علیقلی جبادار و مرقع سن‌پترزبورگ: مستندسازی زندگی سلطنتی

نویسنده: نگار حبیبی [1]
مترجم: نسترن نجاتی *

چکیده

این مقاله با تجزیه و تحلیل چهار برگ از مرقع سن‌پترزبورگ، نشان‌دهندهٔ قدرت مشاهدهٔ علیقلی جبادار هنگام ثبت رویدادهای دربار ایران در نیمهٔ دوم قرن هفدهم است. با مراجعه به منابع تاریخی مکتوب مانند تواریخ صفوی و سیاحت‌نامه‌های اروپایی، می‌توانیم صحت مستندسازی این هنرمند از زندگی سلطنتی را تایید کنیم.

معرفی

برای مدت ۲۶ سال بین سال‌های ۱۶۴۹-۱۶۵۰ تا ۱۶۷۳-۱۶۷۴، علیقلی جبادار، هنرمند ایرانِ صفوی که بیش‌تر در اصفهان و قزوین فعالیت می‌کرد، به خلق چندین صحنهٔ درباری از شاهان و همراهانشان و یا پرتره‌های افراد ایرانی و اروپایی پرداخت.[2] برخی از تصاویر مرقع 14E موسسهٔ نسخ خطی شرق که به مرقع سن‌پترزبورگ معروف است، حاوی نقاشی‌هایی از مجالس شاهان ایرانی به همراه درباریانشان است در سبکی که به اصطلاح، فرنگی‌سازی نامیده می‌شود (a96، a97، a98، a99 و a100).[3] در میان این صفحات، دو صفحه (a۹۸، a۹۹) را علیقلی جبادار امضا کرده است و دو نقاشی دیگر، به دلیل تشابه و رویکرد هنری‌شان به وی نسبت داده شده‌اند. هیچ‌کدام از نقاشی‌ها، تاریخ ندارند؛ با این حال، محتملاً در سال‌های آخر سلطنت شاه عباس(حکومت: ۱۶۴۲-۱۶۶۶) و سال‌های اول سلطنت شاه سلیمان (حکومت: ۱۶۶۶-۱۶۹۲) یعنی بین سال‌های ۱۶۶۰ تا ۱۶۶۷ انجام شده‌اند.

این پژوهش با بحث در مورد منابع اصلی علیقلی

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران. پست الکترونیک: Nastarannejati7@gmail.com

جبادار و فضایی که در آن این صحنه‌های درباری خلق شده‌اند، تلاشی برای کشف مهارت‌های هنری و توانایی مشاهدهٔ اوست. با مراجعه به منابع تاریخی مانند تواریخ صفوی و سفرنامه‌های اروپایی، تلاش خواهیم کرد در نقاشی‌های علیقلی جبادار، اشیاء، رویدادها و حتی مردان متعلق به دربار صفوی را در نیمهٔ دوم قرن هفدهم شناسایی کنیم. در حقیقت، این کار به این دلیل ارزشمند است که اگرچه در نقاشی علیقلی جبادار می‌شود کلیشه‌هایی یافت، اما گرایش هنرمند به ایجاد حالت جدیدی از چهره و تمایلش به مستندسازی و ثبت، قابل توجه است. با تجزیه و تحلیل چهار برگ از مرقع سن‌پترزبورگ، می‌توانیم نقاشی‌های علیقلی جبادار از «مجالس» را نه در دنیایی بی‌زمان و آرمانی، بلکه در دنیای مادی و جسمانی قرار دهیم.

ثبت و ارائه: رویکردی واقع‌گرایانه؟

چهار برگی که اینجا ارائه می‌شوند همگی شاه را در میان ملازمانش نشان می‌دهند؛ که به رسمی درباری اشاره دارد. آنان در حقیقت رویدادهایی را به تصویر کشیده‌اند که در واقعیت نیز در دربار صفوی رخ داده‌اند. لازم به ذکر است که این تلاش برای ثبت رویدادهای واقعی، تحت تأثیر عوامل مختلفی از جمله افزایش تعداد حکاکی‌های اروپایی در اصفهان یا محبوبیت نقاشی‌های گورکانیان هند در ایران صفوی بود. با این حال، غیر منصفانه و بیش‌تر غیر محتمل است که این ثبت واقعیت را صرفاً به کشف، به عاریت‌گرفتن و کپی‌برداری از نقاشی‌های اروپایی یا گورکانیان هند نسبت دهیم. آیا نمی‌توانیم تصور کنیم که این واقع‌گرایی، ولو با جزییات بصری بیش‌تر و پیشرفت مادی، می‌تواند تداوم میراث هنری کمال‌الدین بهزاد باشد که پیش‌تر در اواخر قرن پانزدهم، دیدی مستندنگارانه را در نقاشی ایرانی باب کرده بود؟ علاوه بر این، در طول قرن هفدهم، رضا عباسی و همراهانش، جنبه‌های بسیاری از زندگی واقعی (اجتماعی) را در تک‌نگاره‌های خود ارائه داده بودند. برای مثال، معین مصور (که بین سال‌های ۱۶۳۰ تا ۱۶۹۰ فعال بود)، که از نظر زمانی نزدیک‌ترین هنرمند به جبادار است، چندین رویداد واقعی که در زندگی‌اش رخ داده بود را بازنمایی کرد؛ قطعاً با رویکرد کاملاً متفاوت هنری، اما با همان چشم ثبت‌کننده. این هنرمند، در نقاشی «حملهٔ شیر به جوان» خود، حتی به وضوح تاریخ و مکان این حادثه را ذکر می‌کند.[۴]

واقع‌گرایی نقاشی "شاه سلیمان و درباریانش" (تصویر ۱)، به خصوص در نحوهٔ مطابقت بسیاری از جزییات آن با منابع مکتوب، به وضوح دیده می‌شود. به عنوان مثال، موقعیت دقیق درباریان صفوی در هنگام احاطهٔ پادشاه با جزییات بسیار دقیقی در منابع فارسی و اروپایی ذکر شده است. در حقیقت، همان‌طور که نه تنها منابع حکومتی صفوی، بلکه چندین گزارش از سیاحان اروپایی نشان می‌دهند، در طی این مجالس، به مردان هیئت همراه سلطنتی، مکان‌های مشخصی اختصاص داده می‌شد. در اینجا، جزییات

زیادی می‌یابیم، مانند جایگاه‌های معناداری که مقامات، درباریان، فرماندهان و هم‌چنین رقصندگان و نوازندگان و غیره در ضیافت‌های سلطنتی اشغال می‌کردند. به عنوان مثال، در نقاشی‌های تالار اصلی کاخ چهل‌ستون اصفهان، در نمایش ضیافت‌هایی که پادشاهان صفوی برای مهمانان خارجی خود برگزار می‌کردند، بسیاری از این جزییات، شکوهمندانه نشان داده شده است. محتملاً به دلیل کمبود فضا، همهٔ این جزییات در نقاشی تک برگ جبادار نشان داده نشده‌اند. با این حال، می‌توان تصور کرد که هدف این نقاشی‌ها، تنها نشان‌دادن مهم‌ترین ویژگی‌های همهٔ مجالس سلطنتی، یعنی شاه و مهم‌ترین، بلاواسطه‌ترین و بانفوذترین همراهانش بوده است. به گفتهٔ شاردن[۵]، در پشت سر پادشاه، ۹ و یا ۱۰ خواجهٔ جوان، ده تا چهارده ساله، با جامگانی فاخر، نیم‌دایره‌ای را شکل داده‌اند. سانسون می‌گوید: «شاه سلیمان بر سکویی نشسته است که با راهرویی مطلا احاطه شده است. چهار زانو بر تختی نشسته که با ابریشم‌های زربفت پوشیده شده است. [...] تنها اوست که با پاهایی جمع‌شده نشسته؛ دیگر اربابان به حالت دو زانو، که شیوهٔ نشستن در نهایت احترام است نشسته‌اند».[۶] بر طبق «دستور الملوک»، داروغهٔ اصفهان، که قطعاً یکی از شاهزادگان گرجی بود و کلاهی به سر و عرضه‌داشتی در دست داشت، باید در مرکز مجلس بین کارخانه‌آقاسی‌ها و یساولان صحبت می‌ایستاد.[۷] یساولان صحبت که غالباً فرزندان امیران و فرماندهان (ایرانی و گرجی) بودند و در میانهٔ مجلس در حالی‌که دگنگی مرصع در دست داشتند می‌ایستادند نیز در این نقاشی قابل مشاهده‌اند.[۸] بنابراین، به نظر می‌رسد که دو مرد با کتیبه‌های (ناخوانای) گرجی بالای سرشان، باید یساول صحبت و داروغهٔ اصفهان آن زمان، هر دو از نژادی گرجی باشند.

کرسی یا صندلی شاه، واقع در تالار طویل که شاردن توصیف کرده است نیز با کرسی درون تصویر قابل مقایسه است. همان‌طور که شاردن می‌گوید: «در جایگاهی که برای والاحضرت در نظر گرفته شده، تشکی نقره‌بافت از نخ پنبهٔ ظریفی قرار دارد. روی این تشک، روکش کوچکی، بسیار ظریف و نازک، و آثاری تحسین برانگیز و زربفت هندی واقع است. تشک در دو گوشهٔ پایینی به وسیلهٔ دو سیب بزرگ طلایی نگه داشته شده است».[۹]

یکی دیگر از ویژگی‌های قابل توجه نقاشی «شاه سلیمان و درباریانش»، حضور یک اروپایی پشت سر دیگر مردان مجلس است. به گفتهٔ شاردن، هنگامی که سفیران اروپایی در ضیافت سلطنتی حضور داشتند، جایگاهشان بر اساس کشورشان و ارزش و اهمیت هدایایی که برای شاه آورده بودند، تعیین می‌شد.[۱۰] به نظر نمی‌رسد که فرد اروپایی در نقاشی جبادار در مکان مهمی ایستاده باشد، بلکه به دورترین مکان ممکن در مجلس، بیرون تالار تنزل یافته است. به نظر می‌رسد این واقعیت که او سعی در روشن‌کردن قلیان پادشاه دارد، با اتخاذ حالتی خمیده، او را به درجهٔ پیشخدمتی تنزل داده است. به نظر می‌رسد

این یک بازنمایی تعمیم‌یافته از بازرگانان اروپایی است تا به تصویر کشیدن یک سفیر اروپایی. با این حال، باید به خاطر داشته باشیم که در تواریخ صفوی، چندین مورد ناچیزشماری تمدنی و سیاسی اروپاییان توسط دربار صفوی ذکر شده است.[11] به علاوه، این برخورد تحقیرآمیز نسبت به اروپاییان در جای دیگری در صفحات اضافه شده به شاهنامهٔ شاه‌عباس ، در نگارهٔ «آوردن سر ایرج نزد برادرانش، سلم و تور»، منتسب به محمد زمان[12] نیز تکرار شده است.

با توجه به این جزییات خاص و دقیق نقاشی «شاه سلیمان و درباریانش»، ممکن است تصور کنیم که این نقاشی، بازنمود مجلس بهشت‌آیین در دربار شاه سلیمان است. این جزییات بصری را در یادداشت‌های شاردن نیز می‌توان یافت. جایی که او عظمت دربار شلوغ و شکوه و وقار مجالسی را که بی‌شباهت به قطعه‌ای از تئاتر نبودند می‌ستود.[13] با افزودن غنای ظروف، جامگان، جایگاه دائمی درباریان و خواجگان و حضور اروپاییان در دربار و شاهنشاهی شاه سلیمان به این فهرست، شاید تصویر ثبت‌شده توسط هنرمند را شایسته و کامل بیابیم.

برگ دیگر از مرقع سن‌پترزبورگ به امضای علیقلی جبادار، صحنه‌ای از بادەنوشی است (تصویر ۲). در این تصویر، شاه را می‌بینیم که در حضور یکی از بزرگان به همراه جوانی مشغول نوشیدن است. مشخصات چهرهٔ شاه به قدر کافی به شاه سلیمان در تصویر قبلی شبیه است. پس ممکن است نتیجه بگیریم که این تصویر در مورد همان شخص است. واقع‌گرایی این نقاشی نه تنها در نشان‌دادن بادەنوشی شاه، بلکه بسیار دقیق‌تر از آن، در حضور نجیب‌زاده‌ای است که به ما چشم دوخته است.

بر طبق «دستور الملوک»، مهتر رکاب‌خانه، خوجه‌ای سفیدپوست است که همواره هزارپیشه‌ای با خود دارد. هزارپیشه، کیفی ضروری بود که در آن اشیاء لازم سلطان، هم‌چون دستمال، مسواک، ناخن‌گیر و سایر موارد واجب را نگه می‌داشت.[14]

به گفتهٔ شاردن،[15] مهتر بر کمربند خود کیف طلایی کوچکی با سنگ‌های براق متصل می‌کند که مقادیر مناسبی از پارچه و عطر برای استفادهٔ شاه در خود دارد. کتاب *القاب و مواجب دورهٔ صفویه* اشاره می‌کند که مهتر رکاب‌خانه، یکی از اشخاص مقرب‌الخاقان، یا نزدیک‌ترین افراد به شاه بود.[16] طبق همان وقایع‌نگار، به نظر می‌رسد که مسکن مهتر از مکان‌های محرمانهٔ محبوبی بود که مردان شاه به منظور دیدن و شنیدن تصمیمات شاه در آنجا گرد می‌آمدند.[17] بنابراین، این نقاشی می‌تواند بازنمود مهتر باشد که به مهم‌ترین عنصر جامه‌اش اشاره می‌کند، در حالی‌که جایگاه مهم و معنادارش نشان می‌دهد که در آنجا شاه و مرد جوانی به بادەنوشی می‌پردازند.

کد و نشانه‌های لباس، تقریباً در همهٔ نقاشی‌های علیقلی جبادار (چه امضادار و چه منسوب) در مرقع 14E تکرار می‌شود. برگه‌های a60 و a100، گرچه بدون تاریخ و امضا هستند، از همان

نشـانه‌ها و شـیوهٔ بیـان بـرای نشـان‌دادن شـخصیت درباریـان اسـتفاده می‌کننـد. ایـن امـر بـه ویـژه از ایـن لحـاظ جالـب اسـت کـه هـر دو نقاشـی منسـوب بـه ایـن هنرمندنـد.

بـه طـور کلـی، نقاشـی‌های علیقلـی جبـادار، فضایـی شـفاف و رنگ‌هـای روشـن دارنـد؛ فیگورهـا سـنگین نیسـتند، بلکـه در عـوض سـبک و ظریـف و بـا خطوطـی روان‌انـد؛ کیارواسـکورو اغلـب بسـیار لطیـف و بـدون هیچ‌گونـه اعمـال کنتراسـت اسـت. بـه طـور کلـی، ویژگـی آثـار علیقلـی جبـادار، طراحـی پالـوده بـا خطـوط منحنـی و مـوج‌دار اسـت. ایـن هنرمنـد، بـرای محدودکـردن و ترسـیم فیگورهـا، خـط ممتـدی نمی‌کشـد؛ ایـن شـخصیت‌ها، بیش‌تـر بـا رنگ‌هـای مختلـف و بـازی بـا کنتراسـت از عناصـر پس‌زمینـه جـدا می‌شـوند. همـهٔ ایـن ویژگی‌هـا بـه ایـن بـاور منجـر می‌شـود کـه ایـن نقاشـی‌ها را، یـک دسـت کشـیده‌اند. بـه عـلاوه، هم‌چـون نمونه‌هـای قبلـی، رویدادهـای مصـور در ایـن دو نقاشـی بی‌امضـاء نیـز، در منابـع تاریخـی قابل‌شناسـایی هسـتند و در ایـن جاسـت کـه مـا می‌توانیـم تمایـل بـه ثبـت و ضبـط وقایـع را بیابیـم.

نقاشـی «عرضـهٔ اسـب‌ها بـه شـاه در حضـور امیـر آخورباشـی» یکـی از آن نقاشی‌هاسـت (تصویـر ۳).[۱۸] در اینجـا مـا شـاه را می‌بینیـم کـه زیـر سـایبان طلایـی‌اش بـر صندلـی نشسـته اسـت و بـه گلـهٔ اسـب‌های وحشـی می‌نگـرد و محتمـلاً، بـه اشـارات امیـر آخورباشـی کـه سـومین منصـب مهـم در دولـت صفـوی بـود، گـوش می‌دهـد.[۱۹]

شـاه، در مرکـز هندسـی تصویـر نیسـت. در واقـع، عجیـب بـه نظـر می‌رسـد کـه شـخصیت اصلـی، تصویـر شـاه نیسـت بلکـه در عـوض، امیـر آخورباشـی اسـت کـه تقریباً در مرکـز تصویر قـرار دارد. او روبه‌روی شـاه ایسـتاده اسـت، بـه نوعـی کـه از شـخصیت‌های دیگـر جـدا شـده و کمـی بزرگتـر از آنهاسـت. شـاه و امیـر آخورباشـی، رئـوس مثلثـی را تشـکیل می‌دهنـد کـه امیـر آخورباشـی جلـو، رأس سـوم آن اسـت. او همانـی اسـت کـه لبـاس صورتـی پوشـیده، جـدا از سـایرین ایسـتاده اسـت.

امیـر آخورباشـی یکـی دیگـر از افـراد مقرب‌الخاقـان (نزدیکتریـن افـراد بـه شـاه) اسـت و برخـلاف امیـر آخورباشـی جلـو، یـک عالیجـاه اسـت.[۲۰] امیـر آخورباشـی جلـو، مسـئول نمایـش اسـب‌های جدیـد پیشکشـی بـه دربـار اسـت. بـر طبـق القـاب و مواجـب و همان‌طـور کـه علیقلـی جبـادار بـه وضـوح نشـان داده اسـت، امیـر آخورباشـی جلـو، همیشـه خنجـری وصـل بـه کمربنـدش بـه عنـوان نشـان مخصـوص وظیفـه‌اش دارد.[۲۱]

اشـاره بـه ایـن کـد لبـاس و نیـز مکان‌هـای متمایـز و مشـخصی کـه ایـن دو فیگـور مهـم در نقاشـی اصطبل سـلطنتی اشـغال کرده‌انـد، گمانه‌زنی‌هایـی دربـارهٔ سـفارش‌دهندهٔ نقاشـی ایجـاد می‌کنـد. گرچـه پادشـاهی صفـوی اینجـا بازنمایـی شـده اسـت، بـا ایـن حـال، هیـچ اشـارهٔ یادداشـت مسـتقیمی دربـارهٔ او و جایـگاه سـلطنتی‌اش وجـود نـدارد. از ایـن رو، مـا واقعـاً نمی‌دانیـم کـه ایـن نقاشـی بـرای شـخص شـاه کشـیده شـده اسـت یـا بـرای دیگـر اشـراف عالی‌رتبـه ماننـد وزیـر اعظـم، یـا دیگـر عالیجاهـان. وزیـران اعظـم صفـوی، معمـولاً از آثـار هنـری حمایت

می‌کردند؛ برای مثال، میرزا سلمان، اعتمادالدولهٔ شاه محمد خدابنده (حکومت: ۱۵۸۸-۱۵۷۷)، در سال ۱۵۸۲، نسخهٔ خطی *صفات العاشقین* را سفارش داد.[۲۲] به ویژه از زمان حکومت شاه صفی (حکومت: ۱۶۲۹-۱۶۴۲)، وزرای اعظم، نقش برجسته‌ای در حمایت از هنر و معماری ایفا کردند. ساروتقی، اعتمادالدولهٔ مشهور شاه صفی و شاه عباس دوم، سرپرست چندین ساختمان سلطنتی بود. او شخصاً دستور ساخت دو مسجد، کاروانسرا و مدرسه‌ای در قزوین را صادر کرد.[۲۳]

شیخ علی خان زنگنه به عنوان اعتمادالدولهٔ شاه سلیمان، جایگاه مهم و بانفوذی در امور اقتصادی و سیاسی دربار داشت. شیخ علی خان که تقریباً به مدت بیست و یک سال در این سمت بود، یک مسجد و کاروانسرا ساخت که خان هر دو را بین سال‌های ۱۶۷۹ و ۱۶۸۶ مقرر کرد.[۲۴] هنوز هیچ سند مکتوبی مبنی بر مشارکت وی در حمایت هنری وجود ندارد. با این حال، تصور اینکه او که الگوی اصلی قدرتمند دربار بود، در حمایت از چندین پروژهٔ هنری دیگر نیز دخیل بوده، غیر ممکن نیست، همان‌طور که در مورد بسیاری از اشراف دیگر همچون میرزا محمدعلی، میرزا جلال یا میرزا علیقلی نیز وضع چنین بود. نام این درباریان در برخی نقاشی‌ها آمده است.[۲۵]

این اشارات هنگامی شدت می‌گیرد که ما در نظر بگیریم که طبق *تاریخ عالم آرای عباسی* در پانزدهمین سال حکومت شاه صفی در سال ۱۶۴۰-۱۶۴۱، شیخ علی بیگ، امیر آخورباشی سابق، به فرمانداری کرمانشاه رسید و برادر جوان‌ترش به سمت امیر آخورباشی جلو منصوب شد.[۲۶] این شیخ علی بیگ، همان فردی است که بعداً وزیر اعظم شاه سلیمان شد.[۲۷] در حقیقت، خانوادهٔ اشرافی زنگنه از زمان سلطنت شاه عباس اول (حکومت: ۱۵۸۷-۱۶۲۹) به بعد مهم‌ترین موقعیت‌های اصطبل سلطنتی را اشغال کرده بودند. بنابراین، علی بیگ زنگنه، پدر شیخ علی خان، پیش از آنکه به منصب امیر آخورباشی برسد، خود در ابتدا جلوداباشی بود و خود شیخ علی خان، امیر آخورباشی شیخ صفی بود. با توجه به اهمیت مقاماتی هم‌چون مسئولیت اصطبل سلطنتی و هم‌چنین قدرت روزافزون شیخ علی خان و مهارت‌های بینافردی‌اش در دولت صفوی، ممکن است این سوال ایجاد شود که آیا [ممکن است] این نقاشی به جای اینکه برای نمایش شکوه منحصربه‌فرد شاه باشد، به سود یا به درخواست رئیس اصطبل سلطنتی بوده که به عنوان نزدیکترین فرد به شاهان، بسیار ثروتمند و نیز بسیار بانفوذ بوده است؟

آخرین نمونه، مجموعه‌ای از تمام مستندسازی‌های دربار صفوی است که به دست علیقلی جبادار تحقق یافته است. نقاشی «شکار سلطنتی» در واقع می‌تواند به عنوان تصویری ایدئال از شکار سلطنتی در نظر گرفته شود، مادامیکه به چندین مقام سلطنتی موظف در این سرگرمی شاهان و اشراف صفوی اشاره می‌کند (تصویر ۴). در اینجا ما شاهد چندین عملیات شکار هستیم که از پس‌زمینه تا پلان اول ادامه دارد: شکار بزرگ

با تیر و کمان یا نیزه، شکار با شیرها، سگ‌ها و فیل‌ها یا شاهین‌ها؛ همه در این صفحه به تصویر درآمده‌اند. این نقاشی، احتمالاً تمام انواع ممکن و مقبول شکار را در دربار شاه سلیمان به تصویر کشیده است.

حضور بسیاری از مقامات مربوط به شکار، اهمیت و جایگاه این فعالیت پادشاه را در خارج از دیوارهای کاخ نشان می‌دهد. به گفتهٔ شاردن، چهارمین فردی که مسئول خانوار شاه است، امیر شکارباشی است. شاردن اشاره می‌کند که پادشاه ایران از صدها شکارچی در همه جای کشور حمایت می‌کرد؛ و گفته شده که بیش از هزاران مقام شکار در شاهنشاهی وجود داشت.[۲۸] امیر شکارباشی، فرد ریش‌سفید یا رئیس تمامی امور شکار است و بر طبق القاب و مواجب، او نیز یکی از مقرب الخاقان بود.[۲۹]

همان‌طور که شاردن اشاره می‌کند، شاه چه در هنگام پیاده‌روی ساده چه در وقت شکار، همواره با چندین تن با وظایف و مقامات مختلف همراه است؛ یکی از آنها جلوداباشی است که هفت یا هشت اسب را با دست هدایت می‌کند.[۳۰] بر طبق *دستور الملوک*، جلوداباشی باید همواره زمانی که شاه بر پشت اسب بود، چه در طی پیاده‌روی چه هنگام شکار، در جوار وی می‌ماند. برای راحتی پادشاه، زمانی که او بر اسب می‌راند، جلوداباشی، جلو یا لگام اسب را نگه می‌داشت. علمداباشی نیز به دنبال جلودار باشی بود. او ارشد علمداران و حمل‌کنندهٔ علم بزرگ بود.[۳۱] شاردن همچنین اشاره می‌کند که دو خواجه در پی علمداباشی بودند که بلافاصله پیش از پادشاه حرکت می‌کردند، یکی از آنها تفنگ فتیله‌ای شاه، پوشیده با سنگ‌های قیمتی و دیگری تیر و کمان مرصع شاه را حمل می‌کرد.[۳۲]

نقاشی «شکار سلطنتی» منسوب به علیقلی جبادار نسخهٔ بصری این متون بومی و اروپایی است که مردان شکار سلطنتی، تشکیلات آنان و جایگاهشان دور حاکم، و همچنین آیین‌های مختلف فعالیت‌های شکاری را توصیف می‌کند. البته تفاوت‌های جزیی بین متن و تصویر وجود دارد اما سازمان کلی آنها، تقریباً یکسان است. به عنوان مثال، قدرت مشاهدهٔ سیاح فرانسوی، قدرت مشاهدهٔ نقاش ایرانی را تقویت و تایید می‌کند.

نتیجه‌گیری

ما چهار نقاشی از مرقع سن‌پترزبورگ را که امضای علیقلی جبادار را داشت یا منسوب به او بود و منحصراً تشریفات دربار صفوی را بازنمایی می‌کرد بررسی کردیم. هنگام تجزیه و تحلیل آنان به دنبال توضیحی در مورد موضوع و جزییات مادی و خصوصیات نقاشی بودیم اما نه در منابع بیرونی، در قصوری مفروض نسبت به مدل‌های بصری، چه منابع اروپایی و چه هندی، بلکه در شرایط خودشان و در جهان واقعی دربار صفوی. ارجاعات به این جهان بیش‌تر از طریق منابع مکتوب،

هم سفرنامه‌های اروپایی و هم تواریخ فارسی بود.

علیقلی جبادار، مستقیماً به مشاهدهٔ محیط خویش، یعنی دربار سلطنتی اصفهان می‌پرداخت. او نه تنها در جستجوی منبعی برای الهام، بلکه در پی پاسخ‌دادن هرچه سریع‌تر و به شیوه‌ای ماهرانه‌تر به خواستهٔ حامیان بود. اینان مسلماً از نقاشی‌های اروپایی و گورکانیان هند آگاه بودند و از آنان تأثیر پذیرفته بودند؛ اما به نوبهٔ خود، باید به بازنمایی مناظر و رویدادهای دربار علاقه‌مند بوده باشند. به نظر می‌رسد که هر تصویر، احتمالاً پاسخگوی درخواست به خصوصی است. از این رو، صحنه‌های زندگی سلطنتی لزوماً به دستور شاه اجرا نمی‌شد، بلکه شاید برای مهتر او، امیر آخورباشی‌اش یا دیگران بود.

برخلاف نقاشی‌های سنتی ایرانی، این صفحات مرقع سن‌پترزبورگ، دیگر تصاویری نیستند که موکداً ضمیمه‌ی متن باشند. آنها با نشان‌دادن جدایی بنیادین از ادبیات و آرمان‌ها و اصول آن، در حقیقت زندگی مستقلی را آغاز می‌کنند. این نقاشی‌ها که بازتاب متنی فریبنده نیستند و از نثر و نظم کلاسیک جدا شده‌اند، به این طریق، با طراحی از واقعیت پر زرق و برق یا پیش پا افتادهٔ زندگی روزمره، متن و شعر خاص خود را ایجاد کردند.

تصویر ۱: نقاشی «شاه سلیمان و درباریانش»، به امضای غلام‌زادهٔ قدیم علیقلی جبادار. حدود ۱۶۶۸-۱۶۶۶. ۲۸٫۲ در ۴۲٫۱ سانتی‌متر. آبرنگ مات، طلا و نقره بر کاغذ.
IOM RAS, E14-, fol.98a.

تصویر ۲: نقاشی «شاه سلیمان با نجیب‌زاده و مرد جوان»، به امضای غلام‌زادهٔ قدیم علیقلی جبادار. حدود ۱۶۷۰-۱۶۶۶. ۲۸,۶ در ۲۲,۹ سانتی‌متر. آبرنگ مات، طلا و نقره بر کاغذ
IOM RAS, E-14, fol. 99a.

تصویر ۳: نقاشی «سان دیدن گله»، منسوب به علیقلی جبادار. حدود ۱۶۶۶-۱۵۵۰. ۲۶,۱ در ۴۲,۵ سانتی‌متر. آبرنگ مات، طلا و نقره بر کاغذ.
IOM RAS, E14-, fol. 96a

تصویر ۴: نقاشی «شکار سلطنتی»، منسوب به علیقلی جبادار. حدود ۱۶۷۰-۱۶۶۶، ۳۰ در ۴۸,۵ سانتی‌متر، آبرنگ مات، طلا و نقره بر کاغذ.
IOM RAS, E14-, fol. 100a .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مشخصات نویسنده مثل نام کامل به انگلیسی

۲. پیشه، خاستگاه و آثار علیقلی جبادار بسیار نامشخص است؛ تواریخ صفویه و زندیه، آثار فریبنده‌ای از هویت و خاستگاه هنرمند در اختیار ما قرار داده‌اند. پژوهش‌های معاصر، گاهی به این تواریخ توجهی نمی‌کنند یا کورکورانه آنها را دنبال می‌کنند. بسیاری از آنان، علیقلی جبادار را به عنوان هنرمندی با تبار اروپایی شناسایی کرده‌اند که در دربار صفوی کار می‌کرد. مانند ولش (۱۹۷۶)، سوچک (۱۹۸۵)، دیبا و اختیار (۱۹۹۹) و دیگران. برای جدیدترین فرضیات و استدلالات دربارهٔ زندگی و پیشهٔ علیقلی جبادار مراجعه کنید به:

Habibi, 2016؛Ibid, 2018. P. 32–17.

۳. به معنای واقعی کلمه، ساختن به شیوهٔ اروپایی. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد نقاشی‌های فرنگی‌سازی مراجعه کنید به:

Canby, 1996. P. 59–46, Landau, 2007, Langer, 2013. P. 237–170 and Habibi, 2018. P. 52–33

۴. «حملهٔ شیر به جوان»، به امضای معین مصور، به تاریخ دوشنبه، ۸ فوریه ۱۶۷۲. برای اطلاعات بیش‌تر در این باره مراجعه کنید به: Farhad, 1999

۵. Chardin, 1811. Vol. 4. P. 47

۶. 6. Sanson, 1694, P. 63–64

۷. Mīrzī Rafī'ā, 2002b. P. 2007 ;571–569. P. 251 ,249 ,86 ,4

۸. Idem, 2007. P. 95, 144–150, 26

۹. 1811. Vol. 9. P. 472–473

۱۰. Ibid. Vol. 5. P. 472

۱۱. cf. Matthee, 1998. P. 154–155, 158

۱۲. CBL, MS. 255, fol. 16b. برای اطلاعات بیش‌تر در این باره مراجعه کنید به:

Sims et al, 2002, P. 186, and Landau, 2007, P. 88. ,83

۱۳. Chardin, 1811. Vol. 5. P. 481–477

۱۴. Mīrzā Rafī'ā, 2007, P. 121 ,44; cf. also Matthee, 2012, P. 61

۱۵. Chardin, 1811. Vol. 9. P. 479 ,421

۱۶. به تاریخ ربیع‌الثانی ۱۱۴۱/ نوامبر ۱۷۲۸، این اثر را احتمالا علینقی نصیری نوشته‌است، مجلس‌نویس دربار شاه‌طهماسب ثانی (حکومت: ۳۲-۱۷۲۹). این کتاب جزئیات فوق‌العاده گرانبهایی از مقامات و عناوین سلطنتی دوران صفویه ارائه می‌دهد.

۱۷. Nāṣirī, 1993, P. 31

۱۸. برای امیرآخورباشی مراجعه کنید به: Rota 2009

۱۹. Nāṣirī,1993, P. 38–37; Chardin 1811. Vol. 5. P. 366–365

۲۰. برای اطلاعات بیشتر در این باب مراجعه کنید به:

Rota 2009. P. 35–34

۲۱. Nāṣirī, 1993, P. 26

۲۲. Soudavar, 2000, P. 62

۲۳. Babaie et al, 2004, P. –101 ,99–98 ,49–46 ,43–42

109; cf. also Floor, 1997

۲۴. Hunarfar, 1971] 1350], P. 638

۲۵. در باب میرزاجلال مراجعه کنید به:

IOM RAS album D181-, fol. 1a ؛Habibi, 2017. P. 211–210.

پرتره‌ای از میرزا علیقلی که محمدخان کشیده‌است در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود.

۲۶. Vāhid-i Qazvīnī , 2005, P. 301

۲۷. Matthee, 1994, P. 82–80

۲۸. Chardin, 1811, Vol. 5, P. 366

۲۹. Nāṣirī, 1993, P. 26–24

۳۰. Chardin, 1811, Vol. 5. P. 487

۳۱. Mīrzā Rafīʿā, 2007, P. 248 ,83

۳۲. Chardin, 1811, Vol. 5. P. 487

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی