی و دیدار مستند سفیر هند در سال ۱۰۷۴ق/۱۶۶۶م از شاه عباس دوم را می‌توان منزلگاه آخر برای خود دیوارنگاره‌ها دانست.

این حکم را می‌توان در چندین جهت به بحث گرفت. اولاً یکی از چهره‌نگاره‌های شناخته‌شده، تربیت‌خان گورکانی، حالت نیم‌رخ دارد و مشکل بتوان آن را با حالت سه‌رخ پیکرهٔ او در نگاره‌ها مقایسه کرد.[۳۴] ثانیاً تربیت‌خان از سال ۱۰۵۹ق/ ۱۶۴۹م که شاه عباس دوم قندهار را

باز پس گرفت، تنها سفیر هند در دربار صفوی بود که در مأموریت خود ناکام ماند و با نامه‌ای که به اورنگ‌زیب نوشت از کار برکنار شد.[۳۵] بعید می‌نماید که با این روابط تیره و آشفته بین دو دولت، نقاشی موجود در تالار بار عام چهل‌ستون از برای تکریم بوده باشد.[۳۶] از اینها گذشته، میهمان صحنهٔ پذیرایی چهل‌ستون نه سفیر هند، بلکه یك ازبك است (ت۷).

برای شناسایی میهمان ازبكِ شاه عباس دوم، باید به مفهوم سایر صحنه‌های پذیرایی تکیه کرد. از کل وقایع زمان سلطنت شاه طهماسب و شاه عباس اول، آنچه برای تصویرپردازی دیوار تالار بار عام در چهل‌ستون انتخاب شده وقایع پناه دادن صفویان به بعضی حکمرانان بخت‌برگشته و کمك به آنهاست. پناه دادن شاه طهماسب به همایون معروف است.[۳۷] ولی‌محمدخان هنگامی که گرفتار منازعات داخلی شد به دربار شاه عباس اول آمد (۱۰۲۱ق/ ۱۶۱۲م) و طبق نوشتهٔ اسکندربیگ منشی، برای بازپس‌گیری قدرت خود از کمك شاه ایران برخوردار شد.[۳۸]

مقصود از تصویر کردن صحنه‌های ضیافت در این تالار بیان این بوده که شاه به همسایگان شرقی‌اش نیکی می‌کرده است و این موضوع در نامه‌ای که شاه عباس دوم به اورنگ‌زیب فرستاده کاملاً پیداست. در آن نامه، که دربارهٔ تربیت‌خان بداقبال بوده، به اورنگ‌زیب یاد آوری کرده که خانهٔ شاه همواره پناهگاه شاهان زمانه بوده است و قضیهٔ کمك آنان به همایون و ولی‌محمد و ندرخان، آن را اثبات می کند.[۳۹] یادآوری شاه عباس دوم از این سه حاکم در نامه‌اش و تصویر دو تا از آنها در نقاشیهای دیواری چهل‌ستون بدان معناست که سومی، یعنی میهمان ازبك شاه عباس دوم، کسی جز ندرمحمدخان نیست.

طبق نوشتهٔ *عباس‌نامه*، ندرمحمدخان با این امید به دربار صفویان آمد که برای بازپس‌گیری سلطنت خود در ماوراءالنهر از آنان کمك بگیرد؛ زیرا با فتح بلخ به دست شاه‌جهان، او از آنجا گریخته بود.[۴۰] شاه عباس دوم با اعزاز او را پذیرفت و به او وعدهٔ کمك نظامی داد. پذیرایی شاه عباس دوم از یك حاکم فروافتادهٔ شرق ایران شباهتهایی به دو صحنهٔ پذیرایی دیگر پیدا کرد. شاید اتفاقی نبوده باشد که دو صحنهٔ پذیرایی شاه عباس اول و شاه عباس دوم از حکمرانان ترکستان در بخش شمالی تالار پذیرایی روبه‌روی هم قرار گرفته است. از اینها گذشته، همان سالی که ندرمحمدخان به دربار صفوی آمد، سه تن از سفیران هند پی‌درپی به حضور دربار صفوی رسیدند؛ و همین امر موجب حضور یکی از میهمانان هندی در صحنهٔ پذیرایی شده است.[۴۱]

پیام مشترك این سه صحنهٔ پذیرایی نشان از هدفی طراحی‌شده و سنجیده دارد که شاید با افزوده شدن پردهٔ *جنگ شاه اسماعیل اول و ازبکان* تضعیف یا تقویت شده باشد.[۴۲] پردهٔ اخیر یادآور قدرت صفویان است و اینکه مرزهای ایران را همسایگانش تهدید می‌کنند.

در این مقام یك عامل مهم دیگر، یعنی قصیدهٔ مدح صائب تبریزی، را نیز باید در نظر گرفت.[۴۳] پیش‌تر، از قصیدهٔ صائب در مقام صحبت از تاریخ ساخت عمارت چهل‌ستون سخن به میان آوردیم. دست‌کم دو بیت از این قصیده (ابیات ۱۸ و ۱۹) به دیوارنگاره‌ها اختصاص دارد، که شاعر در آنها از صحنه‌های رنگین پذیرایی و جنگ

ت۸. (چپ)
چهل‌ستون، حجرهٔ P^4.
دیوارنگاره‌های جشنهای شاهی، مأخذ تصویر:
R. W. Ferrier (ed.) *The Arts of Persia*, p. 214

ت۹. (راست)
چهل‌ستون، حجرهٔ P^3.
دیوارنگاره‌هایی با مضامین روایی

ت۱۰. چهل‌ستون، ایوان ستون‌دار جانبی [شمالی] (T^3)، پیکره‌های ایستاده در جامهٔ اروپایی، مأخذ تصویر: رضا نوربختیار و دیگران، *اصفهان*، ص ۴۸

سخن می‌گوید:

مجلس رنگین تصویرات او از بزم و رزم
می‌دهد در پیکر افسردهٔ دیوار جان[۴۴]

چون تنها صحنهٔ جنگ این دیوارنگاره‌ها، به‌جز صحنه‌هایی که بعدها به بخش مرکزی تالار بار عام افزوده شده، پردهٔ عظیم جنگ شاه اسماعیل اول با ازبکان است، تردیدی نمی‌ماند که صائب از چهار صحنهٔ تالار بار عام سخن می‌گوید. شعر صائب درست در زمان افتتاح این عمارت در سال ۱۰۵۷ق / ۱۶۴۷م سروده شده و این می‌تواند اشاره به تاریخ نقاشیها هم باشد.

طبقه‌بندی دیوارنگاره‌ها به دو گروه سبك سنتی و سبك فرنگی‌سازی و فرض فاصله‌ای بیست‌ساله در ساختن این نقاشیها مبتنی بر این فرض است که چهل‌ستون در سال ۱۰۵۷ق/۱۶۴۷م به اتمام رسید، ولی به مدت بیست سال عمدتاً بدون تزیین رها شده بوده و بعدها تزیین آن با دیوارنگاره‌ها اتفاقی و بی‌برنامه صورت گرفت. از آنجا که شواهد جز این را نشان می‌دهند، این فرض و نتیجه‌اش ناممکن می‌نماید.

تأکید در این صحنه‌ها بر این مضمون که دربار صفویان پناهگاه شاهان معزول است و مأمن قدرت‌گیری دوبارهٔ آنها، در قصیدهٔ صائب و حتی خود چهل‌ستون انعکاس یافته است. صائب در این قصیده دو بار به این جنبهٔ دربار صفوی اشاره می‌کند: یك‌بار مستقیماً از شاه عباس دوم سخن می‌گوید که شاهان از دربار او قدرت

ت ۱۱. (راست) *مردی از اعیان در جامهٔ ایرانی*، رنگ‌وروغن روی بوم، ۹۱×۱۶۵ س‌م، تهران، موزهٔ هنرهای زیبای سعدآباد

ت ۱۲. (چپ) اصفهان، جلفا، خانهٔ سوکیاس، دیوارنگاره‌های ایوان، مأخذ تصویر: رضا نوربختیار و دیگران، همان، ص ۲۱۸

خود را بازیافته‌اند: «پادشاهان ز آستان او به دولت می‌رسند»؛[۴۵] و در پایان شعر هم از خود چهل‌ستون چون قبله‌گاه ابدی شاهان یاد می‌کند: «قبله‌گاه تاج‌داران باد دائم این مکان.»[۴۶]

مورخان دربار شاه عباس دوم نیز بر نقش دربار صفوی در مقام پناهگاه سیاسی همسایگان ناکام اشاره دارند. شاملو می‌نویسد که پذیرایی از ندرمحمدخان، حاکم ترکستان، پیرو رفتار پادشاهان پیشین صورت گرفت و «آستان آسمان‌توأمانِ خداوندش همه‌وقت کعبهٔ ارباب حاجات و قبلهٔ اصحاب مهمات بوده و خواهد بود.»[۴۷] شاملو بر این فضیلت صفویان با یادآوری کمك شاه طهماسب به همایون تأکید می‌ورزد: «توجه خاص آن پادشاه بلنداقبال شامل حال آن شهریار نیکوفال گردید.»[۴۸] بنا بر این، صحنه‌های پذیرایی بار عامْ تصویر شکوه و شوکت دربار شاه عباس دوم است؛ و گویا او برای نشان دادن اینکه محور قدرت منطقه است، هیچ فرصتی را از دست نمی‌داد.

شاید یکی از نکات مهم، مناسبت شمایل‌نگاری این نقاشیها و خود عمارت با وقایع این دوره باشد. مهم‌ترین واقعهٔ سیاسیِ ابتدای سلطنت شاه عباس دوم منازعه بر سر قندهار بود. مسئلهٔ قندهار در نیمهٔ اول سده یازدهم/هفدهم چندین بار نیروهای صفوی و گورکانی را رو در روی هم قرار داد: شاه عباس اول در سال ۱۰۳۱ق/ ۱۶۲۲م قلعهٔ قندهار را گشود و در سال ۱۰۴۷ق/ ۱۶۳۸م [در زمان شاه صفی]، این قلعه به‌دست نیروهای شاه‌جهان افتاد.[۴۹] از دست رفتن قندهار در زمان شاه صفی اول تا اویل سلطنت شاه عباس دوم جبران نشد.[۵۰]

مسئلهٔ بازپس‌گیری قلعهٔ قندهار بار دیگر نیروهای

ت۱۳. (چپ) *شاه عباس دوم و سفیر گورکانیان*، رقم شیخ‌عباسی، مورخ ۱۰۷۴ق/ ۱۶۶۳–۱۶۶۴م (در گذشته جزو مجموعهٔ مهدی محبوبیان بوده، مکان فعلی نامعلوم)

ت۱۴. (راست) *شاه عباس دوم و سفیر گورکانیان*، مجموعهٔ صدرالدین آقاخان

طرفین را در سال ۱۰۵۸ق/ ۱۶۴۸م رو در روی هم قرار داد.[۵۱] شاه‌جهان به محض اینکه خبردار شد که صفویان در صدد حمله به قندهارند، شاه‌زاده اورنگ‌زیب را در رأس قوایی به این ایالت گسیل کرد. ولی فرماندهان لشکر گورکانیان در محاسبهٔ خود دچار اشتباه شدند و اجازه دادند تا صفویان قندهار را در ۹–۱۰ صفر ۱۰۵۹ق/ ۲۲ فوریهٔ ۱۶۴۹م باز پس گیرند.[۵۲] این واقعه مهم‌ترین پیروزی نظامی شاه عباس دوم بود و او در خلال آن، به تعبیر تواریخ آن زمان، یکی از مهم‌ترین جاها را به تصرف خود درآورد. رویارویی با گورکانیان و شکست نهایی آنان در قندهار در تبلیغات حکومتی سدهٔ یازدهم/ هفدهم صفویان همان نقشی را بازی می‌کرد که مواجهه با دشمنان عثمانی در تبلیغات حکومتی سدهٔ دهم/ شانزدهم.[۵۳]

درگیری صفویان و گورکانیان بر سر قندهار به رقابت در ماوراءالنهر و تغییر جهت روابط سیاسی حکمرانان ازبك انجامید. ندرمحمدخان، میهمان شاه عباس دوم در یکی از دیوارنگاره‌های تالار بار، پس از اینکه شاه‌جهان در منازعات داخلی ازبکان مداخله کرد و تعادل قدرت را بر ضد او تغییر داد، به دربار صفویان پناهنده شد.[۵۴] پناه دادن شاه عباس اول هم به ولی‌محمدخان قسمتی بر اثر درگیری درازآهنگ صفویان در ماوراءالنهر بود؛ هرچند که در آن زمان این درگیریها در جهت مقابله با گورکانیان نبود.[۵۵] جنگ شاه اسماعیل اول با ازبکان هم از همان منبع مایه می‌گرفت.

این حقیقت که نقاشیهای تاریخی چهل‌ستون تصویرگر روابط صفویان با همسایگان شرقی‌شان است احوال سیاسی زمانه را نشان می‌دهد. ظاهراً فوریت یافتن موضوع قندهار درست پیش از اتمام عمارت چهل‌ستون دلیلی برجسته برای انتخاب موضوع به منظور تصویرپردازی در تالار بار عام چهل‌ستون بوده است.

در این خصوص جزئیات یکی از نقاشیهای چهل‌ستون را باید مطمح نظر قرار داد. (ت۱۵). صحنهٔ *خودسوزی شاه‌زاده‌خانم هندو* در قاب تزیینی دیوار جنوبی اتاق P۳ تنها نقاشی بیرون از تالار بار عام است که از نظر سبك‌شناسی شبیه نقاشیهای بزرگ تاریخی است. مثنوی *سوز و گداز*، سرودهٔ محمدرضا خبوشانی (معروف به نوعی) که این موضوع از آن اقتباس شده، پیش از سال ۱۰۱۸ق/ ۱۶۱۰م، یعنی سال وفات شاعر، دربار اکبر امپراتور گورکانی، سروده شد.[۵۶] به نظر می رسد که این داستان در میانهٔ سده یازدهم/ هفدهم در ایران به شهرت رسیده بوده، چون چهار نسخهٔ مصور از آن در آن زمان تهیه شده است.[۵۷]

الینر سیمز تاریخ تهیهٔ این نسخه‌ها را میانهٔ قرن یازدهم/ هفدهم می‌داند و شباهتهای سبك‌شناختی دیوارنگاری حجرهٔ P3 را با دیوارنگاره‌های تالار بار عام معیار این تاریخ‌گذاری اختیار می‌کند.[۵۸] سیمز این مسئله

را در کنار عقیدهٔ دیگرش به اینکه میهمان شاه عباس دوم همان تربیت‌خان، سفیر هند (حاضر در سال ۱۰۷۴ق/ ۱۶۶۴م در اصفهان)، است قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که نقاشیهای فرنگی چهل‌ستون منسوب به دههٔ ۱۰۷۰ق/ ۱۶۶۰م است. چنان‌که متوجه شدیم، این استدلال پایه‌ای ندارد و ناصحیح است. اما صحنهٔ *سوز و گداز* در قلمرو دیوارنگاره‌های چهل‌ستون چه مقام و موقع شمایل‌نگاشتی می‌تواند داشته باشد؟

شعرِ نوعی یادآور داستان شاه‌زاده خانمی هندوست که در مراسم تدفین همسرش خود را می‌کشد. رابینسن[۷] معتقد است که «این شعر تمثیلی است و عشق شاه‌زاده خانم نمادی از این است که روح جویای خداست»؛[۵۹] اما شاملو، مورخ شاه عباس دوم، بین واقعه‌ای که در زمان فتح قندهار رخ داد و داستان نوعی دربارهٔ خودسوزی شاه‌زاده خانم هندو شباهتهایی پیدا کرده است.[۶۰] شاملو پس از گزارش فتح صفر ۱۰۵۹ق/ فوریهٔ ۱۶۴۹م، داستان مرگ یکی از منصب‌داران امپراتور گورکانی به نام مطروداس[۸] را نقل می‌کند. مطروداس بیست روز پس از فتح قندهار درگذشت. همسر وفادار او در مراسم سوزاندن جنازهٔ وی، خود را در آتش انداخت و سوخت. شاملو آتش غیرت این زن را می‌ستاید و از استواری او در میان هندوان تمجید می‌کند. شاملو می‌گوید که پیش از آنکه آتش این زن را از پا بیفکند، هندوان از او پرسیدند که آیا رسیدن لشکر تازه‌نفس از هند آنان را نجات خواهد داد. به قول شاملو، پیش‌گویی او این بود: مدد پادشاه جیو به داد شما نمی‌رسد و سپاه نصرت‌پناه قهرمان ایران‌زمین بعد از چهل روز قلعه را متصرف می‌شوند.

شاملو پس از وصف واقعه می‌گوید که این واقعه با رویدادی که مولانا نوعی به رشتهٔ نظم کشیده مناسبت و مشابهتی دارد؛ از این‌رو، وی تحت تأثیر این واقعه آن را به نظم می‌کشد و آن را به گونهٔ مثنوی در کتاب خود می‌گنجاند.[۶۱] این حکایت شاملو و شعر او در میان گزارش وی از لشکرکشی حالت تعلیمی ندارد؛ بلکه در مقام مورخ حکومت صفوی، نتیجهٔ آن را که همان فتح قندهار بوده محل توجه داشته است. اشارهٔ این مورخ درباری به مثنوی نوعی مسلماً از دید دربار اصفهان دور نمانده است.

صحنهٔ خودسوزی شاه‌زاده خانم هندو در حجرهٔ P^3 با توجه به اهمیت سیاسی درگیریهای شرق ایران و

ت ۱۵. چهل‌ستون، حجرهٔ P^3، قاب جنوبی، *شاه‌زاده‌خانم هندو می‌خواهد خود را در آتش اندازد*

به‌ویژه فتح قندهار برای شاه عباس دوم، معنای نمادینی فراتر از مضمون ادبی متعارف آن دارد. در جایی که نقاشیهای عظیم تاریخی تالار بار عام حاکی از ملجأ بودن دربار صفوی برای سلاطین معزول بوده، داستان *سوز و گداز* هم نمادی از پیروزی‌ای واقعی در سرزمینی زرخیز محسوب شده است. به همین سبب است که این پردهٔ نقاشی را اندکی پس از فتح قندهار در سال ۱۰۵۹ق/ ۱۶۴۹م ساختند و نیز همین واقعیت، شباهتهای سبکی این نقاشی با دیوارنگاره‌های تالار بار عام را توجیه می کند.

در صحنه‌های پذیرایی، تشریفات و مراسم رسمی شاهانه به‌دقت تصویر شده است؛ زیرا تمامی آنها شبیه گزارشهای مکتوب بزمهای واقعی است. گزارشهای مفصل سیاحان اروپایی از این میهمانیها، هم بر تاریخیت این نقاشیها صحه می‌گذارد و هم تنظیم تدریجی تشریفات درباری را نشان می‌دهد. دلاّواله[۹] و کمپفر[۱۰]، که در فاصله‌ای [هفتادساله] (۱۰۲۶–۱۰۹۶ق/ ۱۶۱۷–۱۶۸۵م) از اصفهان دیدار کردند، هر دو جزئیاتی از پذیرایی میهمانان در راههای مخصوص و آداب نشستن در دربار و سفره نهادن و سرگرمیها را گزارش می‌کنند.

دلاّواله، فیگِروئا[۱۱] و هربرت[۱۲] در مجلس بار شاه عباس اول، از کاخی طراحی‌شده با باغی وسیع صحبت می‌کنند.[۶۲] آنها در داخل جایگاه پذیرایی، میهمانان و رجالی را مشاهده کردند که در اطراف تالار بار نشسته بودند؛ جایی که برای نشیمن شاه در نظر گرفته بودند مستقیماً روبه‌روی در ورودی قرار داشت. هیچ‌کدام از این سیاحان صحبتی از نظم سلسله مراتبی نشستن نکرده‌اند؛ ولی نشستن در کنار شاه به هر حال اهمیتی

(7) Robinson

(8) Mitraudas

(9) Della Valle

(10) Kaempfer

(11) Figuera/ Figueroa

(12) Herbert

خاص داشته است.

بالعکس، آن سیاحان اروپایی که پس از مرگ شاه عباس اول وارد اصفهان شده‌اند، از پیچیدگی تشریفات بار صحبت کرده‌اند.[۶۳] تقریباً جملگی این سیاحان از راهروی به تالار پذیرایی هدایت شده بودند که در اطراف آن اسبان یراق‌کردهٔ سلطنتی و مزیّن به طلا و جواهر و منسوجات صف بسته بودند. در داخل بخش پذیرایی، آداب نشستن در سه ردیف به ترتیب اهمیت مقامات و مناصب رعایت می‌شد. شاه در بخش شاه‌نشین در نقطه‌ای دور از در ورودی می‌نشست و در چپ و راست او هم مقامات عالی‌رتبهٔ حکومتی قرار می‌گرفتند.[۶۴]

پشت سر شاه، غلامان جوان در صفی نیم‌دایره بی‌حرکت می‌ایستادند، یا در حال خدمت به شاه بودند.[۶۵] ردیف دوم را میهمانان مرکب از حکام و سرکردگان ایالات، روحانیان عالی‌رتبه و مهمانان عالی‌قدر خارجی و مأموران میانه‌حال تشکیل می‌دادند.[۶۶] در نهایت، رقاصگان و نوازندگان بودند که در پایین‌ترین ردیف قرار می‌گرفتند.[۶۷]

شاردن و کمپفر هر دو صحبت از آداب نشستن و سلسله مراتب حضّار در فضای دربار می‌کنند؛ چون برای هر یك از گروههای سه‌گانه جایگاه و فضای خاصی در دربار ترتیب داده بودند. شاردن پذیرایی در چهل‌ستون را نمونه می‌آورد. کمپفر هم از پذیرایی در داخل کوشکی سخن می‌گوید که در منطقهٔ تفریحی شاهانهٔ سعادت‌آباد در ساحل زاینده‌رود به سه بخش تقسیم شده بود.

آداب و تشریفات سلسه‌مراتبی نشستن در حضور شاه از بالاترین مقام تا پایین‌ترین آن، یعنی رقاصگان و نوازندگان، دقیقاً در صحنه‌های پذیرایی چهل‌ستون تصویر شده است؛ جز اینکه آن را در فضای تنگ تصویری گنجانده‌اند (ت۵ و ۶). کسانی که حقیقتاً در این وقایع حاضر می‌شدند، بلافاصله درستی صحنه‌های درباری را در دیوارهای چهل‌ستون در می‌یافتند. هنرمندان و پدیدآورندگانِ این نقاشیها بر خلاف صحنه‌های پذیرایی رسمی و قراردادی موجود در نگاره‌های ایرانی، به منظورِ تأثیر بصری بیشتر از برای انتقال پیام سیاسی و احتمالاً تقویت تاریخیت سایر وقایع مصور، قطع و شکل تشریفاتی ویژه‌ای بر می‌گزیدند.

نتیجه اینکه چهل‌ستون گواه باشکوهی است که دربار صفوی آن را بر پا کرد تا زمینهٔ هنری و معماری خود را برای بیان تصویری سلسله‌ای خود در ساحت سیاست بین‌المللی و نیز ارزشهای خودِ دربار بازسازی و خلق کند. صحنه‌های بزم و رزم تالار بار عام بیان‌کنندهٔ تصویریِ قدرت شاه عباس دوم در ارتباط با همسایگان شرقی‌اش بود. صحنه‌های متعدد خوش‌گذرانیها و شکار در بخشهای تحتانی تالار بار عام و حجره‌ها نشان‌دهندهٔ عصری طلایی است که سلطنت نسبتاً آرام و پررونق شاه عباس دوم آن را فراز آورد. سرانجام باید گفت که رفتار خوشایند شاه با اتباع مسیحی و نمایندگان اروپا بیان خود را در محدودهٔ بیرونی عمارت ــ ایوانها ــ پیدا کرد که نشان‌دهندهٔ موقعیت و مقام نه‌چندان محوری آنها بود.

دیوارنگاره‌های تالار بار عام همخوان با وصف اروپاییان از شیوهٔ پذیرایی دربار از آنهاست. طبق وصف اروپاییان و دیوارنگاره‌های تالار بار، تشریفات درباری صفویان در زمان شاه عباس اول ساده و غیررسمی بود؛ ولی به‌تدریج در زمان جانشینان او حالت منضبط و ساخت سلسله‌مراتبی به خود گرفت. چهل‌ستون از حیث معماری و تزیین، نتیجهٔ این دگرگونی در اعمال درباری را بازمی‌تابد.□

کتاب‌نامه

اسکندربیگ منشی، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، تصحیح ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰.

جابری انصاری، حسن. *تاریخ اصفهان و ری*، اصفهان، ۱۳۲۲.

شاملو، ولی‌قلی‌خان. *قصص الخاقانی* (نسخهٔ خطی)، کتابخانهٔ بریتانیا، ش Add .7656.

صائب تبریزی، محمدعلی. *دیوان صائب تبریزی*، تصحیح محمد قهرمان، تهران، ۱۳۷۰.

_____. *کلیات صائب تبریزی*، تصحیح امیری فیروزکوهی، تهران، ۱۳۳۶.

محمد معصوم‌بن خواجگی اصفهانی. *خلاصة السیر*، تصحیح ایرج افشار، تهران.

وحید، محمدطاهر. *عباسنامه*، تصحیح ابراهیم دهقان، اراك، ۱۳۲۹.

هنرفر، لطف الله. *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان، ثقفی، ۱۳۴۴.

Babaie, Sussan. "Safavid Palaces at Isfahan: Continuity and Change (1599-1666)," Ph. D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York.

Carswell, John. "Eastern and Western Influence on the Art of the Seventeenth-Century Iran," in: *5th International Congress of Iranian Art and Archaeology*, Memorial

John Davis London, 1669.

Rahim, Abdur. “Mughal Relations with Persia, III,” in: *Islamic Culture* 9 (1935), pp.127-130.

Rypka, Jan. *History of Iranian Literature*, Dordrecht, 1968.

Savory, Roger. *Iran under the Safavids*, Cambridge, Eng., 1980.

Sims, Eleanor. “Five Seventeenth-Century Persian Oil Paintings,” in: *Persian and Mughal Art, London*, 1976, pp. 222-248.

——. “Late Safavid Painting: The Chehel Sutūn, the Armenian Houses, The Oil Paintings,” in: *Akten, des VII, Internationalen Kongresses Für Iranische Kunst und Archäologie*, Berlin, 1979, pp. 408-418.

Sims, Eleanor and Ernst Grube. “Wall Pantings in the Seventeenth-Century Monuments of Isfahan,” in: *Studies on Isfahan* (Iranian Studies 7), ed. Renata Holod, Boston, 1974, pp.511-542.

Tavernier, Jean-Baptiste. *The Six Voyages of John Baptist Tavernier*, English transl., London, 1678.

Valle, Pietro della. *Viaggi di Pietro della il Pellegrino descritti da lui medesimo in lettere familiari*, Rome, 1658.

Welch, Anthony. *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, New York, 1973.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:
Sussan Babaie, “Shah ‘Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings,” in: *Muqarnas* XI: *An Annual on Islamic Art and Architecture*, ed. Gülru Necipoglu, Leiden, E. J. Brill, 1994, pp.125-142.
از پروفسور پریسیلا سوچك برای کمکها و اشارات راه‌گشا و ویراستاری مطالب فصلی از رساله‌ام که این مقاله از آن استخراج شده است بسیار سپاس‌گزارم.

۲. استاد پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، عضو گروه پژوهشی تاریخ هنر فرهنگستان هنر

3. Jean Chardin, *Voyages du Chevalier Chardin en Perse,* vol. 7, p. 378.

۴. در اصل حوضی کوچك در وسط این هشتی بود که سکویی بلند آن را پوشانده بود. این حوض طی عملیات مرمتی که مؤسسهٔ ایزمئوی رم (IsMEo) [در چهل‌ستون] انجام داد بیرون آمد.

۵. نقش‌مایه‌های تزیین بیرونی مرکب از نقش‌مایه‌های منقوش و زرین گیاهی و گل‌وبته در تالار و نیز کاشیهای هفت‌رنگ در قاب درگاههای طاقچه‌های ورودی شمالی و جنوبی است. بخشهای فوقانی دیوار پشتی تالار در اصل با شیشه‌های منقوش تزیین شده بود و سطوح ازارهٔ دیوار و ستونها پوشیده از تزیین منقوش و زرین نقش‌مایه‌های گیاهی و گل‌وبته است. اینها را شاردن در *سفرنامه* (*Voyages*, vol. 7, p.378) و نیز انگلبرت کمپفر در *سفرنامهٔ* خود توصیف کرده‌اند. تالار پس از آتش‌سوزی سال ۱۱۷ق/ ۱۷۰۶م تعمیر و آیینه‌کاری شد. طبق نوشتهٔ حسن جابری انصاری، پس از سال ۱۳۰۰ق/ ۱۸۸۲–۱۸۸۳م آیینه‌کاری آن برداشته شد (جابری انصاری، *تاریخ اصفهان و ری*، ص۳۴۳). نیز نك:
Mario Ferrante, “Čihil Sutun,” pp. 294, 296.

۶. شخصیتهای موجود در این نقاشیها را نمی‌توان با رجوع به کتیبه‌های

Volume, Tehran, 1972.

——. *New Julfa: The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford, 1968.

Chardin, Jean. *Voyages du Chevalier Chardin en Perse, et autres Lieux de L`Orient*, ed. L. Langl és, Paris, 1811.

Chester Beatty Library, *A Catalogue of the Persian Manuscripts*, Dublin, 1962.

Farhad, Massumeh. “Safavid Single Page Painting, 1629-1666,” Ph. D. dissertation, Harvard University, 1987, pp.170-203.

Ferrante, Mario. “Čihil Sūtun: etudes, relevès, restaurations,” in: *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, ed. Giuseppe Zander, Rome, 1968.

Figuera, Don Garcia de Silva y. *L'Ambassade de D. Garcias de Silva y Figueroa en Perse*, transl. De Wickfort, Parris, 1667.

Gray, Basil. “The Arts in the Safavid Period,” in: *Cambridge History of Iran, vol. 6: The Timurid and Safavid Periods*, ed. P. J. Jackson and L. Lockhart, Cambridge, Eng., 1986, pp.904-905.

——. “The Tradition of Wall Painting in Iran,” in: *Highlights of Persian Art*, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, Boulder, Colo., 1979, p.323.

Herbert, Thomas. *Travels in Persia 1627-1629*, ed. W. Foster, London, 1928.

Hillenbrand, Robert. “Safavid Architecture,” in: *Cambridge History of Iran, vol. 6: The Timurid and Safavid Periods*, ed. P. J. Jackson and L. Lockhart, Cambridge, England, 1986, P. 812.

Indian Historical Records Commission Proceedings, Delhi, 1920.

Islam, Riazul. *Indo-Persian Relations: A Study of the Political and Diplomatic Relations between the Mughal Empire and Iran*, Tehran, 1970.

Kaempfer, Engelbert. *Amoenitatum Exoticarum, politico-physico medicarum fasciculi, quibus continentur variae relationes, observationes et descriptiones rerum Persicarum et ulterioris Asiae*, Lemgo, 1712.

Karapetian Karapet. *Isfahān, New Julfa: The Houses of the Armenians*, Rome, 1974, pp. 69-74, 124-28.

Luft, Paul. “Iran under Schah Abbās II. (1642-1666),” Ph. D. dissertation, Georg-August-Universität zu Göttingen, 1968.

Luschey-Schmeisser, *Ingeborg “Čehel Sotūn,” in: Encyclopaedia Iranica*, Costa Mesa, Calif., 1990, vol. 5, pp.111-115.

Mora, Paolo. “La restauration des peintures murales de Čihil Sutūn,” in : *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, ed. Giuseppe Zander, Rome. 1968.

Olearius, Adam. *The Voyages and Travels of the Ambassadors Sent by Frederick Duke of Holstein, to the Great Duke of Muscovy, and the King of Persia*, transl.

نقاشیها شناسایی کرد؛ بلکه برای این منظور باید به منابع مختلف دیگر رجوع کرد. نخستین اشاره به موضوع نقاشیها در توصیف شاردن آمده، که تنها به جنگ بین شاه عباس بزرگ و ازبکان اشاره می‌کند (Chardin, op. cit., vol. 7, p.378). جابری انصاری هم از جنگ شاه عباس بدون ذکر دشمنان او یاد می‌کند (جابری انصاری، همان، ص۳۴۶). لطف‌الله هنرفر شخصیتهای جنگ را اسماعیل و شیبک‌خان ازبک می‌نویسد (هنرفر، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، ص۵۶۰). بعید نیست این تصویر از آن نبرد عباس اول بوده باشد، یعنی این پادشاه در تالار بار دو نقاشی داشته است. ولی این تصویر چه از آن عباس اول باشد و چه اسماعیل اول، به هر حال برنامه‌ریزی تصویری این تالار را به‌هم نمی‌ریزد؛ چون در هر صورت راجع به روابط صفویان با همسایگان شرقی است. شناسایی طهماسب و همایون و عباس اول و ولی‌محمدخان بر پایهٔ چهره‌نگاره‌های معروف و جامه‌ها و نوع پیکره‌ها و سنتهای سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم نظیر آنهایی بوده که در کتاب جابری انصاری ذکر شده است (جابری انصاری، همان، ص۳۴۵–۳۴۶). تصویر شاه عباس دوم هم از روی چهره‌نگاره‌های او که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت است و از کتاب *ایران در زمان صفویان* راجر سیوری، ت۳۳ آمده، و نیز از روی نگارهٔ *شاه عباس دوم و سفیر گورکانیان هند*، محفوظ در مجموعهٔ صدرالدین آقاخان (نك: ت۱۴و پی‌نوشت ۳۱)، شناسایی شده است. از روی نوع و جامهٔ میهمان شاه عباس دوم معلوم شده که وی ازبك است. هنرفر در *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان* نخستین کسی است که می‌گوید وی ندرمحمدخان حاکم ازبك ترکستان است. بعداً خواهیم دید که تاریخ اجرا و برنامه‌ریزی این نقاشیهای دیواری بدیلی جز ندرمحمدخان پیش رو نمی‌گذارد.

۷. پردهٔ *نبرد نادرشاه* حاوی کتیبه‌ای منظوم است که در آن نقاشی به صادق منسوب شده که به دستور آقا محمدخان قاجار آن را اجرا کرده است.ـــ نك: هنرفر، همان، ص ۵۷۴. سؤالاتی در مورد این نقاشیها مطرح شده، از جمله اینکه پیش از اجرای آنها در این قابها چه نقاشیهایی وجود داشته است. گروه ایزمئو هنگام پاك‌سازی نقاشیهای دیواری، در زیر پردهٔ *نبرد چالدران*، بقایایی از نقاشی دیگر را کشف کردند. این نقاشی به احتمال زیاد قدیم‌تر از نقاشی *نبرد چالدران* بوده، ولی به سدهٔ یازدهم/ هفدهم تعلق نداشته است و مشکل بتوان تاریخ آن را تعیین کرد یا رابطهٔ هنری‌اش را با سایر نقاشیهای تالار بار روشن ساخت. اما بقایای پنجره در هر دو قاب که امروزه بسته شده ولی کاملاً قابل رؤیت است، نشان می‌دهد که پیش از دورهٔ قاجار در این قابها از نقاشیهای پیکره‌ای خبری نبوده است. مهم‌تر از همه، که پیش‌تر بدان اشاره کردیم، اینکه شاردن در تالار بار چهار پردهٔ نقاشی دیده که سه تا از آنها صحنهٔ پذیرایی و دیگری صحنهٔ جنگ بوده است (Chardin, op. cit., vol. 7, p.378). در مورد بقایای نقاشیهای قدیم‌تر، نك:
Paolo Mora, "La restauration des peintures," pp.325-326 and figs.42-55.

۸ . مسائل مربوط به تاریخ‌گذاری عمارت را مفصلاً در پایان‌نامه‌ام توضیح داده‌ام:
"Safavid Palaces at Isfahan", ch. 4.2 and 6.2,3

9. Ferrante, op. cit., p. 293.

۱۰. محمدطاهر وحید، *عباسنامه*، ص۹۰–۹۱؛ ولی‌قلی شاملو، *قصص‌الخاقانی*، برگ ۵۳پ. [این کتاب را مرحوم سادات ناصری در دو جلد منتشر کرده است.]

۱۱. طاهر وحید، همان، ص ۹۱. [این کتاب مفصلاً با عنوان *تاریخ جهان‌آرای عباسی* اخیراً انتشار یافته است.]

۱۲. محمد صائب تبریزی، *کلیات صائب تبریزی*، ص ۸۳۴–۸۳۷. چاپ جدید اشعار صائب، *دیوان تبریزی*، چاپ محمد قهرمان دربردارنده این قصیده است (ج۶ ص۳۵۹۹–۳۶۰۲) است. اما این قصیده در چاپ قهرمان با قصیده‌ای دربارهٔ شاه سلیمان و قصر هشت بهشت درآمیخته است. روشن‌سازی این مسئله نیازمند تحقیق دیگری است. با وجود این، محتوای قصیدهٔ صائب به چهل‌ستون اشاره دارد. از اینها گذشته، شاملو که ابیات پایانی قصیدهٔ صائب را ذکر می‌کند، صحت کاربرد آن را در این مقاله به ثبوت می‌رساند؛ شاملو، *قصص‌الخاقانی*، ب ۵۳پ. از پروفسور یارشاطر به سبب اشاره به چاپ قهرمان که توجهم را بدان معطوف داشت، تشکر می‌کنم.

۱۳. تاریخ چهل‌ستون را می‌توان با رویکردی دیگر نیز بازسازی کرد و آن را در چشم‌انداز رفتارهای درباری صفویان و دگرگونیهای وظایف کاخهای اصفهان دید و نیز می‌توان بر پایهٔ شواهد تاریخی و معماری آن را سنجید و اینکه کاخی همچون چهل‌ستون در مرحلهٔ مقدماتی خود در زمان شاه عباس اول شکل گرفته است؛ البته با این امعان نظر که تواریخ مختلف متقاعدکننده از برای ساخت آن در ایام مختلف وجود ندارد.

۱۴. سیمز همراه ارنست گروبه تاریخ این دیوارنگاره‌ها را طی مقاله‌ای بررسی کرده است:
Sims and Grube, "Wall Paintings in the Seventeenth-Century Monuments of Isfahan";
استدلال مهم و اصلی او راجع به تاریخ‌گذاری دو گروه نقاشیها به دههٔ ۱۶۲۰م در این مقاله آمده است:
Sims, "Late Safavid Painting".

15. Basil Gray, "The Tradition of wall Painting in Iran". (این مقاله فصلی از کتابی است به نام *اوجهای درخشان در هنر ایران*، که با ترجمهٔ رویین پاکباز و هرمز ریاحی به فارسی منتشر شده است. ـــ م.)

16. ibid.

17.Gray, "The Arts in the Safavid Period", pp.904-905. (این مقاله فصلی از بخش دورهٔ تیموری و صفوی *تاریخ ایران کمبریج* است که آن را یعقوب آژند به فارسی ترجمه کرده است.ـــ م.)

18. ibid., p. 905.

19. Hillenbrand,. "Safavid Architecture", p. 812.

20. ibid.

21. Luschey-Schmeisser, "Čehel Sotūn".

22. Mora, op. cit, pp. 323-326.

۲۳. دو مورد مطالعه‌ای درباب هنرمندان، نك:
Massumeh Farhad, "Safavid Single Page Painting," pp.170-203.

۲۴. شواهد نقاشیهای چهل‌ستون با منابع مکتوب در دیوارنگاره‌های دیگر و نقاشیهای نگارگری اوایل سدهٔ یازدهم/ هفدهم درهم آمیخت و فرضیات موجود را، مخصوصاً پس از تأثیر اروپا بر نقاشی ایران، در هم ریخت. قصد دارم در آیندهٔ نزدیك این موضوع را برکاوم.

25. Sims, "Late Safavid Painting" , pp. 408-418; idem, "wall Paintings", pp. 525-526.

۲۶. این نقاشیها را الینر سیمز در این مقاله منتشر کرده است:
Sims,"Five Seventeenth – Century Persian Oil Paintings".

۲۷. نقاشیهای رنگ‌وروغن روی قاب یا روی بوم نقاشی تقریباً از اوایل سدهٔ یازدهم/ هفدهم از طریق هنرمندان اروپایی مشغول در دربار ایران یا به وسیله هدایای سیاسی در ایران شناخته شد. شواهدی در دست است که تالار طویله، کاخی در دولت‌خانهٔ اصفهان، را با آنها تزیین کرده بودند. در مورد نقاشیهای رنگ‌وروغن اروپایی در ایران نك:
John Carswell," Eastern and western Influence on the Art of the Seventeenth-Century Iran," pl.2;
دربارهٔ تالار طویله، نك:
Adam Olearius, *The Voyages and Travels*, pp.201-202

۲۸. در مورد خانه‌های جلفا، نك: خانه‌های A و B در:
John Carswell, *New Julfa*, pp.65-69;
و نیز نك:
Karapet Karapetian, *Isfahān, New Julfa*, pp.69-74, 124-128.

۲۹. پیش‌تر در مجموعهٔ مهدی محبوبیان بود و آنتونی ولش تصویر آن را منتشر کرد:

Anthony Welch, Shah *Abbas and the Arts of Isfahan*, p. 98 and cat. no. 62.

۳۰. در پژوهشهای نقاشی سدهٔ یازدهم/ هفدهم ایران، وجه افتراقی که نقاشی ایران را به دو منبع اصلی تأثیرگذار، یعنی سبك اروپایی و هندی، تقسیم کند در نظر گرفته نشده است.

31. Sims, "Late Safavid Painting," p.412.
این نقاشی در مجموعهٔ صدرالدین آقاخان (Ir.M 93.) محفوظ است. نیز نك:
Welch, op. cit. pp. 84-85 and cat. no. 63.

۳۲ . لیلا دیبا این نقاشی را به نقاش اواخر سدهٔ دوازدهم/ هجدهم ایران، ابوالحسن غفاری مستوفی کاشانی، نسبت داده است. نك:
Layla Diba, "Persian Painting in Eighteenth Century", p. 156.

33. Sims,"Late Safavid Painting," p.412.

۳۴. در کاتالوگ فروش ساتبی، ۱۰ ژوئیهٔ ۱۹۷۳، لوحهٔ ۳۳ چاپ شده است.

۳۵. در مورد دیدار و نامهٔ تربیت‌خان، نك:
Riazul Islam, *Indo-Persian Relations*, pp. 126-129; Abdur Rahim, "Mughal Relations with Persia, III".

۳۶. روابط سرد بین صفویان و گورکانیان پس از واقعهٔ قندهار کاملاً پیداست؛ چون تا پس از مرگ اورنگ‌زیب در سال ۱۷۰۷م بین این دو هیچ نوع روابط سیاسی وجود نداشت:
Riazul Islam, op. cit., pp. 130-131

۳۷. در مورد پناهنده شدن همایون به دربار صفویان در سال ۱۵۴۴م، نك: ibid., pp. 24-46.

۳۸. اسکندربیگ منشی، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، ج۲، ص ۸۳۲–۸۳۵.

۳۹. این نامه (خطی ایندیا آفیس ش۳۹۰۱، در عبادالله فیاضی، *فیاض القوانین*) در این کتاب چاپ شده است:
Indian Historical Records Commission Proceedings, vol. 2. pp.8-18. Rahim, op. cit, p. 129.

۴۰. طاهر وحید، *عباسنامه*، ۷۳–۷۵.

41. Riazul Islam, op. cit., pp.109-110

۴۲. در حقیقت چنین پیام تهدیدکننده را همراه نامه‌ای به اورنگ‌زیب فرستادند:ibid., pp.128-129.

۴۳. صائب، کلیات ص ۸۳۴–۸۳۷ .

۴. همان، ص۸۳۵ ، بیت ۱۸.

۴۵. همان، ص۸۳۶ ، بیت ۴۲.

۴۶. همان، ص۸۳۷ ، بیت ۶۷.

۴۷. شاملو، *قصص الخاقانی*، برگ ۵۲ پ.

۴۸. همان، برگ ۵۳ ر.

۴۹. شاه عباس اول در سالهای ۱۶۰۴ و ۱۶۰۵ و ۱۶۰۷ تلاش بسیاری در این زمینه کرد و سرانجام در سال ۱۶۲۲ این تلاشها ثمر داد. قندهار در سال ۱۶۳۸ دوباره به دست گورکانیان افتاد.
Riazul Islam, op.cit., pp. 82-83, 102-105.

۵۰. درگیری شاه صفی در مرزهای غربی با عثمانیان بر سر بغداد باعث شد که قندهار از دست او برود. شاه صفی پس از سال ۱۶۳۹ و انعقاد قرارداد ذهاب و از میان رفتن اختلافات با عثمانیان، توجه خود را به مرزهای شرقی معطوف کرد. اما در ماه مه ۱۶۴۲ بر سر راهش بر قندهار در کاشان درگذشت. نك: محمد معصوم بن خواجگی اصفهانی، خلاصه السیر، ص ۲۹۲–۲۹۶.

۵۱. طاهر وحید، همان، ص ۹۸–۱۰۲.

۵۲. قندهار علی‌رغم تلاشهای گورکانیان، تا سدهٔ دوازدهم/ هجدهم در اختیار صفویان ماند. نك:
Paul Luft, "Iran unter Schah 'Abbas II (1642-1666)," pp. 133-135.

۵۳. شاملو بخش مهمی از کتاب خود را به فتح قندهار اختصاص داده است. او پس از گزارش پیروزی و جنگهای موفقیت‌آمیز، اشعاری را به تجلیل از این پیروزی می‌آورد، که در آنها همه از فتح قندهار صحبت می‌کند؛ چنان‌که گویی فتح هند صورت گرفته است: شاملو، *قصص الخاقانی*، ب ۱۰۶پ، ب ۵۴ر و ب ۷۳پ در مورد اشعار.

54. Riazul Islam, op.cit, pp. 107-110.

۵۵. روابط بین عباس اول و جهانگیر تا زمان عزل ولی‌محمدخان در سال ۱۶۱۱ و داعیه‌های بعدی عباس اول در قندهار حسنه بود.

56. Jan Rypka, *History of Iranian Literature*, p.725.

57. ibid.
دوتا از نسخه‌های مصور این کتاب در کتابخانهٔ چستر بیتی، دابلین (فارسی، ش ۲۶۸ و ۲۶۹) و یکی هم در کتابخانهٔ ملی پاریس (نسخه‌های ضمیمهٔ فارسی، ش ۷۶۹) و یکی دیگر در گالری هنر والترز، بالتیمور (W.649) است و این آخری با تاریخ کتابت ۱۰۶۸ق/ ۱۶۵۷م است.

58. Sims, "Late Safavid Painting," p. 411.

59. Chester Beatty Library: *A Catalogue of the Persian Manuscripts*, vol. 3, p.40.

۶۰ شاملو، همان، ب ۶۴پ و ب ۶۵پ.

۶۱. همان، ب ۶۵پ.

۶۲. دلاواله در اشرف و فیگروئا در اصفهان و هربرت در اشرف. نك:
Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle*,vol. 1, pp.638-673; Don Garciade Silva y Figuera, *L'Ambassade de D. Garcias de Silva y Figueroa en Perse*, pp.299-305; Thomas Herbert, *Travels in Persia 1627*-1629, pp.154-157.

۶۳. اولئاریوس، تاورنیه، شاردن، و کمپفر در اصفهان. نك:
Olearius, op. cit., pp. 200-204; Jean-Baptiste Tavernier, *the Six Voyages*, pp. 178-180; Chardin, op. cit., vol. 5, pp. 468-500 and vol. 9, pp. 466-491; Kaempfer, op. cit., pp. 218-231.

۶۴. وزیر اعظم، ناظر الممالك، قورچی‌باشی، قوللر آغاسی، مستوفی‌الممالك، میرآخورباشی، وقایع‌نویس، حکیم‌باشی، منجم‌باشی، تفنگچی‌باشی:
Chardin, op. cit; Vol. 5, pp. 471- 472; Kaempfer, op. cit., p. 226- 231.

65. Chardin. Op. cit., Vol. 5, p. 470; Kaempfer, op.cit., p.227.

66. Chardin, op. cit., vol. 5, pp. 472-473; Kaempfer, op. cit., pp. 228-230.

67. Chardin, op. cit., vol. 5, p. 473, Kaempfer, op. cit., p. 229.