جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ ۱۳، شمـارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱٤۰۰
مقاله علمی پژوهشی
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2

تحلیل عملکرد صادقی‌بیگ افشار در میدان هنر صفوی براساس رابطهٔ دوسویهٔ منش و میدان (نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری)[۱]

مهدی محمدزاده*[۲]، میثم صادق‌پور[۳]، عباس قدیمی قیداری[٤]

(دریافت: ۱٤۰۰/۰۵/۱۹ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۹/۰٤)

چکیده

در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری/شانزدهم میلادی، با روی‌گردانی شاه‌تهماسب صفوی از میدان هنر، حمایت درباری از هنر و هنرمندان به حداقل خود رسید و حوادث سیاسیِ پس از مرگ شاه‌تهماسب نیز بر پیچیده‌گی اوضاع افزود. شرایط پیش‌آمده صادقی‌بیگ افشار، نقاش، شاعر و کتابدار کتابخانهٔ سلطنتی صفویان را وادار کرد تا به فراخور روابط جدید حاکم بر میدان فرهنگ، استراتژی مناسبی را درپیش گیرد. این استراتژی روی‌آوردن به منش شخصی و اتّکا به فردیت خویش بود. پژوهش حاضر ضمن توجه به زمینهٔ تاریخی و تحولات اجتماعی مؤثر در هنر صفوی نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/شانزدهم، به مناسبات مابین کنشگرانِ عرصهٔ فرهنگ، انگیزه‌های احتمالیِ شخصیِ هنرمند، و یا تأثیر روابط مذکور در عملکرد نهاییِ وی تأکید داشته

---

۱ . مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ دوم با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سدهٔ دهم /شانزدهم» به راهنمایی نگارندهٔ اول و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم است.

۲ . استاد دانشکدهٔ هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
http://orcid.org/0000-0003-1٥۲۱-٤٤٦۹

۳ . گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
http://orcid.org/0000-0002-۲٤۸٥-۱۹۹۹

٤ . دانشیار گروه تاریخ، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

است. هدف اصلی، شناخت رابطهٔ میان عملکرد هنرمند (در اینجا صادقی‌بیگ) و نیروهای مؤثر در صحنهٔ هنر نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/شانزدهم است. درنتیجه، عملکرد خاص هنرمند در رابطه با گفتمان حاکم بررسی و بازشناسی شده است. برای تقویت مفاهیم مذکور به عملکرد هنرمندانِ هم‌عصر صادقی چون آقارضا و علی‌رضا عباسی نیز مختصراً پرداخته شده است. برای یافتن این رابطه و ترسیم مختصات آن، منابع و اسناد تاریخیِ درجه اول تحلیل و تفسیر شده‌اند. لذا ماهیت این پژوهش کیفی و تاریخی است و با روش توصیفی ـ تبیینی، به تحلیل عملکرد ویژه و نمادین صادقی‌بیگ در جریان تغییرات اجتماعی و سیاسی آن دوران پرداخته است. رویکرد تحلیلی مورداستفاده در تفسیر متن‌ها، گزارش‌ها و عملکردها در این مقاله مبحث جامعه‌شناسی رابطه‌گرایانهٔ پی‌یر بوردیو[1] است. این رویکرد سبب شد تا دریابیم روابط موجود در میدان هنر و فرهنگ صفوی در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم به گونه‌ای بود که کنشگران حاضر در آن را وادار می‌کرد تا براساس منش (عادت‌وارهٔ) شخصی‌شان و میزان سرمایهٔ نمادینی که در اختیار داشتند، دست به انتخاب استراتژی مناسب با مقتضیات میدان بزنند و در این راستا از قوانین حاکم بر میدان سیاست و قدرت نیز تبعیت می‌کردند.

واژه‌های کلیدی: صفوی، هنر، صادقی‌بیگ، جامعه‌شناسی هنر، بوردیو.

مقدمه

بسیاری از صاحب‌نظران و پژوهشگران حوزهٔ نقاشی، سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی را نقطهٔ اوج سنت کتاب‌آرایی و مصورسازی کتاب در تاریخ هنر ایران دانسته‌اند. این برهه از تاریخ هنر نگارگری، به‌لحاظ کیفیت و تنوع آثار تولیدشده و توجه زیاد به روند تولید، اهمیت بسزایی دارد. اما اهمیت این دوره تنها منحصر به موارد گفته‌شده نیست. در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/شانزدهم تبعاتِ توبهٔ شاه‌تهماسب[2] (حک:۹۳۰ـ ۹۸٤ق/ ۱۵۷٦ـ۱۵۲٤م) و اتفاقاتی چون نزاع بر سر جانشینی وی و انشقاق و درگیری مابین طوایف قزلباش، تأثیری عمیق بر مناسبات میدان هنر گذاشتند. شرایط تازه بسیاری از هنرمندان را وادار کرد تا به فراخور مناسبات جدید رویکردی متفاوت را

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

درپیش گیرند. برخی از آن‌ها راهی سرزمین‌های دیگر شدند و برخی دیگر با ترک پایتخت به ولایات رفتند و تحت حمایت شاهزادگان و امرای قزلباش به کار هنری پرداختند (بابایی و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱٤٥). صادقی‌بیگ نیز به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نقاشان دربار صفوی از این قاعده مستثنا نبود و براساس منش ممتاز خویش در هر برهه از زمانهٔ پرافت‌وخیزی که در آن می‌زیست، عملکردی متمایز را به معرض نمایش گذاشت. کنش منحصربه‌فرد صادقی در میدان هنر و فرهنگ صفوی از زوایای گوناگون قابل تحلیل و بررسی است. در مقالهٔ حاضر از منظر هماهنگی بین کنش و مقتضیات زمانه و انطباق آن با روحیات شخصی هنرمند به بررسی عملکرد وی پرداخته شده است. در حین مطالعهٔ متون و گزارش‌های تاریخی برجای مانده، تلاش می‌شود با یک رویکرد متفاوت عملکرد صادقی‌بیگ در فضای فرهنگی حاکم بر سدهٔ دهم هجری/شانزدهم میلادی مورد کنکاش قرار گیرد. هم‌چنین کوشش شده تا وجوه تفاوت و تشابه منش و عملکرد او با برخی دیگر از بازی‌گران مهم میدان هنر آن دوره موردمقایسه قرار گیرد و بررسی شود. لذا تأکید اصلی مقاله بر مناسبات بین هنرمند و بافتار فرهنگی و تبیین مختصات کنش وی در وضعیت یادشده است. ازاین‌رو، هدف این پژوهش، مشخص‌کردن سهمِ منش شخصی هنرمند و نیز مناسبات حاکم بر میدان هنر سدهٔ دهم/شانزدهم در عملکرد هنرمند و نیز در فرایند شکل‌گیریِ آثار است.

روش پژوهش

ماهیت این پژوهش تاریخی و نوع آن کیفی است و در آن از روش توصیفی ـ تبیینی برای تحلیل داده‌ها بهره گرفته شده است. در بخش تاریخی تلاش شده تا تنها به تاریخ‌نگاری بسنده نشود، بلکه از طریق تحلیل و تفسیر تاریخی به فضا و زمان تاریخی نیز توجه شود. برای ترسیم خصوصیات میدان هنر صفوی در نیمهٔ دوم سدهٔ

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

دهم/شانزدهم از روش توصیفی استفاده خواهد شد و در وهلهٔ نخست به توصیف داده‌های تاریخی براساس جایگاه کنشگران و عملکرد ویژهٔ آن‌ها در میدان پرداخته می‌شود. سپس با بهره‌بردن از رویکرد رابطه‌گرایانهٔ پی‌یر بوردیو و برپایهٔ نظریات وی دربارهٔ رابطهٔ میدان[۳] و منش[۴]، از طریق تحلیل متون و گزارش‌های تاریخی درجهٔ اول و نیز مطالعهٔ هدفمند کارنامهٔ هنری و ادبی صادقی‌بیگ، کوشش خواهد شد که نتایج اولیه موردبحث و بررسی قرار گیرد. این پژوهش در پرسش نخست خود به چیستی و چگونگی کنش صادقی‌بیگ در عرصهٔ فرهنگ صفوی سدهٔ دهم هجری/شانزدهم میلادی و در پرسش دوم به تحلیل چرایی به‌وجودآمدن آن خواهد پرداخت. پرسش از چیستیِ پدیده‌ها در تحقیقات اجتماعی به روش توصیفی و بررسی چراییِ آن‌ها به روش تحلیلی صورت می‌گیرد. درواقع، توصیفات خوب در تحقیقات اجتماعی در حکم مقدمه‌ای هستند برای پاسخ به پرسش‌های چرایی که به‌صورت تحلیلی پاسخ داده می‌شوند (دی واس، ۱۳۸۹، ص. ۲۲). در این تحقیق نیز پاسخ به پرسش اول به روش توصیفی و زمینه‌ای برای پاسخ به پرسش دوم به شیوهٔ تحلیلی خواهد بود. روش گردآوری داده‌ها در تحقیق حاضر به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی بوده است. تجزیه و تحلیل اطلاعات از روند خطی تبعیت نخواهد کرد و هم‌زمان از روش تطبیقی یا مقایسه‌ای (قیاسی) و روش استقرایی استفاده می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات دربارهٔ هنر نقاشی دورهٔ صفوی، چه به لحاظ تعداد و چه از جنبهٔ سابقه کم نیستند. با این حال، عمدهٔ آن‌ها مطالعاتی هستند که از جنبهٔ توصیفی به تشریح خصوصیات نگارگری صفوی و تحولات آن پرداخته‌اند. برخی نیز ضمن برشمردن این خصوصیات به مقایسهٔ آن‌ها با مکاتب نقاشی قبل و بعد صفویان، یا دیگر جریان‌های

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

نقاشی موازی آن روزگار (عثمانی، اوزبک، تیموری، و مغولان هند) پرداخته‌اند. از سوی دیگر، برخی از پژوهشگران نیز بررسی فرمی نگارگری و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را در نظر داشته و برخی دیگر نیز سنت نقاشی صفوی را، بیشتر، براساس مفاهیم دینی و عرفانی موردنقد و بررسی قرار داده‌اند. نام صادقی‌بیگ، به‌عنوان یکی از مطرح‌ترین نقاشان سنت نگارگری ایرانی، تقریباً در عموم منابع مربوط به تاریخ نقاشی صفوی و فراتر از آن نقاشی ایرانی، آمده است. از این گروه می‌توان به کتب‌های *نقاشی ایرانی* (پاکباز، ۱۳۹۰)، *هنر دربارهای ایران* (سودآور، ۱۳۸۰)، *نگارگری ایرانی* (کنبای، ۱۳۸۱)، *نگارگری ایران* (آژند، ۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی* (گری، ۱۳۸۵) و *نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی* (ولش، ۱۳۸٤) اشاره کرد. لیکن پژوهش‌هایی که به‌شکل جداگانه و با تعمق بیشتر به بررسی آثار و احوال صادقی‌بیگ و کارنامهٔ هنری و ادبی پرداخته باشند تعداد اندکی دارند. ازجمله می‌توان به کتاب *صادقی‌بیک افشار* (آژند، ۱۳۷۷) و گفتار بلند آنتونی ولش دربارهٔ صادقی‌بیگ در کتابش با عنوان *نگارگری و حامیان صفوی* (ولش، ۱۳۸۵) اشاره کرد. در کتاب *از بهزاد تا رضا عباسی* (اشرفی، ۱۳۹٦) در بخش مربوط به شکل‌گیری سبک قزوین، ضمن اشاره به زندگانی و مراحل رشد هنری صادقی‌بیگ، به مقایسهٔ وی با هنرمندان برجستهٔ هم‌عصرش همچون مظفرعلی و سیاوش‌بیگ گرجی پرداخته شده است. مقاله‌های «صادقی افشار» (تربیت، ۱۳۱۰) و «لاادری صادقی» (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰) در نشریهٔ *ارمغان* نیز از نخستین نمونه‌های همین دسته‌اند. هم‌چنین، نویسندگان مقالهٔ «بررسی آداب تربیتی نگارگران بر پایهٔ گفتار صادقی‌بیک در رسالهٔ قانون‌الصور» (شایسته‌فر و رحیمی، ۱۳۸۹)، با تکیه بر نوشته‌های صادقی‌بیگ در کتاب *قانون‌الصور*، سعی در استخراج اصول و مبانی تعلیم و تربیت نقاشان در سنت نگارگری ایرانی داشته‌اند. با این همه، سهم مطالعاتی که با تکیه بر رویکردهای نوین در

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

مطالعات هنری به ارزیابی نقاشی صفوی، و به‌خصوص کارنامهٔ صادقی‌بیگ، پرداخته باشند درواقع بسیار اندک است. عمدهٔ تحقیقات یادشده با تمرکز بر وجوه فرمی آثار و تحلیل نشانه‌های تصویری سعی در استخراج معنا و درون‌مایهٔ مستتر در آن‌ها را داشته‌اند. نتایج حاصل از تمام مطالعات مذکور می‌تواند برای پژوهش حاضر ارزشمند بوده و در تحلیل خصوصیات میدان نقاشی صفوی در سدهٔ دهم و تبیین رابطهٔ منش کنشگران با صاحبان قدرت و سرمایه در این میدان سودمند باشند.

به هر تقدیر، در هیچ‌کدام از پژوهش‌هایی که تاکنون دربارهٔ نقاشی صفوی، صادقی‌بیگ و عملکرد منحصربه‌فرد وی در عرصهٔ هنر انجام گرفته، از رویکرد رابطه‌گرایانهٔ پی‌یر بوردیو استفاده نشده و به کنش شخصی‌سازی[۵] نزد صادقی‌بیگ نیز مطلقاً پرداخته نشده است. پژوهش حاضر ـ با تمرکز بر منش ممتاز صادقی‌بیگ و رابطهٔ منش و میدان در هنر نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/یازدهم ـ هم به‌لحاظ مسئله و هم به‌لحاظ رویکرد از سایر تحقیقات یادشده متمایز است و به یافته‌هایی جدید و البته مرتبط با تحقیقات پیشین دربارهٔ رابطهٔ منش و میدان در آثار صادقی‌بیگ دست یافته است.

رویکرد نظری

رویکرد نظری این تحقیق مبتنی‌بر جامعه‌شناسی رابطه‌گرایانهٔ پی‌یر بوردیو است و با توسل به مفاهیم نوبنیادی هم‌چون «میدان» و «منش» تشریح می‌شود. تبیین کنش، مهم‌ترین مسئله در عرصهٔ جامعه‌شناسی است و رویکرد جامعه‌شناسان در برخورد با این مسئله در قالب دو سنت نظری عین‌گرایی[۶] و ذهن‌گرایی[۷] قابل دسته‌بندی است. رویکرد رابطه‌گرایانهٔ بوردیو در مقابل تبیین‌های بیرونی و تفسیرهای درونی قرار دارد و در عین حال از نقاط قوت هردوی این تبیین‌ها استفاده می‌کند. بوردیو برای طفره‌رفتن از معمای ابژکتیویستی ـ سوبژکتیویستی کانون توجه خود را بر عملکرد (کنش) می‌گذارد، و آن را

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

پیامد رابطهٔ دیالکتیکی میان ساختار و عاملیت تلقی می‌کند. آنچه او به آن علاقه‌مند است رابطهٔ میان ساختارهای ذهنی و ساختارهای اجتماعی است (ریتزر، ۱۳۹٤، صص. ۳۱۱ـ۳۱۲). از این جهت، به‌جای تمرکز بر واقعیت‌های مشهودی چون افراد و گروه‌ها، به روابط روی می‌آورد، «روابط عینی‌ای که نه می‌توان آن‌ها را نشان داد و نه با انگشت لمس کرد، بلکه باید آن‌ها را به‌دست آورد، برساخت و به یمن کار علمی به آن‌ها اعتبار داد» (بوردیو، ۱۳۹٦، ص. ۲۱).

تفکر اجتماعی بوردیو حول دو مفهوم به‌هم‌پیوستهٔ میدان و منش می‌چرخد. درواقع، قلبِ کار بوردیو و تلاش او برای پل‌زدن بین سوبژکتیویسم و ابژکتیویسم، در مفاهیم منش و میدان، علاوه‌بر رابطهٔ دیالکتیکی آن‌ها با یکدیگر، قرار دارد. (ریتزر، ۱۳۹٤، ص. ۳۱۳) رابطهٔ میان این دو مفهوم چنان قدرتمند است و فهم آن‌ها به هنگام کاربست اندیشهٔ بوردیو چنان اهمیت می‌یابد که برخی صاحب‌نظران از آن‌ها با عنوان «مفاهیم دوقلوی منش و میدان» یاد کرده‌اند (Pinto, 1996, p. 10). بوردیو با استفاده از مفهوم میدان، جامعه را به ساحات مختلف قابل‌تحلیل، تقسیم می‌کند. او کوشش می‌کند با این مفهوم جنبه‌های گوناگون ارتباط اجتماعی را نشان بدهد. کنش یا عمل اجتماعی محصول رابطهٔ میدان و منش است.

بوردیو میدان را فضای زندهٔ بازی کنشگرانی می‌داند که با پذیرش قواعد بازی و با تأثیرگرفتن از نیروی میدان عمل می‌کنند (*Bourdieu, 2002, p. 19*). با این تعریف، میدان، کارزاری است که در آن، منازعه‌ای پیوسته و بی‌پایان بر سر مبانی هویت و سلسله‌مراتب در جریان است. در نتیجه، میدان‌ها مجموعه‌هایی تاریخی‌اند که در طول زمان سر برمی‌آورند، رشد می‌کنند، تغییر شکل می‌دهند و گاه نقصان می‌پذیرند یا ازبین می‌روند (رامین، ۱۳۸۷، ص. ٦۰۹). میدان نوعی عرصهٔ رقابتی است که اقسام گوناگون

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

سرمایه (انواع سرمایه از دیدگاه بوردیو عبارت‌اند از: اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، و نمادین) در آن وجود دارد و کنشگران حاضر در میدان برای تصاحب سرمایهٔ بیشتر و تثبیت سرمایه‌ای که در اختیار دارند، می‌کوشند. این همان چیزی است که بوردیو آن را «اهمیت منازعه در حیات اجتماعی» می‌نامد (واکوانت، ۱۳۷۹، ص. ۳۳۰). بوردیو این رابطه را با استفاده از معادلهٔ زیر (گرنفل، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۶) چنین خلاصه می‌کند:

[منش× سرمایه] + میدان = کنش

میدان طیفی از موقعیت‌ها و حرکت‌های گوناگون را به فرد عرضه می‌کند که می‌تواند هر یک از آن‌ها را با توجه به منافع، هزینه‌ها و امکانات بالقوهٔ بعدیِ مرتبط با آن‌ها اختیار کند. نیز، موقعیت در هر میدان، کنشگر را به طرف الگوهای رفتاری خاصی متمایل می‌سازد: آنان که از موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقا و حفظِ وضع موجود توزیع سرمایه را دنبال می‌کنند، حال آنکه افراد تنزل‌یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیشتر مستعد به‌کارگیری راهبردهای براندازی‌اند (رامین، ۱۳۸۷، ص. ٦۱۰). در هر حوزهٔ معینی دو «میدان تولید» وجود دارد، یکی «میدان تنگ‌دامنهٔ تولید» و دیگری «میدان پهن‌دامنهٔ تولید»؛ در میدان تنگ‌دامنه، محصولات برای سایر «تولیدکنندگان» تولید می‌شود، یعنی برای عاملان و نهادهای همان میدان. بنابراین، در میدان تنگ‌دامنهٔ تولید طرف عرضه در عین حال طرف تقاضا نیز هست (لش، ۱۳۹٤، ص. ۳٤٤). این سخن بوردیو در ارتباط با میدان تنگ‌دامنهٔ تولید را می‌توان به میدانِ تولید نقاشی صفوی در سدهٔ دهم هجری تعمیم داد.

درست به همان ترتیب که میدان کنش و بازنمود را به‌لحاظ بیرونی ساختارمند می‌سازد، منش شکل‌دهندهٔ عمل و رویّه از درون است. بر این اساس، نمی‌توان میدان را بدون منش درک کرد، زیرا بوردیو حضور یا بازی کنشگران در میدان را براساس رابطه توضیح می‌دهد. نوع منشی که در کنشگران نهادینه شده است، نحوهٔ بازی آن‌ها را تعیین

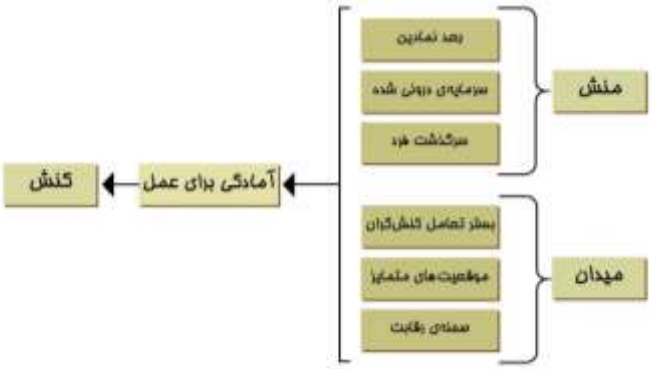
[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

خواهد کرد. البته رابطهٔ میدان و منش دوطرفه است، یعنی میدان نیز در منش‌های کنشگران تأثیر دارد. از نظر بوردیو، منش عبارت است از اصول مولد رفتار، یعنی مجموعه‌ای از خلق‌وخوهای فراهم‌آمده در شخصیت کنشگر که نحوهٔ مواجههٔ او را با موقعیت‌های مختلف تعیین می‌کند. منش موجود در هر زمان معین، در خلال جریان تاریخ جمعی پدید آمده است. منشِ ظاهرشده در هر فرد معینی در خلال جریان زندگی فردی کسب شده است و تابعی از نقطهٔ خاصی در تاریخ اجتماعی‌ای است که جریان زندگی‌اش در آن اتفاق می‌افتد (ریتزر، ۱۳۹٤، ص. ۳۱٤). درنهایت می‌توان چنین گفت که اگرچه هم میدان و هم منش از نظر بوردیو مهم‌اند، رابطهٔ دیالکتیکی آن‌ها بیشترین اهمیت و معنا را دارد و بر اثر رابطهٔ دیالکتیکی منش و میدان است که عملکردها، به‌ویژه عملکردهای فرهنگی، پایه‌ریزی می‌شوند (شکل ۱).

در حوزهٔ هنر، بررسی شکل‌گیری اثر هنری تا حدود زیادی به رابطهٔ منش و میدان وابسته است. بوردیو به هنگام استفاده از این روش در تبیین اثر هنری، مراحلی را به‌کار می‌گیرد. او برای درک کارنامهٔ یک هنرمند یا نویسندهٔ خاص، قبل از هر چیز به بررسی وضعیت اجتماعی شخصیت هنرمند در میدان تولید هنر می‌پردازد. میدان تولید هنر فضای اجتماعی‌ای است که دارای قوانین ویژه و گروه‌های مسلط و تحت سلطه است. شناخت آثار هنرمندان، پیش از هر چیز، نیازمند درک میدان تولید هنر و قواعد خاص آن است؛ اینکه چگونه این جهان در نسبت با حوزهٔ قدرت و به‌ویژه در نسبت با قانون اساسی این جهان که همان اقتصاد و قدرت است، تعریف می‌شود (بوردیو، ۱۳۷۵، ص. ۹۸). میدان هنری از زیرمیدان‌هایِ میدانِ قدرت است و تحولات مهم میدان قدرت قطعاً در تحولات میدان هنر تأثیرگذار است. از منظر روش رابطه‌گرایانهٔ بوردیو، برای درک کارنامهٔ یک هنرمند باید جایگاه هنرمندان در موقعیت تحت سلطه و نیز میزان فاصلهٔ آن‌ها از طبقهٔ مسلط را درنظر گرفت. آگاهی از آنچه در ضمن یک تولید فرهنگی

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

صورت‌گرفته، تنها در حالتی ممکن است که هر عامل یا هر نهادی را در شبکه‌ای از روابطی که با سایر اجزاء



شکل ۱: الگوی شکل‌گیری کنش/ عملکرد از نظر بوردیو، (نگارندگان، ۱۳۹۹)

دارد بنشانیم و به بررسی آن بپردازیم (بوردیو، ۱۳۸۹، ص. ۹۰). به بیان دیگر، هر اثر هنری در زمان تولید تحت تأثیر میدان‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و ... قرار می‌گیرد و بدون شناخت این میدان‌ها و چگونگی ارتباطشان با یکدیگر، شناخت و تجزیه و تحلیل کامل اثر هنری و کارنامهٔ هنرمند امکان‌پذیر نخواهد بود.

بنابراین، جامعه‌شناسی رابطه‌گرایانهٔ پی‌یر بوردیو، رویکردی مناسب در بررسی ارتباط آثار هنری و اجتماعِ برگزیدهٔ این پژوهش است. درواقع، از آنجا که نظریات بوردیو دربارهٔ منش و میدان ابزارهایی برای بررسی ارتباط بین کارنامهٔ هنری، هنرمند و زمینهٔ اجتماعی ـ تاریخی خلق اثر هستند، تحقیق حاضر با استفاده از این رویکرد و با تمرکز بر زمینه‌های مرتبط با افراد و گروه‌های فعال در میدان نقاشی صفوی سدهٔ دهم هجری، به‌خصوص صادقی‌بیگ و عملکرد ویژهٔ وی در این میدان هنری، به تحدید و هدفمند ساختن موارد مطالعاتی پرداخته است و دراین راستا می‌کوشد با پذیرش نظریهٔ منش و میدان درخصوص آفرینش و عدم آفرینش هنری، انعکاس حضور منش خاص

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

صادقی‌بیگ را در میدان نقاشی سدهٔ دهم هجری، و بالأخص در روی‌آوردن وی به نوعی از شخصی‌سازی، در نمونه‌های مطالعاتی خود نمایش دهد.

صادقی‌بیگ و میدان هنر صفوی

صادقی‌بیگ (۹٤۰ـ۱۰۱۸ق/۱۵۳۳ـ ۱٦۱۰م) از بسیاری جهات هنرمندی یگانه است. او زندگی بسیار پرافت‌وخیزی داشته و از مهره‌های اثرگذار در مناسبات قدرت در هر دو میدان سیاست و فرهنگ نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/شانزدهم و ابتدای سدهٔ یازدهم/هفدهم بوده است. صادقی‌بیگ، هم به‌لحاظ تبارش[۸] و هم از طریق تربیتش، جنگجویی قزلباش بود و در قیاس با دیگر نقاشان مطرح آن دوره بسیار دیر به عالم هنر وارد شد و به‌سختی کوشید تا در میدان نقاشی برای خود جایی به عنوان هنرمند پیدا کند (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۷۵). او در زمان شاه‌اسماعیل دوم (حکومت ۹۸٤ـ۹۸۵ ق/۱۵۷٦ـ۱۵۷۷ م) به منزلت بالایی دست یافت، در دوران سلطان‌محمد خدابنده (حکومت ۹۸۵ـ ۹۹٦ق/ ۱۵۷۷ـ۱۵۸۷م) موقعیتش را ازدست داد و در زمان شاه‌عباس اول (حکومت ۹۹٦ـ ۱۰۳۸ق/۱۵۸۷ـ ۱٦۲۹م) رئیس کارگاه سلطنتی صفوی شد (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). او علاوه‌بر اینکه نقاش بود، نویسنده‌ای بااستعداد و جذاب نیز بود. صادقی‌بیگ برخلاف بسیاری از هنرمندان بزرگ صفوی، از خانواده‌های هنرمندانِ برجسته نبود. به نظر می‌رسد که او نخستین فرد در خانواده‌اش بود که شغل هنری انتخاب کرد. خود وی در این باب می‌نویسد:

سلاطین را در آغاز جوانی به خدمت صرف کردم زندگانی
شمردم عار آیین دگر را فرو نگذاشتم رسم پدر را

(صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲، بیت ۲-۱)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

آن سنت خانوادگی (رسم پدر) که او به آن اشاره می‌کند، تقریباً به یقین رسم قزلباشی و نظامی‌گری است. ما می‌دانیم که صادقی‌بیگ حتی بعد از اینکه هنرمند مشهوری شده بود، هنوز خود را یـکی از اعضای طبقهٔ نظامـی ـ ترکـی حامی حکومت صـفوی می‌دانست. گـواه ایـن امـر گزارش وقایع‌نامه‌نویسان هم‌عصر وی است. برای مثال، اسکندربیگ منشی می‌نویسد: «به مقتضای طبع ترکیّت و شیوهٔ قزلباشی دعوی جلادت و شجاعت کرده، شجعان آن زمان را بباد بروت درنمی‌آورد ...». هرچند همو در ادامه اشاره می‌کند که «اما هیچ‌وقت از نقش نقاشی غافل نبود» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵).

او با پذیرش ندای درونی‌اش در ۳۲ سالگی تصمیم به ترک «خدمت سلاطین» گرفت و قدم به عرصهٔ هنر و صناعت نهاد (آژند، ۱۳۸٦، ص. ۱۸). صادقی به مدت سه سال نزد شاعر و خطاط بزرگ، میرصُنعی (درگذشت ۹۷۵ق/۱۵٦۸م)، در تبریز، شاگردی کرد. پس از مرگ میرصنعی به قزوین پایتخت جدید صفویان رفت و از بین سه استاد بزرگ دوران صفویِ متقدم که هنوز در قید حیات بودند، یعنی میرزاعلی (۹۱۵ـ۹۸۳ق/۱۵۱۰ـ۱۵۷٦م)، شیخ‌محمد (درگذشت ۹۹٦ق/۱۵۸۸م) و مظفرعلی (درگذشت ۹۸۳ق/۱۵۷٦م)، سومی را به‌عنوان استاد نقاشی خویش برگزید (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۲۵٦). مظفرعلی شاگرد و خواهرزادهٔ بهزاد بود (ولش، ۱۳۸۵، صص. ٦٦ـ٦۹). ستایش صادقی از مظفرعلی نه فقط در *قانون‌الصور* بلکه هم‌چنین در *مجمع‌الخواص* هم باشکوه است. دوران هنرآموزی صادقی در حدود ۹۸۰ق به پایان رسید و او رفته‌رفته در جرگهٔ هنرمندان مطرح دربار صفوی وارد شد. طوری‌که «در آخر ترقی عظیم کرده مصور بی‌بدل نازک قلم نقاش و طراح بی‌قرینه شد و به قلم‌موی شکاف هزاران پیکر بدیع بر توجه مقصود می‌نگاشت» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). در همان دوران و در دههٔ ۹۸۰ ق/۱۵۷۰م نسل جدیدی از هنرمندان ظهور

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

یافتند که در بین آن‌ها سه تن از استعداد هنری بالایی برخوردار بودند؛ میر زین‌العابدین (دوران فعالیت ۹۷۷ـ ۱۰۱۰ق/ ۱۵۶۹ـ۱۶۰۱م) نوهٔ سلطان‌محمد، سیاوش‌بیگ گرجی (۹۴۳ـ۱۰۲۵ق/۱۵۳۶ـ۱۶۱۶م) و صادقی‌بیگ (اشرفی، ۱۳۹۶، ص. ۸۳).

پس از مرگ شاه‌تهماسب، صادقی در قزوین ماند و جذب کارگاه همایونی شاه‌اسماعیل دوم شد. در سال ۹۸۴ق/۱۵۷۷م شاه‌اسماعیل دوم، شروع به بازسازی کارگاه سلطنتی کرد. مظفرعلی در همان سال درگذشت، اما دو شاگرد اصلی‌اش، صادقی‌بیگ و سیاوش گرجی، جای خالی استاد را پر کردند. گویا صادقی از محبت و عنایت مخصوص شاه‌اسماعیل دوم برخوردار بود. اسکندر منشی دربارهٔ این رابطه می‌نویسد: «در زمان اسمعیل‌میرزا از اصحاب کتابخانه بود» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). لیکن دوران زمامداری شاه‌اسماعیل دوم کم‌تر از دو سال طول کشید و پس از مرگ وی برادر نیمه‌نابینای وی سلطان‌محمد خدابنده (حکومت ۹۸۵ـ ۹۹۶ق/ ۱۵۷۷ـ۱۵۸۷م) بر سریر حکومت نشست. دوران ده‌سالهٔ پادشاهی سلطان‌محمد خدابنده احتمالاً برای صادقی رضایت‌بخش نبوده است. مطمئناً صادقی انتظار داشت شاه جدید، سلطان‌محمد خدابنده، کار بر نسخهٔ ناتمام *شاهنامه* را ادامه دهد و از هنرمندان بزرگ و بااستعداد کارگاهی که شاه‌اسماعیل دوم در مدتی بسیار کم دور خود جمع کرده بود، استفاده کند؛ اما او ناامید شد. سلطان محمد خدابنده به‌سبب ضعف روحیه و نیز آشوب‌های سیاسی در اطرافش به نقاشی روی نیاورد. در زمان مرگ شاه‌اسماعیل دوم در سال ۹۸۵ق/۱۵۷۸م صادقی ٤٤ سال داشت و به‌خوبی به‌نظر می‌رسید که در مسیر تبدیل‌شدن به یکی از بزرگ‌ترین چهره‌ها در میدان نقاشی صفوی بود. با مرگ حامی‌اش شهرت‌یافتن و قدرت‌گیری‌اش ناگهان خاتمه یافت و با تغییر نابهنگام در سرنوشتش، ظاهراً، ضربهٔ تلخی به وی وارد آمد. به‌علت فقدان حمایت

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

سلطنتی یا کافی نبودن آن گویا صادقی موقتاً شغلش را ترک کرد، زیرا همان‌گونه کـه اسکندر منشی می‌گوید: «در کـار نقاشی رواجی نبود و زمانه بـر حسب آرزویش دوران نمی‌کرد» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). او دربار را ترک و به لباس درویشان درآمد و همچون درویشی دوره‌گرد به سفر پرداخت. صادقی‌بیگ که طی سال‌های گذشته سرمایۀ فرهنگی و اجتماعی خوبی به کف آورده بود، حتی در این دورانِ فترت از فعالیتش کاسته نشد. او هم در میدان سیاست و هم در میدان هنر و ادب کنشگری فعال بود. این مطلب را می‌توان از خلال نوشته‌های وی در *مجمع‌الخواص* دریافت (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص.۱۲، ۳۰، ٦٦). وی مدتی در غرب ایران به مسافرت پرداخت و در مسیرش با امیرخان‌بیگ که صادقی او را «برادر طریقت» (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۱۱۹). توصیف کرده است، آشنا شد. او صادقی را به خدمت خود برد و با او به خوبی رفتار کرد (ولش، ۱۳۸۵، صص. ۷٤ـ۷۵).

طی نزدیک به ده سال صادقی‌بیگ زندگی پرفرازونشیبی تجربه کرد و به دنبال صاحب‌منصبان حامی نقاشی به جاهای مختلفی سر کشید. او در درگیری‌های بین حکومت مرکزی و حامیان شاهزاده عباس‌میرزا، به قبیلۀ افشار در شمال شرق ایران پیوست و به خدمت اسکندرخان و بدرخان افشار درآمد. به‌نظر می‌رسد که در این زمان، صادقی‌بیگ با رجعتی دلیرانه به دوران جوانی‌اش، دوباره در سلک جنگجویان قزلباش درآمده و در صفوف نبردهای بین قبیله‌ایِ قزلباش‌ها می‌جنگیده است. شاید هم دلیل اصلیِ پسوند «افشار» در نام و لقب وی همین کارنامۀ جنگاورانه در دفاع از منافع ایل افشار بوده است. واضح است که اسکندربیگ منشی به یکی از همین جنگ‌ها اشاره می‌کند هنگامی که می‌نویسد: «در معرکۀ ترکمانان استرآباد، جلادت‌های بی‌عقلانه از او به ظهور رسید» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵).

در طول سال‌های بعدی قدرت این میدان جدیدالتأسیس رو به افزایش بود و به همین علت شخصیت‌های با استعداد به این قدرت جذب می‌شدند. این نیروها درنهایت به سال ۹۹۵ق/۱۵۸۷م عباس‌میرزا را به‌عنوان پادشاه جدید سلسله صفوی بر تخت نشاندند (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۲/ص. ۳۷۹). صادقی که در هرات توجه شاه‌زادهٔ جوان را به خود جلب کرد بود «در زمان شاه جنت‌مکان [شاه‌عباس] منصب جلیل‌القدر کتابداری یافته مورد شفقت و منظور تربیت گردید» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). او شاه‌عباس جوان و پیروز را برای بازگشت به قزوین همراهی کرد و پس از روی کار آمدن شاه‌عباس اول به‌عنوان رئیس کتابخانهٔ سلطنتی در قزوین منصوب شد (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۵۲، ص. ۱۵۲). به‌نظر می‌رسد که این انتصاب نه‌فقط به‌دلیل شناختن استعداد چشم‌گیر هنریِ صادقی‌بیگ بلکه همچنین پاداش زیرکی سیاسی وی بود (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۸۱).

دورهٔ کلانتری صادقی در کارگاه سلطنتی شاه‌عباس فقط ده سال و غالباً پرتلاطم بود. اما به هر حال، یک شاهنامهٔ بزرگ که شانزده صفحه از صفحات آن را می‌توان مطمئناً به سال‌های اولیهٔ حکومت شاه عباس از حدود سال ۹۹۵ـ ۱۰۰۵ق/ ۱۵۸۷ـ۱۵۹۷م منتسب دانست، از دورهٔ ریاست او باقی مانده است[۹]. این نسخه احتمالاً تحت نظارت مستقیم شاه تولید شده است و سه نگاره از نقاشی‌های باقیماندهٔ آن را می‌توان به‌طور قطع به صادقی منسوب کرد (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۸۱) (تصویر ۱). صادقی در فاصلهٔ سال‌های ۱۰۰۵ تا ۱۰۰۶ق از ریاست کتابخانه برکنار می‌شود.[۱۰] با این حال، منزلت والای وی در میدان سیاست و نقاشی و البته سرمایهٔ نمادین و اجتماعی فراوانش، کماکان پابرجا بود. بنا به گزارش اسکندربیگ در *عالم‌آرای عباسی*،

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: 13.2.12]

صادقی‌بیگ «تا آخر ایام حیات مواجب کتابداری از دیوان اعلی می‌گرفت» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵).

با بررسی عملکرد صادقی‌بیگ در ارتباط با میدان قدرت و میدان هنر صفوی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که رابطهٔ نقاشان عهد صفوی با میدان قدرت دو وجه داشته است: وجه اول آن در قالب ساختارهای عینی حاکم بر میدان نقاشی عمل می‌کرد و وجه دوم، متأثر از منش (عادت‌وارهٔ) هر کدام از عاملان میدان نقاشی و از مجرای عملکرد ویژهٔ شخص تجلی می‌یافت. اساساً، دستگاه‌های اعمال قدرت در روابط مابین عاملان میدان نقاشی صفوی و صاحب‌منصبان آن را می‌توانیم در دو گروه دسته‌بندی کنیم. سامانه‌های اِعمال قدرت درونی و بیرونی. بر این اساس، عملکرد/کنش نقاشان ـ که تحت‌تأثیر منش (عادت‌وارهٔ) آنان بود ـ جزو دستگاه‌های اِعمال قدرت درونی محسوب می‌شود. به باور ما، عملکرد ویژهٔ صادقی‌بیگ، در میدان نقاشی صفوی سدهٔ دهم/شانزدهم، رویکرد مبتنی‌بر شخصی‌سازی بوده است.

اما شخصی‌سازی خود تعریفی جدا می‌طلبد. در اساس، تعبیر ما از شخصی‌سازی، کنش مبتنی‌بر انطباق حداکثری منش شخصی بر مناسبات میدان در حد اقتضائات آن است. این انطباق به جهت خصلت فردگرایانه‌اش، به ناگزیر، با مقادیری از خودبسندگی، عدم انعطاف، جسارت، و گستاخی همراه است. با توجه به اینکه سدهٔ دهم/شانزدهم و سازوکار سنتی میدان نقاشی آن دوره کم‌تر اجازهٔ بروز چنین عادت‌واره‌هایی را می‌داد، ظهور اجتماعی عملکرد صادقی‌بیگ در این میدان به راستی ممتاز است. با این همه، شخصی‌سازی صورتی از اِعمال قدرت است که در عین تکیه بر فردیت کنشگر، مراقب است تا موازنهٔ قوا را به‌هم نریزد و از این جهت هوشیاری زیادی می‌طلبد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

تصویر ۱: آمدن سفیر سلم و تور نزد فریدون (بخشی از اثر)، اثر صادقی‌بیگ، شاهنامهٔ شاه‌اسماعیل دوم، ۹۸٤ق، در گوشهٔ سمت راست بالا امضای صادقی‌بیگ دیده می‌شود (وبگاه موزهٔ آقاخان، ۱۳۹۹)

صادقی‌بیگ و عملکرد شخصی‌سازی

ضمن خواندن گزارش‌های وقایع‌نامه‌نویسان عهد صفوی درمی‌یابیم که صادقی شخصیت محبوبی ـ دست‌کم در نظر آنان ـ نبوده است. او به واسطهٔ روحیات خاصش و نوع سلوکی که با مردمان دیگر داشت بدخواهان زیادی برای خود تراشیده بود. البته این را نیز می‌دانیم که صادقی‌بیگ در مراحل مختلف زندگی‌اش، با رویکردی

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

هوشمندانه، از سرمایهٔ اجتماعی و اتصالات قبیله‌ای‌اش بهره برده است. از این منظر، او همیشه از دوستی و حمایت صاحب‌منصبان بانفوذ میدان سیاست بهره‌مند بود.

پیش‌تر دیدیم که صادقی‌بیگ به دلایل مختلفی جزو نقاشان یگانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم بوده است. او زندگـی بسیـار پرافت‌وخیزی داشته و از مهره‌های اثرگذار در مناسبات قدرت در هر دو میدان سیاست و نقاشی سدهٔ دهم/شانزدهم بوده است. او دست‌کم در چندین میدان مختلف فعال بود و سویه‌های مختلفی از حضور یک کنشگر برجسته را به نمایش می‌گذاشت. صادقی نقاش، صادقیِ جنگجو، صادقیِ شاعر و نویسنده، صادقیِ معلم و صادقیِ حامیِ هنر، وجوه مختلف عاملیت این شخصیت یگانه را در مناسبات قدرت عصر صفوی نمایان می‌سازد. به‌نظر می‌آید که او، خودآگاهانه، قابلیت‌های‌اش را ارج می‌نهاد و حتی بدان می‌بالید. او در یکی از قصاید خود به این موضوع اشاره می‌کند:

شد چهل سال بلکه افزون‌تر — که در این عرصهٔ بگیر و بیار
گاه در رزم کرده‌ام یاری — گاه در بزم بوده‌ام غم‌خوار
گاه از نوک خامهٔ رنگین — گاه از تیغ کلک نکته‌گذار
قلب خسرو شکسته‌ام به سخن — دست بهزاد بسته‌ام در کار
گاه در نقش صوت و قول عمل — کرده‌ام کار حافظ ادرار
با چنین دانش و هنرمندی — چون توان زیستن به خواری و خوار؟

صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۳۰۷)

نکته‌ای که در گفتار صادقی دربارهٔ خودش نهفته است، و البته اهمیت بسیاری نیز دارد، تصویری است که او از منش خاصش ترسیم می‌کند. براساس بیت آخرِ بخشی از قصیدهٔ رائیه که بالاتر آوردیم، صادقی‌بیگ امکان زیستن به خفت و خواری برای فردی چون خودش را منتفی می‌داند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

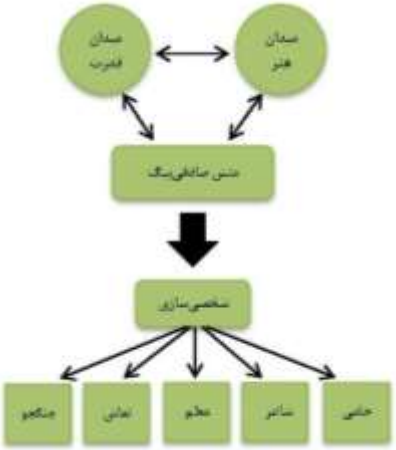
بدین‌ترتیب، صادقی‌بیگ سرفرازانه به توانایی‌های فراوان خویش اشاره می‌کند و مغرورانه ذلت و حقارت را از خودش دور می‌شمارد. همین نکتهٔ ظریف اساس عادت‌وارهٔ صادقی‌بیگ در مواجهه با مناسبات میدان را تشکیل می‌دهد و درنتیجه عملکرد/کنش ویژهٔ او را پی‌ریزی می‌کند؛ عملکردی که از آن به شخصی‌سازی تعبیر می‌کنیم.

به هر تقدیر، صادقی‌بیگ با تکیه بر منش اکتسابی خویش، که شکل‌گیری بخش عمدهٔ آن به دورهٔ جوانی و زندگی‌اش به‌عنوان یک جنگجوی قزلباش مربوط می‌شد، دست به انتخاب کنش/عملکرد در میدان نقاشی می‌زد. سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی و نمادین صادقی تا دورهٔ پیش از یادگیری نقاشی تماماً با مناسبات میدان سیاست و قدرت معنی پیدا می‌کرد. پس از ورود به میدان نقاشی و اوج‌گیری‌اش در این میدان تازه نیز صادقی هیچ‌گاه منش پیشین و سرمایه‌های اندوخته‌اش را کنار نگذاشت. او حتی زمانی که در رأس عاملان میدان نقاشی قرار گرفت، جنگجویی قزلباش، شاعری مستقل، آموزگاری نواندیش، حامی‌ای پرشور و نویسنده‌ای سخت‌گیر و بدبین بود (شکل ۲).

شاید موجزترین و گویاترین گزارش تاریخی در باب شخصیت متمایز صادقی و تحلیل علت رفتار وی، گفتار اسکندربیگ منشی در *عالم‌آرای عباسی* باشد. او هنگامی که به دلایل خروج صادقی از میدان قدرت و نقاشی و روی‌آوردنش به درویشی و قلندری می‌پردازد، چنین می‌گوید: «مدتی از غرور نفس و سرکشی طبیعت که در کار نقاشی رواجی نبود و زمانه بر حسب آرزویش دوران نمی‌نمود، ترک آن کار کرده از لباس ظاهرپرستی عریان و با زمرهٔ قلندران سیاحت و دوران می‌نمود» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵). اسکندربیگ ریشهٔ کنش‌های ظاهراً نامعقول ـ و به نظر

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

ایشان نامطلوب ـ صادقی را «غرور نفس و سرکشی طبیعت» او می‌داند. بدین‌ترتیب، اسکندربیگ، ارتباط این نقاش با مناسبات میدان سیاست و نیز میدان نقاشی، و به‌طور



شکل ۲: شکل‌گیری عملکرد شخصی‌سازی و نتایج آن در صادقی‌بیگ (نگارندگان، ۱۳۹۹)

کل عاملیت وی در مناسبات قدرت را برمبنای «نفس» و «طبیعت» او، و به زبان بوردیویی، برمبنای منش (عادت‌وارهٔ) او تحلیل می‌کند.

گزارش اسکندربیگ دربارهٔ صادقی، در عین اشاره به جایگاه والای هنری‌اش، مملو از سرزنش و نکوهش رفتار وی است؛

> اما به غایت بدمزاج و غیور و تنگ‌حوصله بود. خوی زشت و بدمزاجی هرگز او را از اغراض نفسانی آسوده نمی‌گذاشت و همیشه با یاران و ابنای جنس به مقتضای طبع عمل نموده بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید و ایشان این متاع کاسد را که از بازار اهلیت نارواست ازو به‌جان خریدار بودند و او پای از دایرهٔ انصاف بیرون نهاده در درشت‌خوئی با همه کس افراط می‌نمود، بدین‌جهت، از بساط قرب و منزلت دور و از خدمت مرجوعه مهجور بود. اما تا آخر ایام حیات تغییر در منصب او نشد و مواجب کتابداری از دیوان اعلی می‌گرفت (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

اسکندربیگ اشاره می‌کند که صادقی ـ به‌دلیل همان چیزی که وی از آن به «بدسلوکی» و «بدمزاجی» تعبیر می‌کند ـ «از بساط قرب و منزلت دور» بوده است. بر این اساس، پیداست که صادقی ــ دست‌کم در دوران شاه‌عباس ــ شخصیت محبوبی در میان بزرگان دربار نبوده و از سوی دیگر بازی‌گرانِ میدان طرد شده بود.

با این حال، اگر با دیدهٔ انصاف بر مناسبات میدان نقاشی نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم بنگریم و این مناسبات را فارغ از حبٌ و بغض و تنها براساس دیالکتیک میدان و عادت‌وارهٔ کنشگران درون آن تفسیر کنیم، درخواهیم یافت که بخش اعظم عدم محبوبیت صادقی نزد نویسندگان آن عصر، و بدنامی وی در نوشته‌های آن‌ها، به‌دلیل «متفاوت» بودن و «طبع سرکش» وی بوده است. دقت در گزارش قاضی‌احمد و اسکندربیگ دربارهٔ آقارضا (حدود ٩٧٤ـ ١٠٤٤ق/ ١٥٦٦ـ١٦٣٤م)، نقاش برجسته و طراز اول عهد شاه‌عباس اول، این نکته را روشن‌تر می‌سازد:

> آقارضا در خدمتِ اشرفِ شاهِ کامیاب، مالکِ رقاب، سلطان شاه‌عباس است، اما به غایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آنان دارد (قاضی‌احمد قمی، ١٣٥٢، ص. ١٥٠)

اسکندربیگ منشی هم در *تاریخ عالم‌آرای عباسی* مطالب مشابهی دربارهٔ آقارضا می‌آورد:

> آقارضا در فن تصویر و یکه‌صورت و چهره‌گشایی ترقی عظیم کرده اعجوبهٔ زمان گشت و در این عصر و زمان مسلم‌الثبوت است از جهات نفس به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده از آن شیوه محظوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته با آن طبقه الفت داشتی و در ایــن عهد فی‌الجمله از آن هرزه‌درایی بــازآمده امــا متوجه کــار کــم‌تــر می‌شود. او نیز به طریق صادقی‌بیگ

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

بدمزاج تنگ‌حوصله سرد اختلاط است. الحق استغنایی در طبیعتش هست. در خدمت حضرت اعلی شاهی ظل‌اللهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت، اما از اطوار ناهنجار صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان حال است و این بیت مناسب حال او افتاده؛

بیت:

طالبِ من همه شاهانِ جهانند و مرا در صفاهان جگر از بهر معیشت خون شد

(اسکندر بیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص.۱۷۶).

آقارضا یا همان رضا عباسی نیز همچون صادقی‌بیگ در عهد زمامداری سلطان‌محمد خدابنده از قزوین خارج شده و راهی مشهد یا هرات می‌شود. در خراسان به محفل عباس‌میرزای جوان راه پیدا می‌کند و همراه او به قزوین می‌آید و پس از جلوس شاه‌عباس بر تخت سلطنت در زمرهٔ کارکنان کتابخانهٔ سلطنتی درمی‌آید. او در اینجا با هنرمندانی چون صادقی‌بیگ، سیاوش گرجی و غیره همکاری می‌کند و با کمک وسعت فکر و طبع ورزیدهٔ خود تحت پرتو عنایت و حمایت شاه‌عباس قرار می‌گیرد (آژند، ۱۳۸۹، صص.۶۰۹ـ ۶۱۰). او هنرمندی برجسته بود و برخلاف عموم نقاشان پیش از خود بسیاری از نقاشی‌ها و طراحی‌های خود در کتب خطی را امضا می‌کرده است (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۱).

نکتهٔ قابل تأمل این است که اسکندربیگ آقارضا را با صادقی‌بیگ مقایسه می‌کند و همانند صادقی‌بیگ ایراد وی را نیز تنگیِ حوصله و سردیِ اختلاط برمی‌شمارد. همچنین، رضا را به این دلیل که از مناسباتِ رایج در میدان نقاشی دوری جسته و با کشتی‌گیران و ورزش‌کاران الفت گرفته، شایستهٔ نکوهش می‌داند. از قرار معلوم، مهم‌ترین ایراد این دو نقاش برجسته ــ دست‌کم از منظر اسکندربیگ ترکمان و قاضی‌احمد قمی ــ آن بوده که در جهت تطابق و هم‌رنگی با دیگر کنشگران میدان

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

نمی‌کوشیدند. به بیان دیگر، این دو نفر ضمن پای‌بندی به عادت‌وارهٔ نیرومندشان در حد مقدورات میدان تنگ‌دامنهٔ نقاشی سدهٔ دهم/ شانزدهم، بر حفظ جهات «شخصی» خود در مناسبات اصرار می‌ورزیدند.

به جهت هرچه روشن‌تر شدن این بحث، اشاره به نوشته‌های برخی گزارش‌نویسان عهد صفوی دربارهٔ علی‌رضا تبریزی معروف به علی‌رضا عباسی، خوش‌نویس برجسته و هنرمند هم‌دورهٔ صادقی‌بیگ و آقارضا می‌تواند سودمند باشد. در اکثر این متون از صفات نیک علی‌رضا یاد شده و اخلاق حمیده و اوصاف پسندیده‌اش را ستوده‌اند. برای مثال قاضی‌احمد قمی در *گلستان هنر* چنین می‌نگارد: «از جملهٔ مقربان و مخصوصان پادشاه عالمیانند و گاهی به کتابت و قطعه‌نویسی اشتغال دارند و پیوسته در مجلس بهشت‌آیین و محفل خاص خلد برین در سلک مقربان شرف اختصاص دارند و به تفقدات و انعامات و نوازشات بی‌غایت سرافراز و مفتخرند و طبع سلیم ایشان به نظم اشعار نیز ملایمت بسیار دارد» (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۵۲، ص. ۱۲۵). نویسندهٔ *تذکرهٔ نصرآبادی*[11] نیز علی‌رضا را جزو شعرای خوشنویس، بعد از ملا عبدالباقی معلم ثلث‌نویس مشهور نقل کرده است و می‌نویسد: «اگرچه فضیلت او به مولانا عبدالباقی نمی‌رسد، اما بسیار پاکیزه‌وضع و آدمی روشن بوده است» (نصرآبادی، ۱۳۱۷، ص. ۲۰۷). از این قول به‌خوبی می‌توان حدس زد که مقصود میرزاطاهر نصرآبادی ـ پیش‌تر از تأکید بر مرتبهٔ هنری ـ ستایش صفات نیک انسانی در رفتار و کردار علی‌رضا عباسی بوده است. این هنرمند بعدها به چنان تقربی نزد شاه‌عباس دست یافت که به منصب کتابداری خاصه منصوب گشت و جانشین صادقی‌بیگ شد (آژند، ۱۳۸۹، ص. ٤٩٦).

بر این اساس، شاید، بخشی از خصائلی که توسط اسکندربیگ به صادقی ـ و البته آقارضا ـ نسبت داده شده و در تمام این سال‌ها در منابع متعدد داخلی و خارجی نیز

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

طنین انداخته است[۱۲]، به ویژگی‌های تاریخ‌نگاری خاص آن دوره و تاحدی به منش شخصی اسکندربیگ مربوط باشد. به‌عنوان شاهدی بر این مدعا می‌توانیم به گزارش کوتاه اما مفید قاضی‌احمد قمی دربارهٔ صادقی‌بیگ در *گلستان هنر* اشاره کنیم که هیچ نشانی از نکوهش و بدگویی ندارد. قاضی‌احمد پس از اشاره به منصب کتابداری و مقام والای هنری و ادبی و مهارت‌های هنری صادقی، او را کسی معرفی می‌کند که «در جلادت و شجاعت نیز خود را کم‌تر از دلاوران روزگار نمی‌شمارد» (قاضی احمد قمی، ۱۳۵۲، ص. ۱۵۲).

توضیحات بالا شاید تا حدودی صادقی‌بیگ را از اتهاماتی که به وی منسوب است مبرا سازد. با این حال، اگر گزارش وقایع‌نامه‌نویسی چون اسکندربیگ ترکمان را در کنار نوشته‌ها و اشعاری که صادقی‌بیگ در آن‌ها از خودش می‌گوید قرار دهیم، از ضرورتی درواقعیت پرده برمی‌دارد. واضح است که صادقی به واسطهٔ سرکشیِ ذاتی و طبیعت تندی که داشته، قدری تنگ‌حوصله بوده و گاهی با دوست و آشنا به مقتضای طبع بدسلوکی می‌کرده. او تا جایی‌که به موازنهٔ قوا در مناسبات میدان لطمه‌ای وارد نشود، بر عملکرد شخصی‌سازی‌اش اصرار می‌ورزید. اما اوضاع همیشه طبق مراد او پیش نمی‌رفت. روحیهٔ ناسازگار صادقی موجب می‌شد تا گاه رفتارهایی غریب و خطرناک نیز از جانب او سر بزند. برای مثال، در عهد شاه‌عباس اول و هنگامی کـه صادقی رییس کارگاه همایونی به شمار می‌رفت، یک نگارهٔ ویژه را از گنجینهٔ هنری دربار خارج کرد و به فروش رساند و همین نگاره بعدها به دست جهانگیر پادشاه مغول هند افتاد.[۱۳] او با سرقت این نقاشی عهد تیموری از مجموعهٔ سلطنتی برای مدتی از چشم شاه افتاد (Welch, 1976, p. 69) اما سرمایهٔ اجتماعی و نمادین فراوان‌اش باز به کمک وی رسید و دگربار مورد الطاف ملوکانه واقع شد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

جریان روی‌آوردن صادقی به هنر و نقاشی نیز جنبه‌ای دیگر از عملکرد شخصی‌سازی او را برملا می‌سازد. می‌دانیم که صادقی در مدت اقامتش در خاک عثمانی نیز گرایش‌های فرهنگی و ادبی داشت و در جست‌وجوی محافل فرهنگی شهرهای محل اقامت‌اش بوده است (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۱۱۵). اما از یک جایی به بعد او تصمیم قطعی گرفت که تمام‌قد وارد میدان هنر شود و در شهر تبریز به شاگردی میرصنعی درآمد. هنگامی که صادقی‌بیگ بعد از مرگ میرصنعی در سال ۹۷۵ ق/۱۵٦۸م تبریز را ترک کرد مردی کامل و ماهر شده بود. او تا آن زمان زندگی غنی و پرحادثه‌ای را به‌عنوان جنگجو و درباری داشت طوری‌که به گفتهٔ قاضی‌احمد در *گلستان هنر* «در جلادت و شجاعت نیز خود را کم‌تر از دلاوران روزگار نمی‌دانست» (قاضی احمد قمی، ۱۳۵۲، ص. ۱۵۲). اما با این حال، صادقی روی هم رفته حتی همان موقع از شغل خود راضی نبود و ندای درونی‌اش او را به دوری از میدان قدرت سیاسی و ورود به عرصهٔ هنر فرامی‌خواند:

ولی گاهی ز طبع نکته‌زایم — به گوش دل رسیدی این ندایم
که از قُرب سلاطین دوری اولی — از این بزم هوس مهجوری اولی
مکن این نکته را از من فراموش — که تا باشی پیِ کسبِ هنر کوش
به دست آور هنر تا می‌توانی — که باشد بی‌هنر کم زندگانی

(صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲، بیت ۳-٦)

این سه سال تعلیم نزد میرصنعی، برای صادقی دوران تمرین بود. او درحالی که با استادی پیر و عاقل و مهربان کار می‌کرد، اصول شغل جدیدش را یاد گرفت و نیز فهمید کـه آیـا برای این کار مناسب است یا نه. احتمالاً مرگ میرصنعی تصمیم او بر این‌که زندگی‌اش را وقف نقاشی کند، تقویت کرد؛

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

چو شد ذوق طلب با دل هم آغوش به کلی کردم از خدمت فراموش
دلم را بخت و دولت رهنمون شد پی کسب هنر رغبت فزون شد
ولی شهباز طبع چرخ‌پرواز به هر صیدی نمی‌شد چنگل‌انداز
به هر کاری که رغبت می‌فزودش به پیش دیده آسان می‌نمودش
تمنای دلم این بود پیوست که گیرد همت بهزادیم دست
(صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲، بیت ۷-۱۱)

به‌نظر می‌آید که گرایش عضوی با استعداد و با فرهنگ از نخبگان رده‌بالای قزلباشان صفوی به نقاشی مشهور مانند کمال‌الدین بهزاد (حدود ۸۶۰ـ ۹۴۲ ق/ ۱۴۵۵ـ۱۵۳۵م) کاملاً طبیعی محسوب می‌شد، زیرا شهرت بهزاد در آن دوران به حدی رسیده بود که هر نوع انتساب به وی می‌توانست از جنبهٔ نمادین فوق‌العاده تأثیرگذار باشد و بر سرمایهٔ شخص بیفزاید. به هر روی، در این‌زمان، گرچه ۳۵ سال از مرگ بهزاد می‌گذشت، اما شاگردان با استعداد و زیادی برجای گذاشته بود که برخی از آن‌ها هنوز زنده بودند. درنهایت «تمنای دل» صادقی‌بیگ برآورده شد و او به شاگردی مظفرعلی، شاگرد و خواهرزادهٔ بهزاد، رسید (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص. ۱۷۵).

مطلب دیگر در ارتباط با عملکرد شخصی‌سازی صادقی تأثیری بود که احساس عزت نفس و استقلال‌طلبی خودآگاهانه‌اش در کار وی می‌گذاشت. از اواخر سدهٔ دهم هجری/شانزدهم میلادی آثار نقاشی امضادار در تولیدات میدان نقاشی رایج می‌شود. در این دوران، آثار هنری ـ معمولاً ـ دیگر بدون ذکر نام هنرمند و حامی تولید نمی‌شوند و در بین هنرمندان تمایل زیادی برای نشان‌دادن خصوصیات فردی پیدا می‌شود. صادقی به این احساس روزافزونِ فردیت یا خودآگاهیِ هنری، به مقدار زیادی نفس‌پرستی و خودبسندگی را نیز اضافه کرد. همان خودبسندگی‌ای که مسیر دیگری از آنچه معاصرانش می‌رفتند پیش پای صادقی می‌گذاشت و برای نوشته‌هایش ظرافت و زیبایی به ارمغان می‌آورد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

بی‌شک همین احساس عزت نفس بود که صادقی را وادار کرد تا اطلاعات مفیدی از کمیاب‌ترین وقایع تاریخ هنر ایران را در اختیار ما بگذارد. او در سال ۱۰۱۰ ق/۱۶۰۱ـ۱۶۰۲ م کتاب *کلیات* را نگاشت؛ او نه فقط آثار ادبی خود را آن‌قدر مهم می‌پندارد که توجیهی منطقی برای تهیهٔ این کتاب باشد، بلکه هم‌چنین آن‌ها را با اطلاعاتی مختصر دربارهٔ سال ولادتش، یعنی ۹۴۰ ق/ ۱۵۳۳ـ۱۵۳۴م، و جزئیات مهمی از اوایل زندگی‌اش تکمیل می‌کند. وقایع‌نگاری به نام والهٔ داغستانی بعدها اطلاعات ما را دربارهٔ تاریخ مرگ صادقی (۱۰۱۸ ق/ ۱۶۰۹ـ۱۶۱۰ م) تکمیل کرده است. درنتیجه، صادقی تنها هنرمند ایرانی است که تا به حال، تاریخ زندگی مطمئنی درمورد او نوشته شده است (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۶۲).

صادقی‌بیگ از منظری دیگر نیز هنرمندی یکه و یگانه محسوب می‌شود. او تنها نقاشی است که از جانب خویش سفارش مصورسازیِ کتاب گرفته و با قوّت تمام آن را به سرانجام رسانده است. در کل تاریخ کتاب‌آرایی ایرانی ـ ترکی، هیچ نقاشی وجود ندارد که نسخه‌ای را از جانب خود تولید کرده باشد. صادقی با این کار نقش حمایتی شاهان، شاه‌زادگان، اعیان، مقامات مشهور و بازرگانان ثروتمند را از آنان گرفت (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۰). صادقی‌بیگ از موضع مسلط و از موضع قدرت یکی از عظیم‌ترین آثار نقاشی آن سال‌ها یعنی نسخهٔ خطی *انوار سهیلی*[۱۴] (تصویر ۲) را تولید کرد. تاریخ تکمیل این نسخه ـ که در خاتمهٔ کتاب آمده است ـ برابر با ۱۳ صفر سال ۱۰۰۲ق/ ۱۵۹۲م است (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۶۰۳).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

تصویر ۲: نسخهٔ مصور انوار سهیلی محفوظ در موزهٔ آقاخان، سفارش‌داده‌شده و مصورسازی‌شده توسط صادقی‌بیگ،

صفحهٔ مربوط به نگارهٔ «لاکپشت و مرغابی‌ها» (وبگاه موزهٔ آقاخان، ۱۳۹۹)

پروژهٔ *انوار سهیلی* آشکارا، از منش خاص و عملکرد ویژهٔ صادقی در میدان نقاشی صفوی نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/شانزدهم حکایت دارد. بر این اساس، او با تکیه بر عادت‌وارهٔ یگانهٔ خویش که مبتنی‌بر تمایلات شخصی و روحیهٔ جنگاوری و استقلال‌طلبانه بود، به کنش حمایتی در میدان نقاشی روی می‌آوَرَد. بدین‌سان، صادقی‌بیگ عملکردی را به نمایش می‌گذارد که ما از آن با عنوان «شخصی‌سازی» یاد می‌کنیم. او مردی چنان مغرور و خودمحور بود که این کلمات را به انجامهٔ پایانی نسخه‌اش اضافه کرد: «این نسخه توسط نادرهٔ دوران، مانیِ ثانی و بهزادِ زمان، صادقیِ مصور سفارش داده شده است» (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۸۱).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

از جالب‌توجه‌ترین و صریح‌ترین گزارش‌های تاریخی که می‌تواند سندی جذاب از شخصیت و عملکرد ویژهٔ صادقی‌بیگ و خودبسندگیِ مورداشاره‌اش باشد، روایتی است که مؤلف کتاب *تذکرهٔ نصرآبادی* آورده است. میرزا طاهر نصرآبادی در کتاب *تذکرهٔ نصرآبادی* از ملا غروری شاعر نقل می‌نماید که:

> از مرحوم ملاغروی که صدق‌اندیش بود مسموع شد که وقتی قصیده‌ای در مدح او [صادقی] گفته در قهوه‌خانه گذرانیدم [بر وی خواندم]. به این بیت که در تعریف سخن او گفته شده بود برسیدم:
>
> چون عرصهٔ زنگ و صدای زنگ است صیت سخن‌اش در جهان امکان
>
> هنوز قصیده به آخر نرسیده مسوّده از این فقیر گرفته گفت حوصله‌ام بیش از این تاب شنیدن ندارد و برخاسته بعد از لحظه‌ای آمد. پنج تومان به دستاری بسته با ده صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طرح کرده بود به من داد و گفت تجار هر صفحه طرح مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند، مبادا ارزان بفروشی و عذر بسیار خواسته و برفت (نصرآبادی، ۱۳۱۷، صص.۳۹ـ ٤٠).

عملکرد شخصی‌سازی صادقی باعث می‌شود تا گه‌گاه نیز شاهد خودستایی او در لابه‌لای سطور نوشته‌هایش باشیم. می‌دانیم که در این رویکرد خودمحورانه او با هنرمندان نامدار بسیاری مشترک است که اشاره به مصادیق آن از حوصلهٔ بحث ما خارج است. از برخی از نوشته‌های صادقی می‌توان ریشه‌های نیرومند منش او را که در تمام عمر وی همراهش ماند دریافت کرد. در هر حال، او در روایتی از دوران کودکی‌اش مربوط به حدود سال ۹٤۹ق/۱٥٤۳م و زمانی که صادقی ده ساله، احتمالاً همراه با خانواده‌اش، در ابرقو بود، به ملاقات خود با میرقربی شاعر اشاره می‌کند. گزارش مختصر صادقی از این شاعر، نه‌تنها نمونه‌ای از سبک منثور و نیز شوخ‌طبعی صریح وی، بلکه هم‌چنین نشان‌دهندهٔ خودشیفتگی پرشور اوست:

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

مسکن‌اش معلوم نیست. مردی بود عاشق‌پیشه و فنایی‌صفت. در شهر ابرقو عاشق جوانی شده بود مقصودنام. صبح‌ها بلکه همیشه گریان و سوزان راه می‌رفت. معمایی به اسم معشوق‌اش گفته بود. موقعی که اسم معما را به‌طور ناموزون می‌نوشت به وی برخوردم و گفتم: این معما به اسم مقصود است، پیدا کنید که موزون است. من در آن موقع تقریباً ده ساله بودم، میر در شگفت ماند و در حق من دعای خیر کرد و غزلی نیز به عنوان جایزه داد (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، صص. ۸۴ـ۸۵).

شخصی‌سازی هم‌چنین باعث می‌شد تا صادقی‌بیگ در مواجهه با دیگر بازیگران میدان و به هنگام یادکردن از آن‌ها شخصیت بدبین و سخت‌گیر خود را به نمایش بگذارد. این موضوع حتی به هنگام یادکردن از برخی صاحب‌منصبان بانفوذ میدان قدرت نیز نمود پیدا می‌کند که با درنظر داشتن اقتضائات میدان فرهنگی صفوی در سدهٔ دهم/ شانزدهم، رویکردی مخاطره‌آمیز محسوب می‌شود. او حتی

اغلب از قدرتمندان صاحب‌مقام هم انتقاد می‌کرد و اگرچه کتاب *مجمع‌الخواص* بعد از سال ۱۰۱۰ق/۱۶۰۲م و احتمالاً بعد از مرگ یا طرد بسیاری از کسانی که او به آن‌ها بدگُمان بود نوشته شده است، اما احتمال دارد که رفتار علنی وی واقعاً در قبال بسیاری از معاصرانش در دربار صفوی، بدبینانه و سخت‌گیرانه بوده باشد (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۷۱).

اما صادقی‌بیگ از عواقب جسارت بیش از حد آگاه بود و بر شرط موازنهٔ قوا واقف. او می‌دانست که حتی فردی چون او که سرمایهٔ اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و نمادین انباشته‌شده‌ای داشت، نباید فریب جایگاه خود را بخورد و سرحدات پیش‌روی عملکرد شخصی‌سازی او تا جایی است که مقدورات میدان و مناسبات قدرت حاکم بر آن اجازه می‌دهد. اگاهی صادقی نسبت‌به این مناسبات را می‌توان در گفتار وی دربارهٔ

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

سلطان ابراهیم‌میرزا صفوی (درگذشت ۹۸٤ق/۱۵۷۷م) و سرنوشت تراژیک او[۱۵] مشاهده کرد: «به بذله‌گویی خیلی رغبت داشت، به‌طوری که میان مردم ضرب‌المثل شده بود، چون زبان خود را نمی‌توانست نگاه دارد ازاین‌رو در زمان شاه‌اسماعیل دوم مقتول شد» (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷، ص. ۲۵). بر این اساس، همان‌گونه که از نوشتهٔ خود صادقی هم به‌روشنی قابل فهم است، اگر زبان او به اندازهٔ قلمش کنایه‌آمیز بود، امکان زنده‌ماندنش تا سنین پیری با مخاطرهٔ جدی مواجه می‌شد.

درنهایت، با نگاهی بی‌طرفانه به اشارات تاریخی عهد صفوی در باب شخصیت «مطرود» صادقی‌بیگ، درمی‌یابیم که طنین بلند گزارش اسکندربیگ ترکمان در باب بدخویی و تنگ‌حوصله‌گی صادقی که در اکثریت قریب به اتفاق نوشته‌های بعدی «تکرار» شده است، شاید تمامی ابعاد شخصیت وی و صدالبته عملکرد ممتازش را توضیح ندهد. بدین‌ترتیب، حضور «متفاوت» صادقی‌بیگ بیشتر تحت‌تأثیر منش (عادت‌وارهٔ) استقلال‌طلبانه و خودبسندهٔ وی بوده و او در اصل نقاشی بوده که سرفرازانه به توانایی‌های فراوان خویش اشاره می‌کرد و مغرورانه ذلت و حقارت را از خودش دور می‌دانست. همین نکتهٔ ظریف اساس منش صادقی‌بیگ در مواجهه با مناسبات میدان را تشکیل می‌دهد و درنتیجه عملکرد/کنش ویژهٔ او را پی‌ریزی می‌کند. عملکردی که از آن به شخصی‌سازی تعبیر می‌کنیم.

نتیجه

تأکید اصلی مقالهٔ حاضر بر مناسبات بین نقاش و بافتار فرهنگی و تبیین مختصات کنش وی در وضعیت یادشده بود. تحلیل موارد مذکور با استناد به گزارش‌های وقایع‌نامه‌نویسان صفوی، دیباچه‌های مرقعات، تذکره‌ها، سرگذشت‌نامه‌ها و غیره روشن کرد که نقاشان در ساختار روابط حاکم بر میدانِ نقاشی استراتژی مناسب با مقتضیات

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

میدان را انتخاب می‌کنند و برمبنای مناسبات قدرت جاری در آن عمل می‌کنند. تحلیل کنش صادقی‌بیگ در معاملات و مناسبات قدرت این نکته را بر ما مکشوف ساخت که منش (عادت‌واره) و خاستگاه خانوادگی او مهم‌ترین نقش را در تنظیم کنش‌ها و انتخاب‌های وی داشته است. این موضوع در هنگام مقایسهٔ عملکرد و منش وی با برخی دیگر از هنرمندان برجستهٔ آن دوره هم‌چون آقارضا (رضا عباسی) و علیرضا تبریزی (عباسی) هرچه بیشتر نمایان شد. حین بررسی منابع دست اول تاریخی دریافتیم که اثرگذاری منشِ ممتازِ صادقی‌بیگ تنها به ساختار میدان نقاشی منحصر نبوده و این هنرمند نامی ــ و نه چندان محبوب ــ هم‌زمان در چندین میدان نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی کنشگری فعال بوده است. او در عین برخورداری از شهرت و مهارت هنری، کنشگری چندسویه با عملکردی منحصربه‌فرد بوده است. صادقی در قالب یک نقاش موفق، یک شاعر پرکار، یک مؤلف با اعتمادبه‌نفس و مغرور، یک معلم ادبیات و نقاشی، یک جنگجوی قزلباش و نهایتاً یک حامی و سفارش‌دهندهٔ کتب مصور، عملکردی به‌راستی یگانه داشته است. تحلیل حضور صادقی‌بیگ در مناسبات میدان نقاشی صفوی در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی ما را با این ایده مواجه کرد که عادت‌وارهٔ صادقی‌بیگ در قالب عملکرد شخصی‌سازی در ساختار میدان فرهنگ آن دوره ظهور اجتماعی و هنری داشته و در راستای کسب و حفظ سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین عمل می‌کرده است. عملکردی که مبتنی‌بر انطباق حداکثری منش شخصی بر مناسبات میدان ــ در حد اقتضائات آن ــ بود و به جهت خصلت فردگرایانه‌اش، به‌ناگزیر، مقادیری از خودبسندگی، عدم انعطاف، جسارت، و گستاخی نیز داشته است. از سوی دیگر، صادقی به‌واسطهٔ منش و عملکرد ویژه‌اش به‌نحوی بسیار گسترده با مسئلهٔ قدرت و سیاست درگیر بود و در مناسباتش با

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]
[DOI: .13.2.12]

سامانه‌های قدرت تحت‌تأثیر آن قرار داشت. عملکرد صادقی به‌گونه‌ای بود که درعین تقابل و تخالف با مؤلفه‌های ثابت میدان قدرت ــ و از مجرای آن میدان نقاشی ــ خود نیز به‌عنوان صورتی از قدرت درپی تعامل با آن بود و ــ از این طریق ــ در جهت موازنهٔ قوا کار می‌کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱Pierre *Bourdieu (1930-2002)*

۲. شاه‌تهماسب در سال ۹۶۳ق/۱۵۵۶م «توبهٔ نصوحا» کرد و خلایق در کل ممالک و بلاد از ارتکاب امور نامشروع منع شدند (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲، ج.۱/ص.۱۲۲).

۳. field

٤. habitus: این واژه در ترجمه‌های فارسی به‌صورت عادت‌واره، خصلت، ملکه، ریختار و سرشت نیز آمده است.

۵. این اصلاح برای نخستین‌بار در پژوهش حاضر و در ارتباط با کارنامهٔ یک هنرمند دورهٔ صفوی استفاده شده است.

6. objectivism

7. subjectivism

۸. صادقی‌بیگ بنا به گفته‌ی خودش در *مجمع‌الخواص* (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷: هـ) از ایل خدابنده‌لو است که خود از زیرمجموعه‌ها و اوبه‌های ترکمانان شاملو به حساب می‌آید (سومر، ۱۳۷۱، ص. ۲۱۰). نویسندگانی چون اسکندربیگ ترکمان و قاضی‌احمد قمی او را از ایل افشار دانسته‌اند و این پسوند نیز بیشتر اوقات همراه نام وی استفاده می‌شود، اما با توجه به سخن خود صادقی مبنی‌بر خدابنده‌لو بودنش و اینکه خدابنده‌لو نیز از زیرمجموعه‌های ایل شاملو است، گفتهٔ آنان نمی‌تواند صحت داشته باشد و باید اصل و نسب صادقی را شاملو بدانیم نه افشار.

۹. این نسخه هم‌اکنون در کتابخانهٔ چستربیتی دابلین نگهداری می‌شود.

۱۰. در سال ۱۰۰۵ و به هنگام تألیف گلستان هنر قاضی‌احمد از صادقی به‌عنوان کتابدار شاه‌عباس اسم می‌برد. اما سال بعد او دیگر کتابدار نبوده است، زیرا جلال‌الدین محمد می‌نویسد که او کتابدار قبلی بود (ولش، ۱۳۸۵، ص. ۸۲).

۱۱. *تذکرهٔ نصرآبادی* از سودمندترین و جامع‌ترین تذکره‌ها به زبان فارسی است که سرگذشت و نمونهٔ اشعار نزدیک به هزار سخنور ایرانی را دربر دارد. نصرآبادی این *تذکره* را که به‌نام خودش نامور شده، به‌نام

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

صفی‌میرزا معروف به شاه‌سلیمان صفوی، فرزند شاه‌عباس ثانی، در یک دیباچه، پنج «صف» و انجامه‌ای شامل دو «دفعه» تدوین کرده است (مسرت، ۱۳۷۶، ص. ۲).

۱۲. ازجمله می‌توان به *تاریخ خلدبرین* نوشتهٔ محمدیوسف واله اصفهانی اشاره کرد که در سال ۱۰۷۸ق/۱۶۶۷م چندین دهه پس از مرگ آقارضا نوشته شده و عیناً از اطلاعات اسکندربیگ منشی مایه گرفته است (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص. ۴۷۱).

۱۳. شرح این ماجرا به قلم امپراتور مغول در کتاب *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* آمده است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳، ص. ۸۶).

۱۴. این نسخه هم‌اکنون در مجموعهٔ پرنس صدرالدین آقاخان در شهر جنوا نگهداری می‌شود.

۱۵. سلطان ابراهیم‌میرزا صفوی که از بزرگ‌ترین حامیان هنر نقاشی در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری بود، در جریان منازعات بر سر جانشینی شاه‌تهماسب و به دستور شاه‌اسماعیل دوم کشته شد (قاضی احمد قمی، ۱۳۹۴، ج.۲/صص.۶۳۴ـ۶۳۵).

منابع

آژند، ی. (۱۳۸۶). *صادقی‌بیک افشار*. تهران: امیرکبیر.

آژند، ی. (۱۳۸۹). *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*. دورهٔ دوجلدی. تهران: سمت.

اسکندربیگ ترکمان (۱۳۸۲). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*. ج ۱. زیر نظر با تنظیم فهرست‌ها و مقدمه: ا. افشار. تهران: امیرکبیر.

اشرفی، م.م. (۱۳۹۶). *از بهزاد تا رضا عباسی؛ سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری*. ترجمهٔ ن. زندی، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

امیرخیزی تبریزی، ا. (۱۳۱۰). لادری صادقی. *ارمغان*، ۳، ۱۸۵ـ۱۹۹.

بابایی، س.، بابایان، ک.، مک‌کیب ــ اینا، ب.، و فرهاد، م. (۱۳۹۳). *غلامان خاصه: نخبگان نوخاستهٔ دوران صفوی*. ترجمهٔ ح. افشار. تهران: نشر مرکز.

بوردیو، پ. (۱۳۷۵). جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفیِ فلوبر. ترجمهٔ ی. اباذری، *ارغنون*، *۹ و۱۰*، ۷۷ـ ۱۱۲.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

بوردیو، پ. (۱۳۸۹). *تمایز*. ترجمهٔ ح. چاوشیان. تهران: نشر ثالث.

بوردیو، پ. (۱۳۹٦). *نظریهٔ کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی*. ترجمهٔ م. مردیها، تهران: نقش و نگار.

تربیت، م. (۱۳۱۰). صادقی افشار. *ارمغان*، *۱*، ۱۵ـ ۲۱.

دی واس، د. (۱۳۸۹). *طرح تحقیق در علوم اجتماعی*. ترجمهٔ ر. افخمی. تهران: دانشگاه امام صادق علیه‌السلام.

رامین، ع. (۱۳۸۷). *مبانی جامعه‌شناسی هنر*. گزیده، ترجمه و تألیف. تهران: نشر نی.

رحیمی، س.، و شایسته‌فر، م. (۱۳۸۹). بررسی آداب تربیتی نگارگران بر پایهٔ گفتار صادقی‌بیک در رسالهٔ قانون‌الصور. *مطالعات هنر اسلامی*، *۱۳*، ۷ـ ۲٤.

ریتزر، ج. (۱۳۹٤). *مبانی نظریهٔ جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن*. ترجمهٔ ش. مسمی‌پرست، تهران: ثالث.

سودآور، ا. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ن. محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.

سومر، ف. (۱۳۷۱). *نقش ترکان آناتولی در تشکیل و توسعهٔ دولت صفوی*. ترجمهٔ ا. اشراقی و م.ت. امامی. تهران: گستره.

صادقی‌بیگ (۱۳۲۷). *تذکرهٔ مجمع‌الخواص*. ترجمهٔ ع. خیام‌پور. تبریز: دانشگاه تبریز.

صادقی‌بیگ (۱۳۷۲). قانون‌الصوَر. در: نجیب مایل هروی. *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی* (صص.۳٤٥ـ ۳٥٤) .مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

قاضی احمد بن حسین منشی قمی (۱۳٥۲). *گلستان هنر*. به تصحیح و اهتمام ا. سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

قاضی احمد بن حسین منشی قمی (۱۳۹٤). *خلاصه‌التواریخ*. به تصحیح ا. اشراقی. ج ۱ و ۲. تهران: دانشگاه تهران.

کریم‌زاده تبریزی، م.ع. (۱۳٦۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. دورهٔ سه‌جلدی. لندن: مستوفی.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

گرنفل، م. (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ م.م. لبیبی. تهران: افکار.

لش، ا. (۱۳۹٤). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ ح. چاوشیان. تهران: نشر مرکز.

مسرت، ح. (۱۳۷٦). ارزش و اهمیت تذکرهٔ نصرآبادی. *آیینهٔ پژوهش*، *٤٨*، ۲ـ ۸.

نصرآبادی، م. (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. تهران: ارمغان.

واله اصفهانی، م.ی. (۱۳۷۲). *خلدبرین (ایران در روزگار صفویان)*. به کوشش م.ه. محدث. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

ولش، آ. (۱۳۸۵). *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمهٔ ر. رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2002). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Polity Press.

Pinto, L. (1996). The Thory of Field & Sociology of Literature: Reflections on the Work of Pierre Bourdiou. *International Journal of Contemporary Sociology*, 2, 177 – 186.

Welch, A. (1976). *Artists for the Shah: Late Sixteenth Century Painting at the Imprial Court of Iran*. New Haven and London: Yale University Press.

منابع اینترنتی:

وبگاه موزهٔ آقاخان؛ نگارهٔ «آمدن سفیر سلم و تور به نزد فریدون»، شاهنامهٔ شاه‌اسماعیل دوم. (تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۰٦/۰۵)

https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/faridun-with-the-envoys-of-salm-and-tur-akm99

وبگاه موزهٔ آقاخان؛ نگارهٔ «لاکپشت و مرغابی‌ها»، انوار سهیلی (تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۰٦/۰۵).

https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/manuscript-of-the-lights-of-canopus-anvar-i-suhayli-akm289.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

Analysis of Sadiqi Beg Afshar's Function in Safavid Art Field Based on the Reciprocal Relationship Between Habitus and Field[1]

Mehdi Mohammadzadeh[2], Meysam Sadeghpour[3], Abbas Ghadimi Gheydari[4]

Received: 10/08/2021 Accepted: 25/11/2021

Abstract

In the second half of the sixteenth century, Shah Tahmasp drawn his back on the field of art, court supporting of the art and artists was minimized and the political events after the death of Shah Tahmasb added the complexity of the situation. This situation forced Sadiqi Beg to adopt the suitable strategy in accordance with the new relations governing the field of culture. This strategy was to turn to personal habitus and rely on own individuality. The present study, while paying attention on the historical relations and social developments affecting the second half of the sixteenth century's Safavid art, has emphasized the relations between activists in the field of culture, the personal motivations of the artists, or the effect of these relations on his final function. The main target is to understand the relationship between the function of the artist (here Sadiqi Beg) and the influential forces in the art scene of sixteenth century. As a result, the artist's specific function in relation to the dominant discourse has been examined and recognized. In order to strengthen the mentioned concepts, the performance of Sdiqii

---

1. The present article is taken from the second author's Thesis entitled " *Analysis of power relations in Safavid painting of the tenth/sixteenth century* "with the guidance of the first author and the advice of the third author.

2. Professor, Department of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding author) Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir.
http://orcid.org/0000-0003-1521-4469

3. Department of Art and Architecture, Payame Noor University (PNU), Tehran, Iran.
http://orcid.org/0000-0002-2485-1999

4. Associate professor, Department of History, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]

contemporary artists such as Aghareza and Alireza Abbasi has also been briefly discussed To find this relationship and draw its coordinates, primary historical sources and documents have been analyzed and interpreted. Therefore, the quiddity of this research is qualitative and historical and with the descriptive-explanatory method has been analyzed the special and symbolic function of Sadiqi Beg during the social and political changes of that time. The analytical approach used in interpreting texts, reports, and functions in this article is the issue of Pierre Bourdieu's relational sociology. This approach led us to realize that the relations in the field of Safavid art and culture in the second half of the sixteenth century were such that it forced the activists presents in it to act according to their personal habitus and the amount of symbolic capital at their disposal. They chose the appropriate strategy with the requirement of the field, and in this regard, they followed the laws governing the field of politics and power.

Keywords: Safavid; Art, Sadiqi Beg; Sociology of art; Bourdieu.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.23221941.1400.13.2.11.2]

[DOI: .13.2.12]