مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.252884.1121

نقاشی خودآگاه در عصر صفوی (نمونهٔ مطالعاتی: آثار صادقی‌بیگ کتابدار)*

فاطمه مهرابی**
سیدحسن سلطانی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۲۳

چکیده

در تاریخ نقاشی ایرانی نقاط عطفی وجود دارد که در آن‌ها تحولات شایان توجهی در نقاشی ایرانی پدید آمده و اغلب در سایهٔ تاریخ تحولات سیاسی، یا مطالعات توصیفی و زیبایی‌شناسانه واکاوی شده‌اند. حال آن‌که توجه به مفاهیم سوبژکتیو دخیل در خلق آثار هنری و رویکردهای میان‌رشته‌ای می‌تواند درک تحولات این بستر را به نحو بهتری فراهم کند. در این پژوهش که حول یکی از نقاط عطف نقاشی ایرانی یعنی دورهٔ صفوی انجام شده، با تمرکز بر مفهوم خودآگاهی سعی بر آن بود که فرضیه خودآگاهی به‌مثابه یکی از دلایل تحول نقاشی صفوی و شکل‌گیری ژانرهای تصویری نو در این دوره به‌عنوان یکی از ثمرات آن مورد آزمایش و بررسی قرار گیرد. به همین منظور صادقی‌بیگ کتابدار، یکی از پیشروترین هنرمندان دورهٔ صفوی، به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی، تاریخ‌نگارانه و موردپژوهی مطالعه شود. پرسش این مطالعه عبارت بود از این‌که صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دورهٔ صفوی در زمینهٔ خلق آثار بصری، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرد؟ که درنهایت به این نتیجه رهنمون شد که صادقی‌بیگ از راه‌های مختلفی چون تغییر سجع رقم، شیوهٔ ارائه آن، شرح‌نویسی بر آثار و درگیرکردن مخاطب با اثر، بهره‌گیری از سبک واقع‌گرایانه به خاطر تأثیرگذاری عمیقش در فرهنگ ایرانی، واردکردن موضوعات انسانی، فانی و آن‌چه در فرهنگ سنتی در سمت مقابل الهیات قرار می‌گرفت، و با کسب جایگاه حامی هنری که به دربار و بزرگان تعلق داشت، خودآگاهی نسبت به هنر و هنرمندی خویش را نشان می‌داد.

کلیدواژه‌ها:
نقاشی ایرانی، نقاشی صفوی، خودآگاهی، صادقی‌بیگ.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «فراتصویر در نقاشی ایرانی دوره صفوی» به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر تهران است.

** دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران/ Fa.mehrabi@yahoo.com
*** دانشیار، گروه نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ soltani@art.ac.ir

۱. مقدمه

مقولهٔ تصویر خودآگاه، مفهوم نسبتاً جدیدی در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر است و به تصویری اطلاق می‌شود که برآمده از آگاهی یک هنرمند نسبت به کنش هنری‌اش و ماحصل آن است. این مفهوم نزد پژوهشگران مختلف با عبارت‌های متفاوتی شناخته و معرفی می‌شود؛ اما آن‌چه در مورد آن اهمیت دارد آن است که چندوچون حضور آن در هنر یک فرهنگ، بازنمایانندهٔ بینش آن مکان-زمان نسبت به مقولهٔ تصویر است. درواقع هنگامی‌که چنین مفهومی در هنر سرزمینی چون ایران در قرن دهم ه.ق شکل می‌گیرد، گواه تغییر و تحولی پارادایمی است، چراکه در آن دوره، ایران کشوری سنتی با فضای فکری غالب دینی است. نه اثر هنری مقوله‌ای مستقل بوده و نه هنرورزی، کنشی برای ابراز وجود است؛ اما هنگامی‌که هنرمند به تأثیر خود و اثرش آگاه می‌شود، فردیتی فارغ از پروردگارش برای خویش قائل می‌شود. این موضوع، آشکارا بارقه‌های به‌ثمرنشستن فلسفه‌ورزی آدمی و تجلی اومانیسم در یک فرهنگِ خدامحور را نشان می‌دهد.

به‌واسطهٔ تحولات عظیم سیاسی، دینی و فرهنگی ایران در قرن دهم ه.ق، این زمان نقطه عطفی در هنر این سرزمین بود. در این دوره، هنر ایران از پوستهٔ قدیمی و سنتی خود بیرون آمد و راهی جدید و منحصر به خود را در پیش گرفت. ازجمله دستاوردهای هنری این دوران در عرصهٔ هنرهای بصری می‌توان به شکل‌گیری تصویر خودآگاه اشاره کرد. این مفهوم چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هنگامی به منصهٔ ظهور می‌رسد که هنرمند از اهمیت اثر و کنشش آگاه باشد. خودآگاهیِ یک نقاش ممکن است با تفکر در باب ماهیت تصویر و تأثیر آن آغاز شود اما به‌تدریج باعث شکل‌گیری جریانی می‌شود که در آن، تصویر هم یک ابژهٔ خودآگاه می‌شود و از قِبَل خودآگاهی‌اش می‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد، تکثیر شود و گاهی حتی باعث پدیدآمدن ژانرهای تصویری جدیدی شود.

بنابر شواهد، چنین به نظر می‌رسد که تحولات اجتماعی دورهٔ صفوی، منجر به شکل‌گیری فردیتی در سطح جامعه شده بود که باعث می‌شد هنرمندان ایرانی، یا دست‌کم برخی از آنان، آگاهی مشخصی از کار خویش و تأثیرگذاری آن داشته باشند. صادقی‌بیگ کتابدار به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی، تاریخ‌نگارانه و موردپژوهی مطالعه شود. در باب چرایی این انتخاب باید گفت که مطالعهٔ آثار مکتوب صادقی و مقایسهٔ آن‌ها با بسیاری از گزارش‌های موجود در مورد وی، نشانه‌هایی از وجود خودآگاهی این هنرمند را به ذهن متبادر می‌کند. به همین منظور براساس گزارش‌های معاصران صادقی‌بیگ به‌نظر می‌رسد که برخلاف بسیاری از مردمان زمانه، صادقی‌بیگ خود را محدود به قیود رایج جامعه نمی‌دید. مهم‌ترین پرسشی که در مسیر این مشاهده و مطالعه می‌تواند راهگشای نوشتار حاضر باشد، بدین قرار است که صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دورهٔ صفوی در زمینهٔ خلق آثار بصری، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرد؟

۲. مبانی نظری پژوهش

حال با توجه به مطالبی که گفته شد، لازم است چارچوب نظری‌ای تبیین شود که این مسئله در آن قابل‌تعریف و دارای اهمیت است. مسئلهٔ تصویر خودآگاه چنان‌که گفته شد، بحثی نوپا در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر است، تاکنون پژوهشگران متعددی به این مسئله پرداخته و مفاهیم مرتبطی را در راستای آن تعریف کرده‌اند. «فراتصویر»[۱] و «فرانقاشی»[۲] ازجمله این مفاهیم هستند که در این بخش تلاش می‌شود از نظر پژوهشگران مختلف این حوزه تعریف شوند و در ادامه، منظور از آن‌ها و نحوهٔ بررسی پیکرهٔ مطالعاتی مشخص شود.

پیش از هر چیز شایسته است به این نکته توجه داشته باشیم که واژهٔ فرانقاشی، مفهومی مشتق از فراتصویر است. لذا بهتر آن است که پیش از تعریف فرانقاشی، نخست به تعریف فراتصویر پرداخته شود. مفهوم فراتصویر نخستین بار توسط ویلیام میچل[۳]، مورخ هنر آمریکایی مطرح شد. او در کتاب نظریهٔ تصویر: مقالاتی در باب بازنمایی کلامی و بصری که نخستین‌بار در سال ۱۹۹۴ منتشر شد، در مقدمهٔ فصلی که به تبیین این عبارت تخصیص داده بود، ایدهٔ خود را چنین بیان کرد: «[فراتصویر یعنی] تصویرهایی دربارهٔ تصویرها، یعنی تصویرهایی که به خود یا دیگر تصویرها ارجاع می‌دهند، تصویرهایی که برای نشان‌دادن چندوچون یک تصویر به کار می‌روند» (Mitchel, 1994: 35). او در ادامهٔ این فصل، فراتصویرها را عناصر خودارجاعی معرفی می‌کند که قادرند دربارهٔ خود تأمل کنند و گفتاری مرتبهٔ دوم دربارهٔ تصاویر پدید آورند که در مورد تصاویر می‌اندیشد (ibid: 37-38).

فرد دیگری که این مفهوم را موردتوجه قرار داده، وینفرد نوت[۴] است که در مقاله‌ای با عنوان «فراتصویرها و تصاویر خودارجاع»، از دیدگاهی زبان‌شناسانه به آن پرداخته و فراتصویر را چنین تعریف می‌کند: «فراتصویرها تصاویری دربارهٔ تصاویر هستند [...] آن‌ها به‌جای ارجاع به دنیای

اشیاء غیربصری، به تصاویر دیگر اشاره می‌کنند. تصاویر خودارجاع به خودشان اشاره دارند، یعنی آن‌ها مرجع خود را در داخل و نه در خارج از قاب تصویر خود دارند» (Nöth, 2007 : 62). بنابراین «فراتصویرها شواهدی از یک ویژگی نشانه‌شناختی را نشان می‌دهند که تصاویر با زبان اشتراکاتی دارند، همان‌طور که هوکت (۱۹۷۷) آن را ویژگی بازتاب‌دهندگی می‌نامد، یعنی ظرفیت زبان برای ایجاد فرازبان خود» (ibid : 65).

تمرکز بر نقاشی در این حوزه، منجر به طرح عبارت فرانقاشی شد و اولین پژوهشگری که به‌طور خاص مفهوم فرانقاشی را معرفی کرد و مورد مداقه قرار داد، ویکتور استویکیتا[۵]، مورخ هنر رومانیایی است. او در کتاب خود با عنوان تصویر خودآگاه، نظری بر فرانقاشی مدرن اولیه، این مفهوم را در نقاشی اروپایی قرون پانزدهم تا هفدهم مورد مطالعه قرار داد و اگرچه در هیچ بخشی از کتاب به‌طور واضح، تعریفی بنیادی از این واژه ارائه نمی‌دهد، اما در فصول سه‌گانهٔ این کتاب، مفهوم فوق‌الذکر را از جهات مختلف مورد بررسی قرار داده و حدود و ثغور آن را به‌دقت معین می‌کند. لورنزو پریکولو[۶] در مقدمه‌ای که بر این کتاب نگاشته، به‌زعم استویکیتا، فرانقاشی را مجموعه نظام‌های بصری‌ای معرفی می‌کند که از طریق آن‌ها، نقاشی مصنوع‌بودن خود را به نمایش می‌گذارد. روش‌هایی که به این هدف کمک می‌رسانند، عبارتند از: اشاره به فاعل نقاشی یا به تصویرکشیدن او، به نمایش درآوردن فرایند ساخت یک نقاشی، درگیرکردن مخاطب به‌عنوان یک جزء فعال یا غیرقابل اغماض در تصویر، اضافه‌کردن یک نقاشی یا تصویر به‌عنوان یک شیء بازنمایی‌شده (Pericolo, 2015 : 12).

از منظر استویکیتا، فرانقاشی ماحصل روشی است که طی آن، هنرمند از نقش، قدرت، زبان و تأثیر کارش در نقاشی و روی تصویر آگاه می‌شود (Stoichita, 2015 : 45). براساس همین ایده، استویکیتا در متن کتاب انواع فرانقاشی را نام برده و انحاء تجلی آن را به‌دقت بررسی می‌کند. ویژگی مشترک این موارد آن است که همگی از طریق ایجاد سطوح مختلف در تصویر، دیالوگی را در دل آن شکل می‌دهند که مخاطب را به چالش کشیده و او را از بیننده‌ای منفعل به عنصری فعال در اثر تبدیل می‌کنند. همین درگیرکردن مخاطب در اثر، نتیجهٔ مستقیم آگاهی مؤلف از کنش خویش و تأثیر آن است و محصول آن، فرانقاشی نام دارد.

ناگفته نماند که به‌جز پژوهش هوشمندانه و منحصربه‌فردی که استویکیتا در این حوزه انجام داده، مطالعات دیگری نیز وجود دارند که با دستمایه قراردادن این موضوع، به تحقیق در حیطهٔ تاریخ هنر پرداخته‌اند. «فرانقاشی پیش از مدرنیته»[۷] نوشته پیتر بکدی[۸] و الکساندر نیگل[۹]، «سنت و نوآوری، تصویر- در- تصویر در نقاشی ایتالیایی پس از عصر جوتو»[۱۰] اثر بکدی، «اکفراسیس عملی در تصویر- در- تصویر در آثار ون آیک و مانتگنا»[۱۱] اثر ولفگانگ کمپ[۱۲]، «فرانقاشی در کتب منقوش»[۱۳] نوشته نیکولا هرمان[۱۴] و بسیاری آثار دیگر از این جمله‌اند. البته لازم به توجه است که این پژوهش‌ها بیش از آن‌که مبتنی بر آراء میچل باشند، وامدار تأثیرات استویکیتا در این حوزه‌اند.

فراتصویری که میچل معرفی می‌کند قابلیت آن را دارد که طیف وسیعی از صورت‌بندی‌های بصری در نقاشی‌ها را معرفی، تبیین و تحلیل کند. شناخت این مفهوم با عینکی که میچل ارائه می‌کند، به ما این امکان را می‌دهد که نسبت مقولات ابژکتیوی چون نقاشی‌ها و تحولات بصری را با مفاهیم سوبژکتیوی چون خودآگاهی در مکان-زمان مزبور را به‌خوبی مشاهده و ادراک کنیم. به همین روی، نوشتار حاضر با تکیه بر تبیین او از این مفهوم، راه خود را برای فهم چرایی و چگونگی ظهور نقاشی مدرن ایرانی باز می‌کند. از نظر میچل این مقوله هنگامی‌که ماهیتی سوبژکتیو دارد، به فرم‌های عینی و غیرعینی موجود در ذهن مخاطب اطلاق می‌شود که هنوز حیث فیزیکی نداشته اما ماهیت تصویری‌شان قابل شناسایی و مصورشدن است (زند، ۱۳۹۸: ۵۲). هنگامی‌که ماهیتی کلامی دارد به گفتار یا نوشتاری در باب تصاویر بدل می‌شود که در فرهنگ غربی از آن به اکفراسیس[۱۵] یاد می‌شود (میچل، ۱۳۹۹: ۳). درنهایت هنگامی‌که ماهیتی تصویری برای فراتصویر قائل می‌شویم به تصویری دربارهٔ تصاویر بدل می‌شود که خود انواع و انحاء تجلی گوناگونی دارد. میچل در همین‌جا انواعی برای فراتصویر درنظر می‌گیرد که به‌طور خلاصه عبارتند از: تصاویر خودارجاع، تصاویر ارجاع‌دهنده به دیگر تصاویر، تصاویر دیالکتیکی (تصاویری که دو خوانش متضاد از یک پدیده را نشان می‌دهند) و تصاویر سخنگو (تصاویری که همراه با کلماتند).

۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی که به مفهوم تصویر خودآگاه و فراتصویر آن‌گونه که مدنظر این نوشتار است، پرداخته باشد در ایران انجام نشده‌است. در میان پژوهشگران ایرانی، مازیار زند (۱۳۹۸) در رساله دکتری خود با عنوان «شاخصه‌های مؤثر در انتقال پیام تصویری با تأکید بر فرهنگ دیداری»، Metapicture را به فرانگاره ترجمه کرده و این‌گونه معرفی می‌کند:

"فرانگاره"ها، فرم‌های عینی و غیرعینی موجود در ذهن مخاطب هستند که هرچند هنوز حیث فیزیکی پیدا نکرده‌اند ولی ماهیت تصویری‌شان قابل‌شناسایی و مصورشدن است. دانسته‌های پیشین و تجربه‌های گذشته ما از زندگی، در قالب فرانگاره‌ها در نوع دیدن نگاره‌ها دخالت کرده و تأثیرگذارند. می‌توان گفت: نگاره، فرانگاره‌ای است که اکنون حیثی عینی پیدا کرده و پدیدار شده‌است. فرانگاره‌ها پیش‌فهم‌های تصویری و غیرتصویری بیننده هستند که هنوز صورت فیزیکی پیدا نکرده‌اند. (۱۳۹۸: ۵۲)

با توجه به این‌که تحقیق حاضر با تمرکز بر فراتصویرهای بصری و کلامی در جستجوی خودآگاهی است، پژوهش زند آن‌گونه که باید هم‌راستا یا کمک‌کننده به نوشتار حاضر تلقی نمی‌شود. دیگر پژوهشی که لازم است به‌عنوان پیشینه‌ای برای نوشتار حاضر در نظر گرفته شود، رسالهٔ میثم صادق‌پور (۱۳۹۹) است که با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده دهم هجری» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز ارائه شده‌است. یکی از نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش، صادقی‌بیگ کتابدار است. نویسنده در این بررسی، مسئلهٔ شخصی‌سازی را در آثار صادقی‌بیگ مورد مطالعه قرار داده و با نگاهی دقیق و جزئی زندگی این هنرمند را از نظر گذرانده است و تحلیل‌هایی از منظر جامعه‌شناسی دربارهٔ او ارائه کرده که پژوهش حاضر را در درک علت بسیاری از رفتارها و اقدامات صادقی‌بیگ یاری می‌کنند که مسئله‌ای متفاوت از پژوهش صادق‌پور را مورد مطالعه قرار داده و به دنبال فهم خودآگاهی هنرمندان و به‌طور خاص صادقی‌بیگ کتابدار است.

۴. صادقی‌بیگ کتابدار و تألیفگری او

یکی از برجسته‌ترین هنرمندانی که در عصر صفوی می‌زیست و گزارش‌های متعددی توسط خود وی و دیگران از دوران حیاتش به‌جامانده صادقی‌بیگ کتابدار (۹۴۰-۱۰۱۸ ه.ق) است. صادق‌بیگ که بیش‌تر با تخلصش، صادقی شناخته می‌شود، یکی از اعضای قبیله خدابنده‌لو بود که در سال ۹۴۰ ه.ق در تبریز به دنیا آمد. در زمان حیات پدرش، حدود بیست سال با خانواده‌اش زیرنظر افرادی زندگی می‌کرد که به قول خودش کلمه‌ای به‌جز ترکی نمی‌دانستند. بعدها هنگامی‌که پدرش به قتل رسید و از ارث و امنیت پیشینش محروم شد، تصمیم به ترک تبریز گرفت؛ مانند درویشی سرگردان از جایی به جای دیگر سفر می‌کرد و همواره در جست‌وجوی تجربیات جدید و معاشرت با افرادی از اقشار مختلف جامعه بود. هنگامی‌که به امیرخان موصلو، والی همدان معرفی شد، به فرمایش امیر از زندگی درویشی دست کشید و به خدمت او درآمد. در عهد شاه اسماعیل دوم (۹۸۴-۹۸۵ ه.ق) کارمند کتابخانهٔ سلطنتی بود. در زمان سلطنت سلطان‌محمد خدابنده (۹۸۵-۹۹۶ ه.ق) زیرنظر دو تن از رهبران برجستهٔ قوم افشار، اسکندرخان و برادرش بدرخان خدمت کرد. چندی بعد در عهد شاه‌عباس اول (۹۶۶-۱۰۳۸ ه.ق) مقام عالی کتابداری به او واگذار شد و از رحمت و عنایت سلطنتی برخوردار شد. با این حال، او با همکاران خود سازش نداشت و درنهایت از سمت خود برکنار شد، بااین‌حال تا پایان عمر، نام رسمی وی تغییری نکرد و هم‌چنان حقوق خود را از بیت‌المال دریافت می‌کرد (Gandjei, 1975 : 112).

صادقی‌بیگ که علاوه بر نقاشی و طراحی بر نظم و نثر ترکی و فارسی نیز مسلط بود، در حیات پرفراز و نشیبش آثار بسیاری را در دو حوزهٔ کلامی و بصری خلق کرد. مهم‌ترین آثار کلامی وی به نقل از ایرج افشار عبارتند از: «مجمع الخواص» که تذکره‌ای است که به تقلید از مجالس‌النفائس امیر علی‌شیر نوایی نگاشته شده و ۴۸۰ مدخل را دربارهٔ شاعران، هنرمندان و حامیان مهم از زمان شاه اسماعیل اول تا زمان شاه‌عباس اول با نثر ترکی جغتایی ارائه کرده‌است؛ «قانون الصور»، رسالهٔ نام‌آشنای این هنرمند در بحر خسرو و شیرین نظامی سروده شده و به فنون نقاشی می‌پردازد؛ «زبدة الکلام» که مجموعه‌ای از قصاید فارسی اوست؛ «مثنوی فتح‌نامه عباسی» (فتح‌نامه عباس نامدار یا عباس‌نامه) که تاریخی منظوم بر وزن شاهنامه است و به نبردهای شاه‌عباس صفوی می‌پردازد؛ «مقالات و حکایات» که اندرزهای اخلاقی و داستان‌هایی بر وزن مخزن‌الاسرار نظامی و بوستان سعدی هستند؛ «سعد و سعید» که روایتی عاشقانه بر وزن خسرو و شیرین نظامی است؛ «دیوان غزلیات» او که اشعاری به زبان‌های ترکی و فارسی را در خود جای داده است؛ «قطعات» که اشعاری در قالب قطعه هستند؛ رساله «سهو اللسان» این هنرمند که در باب اشعار فیضی دکنی سروده شده است؛ «تذکرة الشعرا» که رباعیات معمایی این مؤلفند؛ «حظیات» که رساله‌ای شایستهٔ توجه به سبک رساله لذات معین استرآبادی است؛ «هجو حیدری»، «مثنوی هجو محمدبیگ مذاقی» و سایر هجویات متفرقه، از آثار او در زمینهٔ هجو هستند. مرثیه‌ها، ترکیب‌بندها، ترجیع‌بندها، ملمعات، منشأت و مکاتبات نیز دیگر آثار به‌جای مانده از این مؤلف هستند (افشار، ۱۳۸۲: ۱۴۵-۱۸۴).

به‌جز آثار یادشده، نزدیک به ۲۰۰ اثر مصور نیز وجود دارد که اغلب با اطمینان به این هنرمند نسبت داده شده‌اند. هنگامی‌که مجموعهٔ این آثار کلامی و بصری در کنار هم قرار می‌گیرند، به‌خوبی مؤید این ادعا هستند که شاید تا زمان صادقی‌بیگ، حجم تألیفات (کلامی و بصری) هیچ

هنرمندی نه به اندازهٔ او که حتی قابل‌مقایسه با وی نیز نبوده است. نظر به حجم زیاد این آثار، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار بصری این هنرمند، مصادیق خودآگاهی وی را جستجو خواهد کرد.

۵. تألیفات بصری صادقی‌بیگ کتابدار

هنگامی‌که صادقی‌بیگ در مقام یک نقاش ظاهر می‌شود، خودآگاهی‌اش نسبت به آثار و کنش هنری‌اش را به شیوه‌های گوناگونی ابراز کرده که بعضاً نیز باعث شکل‌دهی به جریان نوآوری‌های بصری در اواخر دورهٔ صفوی شدند. در ادامهٔ این مقاله به انواع شیوه‌های بروز خودآگاهی این هنرمند پرداخته خواهد شد. نخستین و شاید مهم‌ترین شیوهٔ غیرتصویری بروز خودآگاهی یک هنرمند نسبت به اثر و کنش خویش، امضاکردن آن باشد. درواقع چنان‌چه به سنت عدم وجود امضای نقاش در آثار نگارگری دوره‌های پیش از قرن ۱۰ ه.ق نگاهی بیندازیم، این نکته بیش‌تر معلوم خواهد شد که در دوره‌های مقدم بر زمانهٔ صادقی‌بیگ، نقاش کم‌تر خود را در مقام و جایگاه تأثیرگذاری می‌دیده و آن‌چه می‌آفریده را لطف و عنایت خداوند دانسته و اگر تأثیر و تأثری در این بین بوده، لطفی از جانب پروردگار تلقی می‌شده‌است.

ورود رقم به نگاره‌ها یکی از نخستین نشانه‌های خودآگاهی در نگارگری ایرانی است، اما این خودآگاهی تا رسیدن به قرن ۱۰ و ۱۱ ه.ق آن‌گونه که مدنظر این نوشتار است، تبلور نیافته بود. آثار رقم‌دار صادقی به‌طور کلی به دو دسته قابل‌تقسیم‌اند: دسته‌ای که با کلماتی چون عمل صادق، صادقی، صادق و ... با خط نستعلیق در گوشه و کنار تصویر رقم خورده‌اند. در مورد این تصاویر احتمال آن می‌رود که توسط خود نقاش امضا نشده‌اند و گردآورندگان، مالکان و ... در همان زمان یا دوره‌های بعد این رقم‌ها را اضافه کرده باشند. اما دستهٔ دوم آثاری هستند که با خط کوفی در میانهٔ تصویر امضا شده‌اند و ازجمله آن‌ها می‌توان به تصاویر (۲، ۸ و ۹) اشاره کرد. این مقاله در پی مطالعهٔ فرایندی است که در آن امضای یک نقاشی از پایین‌ترین بخش یک نگاره و فضایی میان دو ستون نوشته با سایز کوچک به میانهٔ تصویر آمده (تصویر ۱) و با قلمی تزئینی و اندازه‌ای درشت بر تصویر نقش می‌بندد (تصویر ۲). آن‌چه در این تصاویر و در راستای بررسی خودآگاهی هنرمند توجه را به خود جلب می‌کند، شیوهٔ نگارش و محل قرارگیری رقم است که در تصویر (۲) هم با خط تزئینی و اندازهٔ قابل‌توجه نوشته شده و هم تقریباً در میانه و مرکز تصویر قرار گرفته، جایی که در سنت تصویرگری ایرانی، قلب تصویر و مهم‌ترین بخش آن تلقی می‌شده‌است. در این اثر که به نظر یکی از آخرین آثار صادقی بوده (تاریخ ذکرشده در این تصویر، ۱۰۱۷ ه.ق و تاریخ درگذشت صادقی ۱۰۱۸ ه.ق ذکر شده است) و در اوج خودآگاهی او خلق شده، گویی تنها نقش سیبل (پیکره مؤنث)، نگه‌داشتن طومار حاوی نام صادقی‌بیگ است.

تصویر ۱: «نبرد گرشاسپ با سگسار»، امضاشده با عبارت «رقم صادقی»، قزوین، محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا (URL1)

تصویر ۲: «سیبیل»، امضاشده با عبارت «صادقی کتابدار»، اصفهان، ۱۰۱۷ ه.ق، محل نگهداری نامشخص (Skelton, 2000 : 256)

یکی دیگر از کنش‌هایی که صادقی انجام می‌داد و نشانی از خودآگاهی او نسبت به هنرش است، شرح‌هایی است که بر برخی آثارش افـزوده است. به‌عنوان مثال تصویر (۳) نقاشی او از یک گراور فرنگی برای غیاث‌الدین نقش‌بند و شرحی که بـه آن ضـمیمه شـده را بـه نمـایش می‌گـذارد. سنت شرح‌نویسی بر نگاره‌ها در همین دوره و توسط هنرمندان نسل بعد یعنی رضا عباسی، معین مصور و دیگران ادامـه یافـت. در ایـن یادداشـت، صادقی هم سبک جدیدی که در پیش گرفته بود (روش استادان فرنگ) و هـم هـدف طراحـی، سـفارش‌دهنده و خـالق اثـر (جهـت ارشـاد پنـاهی نادرالزمانی خواجه غیاث نقش‌بند مرقوم گشت. مشقه العبد صادقی کتابدار) را معرفی می‌کنـد و مهم‌تـر از همـه آن‌کـه صـادقی ایـن همـه را بـرای برقراری ارتباط با مخاطب و درگیرکردن وی در اثر خود آورده‌است. تک‌تک این اطلاعات گواه آن هستند که صادقی یا همهٔ‌کسانی کـه بعـد از او بـر آثار خود شرحی اضافه می‌کردند، لزوم جلب‌توجه مخاطب و درگیرکردن او با اثر را درک کرده‌اند و بـدیهی اسـت کـه چنـین تـوجهی ثمـرهٔ مسـتقیم خودآگاهی نقاشان است.

صادقی نقاش برخلاف بسیاری از دیگر هنرمندان صفوی که در کودکی توسط خانواده‌هایشان به شاگردی فرستاده می‌شـدند یـا شـغل پـدری خود را ادامه می‌دادند، نقاشی به‌صورت حرفه‌ای و به‌عنوان یک پیشه را در ۳۵ سالگی و به‌صورت کاملاً خودخواسته و آگاهانه انتخـاب کـرده بـود. او چنان مشتاق این حرفه بود که حتی در دوره‌های فترت یا درگیری در شرایط سخت هرگز مشق نقاشی را به فراموشی نسپرد (قاضی احمد قمـی، ۱۳۵۲: ۱۵۲) و بالاخره موفق شد که قلم بی‌نظیری در نقاشی به دست آورد و نقاشی بی‌مثال شود (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۵).

تصویر ۳: «بشارت»، امضاشده با عبارت «مشقه العبد صادقی کتابدار»، یزد، محفوظ در موزهٔ هنر هاروارد (URL2)

هنگامی‌که آثار او را در نگاهی سبک‌شناسانه بررسی می‌کنیم، نخستین چیزی که جلب‌نظر می‌کند این است که کـم‌تـر کسـی در تـاریخ هنـر ایران، به‌اندازهٔ او نقاشی به شیوه‌های مختلف را تجربه کرده و در این راه نه‌تنها پیشتاز که جزو بهترین‌های زمان خود نیز بـوده‌اسـت. نکتـه‌ای کـه وجود دارد آن است که نمی‌توان با اطمینان کامل برخی آثار منتسب به صادقی را کار او دانست؛ اما همین تعداد معدودی کـه می‌تـوان قطعـاً یـا بـا اطمینان بیش‌تر اثر او دانست، می‌تواند مؤید این ادعا باشد و این پژوهش را برای رسیدن به مقصودش یاری کند.

اگر آثار صادقی را در یک خط زمانی به ترتیب ملاحظه و بررسی کنیم، اولین نکته‌ای که به‌نظر می‌آید آن است که به‌لحـاظ سـبکی خلـق آثـار هنری نزد او دوره‌بندی خاصی ندارد، به این معنی که در هر دوره در جست‌وجوی چیزی جدید در حال تجربهٔ یک سبک بوده باشد. گـویی در طـی زمان بین سبک‌ها و شیوه‌های مختلف در حال حرکت بوده و آن پدیدار نویی که در جست‌وجوی آن بوده، نه در صورت که در لایه‌ای دیگـر پنهـان بوده‌است.

یکی از شیوه‌هایی که صادقی‌بیگ از طریق آن آگاهی‌اش نسبت بـه مقولـهٔ نقاشـی و تصـویر در حالـت عـام را بـه نمـایش گذاشـته، بازنمـایی تصاویر خلق‌شده توسط سایر نظام‌های تصویرگری در اثرش است. در این حالت، هنرمنـد تصـویر در حالـت کلـی و هنرمنـدان سـایر رشـته‌ها را بـه رسمیت شناخته و از تأثیرگذاری آثار آن‌ها برای افزایش تأثیر کار خود استفاده می‌کند. بنابر متون تاریخی امروز مـی‌دانیم کـه شاه‌تهماسـب صـفوی

در دو مقطع از دوران حکومتش از معاصی روی‌گردان شد و اصلاحاتی دینی را کم‌وبیش در سطح دربار و جامعه اعمال کرد. در دورهٔ صفوی، پیرو توبهٔ نخست شاه‌تهماسب و دیگر تحولات اجتماعی، هنرمندان نگارگر چند راه در پیش گرفتند. گروهی با عوض‌کردن زمینهٔ کاری به فعالیت‌های دیگری چون طراحی فرش، پارچه، ظروف و ... روی آوردند و آن‌قدر این حوزه را توسعه دادند که اشیاء طراحی‌شده توسط ایشان به‌عنوان آثاری زیبا و هنری، اهمیت پیدا کرد. گروه دیگر از دربار جدا شده و به‌عنوان نقاش خویش‌فرما کار کردند (Canby, 2002 : 138).

این توبه که از تبعات یکی از مهم‌ترین وقایع مذهبی دورهٔ صفوی یعنی قدرت‌گرفتن علمای جبل عاملی و به‌طور خاص محقق کرکی در دربار شاه‌تهماسب بود، در سال‌های بعد تأثیرات فراوانی بر نقاشی ایرانی داشت. در این دوره یکی از راه‌های گریز هنرمندان از فتوای بسیاری از فقیهان مسلمان مبنی بر حرمت تصویرگری، ارائهٔ تصویر روی فرش، پشتی یا وسایل روزمره بود که به‌نحوی بی‌احترامی نسبت به تصویر محسوب می‌شد.[16] درواقع، هدف آن بود که با زمینه‌زدایی از تصاویر و بازآفرینی آن‌ها در بستری جدید، قدرت و جایگاه تصاویر تخریب شود. اگر زمینهٔ اولیه یعنی کتاب را منشأ ایده و افکار درنظر بگیریم، تصویر با خدمت به این زمینه، جایگاهی در همان حد و شأن به‌دست می‌آورد یعنی به ابزاری برای تفلسف و اندیشیدن تبدیل می‌شود، حال‌آن‌که در بستر ثانویه‌اش به عنصری فانی، روزمره و بی‌اهمیت تبدیل می‌شود. قائل‌شدن ارزش دوگانه برای تصویر در آن ایام و تعطیل‌شدن کارگاه نقاشی دربار، موجب رونق‌گرفتن بیش‌تر دیگر کارگاه‌های صناعی شد و تا مرحله‌ای پیش رفت که بسیاری از آثار این کارگاه‌ها اعم از فرش، پارچه و ظروف به‌واسطهٔ حضور نقاشان به آثار هنری تبدیل شدند.

هنگامی‌که صادقی، نقاش قابلی شده بود هنرمندانی که حوزهٔ کاری خود را عوض کرده بودند، چنان در این کار قوی شده بودند که آثارشان در مقام یک تصویر ثانویه دستمایهٔ آثار صادقی و دیگر افراد قرار می‌گرفت. توجه صادقی یا دیگر نقاشان به این مؤلفه‌های تصویری، شکل‌دهنده به گفتمانی مرتبه‌دوم در باب تصاویر بود که منجر به خلق تصاویری دربارهٔ تصاویر می‌شد. این توجه یکی از اولین و ساده‌ترین نمودهای خودآگاهی هنرمندان صفوی نسبت به کنش نقاشانه‌شان بود. در تصویر (۴) که شوکین آن را به صادقی منسوب داشته (Stchoukine, 1964 : 77)، لباس بلقیس با نقوش واق با سرهای انسانی تزئین شده‌است و باعث شده در این نقاشی با ایدهٔ تصویر درونِ تصویر مواجه شویم. این موضوع نشان می‌دهد که صادقی از تأثیرگذاری تصاویر البسه آگاه بوده و مناسب‌ترین تصاویر با کار خود را انتخاب و در اثر خود اجرا کرده تا به این ترتیب اثرگذاری خود را که بدان و نحوه افزایشش آگاه بوده را بیش‌تر کند.

تصویر ۴: «بلقیس و هدهد»، قزوین، حدود سده‌های ۹-۱۰ه.ق، محفوظ در موزهٔ بریتانیا (URL3)

هنگامی‌که نقاشان وارد بازارهای عمومی شدند دیگر نه امکان کارکردن به‌صورت گروهی را داشتند و نه امکان خرید رنگ و سایر مایحتاج نقاشی به تفصیلی که دربار مهیا بود، وجود داشت. درنتیجه نقاشی‌ها به سمتی سوق پیدا کردند که اولاً در زمانی کوتاه و توسط یک نقاش ترسیم شوند، ثانیاً آن‌قدر گران‌قیمت نباشند که تولیدشان توسط نقاش و خریدشان توسط مردم با سختی همراه باشد. درنتیجهٔ چنین ملاحظاتی ژانر رقعه‌نگاری یا نگاره‌های تک‌برگه‌ای که در دورهٔ تیموری پدید آمده بود، در دورهٔ صفوی رشد فزاینده‌ای گرفت. با توجه به آثار به‌جای‌مانده از صادقی می‌توان چنین استنباط کرد این شیوهٔ تصویرگری در سفرهای بسیار و روزگار دشواری که داشته، تنها راه ارتباطی او با نقاشی بوده‌است. از سویی نیز در این دوره، ایرانیان در حال تجربهٔ تغییراتی بی‌سابقه در سطح اجتماعی بودند. توجه به انسان در مقام یک سوژه و موجودی که

شایستهٔ لذت‌بردن از زندگی و توجه به خود است، در این دوره سیری صعودی به خود گرفت و نمودهای آن در ادبیات را می‌توان در شکل‌گیری مکتبی به نام وقوع مشاهده کرد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۱۷). محتوای تولیدشده در این مکتب و فرم رمانتیک، احساساتی و غیرداستانی آن به سلیقهٔ جامعه برای تولید و خرید آثار تصویری نیز جهت می‌داد. هنگامی‌که صادقی‌بیگ به نقاشی ماهر تبدیل شده بود، این شیوهٔ تصویرگری نیز به‌عنوان یک ژانر جدید رونق گرفته و تثبیت گشته بود. رشد و توسعهٔ این ژانر تصویری، فرایندی بود که طی بیش از دو قرن حکومت صفویان تکمیل شد. با توجه به نبود سنت تاریخ‌نگاری هنر و رقم‌زنی آثار به شیوهٔ غربی در ایران، مشخص‌کردن جایگاه و نقش صادقی در این فرایند، کاری دشوار است؛ اما کنار هم نهادن آثار تک‌برگه‌ای او به خوبی رشد وی در این فرایند و خودآگاهی‌اش در مقام یک نقاش را نشان می‌دهد.

تصویر (۵)، قدیمی‌ترین نگارهٔ تک‌برگه‌ای است که ولش به صادقی‌بیگ منسوب کرده‌است (Welch, 1976 : 87). هنگامی‌که آن را با تصویر (۶) مقایسه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که صادقی به تصویر بعدی، عناصر تزئینی و رنگ اضافه کرده‌است؛ و درنهایت در تصویر (۷) که با توجه به سربند شخص به نظر متأخرتر از دو تصویر دیگر است، زمینهٔ تصویر با ابرها، صخره‌ها و گیاهان پر شده‌است و عنصر رنگ در آن به دو رنگ‌مایهٔ شفاف و کمرنگ تقلیل یافته‌است. این نقاشی‌ها که دیگر مانند نگاره‌های درباری اوایل دوره صفوی (تصویر ۱)، داستان خاصی ندارند، در کنار دیگر دلایل، از جهاتی به نظر برآمده از اشعار وقوعی آن دوران هستند، یعنی انسان در حالت کلی آن را بازنمایی می‌کنند و کارکرد اثر برانگیختن احساسات مخاطب است.

تصویر ۵: «بانوی نشسته»، حدود ۹۸۵ ه.ق، محفوظ در موزه آقاخان (URL9)

تصویر ۶: «درویش»، نیمه دوم قرن۱۰ ه.ق، مرقع خوشنویسی و نقاشی، محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه (URL4)

تصویر ۷: «یک مرد نشسته»، سده‌های ۱۰-۱۱ ه.ق (خزایی، ۱۳۹۸: ۷۱۹)

تصاویر (۸ و ۹) دو نمونه دیگر از نقاشی‌های تک‌برگ صادقی را به نمایش می‌گذارند که گویی یک قدم نسبت به تصاویر (۴ تا ۷)، پیش‌تر آمده و عناصر نوآورانهٔ ویژه‌ای را به نمایش می‌گذارند. به لحاظ موضوعی در این نقاشی‌ها شاهد توجه به زندگی روزمره هستیم و دیگر معشوق‌هایی با زیبایی آرمانی را به نمایش نمی‌گذارند. چهره‌پردازی افراد نیز از سنت مغولی فاصله گرفته و در کنار دیگر عناصر مانند پارچه‌ها یا سگ تازی (تصویر ۹)، با اسلوب فرنگی ترسیم شده‌اند.

تصاویر (۱۰ و ۱۱) دو نمونهٔ دیگر از آثار تک‌برگی صادقی‌بیگ هستند که به‌ظاهر فردی را مشغول انجام فعالیتی روزمره نشان می‌دهند. در بین این دو نقاشی، تصویر (۱۰) امضای صادقی را دارد و تصویر (۱۱) قدیمی‌تر، منسوب به اوست. اگر مسئلهٔ صحت انتساب را برای لحظه‌ای کنار بگذاریم و فقط روند تحول این تصویر را مدنظر قرار دهیم، خواهیم دید که پس‌زمینهٔ تصویر (۱۰) به شیوهٔ طبیعت‌گرایانه و آشکارا مشابه آن‌چه در نقاشی‌های اروپایی همان دوران مشهود است، تزئین شده‌است. حال آن‌که پس‌زمینه و رنگ‌آمیزی تصویر (۱۱) مشابه آثار قدیمی‌تر صادقی است (تصویر ۷). به نظر می‌آید مواجههٔ صادقی‌بیگ با تصاویر فرنگی به او ایده‌ای برای بهبود و بازآفرینی یک اثر قدیمی‌داده‌است.

حال اگر تمامی تصاویر (۵ تا ۱۱) را کنار هم قرار دهیم، علاوه بر این‌که می‌توان روند رشد صادقی در این ژانر را تا حدودی درک کرد، تصویری از نقش او در توسعهٔ این ژانر به‌عنوان یک ژانر تصویری مستقل را نیز به‌دست می‌دهد. این روند در عین حال ما را با این ایده مواجه می‌کند که گویی صادقی‌بیگ بین این ژانر و فرنگی‌سازی در حال رفت‌وآمد بوده و تجارب خود در این دو حوزه را ادغام کرده و خوراکی برای هنرمندان پیکره‌نگار نسل‌های بعد فراهم آورده‌است.

تصویر ۸: «پیرمرد و کودک»، محفوظ در کتابخانهٔ چستربیتی (URL5)

تصویر ۹: «درویش و سگ»، حدود ۱۰۱۸ ه.ق، محفوظ در موزهٔ هنر والترز (URL6)

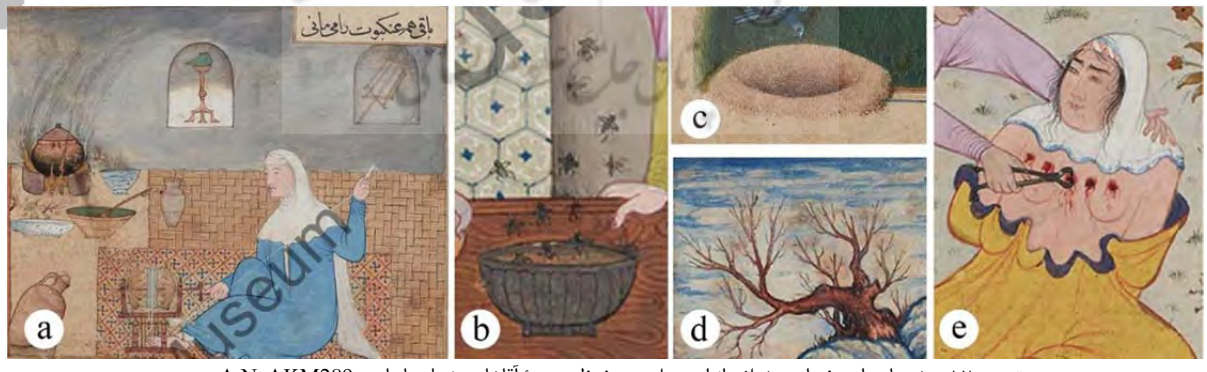
تصویر ۱۰: «مرد سوار بر الاغ»، محفوظ در موزهٔ هنر والترز (URL7)

تصویر ۱۱: «مرد سوار بر الاغ»، محفوظ در موزهٔ لوور (URL8)

بهتر است بار دیگر به یکی از آثار شایستهٔ توجه صادقی، یعنی تصویر (۳) بازگردیم. صادقی این نقاشی را با الهام از یک اثر حکاکی اروپایی برای غیاث‌الدین نقش‌بند رسم کرده است و این اثر از آن جهت اهمیت دارد که قدیمی‌ترین نقاشی فرنگی باقی‌مانده در تاریخ هنر ایران است (آژند، ۱۳۹۲: ۶۷۰). یکی از مهم‌ترین نکات در مورد فرنگی‌سازی در ایران که آن را به شیوه‌ای برای بروز خودآگاهی هنرمندان بدل می‌کند آن است که فرنگی‌سازی یا نقاشی طبیعت‌گرا، غایتی است که ایرانیان همواره به دنبال آن بودند و بی‌آن‌که بدان دست یافته باشند، در متون مختلف از آن دم می‌زدند (Roxburgh, 2000 : 119-146). در این دوره، هنگامی‌که صادقی و دیگر هنرمندان از کارکردهای این شیوهٔ تصویرگری و تأثیرگذاری بسیار بیش‌تر آن بر مخاطب آگاه شدند، سعی کردند تا در حد توان این شیوه را تقلید و ذره‌ذره وارد آثار خود کنند. این شیوه که در آغاز صرفاً در بخش‌هایی از اثر ارائه می‌شد، مثل سردر تصویر (۸)، رفته‌رفته جای خود را در سایر بخش‌های اثر مانند پس‌زمینه، البسه، سایه‌روشن، پرسپکتیو و ... نیز باز کرد و درنهایت تمایل آن برای نزدیکی هرچه بیش‌تر به واقعیت باعث شد تا چهره‌ها در نقاشی ایرانی از فرم‌های ترکی و مغولی به ترکیب‌های ایرانی نزدیک‌تر شوند. این تغییر در آثار صادقی نیز به‌وضوح قابل‌مشاهده و پیگیری است.

شاید هیچ کنشی به‌اندازهٔ تولید اثری به بزرگی نسخهٔ «انوار سهیلی» (۱۰۰۲ ه.ق)، خودآگاهی یک هنرمند در سنت نقاشی ایرانی را نشان ندهد. این اثر نسخه‌ای است که صادقی در ایامی که ریاست کتابخانهٔ سلطنتی شاه‌عباس را برعهده داشت، تهیه کرد و ۳۶۶ صفحه و ۱۰۷ نگاره دارد (آژند، ۱۳۸۵: ۶۶). کتاب مزبور، اثری سترگ و در حد آثار درباری محسوب می‌شود که به لحاظ مالی کم‌تر کسی در آن دوران قادر به تولید آن بوده‌است. پیش‌تر گفته شد که در دورهٔ صفوی، نقاشانی که از کار در کتابخانهٔ دربار کنار گذاشته شدند، به دلایل مالی قادر به تولید آثار تصویرسازی نبودند و خریدار عام نیز امکان خرید نگاره‌هایی با این جزئیات و هزینهٔ تولید را نداشت. حال در چنین فضایی، صادقی یک نسخهٔ پرتصویر و باکیفیت را به‌تمامی و با صرف بودجه‌ای شخصی خلق می‌کند. اگرچه پرزحمت‌ترین بخش این کتاب، همان نقاشی‌های آن بوده اما تهیهٔ کاغذ، رنگ، صحافی، تجلید و نگارش بیش از ۲۵۰ صفحه متن به خط نسخ خوش توسط کاتب خوشنویسی چون ابن نعیم محمد حسینی تبریزی نیز نیاز به سرمایه‌ای هنگفت، زمانی بسیار زیاد و کاری گروهی داشت که صادقی همهٔ آن را فراهم کرد. درواقع صادقی در خلق این کتاب نه‌تنها برای نخستین‌بار، جایگاهی که تا پیش از آن مختص شاهان و درباریان بود، از آن خود کرد، بلکه فعالیت عظیمی که در دربارها به‌صورت زمان‌بر و گروهی انجام می‌شد را یک‌تنه و در مدتی کوتاه به ثمر رساند. گویی صادقی‌بیگ با این کار نه‌تنها مقابل شاهان که حتی مقابل هم‌صنفان خود، یعنی نقاشان نیز ایستاد و یک‌تنه خود را با همهٔ ایشان برابر و حتی برتر دانست.

نسخهٔ انوار سهیلی صادقی به‌لحاظ ویژگی‌های تصویری‌اش یکی از آثار کلیدی و بسیار مهم دورهٔ صفوی و شاید مهم‌ترین اثر صادقی‌بیگ باشد. این نسخه به‌سان گذرگاهی سبکی است که نقاشی سنتی و کلاسیک ایرانی را به نقاشی نوین این سرزمین متصل می‌کند. درواقع به همان ترتیبی که صادقی در مقام یک هنرمند خودآگاه در این دوره به شکل‌گیری ژانرهای تصویری نو کمک می‌کرد، این کتاب مانند آلبومی تمام سازوکارهایی که در دوران گذر مورد استفاده قرار می‌گرفت را در خود جای داده‌است.



تصویر ۱۲: برش‌هایی از صفحات مختلف انوار سهیلی، محفوظ در موزهٔ آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289.
(واعظ کاشفی، ۱۰۰۲ ه.ق: f28r، f271r، f24r، f148r، f343r)

این نسخه ویژگی‌های تصویری بسیار مهمی دارد که عبارتند از ترسیم صحنه‌هایی از زندگی روزمره و توجه به‌جزئیاتی که تا آن زمان چندان معمول نبودند. به‌عنوان‌مثال می‌توان به زنی مشغول نخ‌ریسی (تصویر ۱۲-a) یا بازنمایی فضای داخلی یک دکان عصر صفوی با جزئیات بسیار و مگس‌هایی که حضورشان تا آن دوره در نگاره‌های ایرانی بی‌سابقه بود (تصویر ۱۲-b) اشاره کرد. ویژگی دیگر نقاشی‌های این نسخه بهره‌گیری از تکنیک‌های نقاشی فرنگی مانند پرسپکتیو، سایه‌روشن و بازنمایی طبیعت‌گرایانه است. ازجمله مصادیق این نکته در نسخه انوار سهیلی می‌توان به دهانهٔ چاهی اشاره کرد (تصویر ۱۲-c) که به‌لحاظ پرسپکتیو و سایه‌روشن بسیار متفاوت از سایر دهانه‌های چاه ترسیم‌شده در سنت نقاشی ایرانی است که نمونه‌های آن را در سایر نقاشی‌های این نسخه نیز می‌توان مشاهده کرد. ابرهای آسمان و برگ‌های درخت در برخی نگاره‌های این نسخه به شیوهٔ فرنگی و طبیعت‌گرایانه کار شده‌اند (تصویر ۱۲-d) در حالی‌که در سایر نگاره‌های همین نسخه، نمونه‌های سنتی آن‌ها آمده است. سومین ویژگی تصویری مهم این نسخه، بازنمایی تصاویر خلق‌شده توسط هنرمندان سایر رشته‌هاست، ازجمله می‌توان به بازنمایی نقاشی دیواری، فرش و ... در برخی نگاره‌های این نسخه اشاره کرد. بازنمایی صحنه‌هایی با مضامین واقع‌گرایانه ازجمله دیگر ویژگی‌های مهم این نسخه است. به‌عنوان نمونه‌هایی از چنین صحنه‌هایی می‌توان به بازنمایی چهره‌ها و فیگورهای حیوانات در حال فرار از آتش یا زنانی اشاره کرد که در دو نگاره از این نسخه تنبیه و شکنجه می‌شوند (تصویر ۱۲-e). هنگامی‌که تمامی عناصر بصری این نسخه را در نگاهی کلان و کنار یکدیگر مشاهده می‌کنیم یک نکته به‌وضوح به چشم می‌آید و آن این است که در بسیاری موارد صادقی قادر بود المان‌های تصویری نظیر درخت، ابر، شعله‌های آتش، جریان آب، حلقه چاه و ... را هم به شیوهٔ سنتی و هم شیوهٔ فرنگی ترسیم کند اما گویی عامدانه بهره‌گیری از این آبشخورها را در نقاشی‌هایش تعدیل می‌کرد؛ به این معنی که اگر درخت را در نگاره‌ای طبیعت‌گرایانه می‌کشید دیگر ابرها و آب و ... را به این شیوه ترسیم نمی‌کرد و این موضوعی است که دلیل آن نیاز به بررسی دقیق و مفصل دارد.

تصویر ۱۳: انجامه کتاب انوار سهیلی، ۱۰۰۲ ه.ق، محفوظ در موزه آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289 (واعظ کاشفی، ۱۰۰۲ ق: f363V)

اما مهم‌ترین بخش این نسخه برای پژوهش حاضر، انجامهٔ آن است که در آن، سفارش‌دهنده چنین معرفی شده‌است: «حسب‌الامر نادر العصری مانی الثانی، بهزاد الزمانی صادقی‌بیگ مصور نوشته شد». کافی است صفات و القاب ذکرشده در این انجامه را با امضای هنرمندان پیش و پس از صادقی مقایسه کنیم. رقم‌هایی نظیر «العبد بهزاد»، «کم‌ترین بندگان فرهاد»، «کمینه رضای عباسی» سه نمونه از امضاهای بسیاری هستند که در سنت نقاشی ایرانی پای نگاره‌ها نقش بسته‌اند و از روی تواضع، ارزش و جایگاه نقاش را در چارچوب خدامحور تا کم‌ترین حد ممکن پایین می‌آورند. صادقی در چنین نظامی، نه‌تنها تواضع مرسوم میان هنرمندان آن ایام را به خرج نداده که حتی با صفاتی چون نادر العصر، مانی ثانی و بهزاد زمانه، خود را تا بالاترین مرتبه‌ای که چشم و ذهن ایرانی قادر به تصور آن است، بالا می‌برد.

۶. نتیجه‌گیری

این مطالعه با هدف بررسی شیوه‌های ظهور و بروز خودآگاهی هنرمندان و واکاوی تأثیر آن بر شکل‌دهی به جریان تحولات نقاشی ایرانی در اواخر دورهٔ صفوی انجام یافت. در همین راستا صادقی‌بیگ، یکی از شاخص‌ترین نقاشان صفوی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شد تا از خلال مطالعهٔ آثار وی به این پرسش پاسخ داده شود که هنرمند عصر صفوی و به‌طور خاص صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از هنرمندان پیشرو این دوران، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرده‌است؟ ازجمله مهم‌ترین سازوکارهایی که صادقی و دیگران (هریک به نحو و نوعی) در دورهٔ صفوی به کار می‌گرفتند و امروزه به‌عنوان مصداقی از خودآگاهی تلقی می‌شود، می‌توان به رقم‌زدن آثار اشاره کرد. سجع رقم (محتوای رقم)، محل ارائهٔ آن، نوع قلم و اندازهٔ آن ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌هایی هستند که می‌توانند میزان خودآگاهی یک هنرمند را نشان دهند. شرح‌نویسی، سازوکار دیگری بود که به صادقی و سایر هنرمندان برای افزایش تأثیرگذاری اثر بر مخاطب یاری می‌رساند. محتوای شرح،

نقش مهمی در تبیین میزان خودآگاهی یک هنرمند دارد. این‌که هنرمند، خود، سفارش‌دهنده، موضوع، شیوه، محل و تاریخ خلق اثر را چنان مهم بپندارد که ضروری ببیند قدری در مورد آن روی تصویر بنویسد، به‌خوبی گواه خودآگاهی اوست و به میزان افزایش اطلاعات و جزئیات گنجانده‌شده در این بخش، خودآگاه‌تر تلقی می‌شود. حرکت از سمت تصویرسازی (تصویر متکی به متن) به سوی نقاشی (تصویر متکی بر ایده)، یکی دیگر از نشانه‌های خودآگاهی هنرمندان صفوی و به‌ویژه صادقی‌بیگ است. این‌که هنرمند ایده‌های خود یا سفارش‌دهنده‌اش را به‌اندازه داستان‌های حکیمانهٔ نظامی یا حماسهٔ فردوسی مهم بپندارد، نشانهٔ واضحی از شکل‌گیری خودآگاهی در این عصر است. بهره‌گیری از سبک واقع‌گرایانه به خاطر تأثیرگذاری عمیقش بر ایرانیانی که شباهت با واقعیت، همواره امتیاز بزرگی برای ایشان بوده است،[۱۷] نشانهٔ دیگری از خودآگاهی است. واردکردن موضوعات انسانی، فانی و آن‌چه در فرهنگ سنتی در سمت مقابل الهیات قرار می‌گرفت، دیگر نشانهٔ خودآگاهی صادقی‌بیگ و نقاشان پس از اوست؛ اما درنهایت مهم‌ترین کنش خودآگاهانهٔ این نقاش را می‌توان در آثار سترگش یعنی کتاب «کلیات» (مجموعه آثار مکتوب صادقی با بیش از ۱۰۰۰ صفحه متن) و نسخهٔ «انوار سهیلی» مورخ ۱۰۰۲ ه.ق با ۱۰۷ تصویر نسبتاً پرکار و انجامهٔ خودستایانه‌اش، مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Metapicture
2. Metapainting
3. William John Thomas Mitchell
4. Winfried NÖth
5. Victor Stoichita
6. Lorenzo Pericolo
7. Metapainting before Modernity
8. Pé ter Bokody
9. Alexander Nagel
10. Tradition and Innovation, Images-within-Images in Italian Painting after the Age of Giotto
11. Practical Ekphrasis. On Images-within-Images in Van Eyck and Mantegna
12. Wolfgang Kemp
13. Metapainting and the Painted Book
14. Nicholas Herman
15. Ekphrasis

۱۶. روایت‌های متعددی دراین‌باره در متون شیعی آمده است، مثلاً «گروهی بر امام باقر (ع) وارد شدند در حالی‌که آن حضرت بر فرش عکس‌دار نشسته بود. آن‌ها از حکمش پرسیدند، حضرت فرمود: می‌خواهم خوارش کنم» (حر عاملی، ۱۳۸۴: ۵۶۵).

۱۷. مؤلف در این‌باره تحقیق مفصلی انجام داده‌است و مصادیق این امر در متون مختلف تاریخی بررسی شده و در بخشی از رسالهٔ نگارنده، نتایج این مطالعه آمده است.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

-----. (۱۳۹۲). نگارگری ایران (ج. ۲). تهران: سمت.

اسکندربیگ ترکمان. (۱۳۵۰). تاریخ عالم‌آرای عباسی (ج. ۱). تهران: امیرکبیر.

افشار، ایرج. (۱۳۸۲). رسائل: حظیات (نگارش صادقی‌بیگ افشار). آینه میراث، ش. ۲۳، ۱۴۵-۱۸۴.

حر عاملی، محمدبن حسن. (۱۳۸۴). وسائل الشیعه (ج. ۳). تهران: مکتبه الإسلامیه.

خزایی، محمد. (۱۳۹۸). هنر طراحی ایرانی اسلامی. تهران: سمت.

زند، مازیار. (۱۳۹۸). شاخصه‌های مؤثر در انتقال پیام تصویری با تأکید بر فرهنگ دیداری (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

صادق‌پور، میثم. (۱۳۹۹). تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده دهم هجری (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۵). صدسال عشق مجازی: مکتب و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم. تهران: سخن.

قاضی میراحمد منشی قمی. (۱۳۵۲). گلستان هنر. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

میچل، ویلیام. (۱۳۹۹). فراتصویرها. ترجمهٔ صالح نجفی، حرفه هنرمند، ش. ۷۵، ۲-۱۷.

واعظ کاشفی، ملاحسین. (۱۰۰۲ ه.ق). انوار سهیلی. محفوظ در موزه آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289. برگرفته از: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact

Canby, Sh. (2002). *The golden age of Persian art: 1501-1722*. London: British Museum.

Gandjei, T. (1975). Notes of the Life and Work of Sadiqi: A Poet and Painter of Safavid Times. *Der Islam; Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, No. 52, 112-118.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.

Nöth, W. (2007). *Metapictures and Self-Referential Pictures*. Published by De Gruyter Mouton.

Pericolo, L. (2015). What is Metapainting? The Self-Aware Image twenty years later. In V. I. Stoichita. The Self-Aware Image: an Insight into Early Modern Metapainting (Studies in Baroque Art) (Harvey Miller Studies in Baroque Art) (pp. 11-31). Brepols Publishers.

Roxburgh, D. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. *Muqarnas*, No. 17, 119-146.

Skelton, R. (2000). Ghiyath al-Din ʿAli-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg. In R. Hillenbrand (Ed.). Persian Painting from the Mongols to the Qajars (pp. 249- 263). London: I. B. Tauris.

Stchoukine, I. (1964). *Les Peintures des Manuscrits de Shah ʿAbbas 1er a la Fin des Safavis*. Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner.

Welch, A. (1976). *Artists for the Shah*. New Haven and London: Yale University Press.

Stoichita, V. I. (2015). *The Self-Aware Image an Insight into Early Modern Metapainting*. Harvey Miller Publishers.

منابع اینترنتی

URL1: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_12985_f045v

URL2: https://harvardartmuseums.org/collections/object/217206?position=0

URL3: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1211-0-8

URL4: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84322162/f100.item

URL5: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_260_8/2/LOG_0000/

URL6: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W668/data/W.668/sap/W668_000141_sap.jpg

URL7: https://art.thewalters.org/detail/83862/man-on-a-donkey/

URL8: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329522

URL9: https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/a-seated-lady-akm425

References

Afshar, I. (2003). Resalat: Haziyat (written by Sadiq Bey Afshar). Ayeneh-e Miras, 2, 145-184. [In Persian]

Azhand, Y. (2006). The School of Calligraphy in Isfahan. Tehran: Matn, Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artworks. [In Persian]

-----. (2013). Persian Painting (Vol. 2). Tehran: Samt. [In Persian]

Canby, Sh. (2002). The golden age of Persian art: 1501-1722. London: British Museum.

Eskandar beg Turkamaan. (1971). History of Abbasid Intellectuals (Vol. 1). Tehran: Amir Kabir.

Fotouhi Roodmajani, M. (2016). One Hundred Years of Virtual Love: School and Method of Burning in Persian Poetry of the Tenth Century. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Gandjei, T. (1975). Notes of the Life and Work of Sadiqi: A Poet and Painter of Safavid Times. Der Islam; Zeitschrift fü r Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, No. 52, 112-118.

Hor Ameli, M. (2005). Vasael of the Shia (Vol. 3). Tehran: Maktabat al-Islamiyah. [In Arabic]

Khazaei, M. (2019). Islamic Persian Drawing Art. Tehran: Samt. [In Persian]

Mitchell, W. J. T. (1994). Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press.

Mitchell, W. (2020). Metapicture. Translated by Saleh Najafi, Art Professional, 75, 2-17. [In Persian]

Nöth, W. (2007). Metapictures and Self-Referential Pictures. Published by De Gruyter Mouton.

Pericolo, L. (2015). What is Metapainting? The Self-Aware Image twenty years later. In V. I. Stoichita. The Self-Aware Image: an Insight into Early Modern Metapainting (Studies in Baroque Art) (Harvey Miller Studies in Baroque Art) (pp. 11-31). Brepols Publishers.

Qazi Mir Ahmad Manshi Qomi. (1973). The Rose Garden of Art. Tehran: Iran Cultural Foundation. [In Persian]

Roxburgh, D. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. Muqarnas, No. 17, 119-146.

Sadeghpour, M. (2020). Analysis of Power Relations in Safavid Painting of the Tenth Hijri Century (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Iran. [In Persian]

Skelton, R. (2000). Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg. In R. Hillenbrand (Ed.). Persian Painting from the Mongols to the Qajars (pp. 249- 263). London: I. B. Tauris.

Stchoukine, I. (1964). *Les Peintures des Manuscrits de Shah `Abbas 1er a la Fin des Safavis*. Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner.

Stoichita, V. I. (2015). The Self-Aware Image an Insight into Early Modern Metapainting. Harvey Miller Publishers.

Va'ez Kashfi, M. H. (1584). Anwar Sohaili. Preserved at the Aga Khan Museum, Retrieval Number: A.N. AKM289. Retrieved from: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact [In Persian]

Welch, A. (1976). Artists for the Shah. New Haven and London: Yale University Press.

Zand, M. (2019). Effective Factors in Visual Communication with Emphasis on Visual Culture (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Tehran University of Art, Iran. [In Persian]

Self-aware Painting in the Safavid Era
(A Case Study of Sadeqi Beiq Kitabdar's Works)

Fatemeh Mehrabi
Ph.D. Candidate, Analytical and Comparative History of Islamic Art department, Art University of Tehran, Tehran, Iran/ Fa.mehrabi@yahoo.com
Seyyed Hasan Soltani
Associate Professor, Painting Department, Art University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
soltani@art.ac.ir

Received: 2/08/2023
Accepted: 14/11/2023

Introduction
Sadiqi Beiq Kitabdar, as a prominent Persian artist from the tenth to eleventh centuries, holds a unique position in the annals of traditional Persian painting. Despite the extensive study done by Welch, exploration into his life and works has been scarce. Sadiqi's artistic brilliance was somewhat overshadowed by contemporaries such as Bihzad or Reza Abbasi, and compounded by his reputed sharp temper that deterred effusive praise from his peers. However, delving deeper into the narrative of his life reveals a fascinating tale of an unconventional Qizilbash warrior, who has ascended to the pinnacle of artistic mastery amidst the Safavid era's cultural ferment. Understanding Sadiqi's contributions necessitates a nuanced examination of his life's chronicle, set against the backdrop of Iran's socio-political milieu in the Safavid era. Welch's meticulous research has illuminated key facets of Sadiqi's existence, offering insights into his patronage dynamics and the evolving landscape of Persian artistry. This study endeavors to unravel Sadiqi's enigmatic persona while shedding light on his profound impact on the burgeoning self-awareness and artistic ethos of the Safavid epoch.

Research Method
This research adopts a qualitative strategy employing a descriptive, historiographical method. Focusing on the Safavid period, it examines the concept of self-awareness in Persian painting, with Sadiqi Beiq Kitabdar as the primary subject. The study analyzes Sadiqi's artistic expressions and signatures. To do so, it employs an interdisciplinary approach to understand his self-awareness and its impact on the Safavid painting evolution.

Research Findings
Sadiqi Beiq, renowned for his prowess as a painter, emerged equally as a self-aware and prolific writer. Through his literary works, particularly *Majma' al-Khawas*, Sadiqi revealed a keen awareness of his status and effectiveness across various domains. His writings were marked by directness, candid observations, and occasional criticisms, reflecting his self-assured persona. Sadiqi's interactions with contemporaries, artists, and peers underscored his self-awareness, evident in his nuanced assessments and critiques. Despite his sharp temperament, Sadiqi's writings offered insights into the social and cultural milieu of his time, positioning him and his contemporaries within the broader artistic landscape of the Safavid era.

In *Majma' al-Khawas*, Sadiqi showcased his discerning eye and critical attitude towards his contemporaries, sparing few from his candid evaluations. His commentary on poets and painters alike reflected his self-confidence and uncompromising nature. Notably, Sadiqi's writings depicted a selective acknowledgment of the talent, with few individuals receiving praise, often accompanied by subtle self-comparisons or references to his own accomplishments. His interactions with fellow artists revealed a complex blend of pride, confidence, and perhaps, a desire for recognition.

Sadiqi's self-awareness extended beyond his literary works to his treatises on painting such as *Qanun al-Sovar*. In this technical treatise, he positioned himself as an authority, advocating naturalism and emphasizing the significance of imbuing paintings with meanings. Sadiqi's self-

appointed role, as a guide in the realm of Persian painting, reflected his aspiration for lasting recognition and influence. Moreover, his writings suggested a deep-seated desire for artistic mastery and innovation, evident in his quest to explore the meaning behind painting. Through his poems and treatises, Sadiqi crafted a narrative of self-aggrandizement, portraying him as a polymath of an unparalleled talent. Despite occasional critiques from contemporaries like Iskandar Beiq Turkman, who had questioned his literary prowess, Sadiqi's writings exuded confidence and self-assurance. His self-perception, as a multifaceted artist who was adept in both poetry and painting, underscored his ambition and self-awareness. Contemporary accounts offered further insights into Sadiqi's self-aware persona. Mirza Taher Nasrabadi's anecdote depicted Sadiqi's assertiveness and awareness of his artistic value as he swiftly dismissed praise in favor of material recognition. Similarly, Ohadi-e Balyani and Valeh Esfahani's descriptions highlighted Sadiqi's reputation for haughtiness and conceit, which aligned with his strong sense of self-awareness.

Overall, Sadiqi Beiq emerged as a multifaceted figure, whose writings and interactions reflected a nuanced understanding of his own abilities and place within the artistic community. His self-awareness, even though perceived as arrogance in some cases, was integral to his identity as an artist striving for recognition and mastery in the vibrant cultural milieu of Safavid Iran.

Conclusion

The study has delves into the transformative process, whereby artists' self-awareness shaped the trajectory of modern Persian painting with a focus on the influential figure of Sadiqi Beiq during the Safavid era. Through an examination of Sadiqi's self-awareness in his artistic endeavors, the study has elucidated his pivotal role in fostering a movement of artist self-awareness within this period. Sadiqi's extensive body of works, encompassing both paintings and writings, has underscored his acute awareness of his impact and status as an artist. His writings, whether authored by him or about him, revealed a nuanced understanding of his influence, which he strategically leverages when necessary. Moreover, while Sadiqi's critiques of others were at times harsh, his deliberate concealment of opinions regarding certain individuals suggested a calculated control over his behavior, indicative of his self-awareness.

The study contends that Sadiqi's self-awareness and intelligence were instrumental in shaping contemporary modern painting art. Traditionally, Persian painting revolved around narrative-driven illustrations, characterized by a plethora of motifs and a rational, imaginative atmosphere. However, amidst religious reforms in Iran, the exodus of painters from the court led to a democratization of art patronage, resulting in a proliferation of painting genres and styles. This transition from elaborate, narrative-driven illustrations to single-page paintings marked a shift towards audience's deeper engagement and reflection.

In this period of artistic flux, Sadiqi and his contemporaries played a pivotal role in shaping modern Persian painting. Sadiqi's treatise on painting emphasized the importance of capturing both form and meaning and advocated a closer resemblance to nature in artworks. His artistic evolution mirrored this ethos as his works progressively embraced natural elements and techniques, such as perspective and shading, borrowed from the Western art. Notably, Sadiqi's reconfiguration of traditional painting formats and incorporation of natural elements facilitated a closer alignment between art and reality and elevated Persian painting to the new heights of realism and human-centric expression.

In conclusion, the study posits Sadiqi Beg Mosavver as a central figure in the emergence of modern Persian painting. His self-awareness and artistic innovations served as catalysts for transformative change within the artistic landscape of the Safavid era. Through his visionary approach to painting and his profound understanding of artistic expression, Sadiqi left an indelible mark on the Persian art, ushering in an era characterized by heightened emotional resonance, narrative depth, and humanistic sensibility.

Keywords: Persian painting, Safavid painting, self-awareness, Sadeqi Beiq Kitabdar.