تاریخ و تمدّن اسلامی، سال چهاردهم، شماره بیست و هشتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ص ۱۲۱-۱۵۸

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» (پیکره در پیکره)[۱]

صدیقه نایفی[۲]
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
اصغر جوانی[۳]
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
محمدرضا مریدی[٤]
استادیار دانشگاه هنرتهران، تهران، ایران

چکیده

نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» صفوی دسته‌ای از آثار نقاشی ترکیبی جهان‌اند که محققان به ظهور و وفور تصویرگری آنها در سده ١٦ه/١٠م اذعان دارند. این آثار بررغم جذابیت، در سال‌های بعد به دلایلی مبهم دچار رکود و تغییر مضامین شدند. تحقیق حاضر می‌کوشد با مبنا قرار دادن «نظریه بازتاب»، مبنی بر انعکاس جامعه و ایدئولوژی مسلط در آثار هنری و با استفاده از روش تحلیل محتوای تصاویر و تطبیق نتایج آن با تاریخ اجتماعی دوره صفویان، با پاسخ‌گویی به سؤالاتی چون چیستی هویت و کنش پیکره‌های موجود در این آثار و نقششان در تکوین جامعه و چگونگی بازتاب جامعه در آنها به برخی از این دلایل اشاره نماید. گفتنی است داده‌های تصویری در این تحقیق به شیوه اشباع نظری و داده‌های تاریخی به روش اسنادی جمع‌آوری شده‌اند. تعیین گروه‌ها و طبقات حاضر و غایب در بدنه اجتماع تصویرشده در این آثار، استخراج مقوله‌های اصلی از کدگذاری تصاویر شامل «حاکمیت یک‌پارچه و متمرکز» و «شاه هم

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۷/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۹/۱۲. این پژوهش برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تبیین زمینه‌های اجتماعی نقاشی‌های ترکیبی صفوی» در دانشگاه هنر اصفهان به‌راهنمایی نویسندگان دوم و سوم (به‌ترتیب به‌عنوان راهنمای اول و دوم) است.

۲. رایانامه (مسؤول مکاتبات): seddighe.nayefi@yahoo.com
۳. رایانامه: a_javani@aui.ac.ir
٤. رایانامه: moridi@art.ac.ir

چون رمه‌بان رعایا»، تطبیق مقوله‌های یادشده با کارکردها و کاستی‌های ایدئولوژی طبقه حاکم صفوی، نگاه انتقادی به مضامین و سرانجام ارائه دلایلی برای رکود تصویرگری آنها در اواخر دوره صفویه چون کم‌شدن توان ایدئولوژی پویای اولیه و از رونق افتادن تشبیهاتی مانند «شاه هم‌چون رمه‌بان» از مهم‌ترین دستاوردهای این تحقیق به‌شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: تاریخ اجتماعی صفویه، حاکمیت متمرکز، رعایا، نظریه بازتاب، نقاشی پیکره در پیکره، نقاشی ترکیبی.

مقدمه و طرح مسأله

به‌کارگیری عنوان کلی «نقاشی ترکیبی»[۵] برای آثاری که در آنها موجود یا پیکره‌ای بزرگ‌تر از ترکیب موجودات یاعناصری کوچک‌تر پدید آمده است، حداقل در سه حوزه ایران، ایتالیا و هند قابل مشاهده است.[۶] این آثار که قدمتشان به سده‌های ۱۶ و ۱۷م. بازمی‌گردد، چون بسیاری دیگر از آثار هنری این دوران، عمدتا برای تجلیل حکمران یا به سفارش او تصویرگری شده‌اند. گرچه فرضیه حاکمیت در نقاشی‌های ترکیبی در هر سه حوزه وجود دارد، تصویرگری حاکمیت حکمران در نمونه‌های ترکیبیِ (هم‌زمان) این حوزه‌ها دارای تفاوت‌های بارز است؛ برای مثال، حاکمیت در نمونه‌های هندی در ارتباط با جنبه‌های الوهی و برخی خدایان هندو به‌نظر می‌رسد، لیکن در نمونه‌های ایرانی جنبه‌های زمینی حاکمیت فرد سوار مشهودتر است؛ و برخلاف نمونه‌های ایتالیایی که در آنها عناصر و

۵. البته عنوان ترکیبی به‌دلیل هم‌پوشانی با برخی دیگر از آثار تاریخ هنر باستان مانند حیوانات ترکیبی و چندجانه (نظیر گریفون‌ها و اسفنکس‌ها) جامع و مانع به‌نظر نمی‌رسد؛ لذا عناوین دیگری چون «پیکره در پیکره» نیز در مورد این آثار پیشنهاد و استعمال شده است (نک. نایفی، ۱۰). شاید با نظر به استمرار آثار ترکیبی در تاریخ هنر ایران و جهان و شباهت‌ها و تفاوت‌های نقاشی‌های ترکیبی صفوی با نمونه‌های حیوان ترکیبی هنر باستان، نام «پیکره در پیکره» به‌عنوان دسته‌ای از آثار ترکیبی برای این نقاشی‌ها مناسب‌تر باشد. با این حال، در این تحقیق به‌دلیل شهرت این آثار به ترکیبی ـ‌برغم وقوف به کاستی‌ها و به‌منظور دسترسی راحت‌تر ـ از هر دو عنوان استفاده شده است.

۶. تصاویر۱-۳.

موجودات چهار فصل، سر پادشاه را تشکیل می‌دهند و بدین‌ترتیب امپراتور به‌مثابه حاکم و سازنده فصول و تمام موجودات متصور می‌شود، در نمونه‌های صفوی، پیکره‌های کوچک‌تر، مَرکب حکمران را می‌سازند. طرفه آن‌که نمونه‌های ایتالیایی و هندی بعدها موجب شکل-گیری سبک‌ها و آثاری جدید در هنر این دو ناحیه می‌گردند، اما نمونه‌های ایرانی به دلایلی نامعلوم، با تغییر مضامین، رکود و حتی توقف تصویرگری همراه می‌شوند. پژوهش پیش رو می‌کوشد تا با رویکرد تاریخ اجتماعی، تأکید بر بازتاب جامعه در اثر هنری و نگاهی انتقادی، چگونگی بازتاب ایدئولوژی و جامعه‌ی صفوی را در آثار یادشده تحلیل و بررسی و برخی دلایل مؤثر بر رکود تصویرگری این آثار را ارائه نماید. بدین پرسش‌های اساسی پاسخ می‌گوید: نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» چگونه بازتابنده ایدئولوژی و تاریخ اجتماعی صفویان است؟ قابلیت‌ها و کاستی‌های این آثار به‌عنوان تجسم و بازتابی از ایدئولوژی طبقه حاکم بر جامعه صفوی چیست؟ ارتباط این بازتاب با تغییر مضامین و رکود تصویرگری آثار ترکیبی در دوره‌های بعد چیست؟

پیشینه پژوهش

نقاشی‌های ترکیبی به‌ویژه تصاویر فیل ترکیبی بیش از دو حوزه دیگر (ایران و ایتالیا) در هند یافت‌می‌شوند و تصویرگری آن‌ها تا به امروز نیز رواج‌دارد. در بررسی آثار هندی که در آنها موجودی سوار بر اسب یا فیلی ترکیبی مشاهده‌می‌شود، برخی کتب، مقالات و توضیحات ذیل این آثار در موزه‌ها مانند موزه فیلادلفیا[۷] به مواردی نظیر شباهت فیل ترکیبی با تصاویر برخی خدایان در هنر هندو و بودایی چون گانشا[۸]، پادشاهی و حاکمیت پیکره سوار و حتی نقش سرگرم‌کننده این آثار برای سرخوشی حامی پرداخته‌اند.[۹] گود و سارما[۱۰] در مقاله‌ای ۹

7. Philadelphia Museum of Art
8. Ganesa
9.https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/object_ resources /70706 .pdf

اثر ترکیبی از موزه سالار جنگ حیدرآباد[۱۱] را معرفی و وصف کرده‌اند. در میان نقاشی‌های یادشده در این مقاله، یک فیل ترکیبی نیز هست که فرد سوار بر آن «کریشنا»[۱۲] معرفی شده‌است. در متونی دیگر، واگان[۱۳]به پادشاهی فرد سوار، مسأله ظل‌اللّهی و سلیمان‌شأنی او اشاره دارد و شومیکر[۱۴] در مقاله خود با موضوع فیل ترکیبی هندی، احتمال نشان‌دادن جنبه الوهی سوار و سلطه حاکم محلی بر سرزمین و مردمانش را در این نقاشی‌ها طرح می‌کند.[۱۵] جز اینها، در بسیاری از آثار دیگر به ارائه توصیفاتی از نگاره‌های مشابه هندی پرداخته شده است؛ برای مثال کرامریش[۱۶] برخی نقاشی‌های فیل ترکیبی هندی موزه فیلادلفیا را توصیف و معرفی کرده‌است یا بونتا[۱۷] در مقاله‌ای درباره نقاشی حیوانات ترکیبی در هند به گمانه‌زنی‌هایی در مورد شکل‌گیری این آثار در دو سنت نقاشی هندو و مغول می‌پردازد و فرد سوار تصویر شده در نمونه‌های هندو را با خدایان هندو، کریشنا و کاما[۱۸]، مرتبط می‌داند. حداقل به‌نظرمی‌رسد اشاره به حکمرانی فرد سوار بر فیل ترکیبی،چه دارای حاکمیت و ویژگی‌های زمینی باشد چه الهی، در نگاره‌های هندی مسأله‌ای پذیرفته‌شده باشد و حتی در آثار برخی نویسندگان موضوعات عام که به هنر نقاشی هند اختصاص ندارد نیز به آن اشاره شده است. برای مثال، یانگ[۱۹] در کتاب خود نامه‌هایی از هند، نقاشی‌های فیل ترکیبی را از برجسته‌ترین انواع نقاشی از فیل‌ها خوانده، فرد سوار در آن‌ها را هم‌چون سلیمان حاکم بر سایر موجودات

10. Goud and Sarma, 416–420.
11. Salar Jang Museum in Hyderabad
12. Lord Krishna
13. Vaughan, 55-68.
14. Shomaker, 27.
۱۵. به این مسأله در موارد دیگری هم‌چون توضیحات موزه آغاخان نیز اشاره شده است. نک.
https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/a-composite-elephant-with-rider-and-groom-akm143
16. Kramrisch, 21, 158.
17. Bonta, 69-82.
18. Krishna and Kama
19. Young, 42.

می‌داند.

در حوزه دیگر، نقاشی‌های ترکیبی هنرمند ایتالیایی آرچیمبلدو[۲۰] قرار دارد که (بررغم محدود بودن شمارخود نقاشی‌ها) بیشترین شمار متون را نسبت به سایر آثار ترکیبی (در هند و ایران) به خود اختصاص داده‌است. البته بیشتر این آثار هم‌چون اثری از کریگسکورت[۲۱] آثاری با مخاطبان عام هستند. به‌هرجهت اشاره به تجلیل آثار ترکیبی آرچیمبلدو از دو امپراتور خاندان هابسبورگ[۲۲] با نام‌های ماکسیمیلیان و رودلف دوم[۲۳] در ده‌ها متن مرتبط قابل ردیابی است و نخستین بار به متونی از معاصران خود هنرمند هم‌چون اشعاری به زبان ایتالیایی از کمانینی[۲۴] بازمی‌گردد که اولین بار در سال ۱۵۹۱م منتشر و امروزه به زبان فارسی نیز ترجمه شده‌اند. یکی از تخصصی‌ترین تحقیقات مرتبط با آرچیمبلدو را داکستا-کافمن[۲۵] در رساله دکتری‌اش با عنوان دگردیسی مضامین امپراتوری در عصر ماکسیمیلیان دوم و رودلف دوم انجام داده است. او بعدها در سال ۲۰۰۹م درباره آرچیمبلدو اثری اختصاصی با نام آرچیمبلدو: لطایف بصری، تاریخ طبیعی و نقاشی طبیعت بی‌جان منتشر ساخت. کافمن که با ایده‌هایی چون فکاهی بودن این آثار مخالفت دارد، با نمایش نظام تطابق میان عالم کبیر و عالم صغیر در آثار آرچیمبلدو و تجلیل‌گری آنها از مقام سلطنتی امپراتور موافق است. او در تحقیقات خود، اهمیت حامی و سفارش‌دهنده این آثار، یعنی خاندان هابسبورگ را در شکل‌گیری و معانی نهفته در آنها یادآور می‌شود و معتقد است، تصویرگری از رودلف دوم در سَری ترکیبی با عنوان خدای فصول[۲۶]، به‌هدف بزرگداشت امپراتور انجام‌شده و هماهنگی و تناسبی که میان عناصر تشکیل‌دهنده سرها وجود دارد

20. Arcimboldo
21. Kriegeskorte
22. Habsburg
23. Maximilian II and Rudolf II
24. Comanini
25. DaCosta Kaufmann
26. Vertumnus

نمادی از هماهنگی و سازشی است که تحت حاکمیت خیرخواهانه خاندان هابسبورگ برقراراست.[۲۷]

در مورد نقاشی‌های ترکیبی صفوی، متون مرتبط نسبت به دو حوزه قبل با محدودیت بسیار مواجه است؛ ضمن آن‌که چون آثار ترکیبی یادشده عمدتا به‌صورت تک‌برگ یافته شده‌اند، بررسی ارتباط آنها با متن یانسخه‌ای که به آن تعلق داشته‌اند، در بسیاری موارد غیر ممکن است. امروزه بیشتر این آثار در موزه‌های غربی پراکنده‌اند و بخش قابل‌توجهی از اطلاعات موجود درباره‌ی آنها نیز به توضیحات و مجموعه کتاب‌های منتشرشده از موزه-های سراسر دنیا هم‌چون هاروارد[۲۸] یا بریتانیا[۲۹] بازمی‌گردد. البته همین توضیحات و کاتالوگ‌ها نیز در برخی موارد حاوی اطلاعات مفید و حائز اهمیت است؛ به‌عنوان نمونه بنابر اطلاعات حاصل از این توضیحات مربوط به این دست از آثار در موزه دانشگاه هاروارد ایده تصویرگری موجودات ترکیبی احتمالا در نقاشی ایرانی ریشه دارد. در همین منبع تمامی پیکره‌های کوچک‌تر موجود در یکی از نقاشی‌های فیل ترکیبی هندی که توسط استوارت کری ولش[۳۰] به این موزه اهداشده مورد شمارش قرار گرفته‌اند، البته اثر یادشده فاقد هرگونه پیکره‌ی انسانی است و به‌نظر می‌رسد عمل جداسازی پیکره‌ها صرفا برای تعیین شمار پیکره‌های موجود در فیل (بیش از صد پیکره) صورت‌گرفته و در نهایت تحلیل یاتفسیری ارائه نشده است.[۳۱] نمونه دیگر از این مجموعه‌ها اثری با عنوان شاهکارهای هنر اسلامی موزه متروپولیتن[۳۲] از اختیار[۳۳] و دیگران است که در آن به‌اختصار یک اثر شتر ترکیبی ایرانی

27. Kaufman, 43-191; Kriegeskorte, 36-48
28. Harvard Museum
29. British Museum
30. Stuart Cary Welch

۳۱. نک.

What Is an Elephant? Retrieved September 6. 2017 From:
http://visionlab.harvard.edu/members/fred/elephant.htm
32. Metropolitan Museum
33. Ekhtiar et al., 254-255.

وصف شده است. نویسندگان اثر یادشده معتقدند حیوانات ترکیبی در سده ۱۰ه/۱٦م به‌طور قابل‌توجهی احیا شدند، با این‌تفاوت که در این دوره ترکیب حیوانات و پیکره‌ها، پیکره‌هایی شناخته‌شده چون اسب (نه موجوداتی خارق‌العاده) را می‌ساخت. این منبع نیز فاقد بحث‌های تحلیلی یاتفسیری درباره مضامین آثار مورد بررسی است. شمار دیگری از آثار ترکیبی ایران در کتاب‌های گوناگون محققان نقاشی ایرانی، به‌صورت تک‌برگی و گاه صرفا به‌عنوان گونه‌ای جذاب، همراه با توضیحاتی کوتاه منتشر شده‌اند؛ برای مثال می‌توان به کتاب کریم‌زاده تبریزی[۳٤] اشاره کرد که گرچه حاوی اطلاعات ارزشمندی درباره نقاشی ایران است، توضیحات ذیل دو مورد نقاشی ترکیبی موجود در آن _که یکی نیز از آثار متأخر است_ فاقد تفسیر خاصی‌اند. اثری دیگر از اسمیتز[۳۵] و دیگران دارای نمونه‌ای تک‌برگ از یکی از نقاشی‌های ترکیبی عهد صفوی و البته فاقد تحلیل و توضیحات تکمیلی است، اما به‌عنوان یکی از موارد معدود نقاشی ترکیبی دارای کتیبه، منحصر به‌فرد است. در برخی دیگر از متون پیشین، هم‌چون اثری از گرابار[۳٦] محقق به ارائه نمونه‌ای از این آثار یا طرح حدس و گمان‌هایی کوتاه (چون ایجاد حس سرخوشی این آثار) اکتفا کرده است. جز این در شمار زیادی از منابع نقاشی ایرانی، به‌وفور این تصاویر در ایران سده ۱۰ه/۱٦م یا وجود ارتباط میان آنها با مواردی نظیر صخره‌های مُشَکّل[۳۷] (یا دارای رخنمون) در نقاشی ایرانی اشاره‌شده‌است که برای نمونه می‌توان از مقاله کوبایاشی کوزه[۳۸] نام برد. در میان منابع متأخر و کامل‌تر می‌توان به اثری از نایفی اشاره کرد که در آن از علل فنی (تکنیکی) و مفهومی به‌ویژه تفاسیر فلسفی، عرفانی و ادبی مرتبط با نقاشی‌های ترکیبی ایران و سایر جریان‌های مشابه با آنها چون آثار

---

۳٤. کریم‌زاده تبریزی، ۲۰۹ ، ٤۷۰.

35. Schmitz, 271.

36. Grabar, 101.

۳۷. منظور از صخره‌های مُشَکّل، سنّتی در نقاشی ایرانی است که در آن اشکال انسانی و حیوانی به طور پنهانی و مبهم درون برخی صخره‌ها تصویر شده‌اند.

38. Kazue Kobayashi

ترکیبی هندی ،آرچیمبلدو و برخی هنرمندان سورئال[۳۹] یاد شده است. نویسنده نظر به ارتباط نقاشی ایرانی با حکمت و عرفان اسلامی و ادبیات فارسی، به تطبیق برخی مباحث فلسفی، عرفانی و ادبی، به‌ویژه با توجه به مدایح و قصاید این دوره، چون وحدت وجود، انسان کامل، تناسخ، ریاضت، سلیمان‌شأنی و مهدویت با این آثار پرداخته است.[٤٠] شایان ذکر است، علاوه بر کمبود منابع در تحلیل نقاشی‌های ترکیبی، آن‌چه بیش از همه خودنمایی می‌کند توجه کم‌تر منابع پیشین به تأثیرات جامعه در تصویرگری این آثار است. ضمن آن‌که، علاوه بر کمبود تفاسیر اجتماعی ارائه‌شده درباره این آثار، نامعلوم بودن دلایل رکود تصویرگری آنها در اواخر صفویه نیز هم‌چنان به قوت خود باقی‌است. پژوهش حاضر، به‌ویژه با تمرکز بر هر دو گروه پیکره‌های کوچک‌تر و بزرگ‌تر، هم به‌لحاظ رویکرد جامعه-شناسانه و هم به‌لحاظ مسأله شامل چیستی هویت تمامی پیکره‌ها و کنش‌های آنان و نقششان در تکوین اجتماع، چگونگی بازتاب طبقات و گروه‌های اجتماعی هرم جامعه صفوی و ایدئولوژی مسلط در تصویرگری و رکود و تغییر مضامین آثار مورد بررسی در اواخر حاکمیت صفویان- از سایر تحقیقات یادشده تمایز دارد و به یافته‌هایی جدید و البته مرتبط با تحقیقات پیشین درباره این آثار دست‌یافته است.

رویکرد نظری و روش تحقیق

مقاله پیش رو انعکاس جامعه در آثار هنری را با تمرکز بر رویکرد تاریخ اجتماعی دنبال می‌کند. از نظر بسیاری از متفکران نظریه بازتاب، هنر بخشی از ایدئولوژی جامعه و ساختار پیچیده آن است که از سویی افراد جامعه را با کارکردهای اجتماعی‌شان پیوند می‌دهد و از دیگر سو آنها را به‌طورکلی از شناخت راستین جامعه بازمی‌دارد.[٤١] منظور از تاریخ اجتماعی

39. Surreal

٤٠. نایفی، ۲۰-۱۱۳.

٤١. ایگلتون، ۲۹-٤١.

نیز اصطلاحی است که ازیک سو به رشته‌ای فرعی از دانش تاریخ اشاره دارد، و از سوی دیگر حاکی از رویکردی عام به تاریخ است که به‌طورکلی معطوف به اجتماع، به‌ویژه طبقات پایین آن، است.[۴۲] منابع بسیار گوناگون تاریخ اجتماعی مطالب متنوعی چون گزارش‌های رسمی، اسناد حقوقی، جراید، موضوع‌های هنری، پوسترها، آثار ادبی و کالاهای دست‌ساز بشر را در بر می‌گیرد.[۴۳] در مورد آثار هنری، نویسندگان تاریخ اجتماعی فرض می‌کنند که هر اثر هنری درصورتی‌که موشکافانه بررسی شود، اطلاعات زیادی درباره خاستگاه خود بازگو می‌کند و معمولا دربرگیرنده ایدئولوژی‌های مرتبط با قدرت، قومیت و جنسیت و حامل اندیشه‌هایی است که بر اثر شرایط خاص تاریخی، سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد. بنابراین یکی از اهداف تاریخ اجتماعی هنر آن است که فرضیه‌های اغلب نادیده انگاشته‌شده، فراموش‌شده و درک‌نشدهٔ مرتبط با ایدئولوژی حاکم یا مقاصد اجتماعی را که در نهاد و ماهیت آثار هنری نهفته مانده است، آشکار و بازسازی کند.[۴۴]

در مورد روش، با نظر به نمونه مطالعاتی، این پژوهش از نوع تاریخی و روش آن برای پاسخگویی به سؤالات طرح‌شده و بررسی داده‌های تصویری، تحلیل محتواست.[۴۵] بنابر طرح ارائه‌شده در تحقیق حاضر (جدول۱)، هر پیکره بر اساس ویژگی‌های جالب توجه خود، نسبتش با سایر پیکره‌ها یا زمینه‌ای که به آن تعلق دارد و میزان تکرار و حجم یا فضای اشغال‌شده توسط آن تحلیل خواهد شد. با توجه به رویکرد نظری تحقیق، استخراج کدها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌ها نیز با حساسیت نظری نسبت به تاریخ اجتماعی صفویه صورت می-

۴۲. کنراد، ۳۶؛ اتابکی، ٤.

۴۳. هِت، ۱۶۳.

٤٤. بارنت، ۲۸۹-۲۹۵.

٤٥. تحلیل محتوا روشی نظام‌مند برای تجزیه متن و پاسخ‌گویی به سؤالات مرتبط با محتوا است. در این شیوه، پس از ارائه طرح تحقیق تحلیل محتوا با تفکیک متن به اجزای کوچک‌تر، نسبت به تحلیل واحدهای معنا و فشرده‌سازی آنها اقدام و سپس ویژگی‌های جالب داده‌ها کدگذاری و از آنها مقوله‌ها و محتوای مورد نظر استخراج می‌گردد (نک. رایف و دیگران، ۱۵-۲۲).

پذیرد. بر این اساس، ابتدا کلیه پیکره‌های موجود (اعم از بزرگ‌تر و کوچک‌تر)، تفکیک، تحلیل و تعیین هویت می‌شوند. در ادامه با توجه به ویژگی‌های پیکره‌ها و استخراج کدها از آنها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌ها مشخص می‌شوند و پس از آن با سنجش نسبت مقوله‌های مستخرج از نقاشی‌های یادشده با ایدئولوژی حاکم بر جامعه صفوی به بررسی انتقادی آنها پرداخته خواهد شد.

طرح تحلیل محتوا (چگونگی تفکیک و تجزیه و تحلیل محتوا) نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی				
واحد نمونه-گیری	واحد تحلیل	واحد ثبت	واحد زمینه‌ای	واحد فیزیکی[٤٦]
هر برگ نقاشی مرد سوار بر حیوان ترکیبی	هر پیکره	هر پیکره کوچک‌تر یا بخشی از آن که نماینده پیکره باشد	مرحله۱: پیکره‌های کناری و مرتبط از چهار جهت /مرحله۲: کل تصویر	تکرار یا حجم پیکره

جدول ۱. طرح تحلیل محتوای نقاشی‌های‌مردسواربرحیوان‌ترکیبی

گفتنی است داده‌های تصویری در این تحقیق به شیوه اشباع نظری و داده‌های تاریخی به روش اسنادی جمع‌آوری شده‌اند. نقاشی‌های ترکیبی صفوی ارائه‌شده در این تحقیق اینهایند: اثری با عنوان[٤٧] «شاهزاده و غلام‌بچه سوار بر فیل ترکیبی» تصویرگری‌شده در بازه زمانی ۱۵۵۵-۱۵۹۰م. محفوظ در موزه بریتانیا به شماره 1937/0710/0.328[٤٨]؛ اثر «سوار و اسب ترکیبی» همراه با تاریخ ۱۵٦۹م، محفوظ در کتابخانه موزه رازا[٤٩] به شماره

٤٦. این پژوهش بخشی از تحقیقی جامع‌تر درباره نقاشی‌های ترکیبی صفوی است و سنجش واحدهای فیزیکی در بخش کلی مورد توجه است.

٤٧. عناوین به‌کاررفته، تقریبا همان عناوین منتشرشده از سوی موزه‌ها برای این آثار است.

٤٨. تصویر ٤.

49. Raza library, Rampur.

Ms.IV.4, fol.29b[۵۰]؛ آثار «سوار بر اسب ترکیبی»[۵۱] و «سوار با قوشی در دست بر اسب ترکیبی»[۵۲] متعلق به اواخر سده ۱۰ه/۱٦م، محفوظ در موزه رضا عباسی.

الف) تحلیل محتوای نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی با تمرکز بر تاریخ اجتماعی صفویان

الف-۱: پیکره بزرگ‌تر و سوار بر سایر پیکره‌ها؛ شاه یا حکمران صفوی

پیکره بزرگ‌تر سوار هم به لحاظ ویژگی‌های ظاهری خود و هم با نظر به ارتباط آن با سایر پیکره‌ها یازمینه‌ای که به آن تعلق دارد، حاوی اطلاعاتی است که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد. این پیکره اندازه‌ای بزرگ‌تر نسبت به سایر پیکره‌های انسانی نگاره دارد که با عنوان "ترکیب‌بندی مقامی" شناخته است. در ترکیب‌بندی مقامی شخصیت مهم‌تر و بالاتر از نظر رتبه و مقام، اندازه‌ای بزرگ‌تر از سایر پیکره‌های تصویر دارد. از دیگر ویژگی‌های پیکره سوار تزیینات بیشتر لباس او نسبت به سایر پیکره‌هاست.[۵۳] در هنر ایرانی علاوه بر ترکیب‌بندی مقامی، نقوش تزیینی لباس یکی دیگر از ابزارهای هنرمند برای ترسیم و نمایش شوکت شاهانه است.[٥٤] در یکی از آثار مورد بررسی، فرد سوار دستمالی سفید نیز در دست دارد[٥٥] که در نگاره‌ها نمادی از برخی صفات پادشاه (چون قدرت و نجیب‌زادگی) است.[٥٦] در تمامی نمونه‌ها، جلودار، قرقچی (دورباش) یا یک غلام در خدمت فرد سوار است و او را همراهی می‌کند و بنابر منابع دوره صفوی نشان آن است که سوار فردی معمولی نیست و

۵۰. تصویر ۵.

۵۱. تصویر٦.

۵۲. تصویر۷.

۵۳. تصویر۸.

٥٤. نک. پاکباز، ۳۲.

٥٥. تصویر۹.

٥٦. برای مثال نک. Mangir, 807-814.

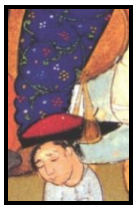
لازم است جلودار مسیر او را باز کند یاملازمانی او را همراهی کنند.[۵۷] از دیگر ویژگی‌های پیکره سوار، حمل انحصاری سلاح توسط اوست، درحالی‌که هیچ‌یک از پیکره‌های کوچک‌تر سلاحی همراه خود ندارند.[۵۸] موارد و ویژگی‌های انحصاری یادشده نظیر ترکیب-بندی مقامی، داشتن دستمال سفید در دست، لباس فاخر نسبت به سایر پیکره‌ها و در خدمت‌داشتن جلودار، قرقچی یا غلام هر یک به‌تنهایی نیز در سایر نگاره‌های غیرترکیبی نشانی از نجیب‌زاده، شاه یا حکمران است. علاوه بر این موارد، در کتیبه‌ای در بالای یکی از نگاره‌ها با مصرع «بارگیر ملوک را شاید» به پادشاه بودن فرد سوار تأکید شده است.[۵۹] با این همه، ویژگی‌هایی که فرد سوار را به‌عنوان شاه یا شاهزاده صفوی معرفی‌می‌کند به این موارد ختم نمی‌شود. سواربودن پیکره انسانی بزرگ‌تر بر مرکبی غیرعادی که از ترکیب پیکره‌های کوچک‌تر نسبتا متنوعی تشکیل‌شده، و درخدمت‌داشتن آنها موجب تأکید جایگاه سوار به-عنوان یک شاه یا حاکم و نشان از تسلط و حاکمیت اوست؛ ضمن آن‌که، عنان و اختیار و مسیر حرکت پیکره‌های کوچک‌تر در اختیار سوار است و بدین‌ترتیب نقش رهبری او نیز هویدا می‌گردد. سوار حتی پای خود را بر روی سر یکی از پیکره‌های درون مرکب قرار داده، که البته هم می‌تواند نشانی از علاقه زیاد پیکره‌های کوچک‌تر به او یا نشان تقدس سوار باشد که پیکره‌های کوچک‌تر را راضی به تقدیم سر به قدم او ساخته، و هم به‌گونه‌ای تسلط و استبداد او را به‌نمایش بگذارد. هرچند نوع تسلط سوار بر پیکره‌های کوچک‌تر مستبدانه به-نظر می‌رسد، او به‌عنوان صاحب مرکب، به‌نوعی محافظ، روزی‌رسان یا رمه‌بان پیکره‌های کوچک‌تر نیز محسوب‌می‌شود. به‌طور کلی، پیکره سوار که به‌لحاظ فرمی نیز در رأس مثلث تشکیل‌شده از حیوان و سوار قرار دارد در هماهنگی با ساختار جامعه صفوی است، ساختاری هرمی‌شکل که در رأس آن پادشاهی همراه با هاله‌ای از تقدس و قدرتی نامحدود،

۵۷. نک. کمپفر، ۲۲۸.

۵۸. تصویر۱۱.

۵۹. تصویر۱۲.

و در قاعده مردم عادی جای داشتند.[۶۰]

داده‌های تصویری خام	کدهای مستخرج	مفهوم اصلی
	ترکیب‌بندی مقامی تزیینات لباس دستمالی سفید در دست همراه داشتن سلاح (به‌صورت انحصاری)	شخصیت مهم و اصلی، حاکم یا پادشاه نجیب‌زاده، قدرتمند، شاهزاده
	پای سوار بر روی سر یکی از پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب	استبداد، زورگویی، تسلط تقدیم سر به قدم شاه (تقدس و احترام فراوان)

الف-۲) پیکره‌های کوچک‌تر؛ موجودات، طبقات و گروه‌های اجتماعی در دوره‌ی صفویان

پیکره‌های کوچک‌تر نیز هم‌چون پیکره بزرگ‌تر گاه به‌تنهایی و گاه با توجه به پیکره‌های کناری یا زمینه‌ای که به آن تعلق دارند، حاوی ویژگی‌هایی‌اند که گاه بازگوکننده جایگاه، گروه، طبقه اجتماعی یا بخشی از هرم طبقاتی جامعه صفوی است. در ادامه، به نحوه کدگذاری آنها اشاره خواهد شد.

۶۰. سیوری، ۱۷٤.

دراویش و قلندران خفته

شماری از پیکره‌های کوچک‌تر چنبره‌زده و خفته‌اند و پوستینی نیز بر دوش دارند.[۶۱] علائم یادشده به‌وضوح در ارتباط با قلندران و صوفیان است. شاردن[۶۲] با قراردادن قلندران ذیل گونه‌ای از درویشان و گدایان، توصیف ظاهری (شامل پوستینی که بر دوش می‌اندازند، عصا و ...)، اخلاق و مذهب و شیوه‌ی زندگی آنان می‌نویسد: «گدایان و درویشان دیگری نیز هستند که آنها را قلندر می‌نامند [...] این نوع گدایان و درویشان را در هر گوشه از ایران می‌توان یافت ... بیشتر آنها پنداری در جذبه و خلسه فرو رفته‌اند و می‌خواهند نشان بدهند در حال و وضع عادی نیستند و مانند پیامبران گاهی به آنان وحی و الهام می‌شود. اما در واقع بیشتر درویشان تریاک می‌کشند، یا با مشروبات و مایعات مخدر خود را به این حال و روز درمی‌آورند».[۶۳] توصیف قلندران با ویژگی‌های ظاهری چون پوستین بر دوش و در حالات خفته (به‌جهت شغلشان) یا مصرف مخدّرات و استفاده از عنوان «بنگی» برای آنان در سایر متون این دوران نیز قابل مشاهده است.[۶۴]

سرهای بی‌تن؛ مغضوبین، دشمنان، قلندران سربریده و «شاه‌قلندر»

از دیگر پیکره‌ها که در بخش انتهایی پای مرکب مشاهده می‌شوند سرهایی بی‌تن و بدون عمامه هستند. در دوره صفویه، بریدن سر دشمنان و حتی درباریانی که به‌دلایلی یک‌باره مورد غضب شاه قرار می‌گرفتند، امری مرسوم بوده است. شمار سرهای بریده در یک سال به‌حدی می‌رسید که حتی مراسمی در عید نوروز به نمایش آنها در مقابل شاه اختصاص داشته است. سانسون[۶۵] درباره مشاهداتش از این مراسم چنین نوشته است: «مردم از

---

۶۱. تصویر۱۴.

62. Chardin

۶۳. شاردن، ۱۷۷-۱۷۸.

۶۴. نک. کمپفر، ۱۳۶؛ واله اصفهانی، ۶۴۴؛ اسکندربیگ ترکمان، ۲۷۵.

65. Sanson

محکومیت اشخاصی که مورد غضب شاه قرار گرفته‌اند وقتی اطلاع پیدا می‌کنند که میرغضب سربریده و خون‌آلود آنها را در حالی که شاه با امرا و بزرگان دربار بر سر سفره نشسته است به حضور می‌برد. سرهای تمام اشخاصی که در عرض سال گردن زده‌اند در عید نوروز اولین روز سال نو به‌حضور شاه می‌آورند».[٦٦]

نکته جالب توجه شباهت یکی از پیکره‌های بی‌تن در پای مرکب با یکی از دشمنان جدی دوران حکمرانی صفویان با نام «شاه‌قلندر» است. براساس اسناد، دوران حاکمیت صفویان شاهد شورش و ادعای حکمرانی حداقل سه قلندر در زمان سلطان محمدخدابنده بوده‌است. طبق گفته‌ی افوشته‌ای نطنزی، هر دو قلندر اول و دوم پس از ادعای حاکمیت به قتل رسیدند و سریکی نیز به دربار فرستاده شد.[٦٧] پس از این دو قلندر، در سال ۹۸۶ه قلندر سومی با نام «شاه‌قلندر» ظهور مکرد که بنابر منابع این دوره «به اسماعیل میرزا فی-الجمله مشابهتی داشت و به طریق اسماعیل میرزا دو دندان بیش نداشت». این منابع از این‌که او واقعا دو دندان بیش نداشته یا به‌عمد و برای ایجاد شباهت با شاه مقتول دندان‌هایش را کنده بوده، اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند؛[٦٨] اما فتنه شاه‌قلندر آسان رفع نشد. او که برای حکومت محمدخدابنده تهدیدی جدی محسوب می‌شد و چندین سال بر بخش-هایی از ایران حکمرانی کرد، در نهایت او پس از جنگی سخت با صفویان به قتل رسید و «سرش جدا کردند و در خراسان به‌نظر سلطان محمد خدابنده رسانیدند».[٦٩] چنان‌که در تصاویر مشاهده می‌شود، یکی از سرهای بی‌تن در پای مرکب به‌روشنی دهانی باز دارد که تنها دو دندان جلو در آن دیده می‌شود.[٧٠] صحنه‌ای که می‌تواند بیانگر تلاش نقاش برای

٦٦. سانسون، ١٧٦.

٦٧. افوشته‌ای نطنزی، ٤٠.

٦٨. اسکندربیگ ترکمان، ٢٧٢؛ واله اصفهانی، ٦٣٩.

٦٩. اسکندربیگ ترکمان، ٢٧٤.

٧٠. تصویر ١٥.

ترسیم نگون‌بختی «شاه‌قلندر» به‌عنوان یکی از دشمنان سرسخت شاه صفوی باشد. با نظر به موارد یادشده، تصویرگری سرهای بریده در مرکب در تناظر با وقایع اجتماعی این دوره است؛ ضمن آن‌که اختصاص جایگاهی پست به این سرهای بی‌تن و در بخش‌های پایینی پای مرکب نیز خود نشانی از تحقیر دشمنان یا مغضوب بودنشان نزد پادشاه دارد.

لوطی و میمون

از دیگر پیکره‌های کوچک‌تری که تصویرگری آن در بسیاری از نقاشی‌های ترکیبی تکرار شده، مردی است همراه با یک میمون.[۷۱] میمون آشکارا دستش را به‌سمت مرد دراز کرده یا دست او را در دست دارد و در حال نشان دادن چیزی به مرد یا گفت‌وگو با او به‌نظر می‌رسد. پیکره مرد همراه با میمون، نمایانگر یکی از قشرهای پایین طبقات جامعه صفوی با عنوان لوطی است. لوطیان دسته‌ای از درویشان، قلندران، یا فقیران معرکه‌گیر و گاه نیز به‌عنوان تلخک دربار شاهزادگان معرفی شده‌اند. آنها معمولا در حال مستی دیده می‌شدند و به دوره‌گردی در کوچه‌ها، بندبازی، لودگی و رقص با همراهی حیوانات به‌ویژه میمون یا خرس مشغول بودند.[۷۲]

بردگان و خواجگان سیاه‌پوست

برخی از پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب‌ها را زنان و مردانی با پوست تیره یا سیاه تشکیل داده‌اند.[۷۳] حضور افراد رنگین پوست-که فقط به نگاره‌های ترکیبی ایرانی اختصاص دارد- می‌تواند اشاره‌ای به بردگان و خواجگان سیاه‌پوستی باشد که به‌وفور در جامعه صفوی و دربار پادشاهان این دوره مشاهده می‌شدند. برخی از این افراد در خردسالی از هند یا سایر

۷۱. تصویر۱۷.

۷۲. نک. فلور، ۱۱.

۷۳. تصویر۱۸.

سرزمین‌ها به ایران آورده می‌شدند.[۷۴] کمپفر[۷۵] درباره شماری از آنان می‌نویسد «انجام دادن کارهای حرم‌سرا به‌عهده حدود پانصد تن از خواجه‌سرایان سیاه‌پوست است و این رقمی است که خود آنها ذکر می‌کنند؛ اما همه اینها حاضر به خدمت نیستند. بعضی به فرمان شاه به‌عنوان پیک، خبرگیر، و [...] مشغول‌اند».[۷۶] این خواجه‌سرایان از نظر مقام و منزلت با یکدیگر تفاوت داشتند. در متون صفوی از دو خواجه با نام‌های مبارک و آغا کافور نام‌برده شده که تا دوران سالخوردگی نیز همراه و محبوب شاه و اغلب مورد تجلیل درباریان بوده‌اند.[۷۷]

زوج‌های ساده در حال معاشقه

از دیگر پیکره‌های موجود درون مرکب، زنان و مردانی جوان با لباس‌هایی ساده و بدون زیورآلات‌اند که دست در گریبان یکدیگر دارند و جام شراب میانشان رد و بدل می‌شود.[۷۸] پیکره‌های یادشده که با عنوان زوج‌هایی در حال معاشقه کدگذاری شده‌اند، می‌توانند نشانی از زندگی روزمره همراه با آرامش، رفاه و خوشی در میان طبقات عادی جامعه باشند، رفاه و آرامشی که در متون صفوی نیز به آن اشاره شده است. به زعم این متون، حتی طبقاتی پایین چون روستائیان ایران نیز زندگی نسبتا خوبی داشتند و زنان و مردان روستایی به‌مراتب به‌نسبت دهقانان اروپایی در شرایط بهتری زندگی می‌کردند.[۷۹]

---

۷۴. سانسون، ۱۶۷.

75. Kaempfer

۷۶. کمپفر، ۲۲۵.

۷۷. همان، ۲۲۹.

۷۸. تصویر۱۹.

۷۹. نک. فوران، ۵۸-۱۰۲.

شاهدبازی

در نگاره شاهزاده سوار بر فیل ترکیبی، زوج‌های در حال معاشقه، با صحنه‌هایی از شاهدبازی و تلاش مردی برای به‌آغوش کشیدن یک نوجوان جایگزین شده‌اند.[۸۰] وجود این انحراف جنسی در دوره صفویه در بسیاری از متون تاریخی گزارش شده است. شاردن در سفرنامه خود به‌تفصیل به چند مورد از آنها اشاره کرده است.[۸۱] بنابر سایر سفرنامه‌های اروپاییان و منابع تاریخ اجتماعی، شاهدبازی حتی در میان برخی پادشاهان صفوی مرسوم بوده و گاه نیز به ماجراها یا مکان‌هایی در این‌باره اشاره شده است؛[۸۲] چنان‌که در این نگاره در کنار خود شاهزاده سوار نیز غلام یا جوانی کم‌سنّ‌وسال نشسته که شاه دست خود را زیر غبغب او گرفته است.[۸۳]

پیکره کوچک‌تری که پای سوار روی سر او قرار دارد

در اغلب آثار مورد بررسی، پای سوار، به نشان علاقه زیاد پیکره‌های کوچک‌تر درون حیوان به حاکم، یا تسلط حاکم بر دشمنان یا زورگویی و استبداد او، بر سر یکی از آنها _که در یکی از نگاره‌ها دست‌بسته نیز هست_ قرار دارد.[۸٤] چنان‌که در تطبیق ایدئولوژی طبقه حاکم با مضمون نگاره‌ها، به‌تفصیل ارائه خواهد شد، شاه صفوی موجودی مقدس و چون خدا مورد احترام و پرستش بود که این مسأله به قدرت نامحدود و متمرکز و استبداد او منجر شد. ضمن آن‌که، رسم پای‌بوسی نیز نه‌تنها در زمان شاه‌اسماعیل بلکه در دربار سایر شاهان صفوی رسمی متداول بود.[۸۵] برای نمونه، سانسون در مشاهده یکی از این موارد می‌نویسد:

---

۸۰. تصویر۲۱.

۸۱. شاردن، ۲۵۷/۷-۲۵۹.

۸۲. نک. راوندی، ۷/ ۳۹۳؛ شمیسا، ۲۲۷.

۸۳. تصویر۲۰.

۸٤. تصویر۱۳.

۸۵. نک. مینورسکی، ۱۷.

«شاه وقتی‌که کسی را به مقامی منصوب می‌کند، همین که آن شخص حکم انتصاب خود را دریافت می‌نماید و شاغل آن مقام می‌شود سه دفعه دور شاه می‌گردد و می‌گوید "دور سر شما بگردم" و بعد پای شاه را می‌بوسد و با انجام دادن این تشریفات رسما اعلام می‌کند که آماده است برای بقای شاه جان خود را فدا کند و نشان می‌دهد که می‌داند محفوظ‌ماندن مقام و جان و مالش به‌مرحمت شاه بستگی دارد».[۸۶]

سایر پیکره‌های انسانی

شماری دیگری از پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب به پیرمردی با صورتی چروکیده، زنی در حال حمل کیسه یا ظرفی بر روی دوش خود، مردی (ساربان) در حال مهار یک شتر اختصاص دارند. به‌طور کلی، افراد تصویرشده در میان پیکره‌های کوچک‌تر بیانگر گروه‌ها و طبقات اجتماعی متنوعی (البته از بخش پایینی قاعده هرم صفوی) هستند که در جداول ۳ و ٤ به آنها اشاره شده است.

پیکره‌های حیوانی

بخشی از پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب به حیوانات متنوعی شامل خرس، میمون، خرگوش، عقاب، ماهی و ... اختصاص دارد. شاردن در جلد چهارم سفرنامه خود و تاورنیه در فصلی با عنوان «در بیان حیوانات و اقسام ماهی‌ها و طیور ایران» به کلیه حیوانات یادشده اشاره کرده‌اند؛ ضمن آن‌که، وجود حیوانی غیر بومی چون فیل در یکی از نگاره‌های مورد بررسی نیز در هماهنگی کامل با مشاهدات او مبنی بر وجود شماری از این حیوانات در خدمت دربار است.[۸۷] نقاش عمدتا سعی‌داشته تا حیوانات را در بهترین جای ممکن به‌کار گیرد؛ برای مثال از خرگوش‌ها در سم مرکب یا از عقاب به‌جای چشم استفاده کرده است.

---

۸٦. سانسون، ۱۷۰.

۸۷. شاردن، ٤/۱۰٤-۱۳۱؛ تاورنیه، ٤۱۵.

این‌گونه ترکیب موجودات مختلف برای ساختن موجودی جدید و خارق‌العاده که در خدمت شاه باشد یادآور موجودات ترکیبی در هنر ایران باستان (هخامنشیان و ساسانیان) نظیر اسفنکس[۸۸]، گریفون[۸۹] و لاماسو[۹۰] است.

موجودات خیالی و پیکره‌های دیو و جن‌مانند

بخشی از پیکره‌های کوچک‌تر به موجوداتی نیمه‌برهنه با گوش‌های تیز و شاخ اختصاص دارد که بیانگر موجوداتی خیالی چون دیوها یا جنیان است؛ وجود این موجودات هم در تناسب با خرافه‌های رایج در دوره صفویه و هم در هماهنگی با سایر نگاره‌های این دوره است.[۹۱]

داده‌های تصویری خام	کدهای مستخرج	مفهوم اصلی
	پیکره‌هایی با رنگ پوست سیاه	بردگان، خواجگان
	سرهای بریده در بخش انتهایی پای مرکب (سری با دهان باز و تنها دو دندان جلو)	مغضوبین، دشمنان سربریده (شاه‌قلندر)

جدول۳.نمونه کدگذاری داده‌های تصویری (پیکره‌های کوچک‌تر)

88. Sphinx
89. Gryphon
90. Lamassu

۹۱. شاردن، ۳/۲۴۰-۲۵۶.

واحد معنا	کد	زیر مقوله
مردی با پوستینی بر دوش در حالت چنبره‌زده و خفته	درویش یا قلندر صفوی	طبقات پایین (یا پایین افتاده) هرم جامعه صفوی اشتغال به امور روزمره
مردی همراه با یک میمون	لوطی صفوی	
زنی در حال حمل بار (یک کیسه یا ظرف بر روی دوش خود)	زنی از طبقه پایین	
پیرمردی با صورتی چروکیده و لباس و کلاهی ساده	پیرمردی از طبقات پایین	
مرد یا زنی بار رنگ پوست سیاه با لباسی ساده	برده، خواجگان	
سرهایی بریده عمدتا در بخش های انتهایی پای مرکب	دشمن یا مغضوب سر بریده	
زوج‌هایی با لباس های ساده دست در گریبان یکدیگر	زوجی ساده در حال معاشقه	
مردی در حال معاشقه با یک نوجوان	شاهدبازی (مرد و نوجوان)	
شتر، خرس، خرگوش،...	حیوان	موجودات پست(پایین‌تر از انسان)
موجوداتی با شاخ یا گوش‌های تیز و برهنه	دیو	

جدول۴. نمونه موجودات، گروه‌ها و طبقات مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر

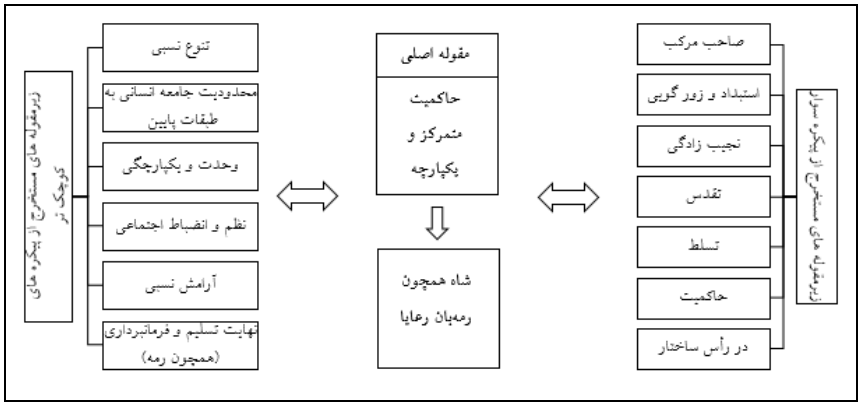
واحد معنا	کد	زیر مقوله
پیکره‌های سفیدپوست، سیاه‌پوست	تنوع رنگ پوست (نژاد)	تنوع اجتماع
پیکره‌های نوجوان، جوان، پیر	تنوع سن	
پیکره‌های زن و مرد	تنوع جنسیت	
عقاب، خرس، میمون، خرگوش، ...	تنوع جانوران	
وجود انسان، حیوان، دیو	تنوع موجودات	
تبدیل شدن پیکره‌های کوچک‌تر به مرکب پیکره‌ای بزرگ‌تر	نهایت تسلیم در برابر سوار	تسلیم و فرمان‌برداری
همه پیکره‌های کوچک‌تر به یک موجود تبدیل شده‌اند	وحدت و یکپارچگی اجتماع پیکره‌های کوچک	وحدت و یکپارچگی اجتماع
هر پیکره کوچک‌تر در جای خود مشغول به‌انجام فعالیت است	نظم و انضباط اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر	نظم و انضباط اجتماع
آرامش نسبی و فضای عادی در میان پیکره‌های کوچک‌تر	اجتماع آرام پیکره‌های کوچک‌تر	آرامش نسبی اجتماع

جدول۵. نمونه کدهای مستخرج از پیکره مرکب (اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر)

ب) ایدئولوژی صفویان و مضمون نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی

از به‌هم‌پیوستن کدهای مستخرج از تحلیل پیکره سوار و پیکره‌های کوچک‌تر زیرمقوله‌ها و از به‌هم‌پیوستن زیرمقوله‌ها، مقوله‌های اصلی که سایر زیرمقوله‌ها و کدها بر محوریت آنها تشکیل شده‌اند، استنباط می‌شود (شکل۱)؛ چنان‌که مشاهده می‌شود، زیرمقوله‌ها حول محور اصلی حاکمیت یک‌پارچه و متمرکز فردی (احتمالا مقدس همراه با قدرت مطلقه و استبداد و ستمگری) و در عین حال حاکمی هم‌چون محافظ و رمه‌بان قرار دارند. بر این اساس، در ادامه، ارتباط هریک از مقوله‌های اصلی با مضمون آثار تحلیل‌شده، بررسی و

ارائه می‌گردد.



شکل۱.مقوله‌های مستخرج از تحلیل‌محتوا نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی‌صفوی

ب-۱) حاکمیت واحد و متمرکز

حاکمیت متمرکز (یک فرد بر جمعی از پیکره‌های کوچک‌تر که به جامعه‌ای واحد و یک پارچه تبدیل شده‌اند) یکی از مقوله‌های اصلی مستخرج از نگاره‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی و از سویی دیگر از شاخصه‌های اصلی حکومت صفویه است. صفویان به‌عنوان برپاکنندگان اولین حکومت واحد و متمرکز ایران پس از دوره ساسانیان، در ابتدا با استفاده از قدرت صوفیگری و نیروی شمشیر قزلباشان موفق به تشکیل سلطنت شدند و در ادامه با اتکا به سه عامل تشیع، دارا بودن مقام مرشد کامل و سنت دیرینه‌ای که شاه را موجودی مقدس و برخوردار از فرّه ایزدی می‌داند، حاکمیت خود را تثبیت و یک‌پارچگی را در سرزمین‌های تحت تصرف خود ماندگارساختند. در میان عوامل یادشده، اعلام تشیع اثناعشری به‌عنوان مذهب رسمی کشور، مهم‌ترین تصمیم شاه‌اسماعیل، یکی از پایه‌های قدرت رهبران صفویه و عامل اصلی در تبلیغات مذهبی و ایدئولوژی سیاسی آنان بود. این تصمیم، توان یک ایدئولوژی مذهبی پویا را به‌خدمت دولت جدید درآورد؛ ضمن آن‌که با ایجاد تمایز آشکار میان دولت صفویه با امپراتوری قدرتمند عثمانی و آگاهی بیشتر نسبت به هویت ملی،

عاملی مؤثر در یگانگی و پیشرفت تدریجی ایران به‌سوی حکومتی ملی و دولتی متمرکزتر و قوی‌تر شد.[۹۲]

حاکمان صفویه در دوره‌های بعد نیز هم‌چنان از سه منبع یادشده مشروعیت خود را کسب می‌کردند. در زمان شاه عباس نیز گرچه حکومت از مبنای دینی به‌سمت حکومت مطلق این جهانی و غیردینی گرایش یافت، اما شاه هم‌چون گذشته و با استناد به منابع مشروعیت پیشین در رأس هرم سلسله‌مراتب قرار داشت و وظیفه او نظارت بر انجام وظایف یکایک طبقات موجود در هرم و حفظ نظم اجتماعی بود. در ادامه این روند، گرچه آرمان نظم اجتماعی سلسله‌مراتبی براساس حفظ گروه‌ها یا طبقات معینی از مردم محقق گردید، اما شاه صفوی قدرت و استقلالی نامحدود کسب کرد که به‌عقیده ناظران خارجی مستقیما ناشی از آن بود که او خود را پسر امام و پیغمبر می‌دانست و علاوه بر مقام سلطنت، ریاست مذهبی مملکت را نیز دارا شده بود. به‌زعم آنان «در تمام دنیا هیچ پادشاهی مستقل‌تر از شاه ایران نبود»، «او مالک جان و مال رعایا بود و روش حکومتش مطلقا استبدادی».[۹۳] پادشاهی که «بر انجام هرکاری مجاز و اختیار جان و مال و هر فرد و زن و فرزندان او همه در دست او بود».[۹۴] شاردن با تأکید بر این قدرت شاه آن را موجب ایجاد روحیه تسلیم‌طلبی در مردم می‌داند و می‌نویسد: «ایرانیان از خصلت تسلیم‌طلبانه‌ای برخوردارند که ناشی از مرتبه‌ای است که شاهان برای خود قائل‌اند. این حالت شاید در هیچ کجای جهان به‌اندازه ایران قوی نباشد. آنان معتقدند که شاهان طبیعتا خشن و بیدادگرند و با وجود همه خشونت و بی‌عدالتی‌شان، باید از آنان اطاعت کرد مگر در مواردی که بر خلاف دین یا وجدان عمل کنند [...] ایرانیان تسلیم‌طلب‌ترین مردم روی زمین‌اند».[۹۵]

۹۲. فوران، ۸۰؛ سیوری، ۲۶-۲۹.

۹۳. تاورنیه، ۵۶۹؛ سانسون، ۱۴۶.

۹۴. کمپفر، ۱۴.

۹۵. شاردن، ج۵، ۲۱۹-۲۲۰.

در چنین شرایطی به‌کار بردن، عناوینی نظیر «عالم‌پناه»، «پادشاه ممالک عالم»، «پادشاه جن و انس»، «سلیمان‌شأن»، «مشرق و مغرب به زیر نگینش»، «جهان مطاع»[۹۶] ـکه به‌زعم بسیاری از سفرنامه‌نویسان اروپایی بسیار مبالغه‌آمیز بود ولی شاه صفوی آنها را شایسته خود می‌دانستـ و انجام رسم پای بوسی در مورد او امری عادی بود.[۹۷] در این میان، عجیب نیست که نقاش صفوی که پیوندش با دربار و دریافت حمایت شاه از سوی او غیرقابل انکار است، قصد تجلیل از مقام شاه و به‌تصویر کشیدن صفات مبالغه‌آمیز یادشده، تقدس، تسلط، نایب امام الزمانی و حکومت واحد و یک‌پارچه او بر جهانیان را داشته - باشد.[۹۸] در واقع ترسیم حکمرانی سوار بر مَرکَبی از پیکره‌های کوچک‌ترِ متنوعی چون دیوها و جنیان، حیوانات و انسان‌ها تصویری هم‌سو با ایدئولوژی صفویان و مدایح این دوره درباره پادشاه است. نقاش، پیکره‌های کوچک‌تر متنوعی از انواع حیوانات آسمان و خشکی و دریا، انسان‌هایی با جنسیت‌های گوناگون (زن و مرد) در سنین مختلف (نوجوان، جوان، پیر) و حتی از نژادهای متفاوت (سیاه و سفید) را درون مرکب جای داده و بدین‌وسیله سعی‌داشته تا سیطره وسیع حکمرانی سوار را به‌نمایش بگذارد. پیکره‌های کوچک‌تری که وجود شاه و مرکب او به آنها نظم و یک‌پارچگی و وحدتی اندام‌وار بخشیده، هریک به‌عنوان عضوی از جامعه به انجام وظیفه خویش مشغول‌اند. نظم و وحدت میان آنها تا به‌حدی است که به پیکره‌ای واحد تبدیل شده‌اند و عنان و اختیار آن در دستان حکمران سوار است. بدین‌ترتیب مجموعه پیکره‌های کوچک‌تر و سوار، به تجسمی قابل قبول از حاکمیت متمرکز و واحد شاه صفوی یاحتی زمینه‌سازی شاه نایب امام غایب برای برقراری حکومت جهانی واحد بدل

۹۶. انتساب این صفات به شاه فراوان است، برای مثال نک. اسکندربیگ ترکمان، ج۲، ٤٥؛ محتشم کاشانی، ١٤٨؛ امینی هروی، ۱۸۷؛ خواندمیر، ٤٤٧.

۹۷. کمپفر، ۱۷.

۹۸. درباره هماهنگی صفات یادشده (به‌ویژه نایب امام الزمانی) در مدایح دوران صفوی با آثار مورد بررسی نک. نایفی، ۸۸-۸۹.

می‌گردد، حاکمیتی مبتنی بر یک ایدئولوژی مذهبی پویا که در آن شاه وجودی واجب الاطاعه و فرمان‌هایش لازم‌الاجرا است. این ایدئولوژی از سویی پیکره‌های کوچک‌تر را متقاعد می‌کرد تا سر را تقدیم قدم شاه مقدس کنند و از سوی دیگر چنان منش استبدادی و قدرت مطلقه و نامحدودی برای شاه فراهم می‌آورد که جامعه تحت تسلطش را به حیوانی بی‌اختیار، کاملا مطیع، فاقد قدرت تصمیم‌گیری و در نهایت به‌قول شاردن به «تسلیم‌طلب‌ترین مردم روی زمین» بدل می‌ساخت.

ب-۲) حاکم هم‌چون رمه‌بان یا شبان رعایا

گرچه نگاره‌های «مرد سوار بر حیوان ترکیبی» حاکمیت متمرکز و واحد شاه سوار بر اجتماع متنوعی از پیکره‌های انسانی کوچک‌تر در مرکب شامل جنسیت‌ها، سنین، رنگ پوست و نژادهای گوناگون را به‌تصویر می‌کشند که با اضافه شدن تنوع حیوانات و سایر موجودات چون دیوها یا جنیان خود نشانی از گستره قلمرو پادشاه و فرد سوار است، لیکن چنان‌که در تحلیل محتوای تصاویر مورد بررسی مشخص شد، این تنوع همواره نمایانگر طبقات ساده، پایین و عادی جامعه است؛ برای مثال، علی‌رغم حمل سلاح توسط فرد سوار، هیچ‌یک از پیکره‌های کوچک‌تر سلاحی به‌همراه ندارد تا نمایندگی طبقه سپاهیانی را که شاه بر آنها مسلط است برعهده گیرد. درواقع پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب همواره نمایانگر بخش پایین جامعه صفوی و به‌تعبیر دقیق‌تر کسانی‌اند که از آنان با عنوان «رعایا» یاد می‌شود.

به‌طور کلی، واژه رعیت از ریشه «رعی» به‌معنای چوپانی و چراندن دام‌ها، نگریستن، مراقبت کردن، تعهد کردن امر چیزی و مجازا به‌معنای حکومت کردن و اداره امور مردم است. قدیم‌ترین و فراگیرترین کاربرد این واژه _که به نحوی معانی دیگر آن را نیز دربر می گیرد_ به‌معنای زیردستان حاکم و ناظر بر سنتی کهن است که براساس آن، حاکم به‌مثابه چوپان مردم تصور می‌شد. از آن جهت که رعایا حق دخالت در امور سیاسی و نظامی مملکت را نداشتند به‌تدریج کاربرد دیگر «رعیت» به‌معنای اتباع غیرنظامی در ادبیات و

تشکیلات اسلامی رواج یافت و این واژه بر طبقاتی از اتباع سلطان که مجاز به حمل سلاح نبودند نیز اطلاق شد. در این معنا رعیت طبقه مطلقا فرمان‌بردار جامعه بود و در هیچ‌یک از سلسله مراتب توزیع قدرت مشارکتی نداشت. بر این اساس از سویی داشتن سلاح برای رعیت امری نپذیرفتنی بود و آنها موظف به اطاعت بی‌چون‌وچرا، پرداخت مالیات، خدمت-رسانی به عاملان دولت، در صورت لزوم تهیه مرکب و علوفه یا ارائه خدمات پشتیبانی برای سربازان بودند و از سوی دیگر نیز حاکم نمی‌بایست کارگزاران لشکری خود را از میان آنها برگزیند و آگاهی از احوال رعیت، عدالت و حسن رفتار با آنها و از همه مهم‌تر محافظت از ایشان از وظایف اختصاصی حکمران به‌حساب می‌آمد. همین معنا از رعیت در قرن ۱۰ه/۱٦م در تشکیلات صفویه جنبه رسمی و رواج یافت و رعیت/ رعیتی به‌عنوان اصطلاحی دیوانی در مقابل لشکر/ لشکری، سپاه/ سپاهی و عسکر/ عسکری به‌کار رفت.[۹۹] تقابل رعیت/ سپاه و رفتار دوسویه شاه با رعایا در متون و ادبیات این دوره نیز به فراوانی وجود دارد و در توصیه‌های عبدی بیگ شیرازی به شاه تهماسب درباره چگونگی رفتار با رعیت و سپاه، به‌خوبی قابل مشاهده است:

بار رعیت به عدالـــت بسنج　　ساز قوی لشکر خود را به جنگ
دار به یک دست رعیت نگاه　　گـــیر به یک دســت عـنان سپاه
رو به رعیـــت نده امـــا فزون　　تا ننـــــهد پا ز حـــد خود برون[۱۰۰]

از سایر متون و اسناد این دوره همین منش دوگانه شاه با رعایا قابل استنباط است. برای مثال گرچه ناظران و سفرنامه‌نویسان خارجی، شاه صفوی را با قدرتی نامحدود و صاحب اختیار و مالک جان و مال رعایا وصف کرده‌اند، اما در همین متون شاه گاه فرمانروایی عادل با هاله‌ای از نیکوکاری نامیده شده و درباره علاقه او به رعایا چنین گزارش می‌شود: «شاه

۹۹. ذیلابی، ۸۷-۱۰٤.

۱۰۰. عبدی بیگ شیرازی، ۱٤٦؛ نایفی نیز ذیل مدایح صفوی هماهنگ با این آثار به این ابیات اشاره کرده است. نک. نایفی، ٦۲.

ایران رعایایش را دوست می‌دارد و برای این‌که از احتیاجات آنها اطلاع پیدا کند و هم‌چنین اگر عمال و افسرانش ظلم و ستمی نسبت به رعایا روا داشته باشند از آن باخبر شود اغلب اوقات تغییر لباس می‌دهد و میان آنها می‌رود [...] تا داروغه را غافل‌گیر کند و از رفتار او مطلع گردد».[۱۰۱] درواقع قدرت مطلق شاه نه تحدید که تضمین آزادی و امنیت فردی طبقات پایین جامعه بود، امری که در ظاهر عجیب می‌نماید؛ اما درواقع پیامد منطقی جامعه‌ای است که فاقد نهادهای مدنی و حقوقی قدرتمند و بهره‌مند از خودمختاری قابل ملاحظه است.[۱۰۲]

آن‌چه درباره نگاره‌های مورد بررسی یاد شد، در هماهنگی کامل است با انگاره سلطه و رابطه شاه و مردم مبنی بر فرض حاکم به‌عنوان چوپان و رمه‌بان، و مردم به‌عنوان رمه که حق حمل سلاح را نداشتند. در واقع تشکیل مرکب از پیکره‌های کوچک‌تری متعلق به طبقات عادی جامعه و تأکید بر عدم حمل سلاح توسط آن‌ها، واژه «رعایا» را به مناسب‌ترین عنوان برای توصیف اجتماع این پیکره‌های کوچک‌تر بدل می‌سازد. پیکره‌های کوچک‌تری که نه تنها مطیع پادشاه‌اند، بلکه در نهایتِ فرمان‌برداری، خود به مَرکَب حکمران تبدیل شده‌اند. در مقابل، شاه نیز در مَنشی دوسویه از طرفی با قدرت مطلقه‌اش محدوده‌ای برای رعیت تعیین کرده که پای از آن برون نگذارند و مسیر زندگی، عنان و جان خود را در قالب مَرکَب در اختیار سوار نهند، از سوی دیگر متضمن امنیت یا نگه‌دارنده و ضامن بقای مَرکَب و پیکره‌های کوچک‌تر درون آن و به‌روشنی رمه‌بان آن‌هاست. بدین‌ترتیب، مجموعه روابط یادشده میان پیکره‌ها، این آثار را به تجسمی از تفکر مبتنی بر حاکمیت شاه صفوی به‌مثابه چوپان، و مردم چون رمه بدل می‌سازند.

۱۰۱. سانسون، ۳۰.

۱۰۲. سیوری، ۳۲-۱۷٤.

ج) نگاه انتقادی به مضمون نقاشی‌های ترکیبی صفوی

چنان‌که در رویکرد نظری تحقیق ارائه شد، از منظر بسیاری از متفکران «نظریه بازتاب»، هنرْ بخشی از ایدئولوژی جامعه است. ایدئولوژی نیز حاکی از شیوه‌ای است که به موجب آن، انسان‌ها نقش خود را در جامعه طبقاتی بازی می‌کنند. اندیشه‌ها، ارزش‌ها و تصویرهایی است که انسان‌ها را با کارکردهای اجتماعیشان پیوند می‌دهد و بدین‌سان آنها را از شناخت راستین جامعه بازمی‌دارد. در واقع در این دیدگاه، کارکرد ایدئولوژیْ مشروعیت بخشیدن به قدرت طبقه حاکم بر جامعه است و هنرْ بخشی از این ساختار پیچیده ادراک اجتماعی است که موقعیتی را فراهم می‌آورد که به موجب آن، یک طبقه‌ی اجتماعی که سرنوشت طبقه دیگر را در دست دارد، یا در چشم بیشتر افراد جامعه «طبیعی» جلوه کند یا اصلا به‌چشم نیاید.[۱۰۳]

ایدئولوژی صفویان همان‌گونه که از آن انتظار می‌رفت، به‌روشنی در خدمت طبقه حاکم و مشروعیت بخشیدن به جایگاه شاه صفوی بود و آن‌چنان‌که از تحلیل محتوای نمونه‌هایی از آثار مرد سوار بر حیوان ترکیبی به‌عنوان دسته‌ای از هنر و نقاشی صفوی مشخص گردید، کدها و مقوله‌های مستخرج از پیکره سوار به‌عنوان حاکم و پیکره‌های درون مرکب به‌مثابه بدنه جامعه نیز به‌عنوان بخشی از همین ساختار با کارکردها و شاخصه‌های اصلی این ایدئولوژی هم‌چون به‌کارگیری عامل پویای مذهبی در ایجاد هاله‌ای از تقدس به دور شاه که به تسلط و قدرت مطلقه و نامحدود و حاکمیتی یکپارچه و متمرکز انجامید، در تناظر و هماهنگی است.

با این همه، این آثار نه‌تنها با قابلیت‌های این ایدئولوژی در تناظرند، بلکه تجسمی از تمامی کاستی‌های تفکر حاکم را نیز به‌نمایش می‌گذارند. در آثار یادشده، پیکره‌های کوچک‌تر به‌درستی با کارکردهای اجتماعیشان پیوند داده شده‌اند. هریک از آنها ظاهرا به بهترین شکل ممکن در جای خویش قرارگرفته، وظیفه خود را در مرکب به‌مثابه بدنه جامعه

۱۰۳. ایگلتون، ۲۹-۴۱.

گاه در نقش چشم و گوش، گاه به‌جای پاها و ... ایفا می‌کنند و نظم و وحدت مثال‌زدنی میانشان آنها را به موجودی واحد و در خدمت آرمان پیکره سوار بدل ساخته است. با این همه، نمی‌توان نادیده گرفت که این موجود واحد در نهایت و در نمای کلی، حیوانی بی-اختیار و اراده و فرمان‌بردار است که عنان و مسیر زندگی‌اش در دستان سوار قرار دارد؛ و این پیکره‌های کوچک‌ترِ فشرده و گرفتار در محدوده مَرکَب، از شناخت راستین کلیت جامعه خود یا همان مرکب و موجود واحد که ترکیبی از همه آنهاست، بازمانده‌اند.

پیکره‌های کوچک‌تر فاقد سلاحی که عنوان رعایا برای آنان مناسب به‌نظر می‌رسد، با آرامشی نسبی به فعالیت‌های روزمره و زندگی خود تحت حمایت صاحب مَرکَب یا همان حاکم سوار قرار دارند. اما به‌راستی این حمایت به محافظت از حقوق و نیازهای یک حیوان یا مرکب (به‌مثابه کلیت جامعه پیکره‌های کوچک‌تر) چون تأمین خوراک و تیمار و نه نیازها و حقوق انسانی محدود است.

تنزل افراد جامعه به پیکره مرکبی که سوار بتواند با تسلط کامل بر آن حاکمیت کند، برای خود سوار نیز بی‌مسأله نیست و بررغم تلاش فراوان نقاش برای ترسیم تنوعی از موجودات سیطره سوار بر پیکره‌های انسانی را به افرادی از طبقات عادی و پایین هرم جامعه یا همان رعایا محدود می‌سازد. البته با توجه به تقلیل جامعه به پیکره مَرکَب و به‌بیان دیگر یک حیوان، حضور نداشتن نمایندگانی از نخبگان و طبقات بالایی جامعه تحت حاکمیت شاه صفوی هم‌چون سپاهیان، روحانیون و بازرگانان و تجار بزرگ امری طبیعی است. شاید به‌همین دلیل باشد که هنرمند ایتالیایی برای ترسیم حکومت جهانی حامیانش ماکسیمیلیان و رودلف دوم، از ترکیب عناصر کوچک‌ترِ سر امپراتور را می‌سازد و نه مَرکَب او را، تمثیلی که تا امروز نیز به قوت خود پابرجاست و از توقف تصویرگری نمونه‌های ایتالیایی جلوگیری کرده است.

عجیب نیست که در سال‌های بعد و با حرکت از اوایل دوران حاکمیت پادشاهان صفوی به اواخر آن و کم‌شدن کارایی ایدئولوژی اولیه مقدس شمرده‌شدن شاه، تصویرگری

این نگاره‌ها با تغییرات جدی مواجه می‌شود. به‌عقیده محققانی چون راید[۱۰۴] و اتینگهازن[۱۰۵]، به‌طور کلی در نگاره‌های تصویرشده در زمان شاه‌عباس و بعد از وی، در مقایسه با نمونه‌های قبلی، حالت تمکین و تسلیم‌پذیری به‌چشم‌نمی‌خورد؛ فردیتِ بارزتر، محافظان بی‌رمق و نبود نظم و انضباط و ناخشنودی از مراجع قدرت از ویژگی‌های این نگاره‌هاست. در ادامه، هنر سده ۱۱ه/۱۷م واقع‌گرایانه‌تر شد و با افول تصویرگری قهرمانانه از شاه، به زندگی طبقات فرودست و افراد معمولی در حالت کارکردن و فراغت توجه بیشتری نشان داد.[۱۰۶] نکته جالب توجه آن‌جاست که از سویی دیگر در دوره قاجار نیز به‌تدریج و ظاهرا با تلاش‌های میرزا حسین خان سپهسالار _که عمدتا به‌عنوان مدافع حقوق مردم شناخته می‌شود_ در استفاده از واژگان سیاسی جدید، واژه رعیت جای خود را به واژه ملت داد و در سروده‌ها و نوشته‌های پس از آن تشبیه پادشاه به شبان که در ادبیات متقدم بسیار معمول بود، بسیار کمتر شد.[۱۰۷] دقیقا در همین بازه زمانی، تصویرگری نمونه‌های «مرد سوار بر حیوان ترکیبی» که تجسمی از تسلیم‌پذیری کامل رعایا در مقابل شاه و تشبیه او به‌مثابه رمه‌بان مردم است نیز با رکود، تغییر مضامین به سمت حذف مرد سوار و نگاره‌های ترکیبی با مضمون عاشقانه و حتی توقف مواجه می‌شود.

نتیجه

پژوهش حاضر به‌هدف تحلیل دسته‌ای از آثار نقاشی دوره صفوی با عنوان نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» و بررسی چگونگی ارتباط آنها با جامعه و بازتاب ایدئولوژی طبقه حاکم بر تصویرگری آنها انجام‌شد. یافته‌های این پژوهش به‌طور خلاصه به‌قرار زیر است:

104. Reid
105. Ettinghausen

۱۰۶. فوران، ۸۸؛ اتینگهازن، ۳۴۸-۳۵۳.

۱۰۷. ذیلابی، ۹۹.

در مرحله اول، از تحلیل محتوای نقاشی‌های یادشده کدها و زیرمقوله‌هایی چون ترکیب‌بندی مقامی، نجیب‌زادگی، حاکمیت، رمه‌بان، شاه، تقدس، تسلط و استبداد (از پیکره سوار)، قلندران و درویشان، لوطیان، دشمنان و مغضوبان سربریده، خواجگان و بردگان سیاه‌پوست، زنان و مردانی معمولی در حال معاشقه و باربرکه نمایانگر هرم طبقات پایین جامعه صفوی‌اند (از پیکره‌های کوچک‌تر) و وحدت و یک‌پارچگی، نظم و انضباط و فرمان‌برداری (از مرکب به‌عنوان کلیت اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر) استخراج می‌گردد که به مقوله‌های اصلی «حاکمیت یکپارچه» و «حاکم هم‌چون رمه‌بان» می‌انجامد.

در مرحله دوم، تناظر و هماهنگی کامل میان مقوله‌های اصلی مستخرج از تحلیل محتوای آثار با ایدئولوژی طبقه حاکم و شاخص‌ها و کارکردهایش این آثار را به جلوه‌ای بارز از بازتاب این ایدئولوژی و بخشی از ساختار آن بدل می‌سازد که می‌کوشد افراد جامعه را با کارکردهای اجتماعیشان پیوند دهد و با فراهم‌کردن موقعیتی که قرارداشتن سرنوشت طبقه‌ای را در دست طبقه دیگر عادی جلوه می‌دهد، تصویری از مشروعیت طبقه حاکم را به‌نمایش بگذارد. دراین جهت، این آثار از سویی نمایشی قابل قبول از وحدت و یکپارچگی و نظم و انضباط اجتماعی مردمی تحت حاکمیت شاهی با قدرت مطلق و نامحدود و مقدس که عنان زندگی سایر افراد جامعه را در اختیار دارد، به‌تصویرمی‌کشند؛ و از سوی دیگر با تطبیق پیکره‌های کوچک‌ترِ فاقد سلاح درون مَرکَب با اصطلاحات دیوانی عصر صفوی تجسمی گویا از تشبیه «شاه به‌مثابه رمه‌بانِ رعایا» هستند.

در مرحله سوم، در نگاه انتقادی به این آثار و مضامین نهفته در آنها مشخص می‌شود این آثار نه‌تنها تجسمی از کارکردهای ایدئولوژی بلکه بازتابی از کاستی‌های آن نیز هستند. گرچه پیکره‌های کوچک‌تر به‌شکلی طبیعی مشغول انجام نقش و زندگی عادی خودند، اما از درک کلیت اجتماعشان به مثابه یک مَرکَب یا حیوان، بی‌خبر یا عاجز به‌نظر می‌رسند. ظاهرا شاه هم‌چون رمه‌بان محافظ آنهاست، اما این حفاظت و حمایت به نیازها و حقوق حیوانی (کلیت اجتماع آنها)، نه حقوق انسانیشان محدود است. تنزل جامعه به مرکب یا حیوانی که

حکمران بتواند به‌راحتی بر آن تسلط داشته‌باشد، برای خود شاه نیز بی‌مسأله نیست و به تقلیل سیطره حاکمیتش می‌انجامد. گرچه نقاش تلاش زیادی برای ترسیم تنوع و سیطره قلمرو سوار نشان داده است، اما چنان‌که از کدهای مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر نیز برمی‌آید، آنها همواره افرادی از طبقات و گروه‌های پایین هرم جامعه صفوی را به تصویر می‌کشند. در واقع ترسیم افرادی از میان نخبگان و طبقات بالاتر به‌لحاظ ماهیت قالب برگزیده برای تصویرگری اجتماع یا همان مَرکَب تقریبا غیرممکن است. در انتها از دست-دادن کارایی ایدئولوژی اولیه و کم‌شدن تقدس شاه، جای‌گزینی واژه «ملت» به‌جای «رعیت» و رکود استفاده از تشبیه «شاه به‌مثابه رمه‌بانِ رعایا»، ازدلایل قابل قبولی برای رکود تصویرگری نمونه‌هایی هم‌چون «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» و تغییر مضامین یا حذف مرد سوار در آنها در سال‌های بعد، به‌نظر می‌رسد.

کتابشناسی

اتابکی، تورج، «مورخان و تاریخ اجتماعی (از پایین)»، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره شهریور و مهر، ۶-۳، ۱۳۸۲ش.

اتینگهازن، ریچارد، «گرایش‌های سبکی دوران شاه عباس‌اول»، مترجم صفورا فضل‌اللهی، پیام‌بهارستان، دفتر۲، ش۸۳، پاییز۱۳۹۳ش.

افوشته‌ای نطنزی، محمودبن‌هدایة الله، نقاوة الآثار فی ذکر الاخیار، به‌اهتمام دکتر احسان اشراقی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰ش.

ایگلتون، تری، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران، دیگر، ۱۳۸۳ش.

بارنت، سیلوان، راهنمای تحقیق و نگارش در هنر، ترجمه بتی آواکیان، تهران، سمت، ۱۳۹۱ش.

پاکباز، رویین، نقاشی ایران، تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۶ش.

تاورنیه، ژان‌باتیست، سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تهران، انتشارات‌کتابخانه‌سنایی، ۱۳۶۳ش.

ترکمان، اسکندربیگ، تاریخ عالم‌آرای عباسی، زیر نظر ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۷ش.

خواند میر، غیاث الدین، تاریخ‌حبیب‌السیر فی‌اخبار بشر، ج٤، تهران، کتابخانه خیام، ۱۳۵۳ش.

ذیلابی، نگار، «تطور اصطلاح رعیت و قشربندی رعایا در تشکیلات اسلامی»، تاریخ و تمدن اسلامی، سال دهم، شماره نوزدهم ، بهار و تابستان ، ۱۳۹۳ش.
راوندی، مرتضی، تاریخ اجتماعی ایران، تهران، نگاه، ۱۳۷۱ش.
سانسون، سفرنامه‌سانسون، باهتمام و ترجمه تقی‌فضلی، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۶ش.
سیوری، راجر، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، چ۲۱، تهران، مرکز، ۱۳۹۱ش.
شاردن، ژان، سیاحت‌نامه شاردن، مترجم محمد عباسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳٤٥ش.
شمیسا، سیروس، شاهدبازی در ادبیات فارسی، تهران، فردوس، ۱۳۸۱ش.
شیرازی، عبدی‌بیگ، مظهرالاسرار، حاضرکننده متن از روی دستنویس شاعر: ابوالفضل اوغلی رحیموف، مسکو، دانش، ۱۹۸٦م.
فلور، ویلم، لوطی‌گری، «لوطیان و زیست اجتماعی در تاریخ ایران»، روزنامه شهروند، سال چهارم، شماره ۱۰۷۰، ۱۳۹٥ش.
فوران، جان، مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران، ترجمه احمد تدیّن، چ ١٤، تهران، خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۷۷ش.
کاشانی، محتشم، دیوان محتشم، به‌کوشش مهرعلی‌گرگانی و محمدحسن‌سادات ناصر، تهران، سنایی، ۱۳۷٦ش.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، تهران، کتابخانه مستوفی، ۱۳۷٦ش.
کمپفر، انگلبرت، سفرنامه‌کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران، خوارزمی، ۱۳٦۳ش.
کنراد، تاریخ‌اجتماعی، در تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش، گردآورنده و مترجم، ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط، تهران، سمت، ۱۳۹۴ش.
مینورسکی، سازمان اداری حکومت صفویان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، زوار، ۱۳۳۴ش.
نایفی، صدیقه، پیکره در پیکره‌ها در نقاشی ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنراسلامی، دانشگاه هنرتبریز، ۱۳۹۱ش.
واله اصفهانی، محمد یوسف، خلدبرین (ایران در روزگار صفویان)، به‌کوشش میرهاشم محدث، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۲ش.
هت، جین، «تاریخ اجتماعی»، ترجمه حسن زندیه، فصلنامه تاریخ اسلام، سال دوازدهم، شماره اول و دوم شماره مسلسل٤٦-٤٥، ۱۸۲-١٦١، ۱۳۹۰ش.

هروی، امیر صدرالدین سلطان ابراهیم، فتوحات شاهی، تصحیح محمدرضا نصیری، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۳ش.

Bonta, Robert J.Del,. "Reinventing Nature: Mughal Composite Animal Painting", Ed Som Prakash Verma, *Flora and Fauna in Mughal*. Bombay: Marg Publications, 1999.

Comanini, Gregorio, *Il Figino*, Milan, 2015.

DaCoasta Kaufmann, Thomas, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolph II*, Harvard University, Ph. D., in Fine Arts (published doctoral thesis), 1977.

DaCosta Kaufmann, Thomas, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, University of Chicago Press, 2009.

Ekhtiar Maryam D. (editor), Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, Navina Najat Haidar. *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. Published by The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press, 2011.

Grabar, Oleg, *Mostly Miniature: An Introduction to Persian Painting*, Princeton University, 2001.

Goud, Balagouni Krishna, and M.V.S. Sarma, "Composite art: with special refrence to the miniature paintings in SALAR JUNG museum", *Proceedings of the Indian History Congress*, vol.73, 2012.

Kazue, Kobayashi, "Rock and Composite Animals Seen in the Saray Album H.2153 and the Development of their Iconography", report on the 6th *research seminar on the Saray album, Institute of Oriental culture*, the university of Tokyo, 1999.

Kramrisch, Stella, *Painted Delight: Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1996.

Kriegeskorte, Werner, *Arcimboldo*, London, Taschen, 2004.

Schmitz, Barbara, A. Desai, Ziyad-Din, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in The Raza Library Rampur*, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for The Arts, 2006.

Shoemaker, Marla K. *Elephant Composite*, School Arts, vol.96, Issue 1, Academic Search Complete Baldwin Wallace, Sept. 1996, Accessed, 12 Dec, 2018.

Vaughan, Philippa, "Mythical Animals in Mughal Art: Images, Symbols, and Allusions", Ed Som Prakash Verma, *Flora and Fauna in Mughal*, Bombay, Marg Publications, 1999.

Young, Catherine, *Letters from India*, New Delhi, Har-Anand Publications, 2003.

Mangir, Ahu Fatma, "Symbols of the Handkerchief in Turkish Culture", *12th International Academic Conference*, Prague, 2014.

A Composite elephant with Rider, Retrieved September 18. 2018 From:https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/a-composite-elephant-with-rider-and-groom-akm143.

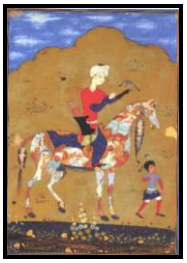
Divine Rider on a Composite Elephant Preceded by a Demon, Retrieved November 18, 2018, From:

https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/object_resources/70706.pdf

Prince and Page on a composite elephant, Retrieved September 10. 2018 From: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=90352001&objectId=265871&partId=1

What Is an Elephant? Retrieved September 6. 2017 From: http://visionlab.harvard.edu/members/fred/elephant.htm

تصاویر

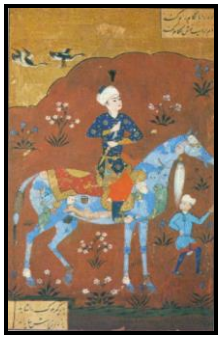


تصویر۱.مرد سوار بر اسب‌ترکیبی، نقاشی‌صفوی، اواخر سده۱۰ه، موزه رضا-عباسی،تصویر از نگارنده

تصویر۲.خدای‌فصول، اثر آرچیمبلدو، سده۱۶م، قلعه اسککلسترسوئد(کریگسکورت،۲۰۰۴، ۴۴)

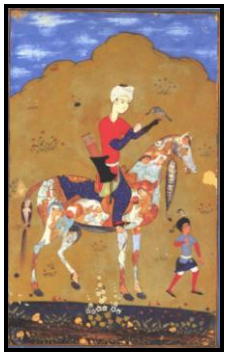
تصویر۳. فیل‌ترکیبی، نقاشی‌هند، اواخرسده ۱۶م،سایت‌موزه آغاخان

تصویر ۴. شاهزاده‌سوار بر فیل‌ترکیبی، نقاشی‌صفوی، سده۱۶م، سایت‌موزه‌بریتانیا



تصویر۵. شاهزاده‌سوار بر اسب ترکیبی، نقاشی‌صفوی، سد۱٦م، موزه رازا(Smitz,2006,pl271)

تصویر٦. سوار بر اسب ترکیبی، نقاشی صفوی، اواخر سده ۱۰هـ موزه رضا عباسی، تصویر از نگارنده



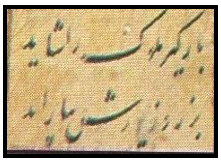
تصویر۷. سوار قوش‌بدست براسب ترکیبی، نقاشی صفوی، اواخر سده۱۰هـ موزه رضاعباسی، تصویر از نگارنده

تصویر۸. تزیینات لباس‌سوار

تصویر۹. دستمال در دست-سوار

تصویر۱۰. جلودار یا قرقچی

تصویر۱۱. حمل سلاح توسط سوار



تصویر۱۲. کتیبه‌نگاره ۵

تصویر۱۳. پای‌سواررروی سر یک پیکره

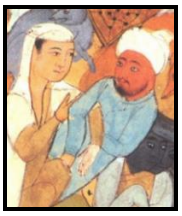
تصویر۱۴. درویش‌خفته

تصویر۱۵. سربریده‌بادهان‌باز و دو دندان

تصویر۱۶. سرهای‌بی‌تن

تصویر۱۷. مرد و میمون

تصویر۱۸. پیکره‌های‌سیاه‌پوست


تصویر۱۹. زوج‌های‌درحال-معاشقه

تصویر۲۰. شاهزاده و غلامش

تصویر۲۱. صحنه شاهدبازی

تصویر۲۲. پیکره دیومانند

تصویر۲۳. پیکره‌های دیویا جن مانند

نمونه‌هایی از تکرار داده‌های تصویری در دیگر نقاشی‌های ترکیبی صفوی

تصویر ۲۴. قلندر خفته

تصویر۲۵. مرد و میمون

تصویر۲۶. زوجی‌درحال معاشقه

تصویر۲۷. زنان‌ومردان‌سیاه‌پوست