Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 3. Autumn 2025. P, 14 to 22

Research Paper

Artistic self - consciousness in historical context (Case study: Sadeqi Beg Kitabdar in the Safavid era)

Fatemeh Mehrabi[1], Seyed Hasan Soltani[2]*
1. Ph.D. Candidate of Analytical and Comparative History of IslamicArt, Faculty of Theoretical Sciences & Higher Art Studies, Art University of Iran, Tehran, Iran.
2. Associate Professor, Painting Department, Faculty of Visual Arts, Art University of Iran, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.140899.1481

Received: March 8, 2024
Accepted: October 11, 2024
Available online: September 23, 2025

Keywords: Self-awareness, Persian painting, Safavid painting, Sadeqi Beq Kitabdar.

Abstract

Sadeqi Beg Kitabdar, a prominent Safavid artist and head librarian under Shah Abbas I, is renowned for his contributions to poetry and literature. His works stand out from those of his contemporaries, indicating a unique character and approach that diverged from the norms of his time. Criticisms directed at him during his lifetime now serve as examples of profound self-awareness within a humanistic framework. This research aims to analyze the impact of Sadeqi's self-awareness on the development of Persian painting. The study focuses on Sadeqi's self-awareness and its role in shaping his artistic actions. Key inquiries include the disparity between external perceptions of Sadeqi's personality and his self-portrayal in his works. Employing qualitative strategies such as comparative analysis and case studies, the research seeks to address these questions. Results suggest that differences between Sadeqi's viewpoints and external perceptions stem from a clash of cultural paradigms—a theistic worldview prevalent in his era versus Sadeqi's humanistic perspective. Sadeqi expressed his self-awareness through various means, including self-praise, admiration for his art, and the production of Tazkira books and Qanun Al-Suvar. In summary, Sadeqi Beg Kitabdar's self-awareness transcends his time, providing insights into the confluence of culture, art, and individual identity during the Safavid period. Through his distinct approach and self-expression, Sadeqi contributed significantly to the artistic landscape of his era and beyond.

Mehrabi, F., Soltani, S. H. (2025). Artistic self - consciousness in historical context (Case study: Sadeqi Beg Kitabdar in the Safavid era). *Sociology of Culture and Art*, 7 (3), 14-22.

Corresponding author: Seyed Hasan Soltani
Address: Department of Painting, Faculty of Visual Art, Art University of Iran, Tehran, Iran.
Email: Soltani@art.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

The exploration of self-awareness and the development of individuality within Iranian art history have historically received little attention due to the traditional framework of Iranian thought and social relations. However, a reevaluation of historical evidence suggests that during the Safavid period, significant political, social, and cultural shifts catalyzed the emergence of a rudimentary form of self-awareness, particularly within the artistic sphere. Safavid rulers strategically promoted Iranian Islam to consolidate power and distinguish themselves from previous rulers, while interactions with the West also contributed to shaping Iranian self-perception. This research aims to analyze the influence of artists' self-awareness on the trajectory of Iranian painting, with a specific focus on Sadeqi Beg Kitabdar, a notable Safavid artist. Despite the relatively comprehensive documentation of Sadeqi's life, his contributions have been overshadowed by other prominent figures. However, his distinct temperament and artistic achievements warrant closer examination. By investigating the discrepancy between external perceptions of Sadeqi's personality and his self-representation in his works, this study seeks to illuminate the nuances of artistic self-awareness during this transformative period in Iranian history.

2- Methods

This research employs a descriptive-analytical approach within an interpretative paradigm. Qualitative strategies including comparative and historiographical analysis, as well as case study methods, are utilized to achieve the research objectives and address the primary research question. Verbal information necessary for the study is gathered through the examination of manuscripts and firsthand historical texts. The data collection process primarily relies on library documentation and observation methods. The study focuses on analyzing Sadeqi Beg's verbal works to identify instances of self-awareness and correlates them with indications of self-awareness evident in attributed drawings and paintings. By juxtaposing these findings with narratives from contemporary writers, the research aims to provide a comprehensive understanding of Sadeqi's self-perception, delineating his role within the artistic landscape of the Safavid era and contributing to the broader discourse on the evolution of Iranian artists' self-awareness.

3- Findings

Sadeqi Beg's self-awareness permeates his verbal works, showcasing his multifaceted talents and opinions. Majam al-Khuwas exemplifies his self-awareness, evident in his critiques of contemporaries like Mir Sanae and Mozafar Ali. Despite his sharp criticism, Sadeqi's introspection is palpable in his writings, indicating a nuanced understanding of his own abilities. His reluctance to praise painters in Majmael Al-Khus suggests a deliberate distancing from his peers, perhaps driven by his high standards or individualistic tendencies. Notably, Sadeqi's treatise "Qanun al-Suvar" underscores his self-perceived authority in defining painting principles, emphasizing meaning over form. His self-identification as "Muzaffar" in this treatise further reflects his aspirations for recognition. Moreover, Sadeqi's autobiographical work "Kolliat" underscores his perceived importance, devoting space to detailing his life and achievements. Contemporaneous narratives further illuminate Sadeqi's self-awareness. While lauded for his artistic prowess, he is also critiqued for his perceived arrogance and rebellious nature. Mirza Taher Nasrabadi's account of Sadeqi's interaction with Mullah Ghorouri showcases his recognition of artistic value and market dynamics. Despite his artistic acclaim, he faces criticism for his perceived self-centeredness, exemplified by Valeh Esfahani's depiction of Sadeqi's unfulfilled aspirations due to his perceived arrogance. These findings collectively reveal Sadeqi's complex persona and his multifaceted approach to art and self-expression. While celebrated for his artistic contributions, Sadeqi's self-awareness often manifests as a double-edged sword, earning him both admiration and criticism from contemporaries. Nonetheless, his legacy endures as a testament to his unwavering commitment to artistic integrity and self-expression in Safavid-era Iran.

4- Discussion & Conclusion

The study delves into Sadeqi Beg Musvir's self-awareness and its impact on the evolution of Iranian painting during the late Safavid period. Through an analysis of Sadeqi's actions and the perceptions of his contemporaries, it becomes evident that his self-awareness differed from societal norms of the time,

often construed as impetuousness or pride. However, this perception stems from a cultural paradigm shaped by religious ideals rather than Sadeqi's intrinsic character. Sadeqi's mastery in both painting and writing highlights his multifaceted talents. His artistic journey began in the court, where he excelled as a book illustrator, producing intricate illustrations steeped in traditional narratives. However, with Tahmasab's reforms, artists were expelled from the court, leading to a shift towards market-driven art. This transition marked the emergence of modern Iranian painting, characterized by single-page images devoid of narrative complexities. Sadeqi's treatise on painting played a pivotal role in shaping this transformation. Emphasizing the importance of meaning alongside form, Sadeqi advocated for a closer alignment with nature in painting—a departure from the traditional emphasis on literary motifs. His insights paved the way for a new aesthetic sensibility, blending realism with imaginative expression. In this context, Sadeqi's self-awareness acted as a catalyst for artistic innovation. His insistence on the significance of meaning in painting challenged prevailing norms, contributing to the evolution of modern Iranian art. While his contemporaries may have viewed his behavior as rebellious, it stemmed from a profound understanding of artistic principles and a desire to push boundaries. In conclusion, Sadeqi Beg Musvir's self-awareness transcended societal constraints, propelling him to the forefront of artistic innovation. His contributions to the redefinition of Iranian painting underscore the transformative power of individual vision in shaping cultural paradigms. As modern Iranian painting continues to evolve, Sadeqi's legacy endures as a testament to the enduring influence of self-awareness in artistic expression.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

This article is derived from the Ph.D. dissertation of Fatemeh Mehrabi (First Author), titled "Metapicture in Persian Painting of Safavid Era," conducted under the supervision of Dr. Hasan Soltani (Corresponding Author) at the Faculty of Theoretical Sciences & Higher Art Studies of Art University of Iran.

7- Conflict of Interests

The authors declared no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۴، ص، ۱۴-۲۲

مقاله پژوهشی

خودآگاهی هنری در بستر تاریخی (مورد مطالعه: صادقی بیگ کتابدار در عصر صفوی)

فاطمه مهرابی[۱]، دکتر سید حسن سلطانی[۲*]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

۲. دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.140899.1481

تاریخ دریافت: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۰ مهر ۱۴۰۳
انتشار آنلاین: ۱ مهر ۱۴۰۴

چکیده

صادقی بیگ کتابدار یکی از پیشروترین هنرمندان دوره صفوی بود که علاوه بر سرپرستی کتابخانه شاه‌عباس اول، فردی شناخته‌شده در حوزه شعر و ادب است. مطالعه آثار کلامی او و مقایسه‌شان با سایر آثار هم‌عصر وی این ایده را به ذهن می‌آورد که منش و روش او در چارچوب‌های زمانه‌اش نمی‌گنجیده. بسیاری از نقدهایی که در آن زمان بر او وارد شده، در زمانه حاضر و در چارچوبی انسان‌گرایانه از جمله مهم‌ترین مصادیق خودآگاهی هستند. این پژوهش با تمرکز بر زندگی و آثار صادقی به دنبال واکاوی نقش خودآگاهی مؤلف بر جریان تحولات نقاشی ایرانی است. پرسش‌های اصلی‌ای که این پژوهش را برای رسیدن به هدفش یاری می‌کند بدین قرارند: اختلاف میان اقوال دیگران درباره شخصیت صادقی و آنچه از آثار خود وی برمی‌آید چیست و از کجا نشاءت می‌گیرد؟ صادقی بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دوره صفوی چگونه خودآگاهی‌اش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را تبیین می‌کرد؟ این تحقیق، با در پیش گرفتن راهبردی کیفی به روش‌های مختلفی از قبیل تحلیل تطبیقی و تاریخ‌نگارانه و مورد پژوهی راه رسیدن به هدف و پاسخگویی به مسئله اصلی پژوهش را طی می‌کند. مهم‌ترین نتایج بدین قرارند :اختلافی که میان نظرات خود او و دیگران مشهود است، اختلافی از جنس ادراک فرهنگی است و به خاطر متفاوت بودن پارادایم فرهنگی آن دوران (خداگرایانه) از چارچوب اندیشه صادقی(انسان‌گرایانه) است. صادقی به شیوه‌های مختلفی چون تعریف از خود، تعریف از هنرش، تحقیر هم‌صنفان، احساس ضرورت برای نوشتن کتب تذکره، قانون تصویرگری و ... در ساحت کلامی خودآگاهی‌اش نسبت به خود و هنرش را به نمایش می‌گذاشت.

واژه‌های کلیدی: خودآگاهی، نقاشی ایرانی، نقاشی صفوی، صادقی بیک کتابدار.

استناد: مهرابی، فاطمه؛ سلطانی، سید حسن (۱۴۰۴). خودآگاهی هنری در بستر تاریخی (مورد مطالعه: صادقی بیگ کتابدار در عصر صفوی). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۳)، ۱۴-۲۲.

* **نویسنده مسئول: دکتر سید حسن سلطانی**
نشانی: گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران، تهران.
پست الکترونیکی: Soltani@art.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

مسئله خودآگاهی و به کمال رسیدن فردیت در ایران امری است که پژوهشگران تاریخ هنر آن‌گونه که باید به آن توجه نداشته‌اند. چراکه اصولاً چارچوب اندیشه و روابط اجتماعی ایران در نظام سنتی چنین مفهومی را آن‌گونه که مدنظر این پژوهش و برآمده از فلسفه غربی است، برنمی‌تافت. مروری بر شواهد تاریخی و سیر تحولات فرهنگی حاکی از آن است که در دوره صفوی پیرو برخی تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، رفته‌رفته قسمی از خودآگاهی یا دست‌کم سویه ایرانی‌ای از آن در حال شکل‌گیری بود که رشد کرد و در دوره‌های بعد نتایج آن محسوس‌تر شد. در این دوره پادشاهان صفوی برای تبلیغ شروعی متفاوت و تثبیت جایگاه خود، اسلامی ایرانی پدید آوردند که شعار و شیوه آن‌ها برای کنترل اوضاعی بود که طی قرن‌های پیشین در ایران شکل گرفته بود. از طرفی نیز، دیگر مؤلفه سیاسی‌ای که زمینه‌های خودآگاهی ایرانیان و به تبع آن هنرمندان را فراهم کرد، ارتباط با غرب بود. در این پژوهش که در پی واکاوی نقش خودآگاهی مؤلف بر جریان تحولات نقاشی ایرانی در اواخر دوره صفوی و علل ظهور نقاشی نوین [مدرن] ایرانی است، نخستین کار تعریف مفهوم خودآگاهی است. خودآگاهی مفهومی وسیع است که در شاخه‌های مختلف معرفت از وجوه متفاوت مطالعه می‌شود. در این مجال، خودآگاهی واژه‌ای است برای تعریف وضعیتی که در آن، هنرمند به کنش و تأثیرگذاری خود و اثرش بر مخاطب آگاه می‌شود. خودآگاهی یک نقاش ممکن است در آغاز با اندیشیدن در باب ماهیت تصویر و تأثیرگذاری آن آغاز شود، اما رفته‌رفته شکل‌دهنده به جریانی می‌شود که در آن تصویر نیز می‌تواند به یک ابژه خودآگاه تبدیل شود و از قِبَل این خودآگاهی نزد مخاطب مؤثر واقع شده، تکثیر شود و حتی ژانرهای تصویری نویی را پدید آورد.

یکی از برجسته‌ترین هنرمندانی که در عصر صفوی می‌زیست و همواره گزاره‌های ضدونقیضی در متون مختلف درباره وی نقل شده است، صادقی‌بیگ کتابدار (۹۴۰-۱۰۱۸ ه.ق) است. در تاریخ نقاشی سنتی ایرانی صادقی تنها هنرمندی است که گزارش نسبتاً کاملی از دوران حیاتش وجود دارد، اما پس از پژوهش منطقی و منظم آنتونی ولش کمتر پژوهشگری به دنبال جستجوی بیشتر در مورد آثار و احوال او بوده است؛ به‌خصوص در سایه نوابغی چون بهزاد، سلطان محمد و رضا عباسی که مدت‌ها مهم‌ترین کانون‌های توجه پژوهشگران نقاشی ایرانی بودند. از طرفی نیز خلق‌وخوی تند صادقی باعث شده بود تا نویسندگان هم‌عصر او علی‌رغم کارنامه شایسته توجهش، کمتر به او بپردازند، حال‌آنکه سرگذشت شگفت‌انگیز او که روایت رسیدن یک جنگجوی قزلباش به بالاترین مقام هنری یک کشور است، در کنار آثار مکتوب به‌جای مانده از وی هم پرسش‌های بسیاری را در مورد تحولات فرهنگی و هنری دوره صفوی مطرح می‌کند و هم گنجینه‌ای ارزشمند برای تحقیق و بررسی پیش روی ما می‌گذارد. مطالعه خودآگاهی در بستری چون هنر و جامعه ایران عصر صفوی ازآن‌رو اهمیت دارد که چه در متون تاریخی و چه در ساحت پژوهش همواره شاهد نظراتی مبنی بر عدم وجود آن بوده‌ایم. تا به امروز امضای نقاشان قدیم با سجع‌هایی چون «عمل کمترین»، «عمل الفقیر الحقیر» و امثال آن‌ها و دیگر شواهدی که همواره سلسله مراتبی از به ترتیب خدا، قدیسین، بزرگان، دیگران، خود را به ذهن متبادر می‌کنند، از جمله مهم‌ترین اثبات‌های این مدعا بوده‌اند؛ اما درعین‌حال در همین بستر همواره حقایق و داده‌هایی در رد این ادعا وجود داشته‌اند که عامدانه یا سهواً نادیده گرفته شده‌اند. مطالعه این داده‌ها یا توجه به سمت مخالف خاکساری کلید درک بسیاری از تحولات هنری‌ای است که در اواخر دوره صفوی و اوایل دوره زند تا قاجار در ایران رخ می‌داد.

بنابر شواهد چنین به نظر می‌رسد که تحولاتی که جامعه ایرانی در دوره صفوی تجربه می‌کرد، منجر به شکل‌گیری فردیتی در سطح جامعه شده بود که باعث می‌شد، هنرمندان ایرانی، یا دست‌کم برخی از آن‌ها، آگاهی مشخصی از کارشان و تأثیرگذاری آن داشته باشند. بسیاری از گزارش‌های موجود در مورد صادقی حاکی از آن‌اند که برخلاف بسیاری از مردمان زمانه، صادقی خود را محدود به قیود رایج در جامعه نمی‌دید. همین موضوعِ عدم قرار گرفتن در چارچوب‌های هنجاری آن زمان، در کنار میلش برای جستجوی تجربیات جدید و تعامل با افراد از اقشار مختلف که از آثار خود وی برمی‌آید (گندجی، ۱۹۷۵: ۱۱۲)، این ایده را به ذهن متبادر می‌کند که شاید صادقی برخلاف گزارش‌های موجود از معاصرانش فردی متکبر نبوده و ممکن است رفتارهای ناپسند و عجیبش برای آن دوران برآمده از فردیت و خودآگاهی او بوده باشد. همین موضوع ما را به اندیشیدن در مورد این موضوع هدایت می‌کند که شاید در یک مطالعه تطبیقی بتوان دو سوی این ادراک را از زاویه‌ای متفاوت و بی‌طرفانه مشاهده و قضاوت کرد. مهم‌ترین پرسش‌هایی که در مسیر این مشاهده و مطالعه می‌توانند راهگشای نوشتار حاضر باشند، عبارت‌اند از: اختلاف میان

اقوال دیگران درباره شخصیت صادقی و آنچه از آثار خود وی برمی‌آید چیست و از کجا نشأت می‌گیرد؟ صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دوره صفوی چگونه خودآگاهی‌اش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را تبیین می‌کرد؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

همان‌طور که پیش‌تر در مقدمه نیز گفته شد، تاکنون پژوهش مستقلی که به‌طور دقیق و جامع بر مفهوم خودآگاهی در هنرهای سنتی ایرانی متمرکز شده باشد انجام نشده است؛ اما یکی از پژوهش‌های مرتبطی که در سال‌های اخیر انجام شده و نحواً پیشینه‌ای بر نوشتار حاضر محسوب می‌شود، رساله دکتری عبدالرضا حسینی با عنوان «تحلیل تاریخیِ خطاطی در ایران سده‌های هشتم تا دهم ه.ق.» است که در سال ۱۴۰۰ در دانشگاه علامه طباطبایی ارائه شده است. نویسنده در این پژوهش با نگاهی جامعه‌شناختی تاریخ خوشنویسی و مسئله فردیت در آن را به تحلیل نشسته است. دستاوردهای این رساله در باب مفهوم فردیت در جامعه ایرانی دوره یاد شده راهگشای نوشتار حاضر در زمینه درک خودآگاهی است، چراکه میان این دو مفهوم پیوندی محکم وجود دارد. دیگر پژوهشی که به‌نوعی پیشینه تحقیق حاضر محسوب می‌شود، رساله میثم صادق پور است که با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده دهم هجری» در سال ۱۳۹۹ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز ارائه شده است. یکی از نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش، صادقی‌بیگ کتابدار است. نویسنده در این بررسی مسئله شخصی‌سازی را در آثار صادقی بیگ مورد مطالعه قرار داده است. این پژوهش با نگاهی دقیق و جزئی زندگی صادقی بیگ را از نظر گذرانده و تحلیل‌هایی از منظر جامعه‌شناسی درباره او ارائه کرده که این نوشتار را در درک علت بسیاری از رفتارها و اقدامات صادقی بیگ یاری می‌کند.

۲-۲: ملاحظات نظری

خودآگاهی به معنی توانایی درک و فهم چیزهایی که انسان را به یک فرد تبدیل می کند، از جمله این موارد می توان به شخصیت، اعمال، ارزش ها، باورها، احساسات و افکار انسان اشاره کرد. خودآگاهی به‌عنوان به یک مقوله سوبژکتیو، پدیده‌ای بسیط است که حوزه‌های مختلف دانش از جهات گوناگون بدان نگریسته و در باب آن اندیشیده‌اند. این مفهوم در بستر دانشی چون جامعه‌شناسی، رنگ و روی فردیت به خود گرفته و آرا اندیشمندانی چون فوکو، هورکهایمر، وبر، لومان، پارسونز، دورکیم، زیمل و دیگران در باب آن می‌تواند مبنای پژوهشی مفصل و مستقل قرار گیرد. در چشم فلاسفه این مفهوم با خودباوری پیوند داشته و عالی‌ترین و مرتبط‌ترین تبیین آن را می‌توان نزد دکارت و جمله معروف "می‌اندیشم پس هستم"[i] (دکارت، ۱۳۹۸: ۲۰۳-۲۰۸) او یافت. روانشناسانی چون شلی دوول[ii] و رابرت ویکلند[iii] نیز در حوزه خود این مفهوم را از نظر دور نداشته و در مورد آن قلم‌زده‌اند. در حوزه‌های عصب‌شناسی زیستی، مطالعات فرهنگی و ... نیز محققین بسیاری در باب این مفهوم تدبر و نظرورزی کرده‌اند.

نوشتار حاضر ازآن‌جهت که نسبت این مفهوم با تحولات هنر را موردبحث قرار می‌دهد، مطالعات فرهنگی و از دل آن مطالعات فرهنگ بصری را برای تحصیل مطلوب خود کارآمد می‌بیند. یکی از مهمترین نظریه پردازانی که در حوزه مطالعات بصری به این مفهوم پرداخته است، ویلیام میچل نام دارد. خودآگاهی نزد او وضعیتی است که در آن انسان به عاملیت خود و اثرش به‌عنوان سوژه اندیشنده و ابژه تأثیرگذار آگاه می‌شود (میچل، ۱۹۸۶: ۵). در این نوشتار هدف آن است که آثار صادقی بیگ و کسانی که درباره او نوشته اند در جستجوی مصادیق خودآگاهی، آنچنان که در این بخش ذکر شد، واکاوی و تحلیل شوند. در واقع در این مطالعه هدف جستجوی مواردی است که نشان می‌دهند صادقی بیگ بر عاملیت خود و آثارش به عنوان هنرمند و آثار هنری آگاه بوده و این آگاهی را به طور مکرر و به طرق گوناگون مطرح می‌کرده است. توجه به تکرار و تنوع این موضوع از آن روی است که بتوان از کنار هم قرار دادن این موارد به الگو یا نظری قاطع مبنی بر خودآگاه بودن یا نبودن وی دست یافت.

٤- روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ گونه شناختی از نوع مطالعات توصیفی- تحلیلی است؛ و به لحاظ پارادایمی از جمله نوشتارهای تفسیری است. این تحقیق، با در پیش گرفتن راهبردی کیفی به روش‌های مختلفی از قبیل تحلیل تطبیقی و تاریخ‌نگارانه و مورد پژوهی راه رسیدن به اهداف و پاسخگویی به مسئله اصلی پژوهش را طی می‌کند. اطلاعات کلامی موردنیاز برای پژوهش حاضر از طریق

مطالعه نسخ خطی و متون تاریخی دست اول فراهم خواهد آمد. گردآوری اطلاعات برای نوشتار حاضر با روش اسنادی کتابخانه‌ای و مشاهده انجام خواهد شد. در ادامه این مقاله، پس از بررسی آثار کلامی صادقی بیگ در جستجوی مصادیق خودآگاهی او و تطبیق آن با نشانه‌هایی از خودآگاهی که از طراحی‌ها و نقاشی‌های منسوب به وی برمی‌آید می‌توان به دیدی جامع از انگاشت صادقی از خود دست‌یافت. در وهله پس از آن یافته‌های این بخش در تطبیق با مجموعه روایت‌هایی که نویسندگان معاصر او درباره‌اش نقل کرده‌اند، بررسی می‌شود تا تصویری دقیق از خودآگاهی او به دست آید و از این راه از جایگاه او در آن نظام و نقشش در جریان خودآگاهی هنرمندان ایرانی بهتر مشخص شود.

۵- تحلیل یافته‌ها

زمینه فرهنگی ورود صادقی بیگ به عرصه هنر صفوی

اندیشه‌ورزی و نگارش پژوهشگرانه در مورد صادقی و خودآگاهی او به‌عنوان یک نقاش عصر صفوی علاوه بر توجه به مطالعه مأخذ متعدد و کاملاً متفاوتی که در مکتوبات اولیه پیرامون او ثبت شده، نیازمند توجه به بستر مکانی و زمانی زیست او نیز هست. دلیل این امر نیز آن است که دوره صفوی به لحاظ تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری‌اش نقطه عطفی در تاریخ ایران‌زمین و خودآگاهی مردمان آن است و صادقی فردی است که تقریباً یک‌سوم این دوره طولانی و آن‌هم مهم‌ترین و تأثیرگذارترین بخش‌های آن را درک کرده و به همان ترتیبی که از این بستر تأثیر گرفته، بر آن تأثیرگذار نیز بوده است. صادقی بیگ در ایام حیاتش، پادشاهی چهار پادشاه صفوی را درک کرده و با قدرتمندترین پادشاه این دوران روابط نزدیک برقرار کرده بود. او گستره قابل‌توجهی از فرهنگ پارسی‌مآب را -هم به لحاظ تاریخی و هم جغرافیایی- دیده و با آن تعامل داشته است. در بین هنرپژوهان معاصر آنتونی ولش، بازه‌های تاریخی مبهم زندگی صادقی را براساس داده‌هایی که از کتاب جامع مصاحبت‌های او با معاصرانش، مجمع الخواص، یافته و تطبیق آن با سرگذشت‌های برخی از افراد یادشده در این کتاب تا حدودی روشن کرده است. ولش در زمینهٔ آثار تصویری‌اش نیز با توجه به گروهی از نقاشی‌های تاریخ‌دار هنرمند، سایر آثار منسوب به او را براساس شیوه طراحی و روند تکوینشان نسبت به آثار تاریخ‌دار طبقه‌بندی کرده و در یک خط زمانی کنار هم جای داده است؛ اما می‌دانیم که در این بازه‌های تاریخی مبهم، اتفاقات بسیاری افتاده که اکنون ما از آن بی‌خبریم.

پژوهش ارزشمند ولش، علی‌رغم جامعیت و دقتش، صادقی و آثار و احوال او را در نسبت با مفهوم حامیان و سفارش‌دهندگان تعریف و قضاوت می‌کند. حال‌آنکه مسئله وجود یا عدم وجود حامی و اهمیت آن برای صادقی به همان ترتیبی بود که برای هنرمندان هم‌عصرش وجود داشت. ولش بسیاری از کنش‌های برجسته صادقی و مراحل مهم زندگی او را به‌صورت ایستگاه‌هایی در سفرش برای جستجوی حامی می‌بیند. این‌همه در حالی است که در زمانی که صادقی نقاشی را به‌عنوان یک پیشه و مسیر زندگی‌اش انتخاب کرده بود، نه دیگر مفهوم حامی به ترتیبی که در گذشته مطرح بود وجود داشت و نه هنگامی‌که در ایام پادشاهی سلطان محمد خدابنده، شغلش در کتابخانه دربار را از دست داد، درصدد یافتن حامی جدید برآمد.[iv] در دوره صفوی، پیرو توبه نخست شاه‌تهماسب و دیگر تحولات اجتماعی، هنرمندان نگارگر عمدتاً چند راه را در پیش گرفتند. گروهی با عوض کردن زمینه کاری‌شان در سایر بیوتات درباری به کارهای دیگری چون طراحی فرش، پارچه، ظروف و ... روی آوردند و آن‌قدر این حوزه را توسعه دادند که بعدها در ژانرهای تک پیکره، بازنمایی اشیا طراحی شده توسط ایشان به‌عنوان آثار زیبا و هنری، اهمیت پیدا کرد. گروه دوم از دربار جدا شده و به‌عنوان نقاش خویش‌فرما کار کردند که در پی این رویکرد رقعه‌نگاری رونق گرفت و درنهایت نیز منجر به شکل‌گیری ژانرهای جدیدی شد که سرآغاز حرکت از تصویرسازی به نقاشی در هنر ایران بودند. گروه سوم نیز با مهاجرت به بخارا، هند و عثمانی فعالیت خود را در سرزمین‌های مجاور ادامه دادند.

در دوره صفوی ایران در زمینه فرهنگ و ادب نیز تغییرات قابل‌توجهی را تجربه می‌کرد. در این دوره مکتب جدید ادبی با نام وقوع در ایران شکل گرفته بود که موجب تغییر سلیقه ادبی ایرانیان و حرکت از آثار روایی به‌سوی آثار تغزلی و تحول عشق آسمانی به زمینی شده بود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۱۷). از سویی نیز در دوره صفوی رفاه نسبی برای برخی اقشار جامعه به وجود آمده بود (میرزاسمیعا، ۱۳۷۸: ۴۷-۴۸) که باعث می‌شد سفارش‌های شخصی برای هنرمندانی که از دربار مستقل شده بودند تعریف شود. از طرفی همین رفاه موجب تمایل فزاینده به برخی تفریحات از پیش موجود چون باده‌نوشی، مصرف دخانیات و شاهدبازی و ... شده بود که همگی به سلیقه عمومی برای انتخاب و سفارش تصویر به نقاشان جهت و شکل می‌داد (تاورنیه،

۱۳۸۳: ۱۹۹- ۲۱۰). صادقی بیگ هنرمندی بود که در چنین شرایطی بالید و وارد عرصه هنر شد. اینک که به کلیاتی از وضعیت فرهنگی و اجتماعی این دوران واقفیم بهتر آن است که به مطالعه مصادیق خودآگاهی صادقی در متون مختلف آن دوران بپردازیم.

خودآگاهی صادقی بیگ در آثار کلامی‌اش

صادقی بیگ هنگامی‌که به‌عنوان یک نویسنده ظاهر می‌شود خودآگاهی‌اش نسبت به جایگاه و اثرگذاری‌اش به‌عنوان یک انسان، ادیب، هنرمند و حتی قزلباش را به‌خوبی بروز می‌دهد. به‌جز آثار بسیارش در حوزه طراحی و نقاشی، در عرصه تألیف و نویسندگی نیز کارنامه‌ای بسیار پربار دارد. او ترکی و فارسی را به خوبی می‌دانست و هر دو زبان را سلیس و روان می‌نوشت (تربیت، ۱۳۱۰: ۱۶). در بین آثار صادقی بیگ، مجمع الخواص تصویری واضح‌تر از مولفه خودآگاهی در شخصیت وی را بازتاب می‌دهد. از حجم زیاد آثار ادبی صادقی بیگ نسبت به سایر هنرمندان آن دوران که بگذریم، رویکرد او به ادیبان، هنرمندان و هم‌صنفانش در آن دوره و ضرورت نگارش متنی در باب حیات اجتماعی و فرهنگی آن‌ها گواه دیگری از خودآگاهی این هنرمند نسبت به فعالیت و آثار خود و معاصرانش است. در واقع افراد معدودی در مجمع الخواص وجود دارند که کاملاً مورد عنایت وی واقع شده و از زبان نقادانه کم‌نظیرش بی‌گزند مانده باشند. ازجمله این افراد می‌توان به استادانش میرصنعی و مظفر علی اشاره کرد (ولش، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۵). صادقی نقد و نظرش بر آثار دیگران را خیلی واضح و بدون تعارف اعلام می‌کرد، حتی اگر فرد مقابلش شاه صفوی بود. به‌عنوان‌مثال نظرش را در مورد یک رباعی سلطان محمد خدابنده چنین مطرح می‌کند که "این رباعی را بد نگفته است." (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۱۰) یا نظرش در مورد ظاهر شاه اسماعیل را با عبارت "ظاهر مهیبی داشت " (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۱۱) عنوان می‌کند. در کنار نمونه‌های بسیاری که صادقی نقد و نظرهای تندوتیزش را نثار دیگران می‌کند، نمونه‌های از خویشتن‌داری هم وجود دارد که نشان می‌دهد صادقی آگاهانه ایده و نظر خود را پنهان کرده است. از این جمله می‌توان به نظراتش در مورد سلطان محمد خدابنده و میرزاسلطان اشاره کرد.

نکته جالب‌توجه دیگری که هم دال بر خودآگاهی و اعتمادبه‌نفس صادقی است و هم گوشه‌ای از اخلاق و رویکرد او به معاصرانش را به نمایش می‌گذارد، آن است که علی‌رغم آنکه صادق بیگ نقاش بود و یقیناً نقاشانِ شاعر بسیاری را نیز می‌شناخت، اما گویی زیاد به نقاشان معاصر خود بها نمی‌داد. از میان صدها مدخلی که در مجمع الخواص برای معرفی شاعران مهم دورانش آورده، فقط پنج نفر نقاش هستند که از این بین نیز چهار از نسل‌های گذشته و نفر پنجم هم که از معاصران خود اوست، استاد حسن مذهب نام دارد (ولش، ۱۳۸۹: ۸۷). جای توجه دارد که از همین تعداد کم هم، متنی که صادقی در مورد این نقاش شاعر آورده نه به‌قصد بزرگداشت او، بلکه برای بدگویی وی نوشته شده است. صادقی در این راه حتی قول پدر حسن مذهب و حدیثی نبوی را نیز ضمیمه متنش می‌کند تا دیگر جای شک و شبهه‌ای برای مخاطب در مورد بد بودن او، باقی نماند (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۲۵۸-۲۵۷). این برخورد صادقی با نقاش‌های شاعر این پرسش را پیش می‌کشد که چرا او چنین رفتاری با نقاش‌ها داشته است؟ در راستای پاسخ‌دهی به این پرسش گزارشش در مورد محمد بیگ خلیفه‌الخلفایی می‌تواند راهگشا باشد. به این شرح که: "فن تصویر و نقاشی را که دشوارترین همه فنون است چنان از قوه به فعل می‌آورد که به کسی احتیاج پیدا نمی‌کند " (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۷۳) از این قول نیز دو نکته دیگر قابل استنباط است: یکی آنکه چون نقاشی دشوارترین فنون است صادقی کمتر کسی را در این حوزه شایسته و از خواص می‌داند تا بدان بپردازد که در پس این موضوع همانا غرور و خودآگاهی او نهفته است و دیگری منتهی‌الیه نقاش خوب بودن زمانی است که برای ترسیم چیزی به کمک کسی نیاز نداشته باشی. این موضوع که نشان‌دهنده توجه و تمایل صادقی به فردیت است می‌تواند راهنمای ما برای درک یکی از انگیزه‌های صادقی برای خلق نسخه انوار سهیلی ۱۰۰۲ باشد. البته صادقی بیگ در این کتاب افراد را نه فقط در فن شعر و نقاشی، بلکه در هنرهایی چون موسیقی و خطاطی که خود نیز در آن‌ها مدعی بود، موردنقد قرار می‌دهد و نظرش را در مورد فعالیت‌هایشان بیان می‌کند (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۲۹-۳۰).

نمونه دیگر از خودآگاهی صادقی را در بخشی می‌بینیم که به محمد بیگ مذاقی پرداخته و می‌گوید که مذاقی شعر صادقی را برای خود تصاحب کرده، برای او خوانده و از این کار خجالت نمی‌کشد (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۳۵). در این گفته صادقی دو نکته نهفته است: اولاً شعر صادقی چنان خوب بوده که به سرقت می‌رفته و ثانیاً صادقی در چنان جایگاهی بوده که دیگران برایش شعر می‌خواندند و امید به قضاوتش داشتند. این‌که امروزه می‌دانیم شعر صادقی عیار چنان بالایی هم نداشته ممکن است ما را

به این فکر وادارد که او عُجب و غروری بی‌پایه داشته، اما در همین راستا روایتی وجود دارد تأییدی بر جایگاه صادقی به‌عنوان یک شاعر قابل در آن ایام است. در «تذکره نتائج الافکار» ذیل سرگذشت ابوتراب فرقتی جوشقانی آمده است که او یک قطعه نوشته و برای صادقی بیگ فرستاده و از او خواهش کرده تا به او اجازه دهد که تخلصی برای خود اختیار کند. صادقی نیز در جواب قطعه‌ای نوشته و چهار تخلصی که اجازه داده را به او پیشنهاد کرده است (گوپاموی، ۱۳۳۶: ۵۳۷-۵۳۸).

صادقی در این کتاب از هیچ فرصتی برای تعریف ضمنی از خودش دریغ نکرده، مثلاً ذیل نام میرقربی به خاطره‌ای از دوران کودکی‌اش اشاره کرده و از این راه بر هوش سرشار خود در سن ۱۰ سالگی اشاره می‌کند (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۸۵). میر ابراهیم یکی از شاگردان صادقی است که در مورد او می‌گوید: "در اندک زمانی تحصیل زیادی کرد و نقاشی خوب و شاعری مقبول شد " (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۹۲). اگر این تعریف از شاگردش را کنار بی‌اعتنایی‌اش نسبت به برخی از بزرگ‌ترین نقاشان و شاعران هم‌عصرش و از طرفی بزرگداشت استادانش بگذاریم؛ در پسش می‌توان هم انگیزه او برای نشان دادن توانمندی خودش برای آموزش شعر و نقاشی را دید و هم خوب بودن او در این حوزه چراکه اگر معلم موفقی نبود، شاگرد نیز موفق نمی‌شد. نمونه‌ای از این دیدگاهِ همبستگی عجیب استاد و شاگرد نزد او و کلاً در جامعه آن دوران را می‌توان در توصیف میرمنهی دید که صادقی وجود صفات بدش را به استادش نسبت می‌دهد (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۸۵)؛ و شاید از همین راه باشد که این‌گونه استادانش نظیر مظفرعلی و میرصنعی را در تعریف و توصیف بالا می‌برد تا درنهایت همه‌چیز به نفع خودش تمام شود. او در رساله قانون الصور هنگامی‌که می‌خواهد رسیدنش به اوج موفقیت را وصف کند با بهره‌گیری از تمثیل کشورگشایی خود را مظفر (فاتح) که همان نام استادش است می‌خواند (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۷ رو). دیگر هنرمندی که صادقی به او می‌پردازد خواجه عبدالعزیز نقاش است. او به نقل از عبدالعزیز می‌گوید که وی ویژگی‌های خوب کار بهزاد را آموخته و آگاهانه از آموختن ویژگی‌های بد کار او صرف‌نظر کرده؛ و این به این معنی است که نقاشان بعد از بهزاد که او را ستایش می‌کردند به کارش نقد نیز داشته و ستایش و تعارف‌هایشان چنان خالص هم نبوده است (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۲۵۴). این موضوع در مورد افکار خود صادقی نسبت به بهزاد نیز صدق می‌کند چراکه اگر مخالفتی با آن داشت و بهزاد را واقعاً دست‌نیافتنی می‌دید حرفی در نقد عبدالعزیز و مناسبتش با بهزاد می‌آورد.

«قانون الصور»، مثنوی مشهور صادقی بیگ است و برای این مقاله از آن‌جهت اهمیت دارد تا پیش از دوران صادقی تنها متن مدون و منحصری است که در حوزه نقاشی ایرانی نوشته شده بود. تا پیش از او متون بسیاری از جمله دیباچه‌ها و رساله‌ها و عرضه‌داشت و امثالهم در باب نقاشی و امور مرتبط با آن خلق شده بود، اما قانون الصور نخستین رساله‌ای بود که منحصراً برای تعریف و آموزش نقاشی نگاشته شده بود. عنوان این رساله ازآن‌جهت که کلمه قانون را در خود دارد اهمیت بسیاری دارد چراکه نویسنده خود را در بالاترین مرتبه فهم و قضاوت قرار می‌دهد به‌طوری‌که قادر است بر این کار قانون و چارچوبی وضع کند (پورته، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

صادقی در این رساله، نقاشی را بر دو اصل صورت و معنی استوار می‌بیند و اصل معنی را برتر از صورت می‌داند و علت شروع سفرش در این راه را جستجوی معنی در نقاشی می‌گوید. هنگامی‌که از استادش مظفر علی یاد می‌کند و از آگاهی او به معنای نقاشی سخن می‌گوید، اوج مهارت او را در توانمندی‌اش برای محاکات طبیعت معرفی می‌کند (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۷ رو). وقتی از استادش مظفر علی یاد کرده و درباره آگاهی‌اش از معنای نقاشی بحث می‌کند، اوج توانایی وی را در تقلید از طبیعت می‌داند. نزد صادقی نزدیکی عناصر بصری به فرم طبیعی‌شان بالاترین غایت است و علی‌رغم وقوفش بر اهمیت الگوهای تکرارشونده هنر سنتی و تأثیر سحرآمیزشان، شیوه مطلوب خود را طبیعت‌گرایی معرفی می‌کند و دلیلش را نیز اثرگذاری بر عواطف مخاطب معرفی می‌کند (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۳۱ پشت) که به‌وضوح یکی از نشانه‌های خودآگاهی او به‌عنوان یک صاحب‌نظر است. صادقی بیگ علت سرودن قانون الصور را خواهش یکی از دوستانش می‌گوید که او را با صفاتی چون مشهور عالم، ذوفنون خطاب می‌کرده است (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۷ پشت و ۲۸ رو). او هدف خود را از نوشتن این رساله با تضمین بیتی از سعدی اثرگذاری بر جهان هستی معرفی می‌کند (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۷ پشت) و دوست دارد که نزد دیگران به نیکی مشهور باشد (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۸ پشت) و به‌راستی چه هدفی بیشتر از این می‌تواند خودآگاهی یک نویسنده و هنرمند در جهان سنتی ایران صفوی را بازتاب دهد.

صادقی در سال ۱۰۱۰ ه.ق کتاب «کلیات» خود را نگاشت؛ او نه‌فقط آثار ادبی خود را آن‌قدر مهم می‌پندارد که خلق چنین کتابی را توجیه می‌کند، بلکه هم‌چنین کتاب مذکور را با اطلاعاتی مختصر درباره سال ولادتش، یعنی ۹۴۰ ه.ق و جزئیات مهمی از اوایل زندگی‌اش تکمیل می‌کند (ولش، ۱۳۸۹: ۶۲). این موضوع یکی از بی‌نظیرترین کنش‌ها در تاریخ هنر ایران است که هنرمندی چنان خود را مهم بپندارد و برای حیات خود ارزش قائل شود که بخشی از کتاب خود را به زندگی‌نامه خودنوشت اختصاص دهد. او در «مقالات و حکایات»، هنگامی‌که در شهر حلب گرفتار تنگ‌دستی شده به خود چنین می‌گوید: "با این مایه صنعت روزگار به بینوایی گذراندن کاری است دور از جاده عقل " (صادقی کتابدار (ب)، بی‌تا: ۴۵۳) این جمله به‌وضوح آگاهی خودستایانه او نسبت به توانایی‌هایش را به نمایش می‌گذارد و در ادامه در ابیاتی خود را از مانی نیز برتر دانسته و از جایگاه والا و شهرت بسیارش در زمینهٔ هنر در حلب سخن می‌گوید. او همچنین در قانون الصور در بخشی به این موضوع اشاره می‌کند که پیش از شاگردی مظفر علی، صورتِ نقاشی را بلد بوده (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۲۷ رو) و در جستجوی معنای آن شاگرد این استاد شده است. با توجه به این دو نکته این احتمال تقویت می‌شود که صادقی احتمالاً مقدمات نقاشی را خیلی پیش‌تر از ۳۲ سالگی آموخته باشد، چراکه اقامتش در حلب احتمالاً بین ۲۱ تا ۲۶ سالگی‌اش (۹۶۰-۹۶۶ ه.ق) اتفاق افتاده است.

«حظیات» یکی از رساله‌های جالب‌توجه صادقی بیگ است که در آن مجموعه‌ای از امور لذت‌بخش را فهرست کرده است. از ساختار منحصربه‌فرد این رساله که بگذریم، ایده خلق آن نیز بسیار جای توجه دارد. در این کتاب که فهرست ۳۹۴ قلم از حظیات زندگی است، شاهدیم که برخلاف دوره‌های پیشین لذات دیگر معنوی و والا نیستند، درواقع صادقی مجموعه‌ای از موارد زمینی و فانی را که به او، به‌عنوان یک انسان و نه یک روح به دام افتاده در جسم، لذت می‌بخشند با مخاطب خود در میان می‌گذارد. ازنظر صادقی به هنگام سفر یکی از لذات زندگی داشتن "کیفی پر از قطعات سه بیتی مولانا سلطانعلی و تصویرات بهزادی " (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۱۷ رو) است. او همچنین وجود "نقاش بی نفاق " (صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۱۸ پشت) را یکی از امور نادر و درعین‌حال لذت‌بخش می‌داند و شاید دلیل اینکه ما در مجمع الخواص او تعداد نقاشان زیادی را نمی‌بینیم همین باشد که ازنظر او اکثرشان منافق بوده‌اند. "ملاحظه تصویر "(صادقی کتابدار (الف)، بی‌تا: ۱۹ پشت) نیز یکی از کارهای لذت‌بخش برای او در فصل بهار بوده است. این سه لذت وابسته به نقاشی نیز تا حدی می‌توانند به ما تصویری از شخصیت صادقی و آگاهی او نسبت به نقش و نقاشی را به دست بدهند.

در اشعار صادقی که در مجمع الخواص و کلیات آمده‌اند نیز، نشانه‌های متعددی از خودآگاهی او یافت می‌شود. به‌عنوان‌مثال او در قصیده‌ای از فردی گله می‌کند که او را ستایش کرده و معتقد است که آن‌چنان‌که باید ستایش نشده است. در این شعر که به‌وضوح خودآگاهی‌اش را به نمایش می‌گذارد، پس از شرح قابلیت‌هایی که تاکنون از خود بروز داده می‌گوید با این حجم از دانش و هنرمندی فردی مثل من گرفتار زندگی خوار و خفیف نخواهد شد (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰: ۱۹۲). یا در قصیده‌ای که به تبعیت از خاقانی گفته نیز با غرور و مباهات همیشگی‌اش به موسیقیدانی خود اشاره کرده و آن را معجزه‌گون و بی‌رقیب معرفی می‌کند (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰: ۱۹۲). او در جای دیگر، توانمندی‌اش در خطاطی را بسیار بالاتر از میرعلی و سلطانعلی می‌داند و می‌گوید: " اگر توانش برای خوشنویسی را به‌طور کامل به کار گیرد، خط شناسان او را قبله الکتاب صدا می‌زنند " (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰: ۱۹۱) بدیهی است که اگر صادقی در این حد توانمند بود، اثری از آثارش در جایی حفظ می‌شد و به ما می‌رسید یا دست‌کم وصفی از آن را می‌شنیدیم. لطفعلی بیگ آذر بیگدلی در مورد او می‌گوید: "نظر به مهارت نقاشی و خطاطی در کتابخانه دیوانی ملازم بوده " (آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ص ۱۷) که از این نیز مهارت استثنایی برنمی‌آید. او همچنین قصاید فخریه‌ای دارد که در آن‌ها کلاً به فخر و مباهات درباره خود می‌پردازد و خود را برتر از همه می‌بیند (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰: ۱۹۳).

صادقی بیگ در روایت‌های معاصرانش

آنچه تاکنون آمد، مصادیق خودآگاهی صادقی در آثار کلامی خودش بود؛ اما با توجه به جایگاه و روابط گسترده‌ای که با ادیبان و هنرمندان هم‌زمانش داشت، بدیهی است که علی‌رغم اخلاق نه‌چندان خوبش، می‌توان رد و نشان او را در آثار معاصرانش نیز پیدا کرد. یکی از نکات مهم در مورد استعدادهای صادقی آن است که او خود را در همه آن‌ها نه خوب که عالی می‌دانست و به همین روی نیز گمان می‌کرد که به همان اندازه‌ای که نقاش است، شاعر نیز است؛ اما اسکندر بیگ ترکمان به‌عنوان کارشناسی بی‌طرف در عالم‌آرای عباسی باآنکه به قابلیت‌های ادبی‌اش نیز می‌پردازد اما او را در گروه نقاشان معرفی کرده و چنین می‌گوید:

"به زیور قابلیت و استعداد آراسته و به حلیه شاعری و سخنوری پیراسته، قصاید و غزل و مثنویات مرغوب دارد. " اما " چون از زمره این فن [نقاشان] بود، اسم او در سلک شعرا مرقوم نشد و به همین اکتفا رفت " (اسکندر بیگ ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۵) آنچه امروزه بر ما مسلم است آن‌که قدرت نویسندگی و شاعری صادقی بیگ با مهارت تصویرگری‌اش هم‌پایه نبوده است و قدرت بیانش، به خلاف عقیده خودش، چندان پرمایه و محکم نبوده است، گرچه در میان قصاید و غزلیاتش گاهی مضامین لطیف و معانی دقیق دیده می‌شود (امیرخیزی تبریزی، ۱۳۱۰: ۱۹۲). اسکندربیگ دلایل خروج صادقی برای خارج شدن از دربار سلطان محمد خدابنده و روی آوردنش به درویشی و قلندری را چنین شرح می‌دهد: "مدتی از غرور نفس و سرکشی طبیعت که در کار نقاشی رواجی نبود و زمانه برحسب آرزویش دوران نمی‌نمود ترک آن کار کرده از لباس ظاهرپرستی عریان و با زمره قلندران سیاحت و دوران می‌نمود " (اسکندر بیگ ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۵). آنچه اسکندر بیگ در جامعه ایرانی آن زمان «غرور نفس و سرکشی طبیعت» معرفی می‌کند و ریشه اعمال ناپسند صادقی می‌داند، عامل اصلی خودآگاهی‌ای است که ما درصدد بررسی آنیم. اسکندر بیگ خودآگاهی صادقی را در کنار سایر اعمال نکوهیده او به‌عنوان یک عمل ناپسند تلقی می‌کند و این امر نیز با نگاهی به جامعه ایرانی که در آن شکسته‌نفسی و هیچ پنداشتن خود امری پسندیده بوده، کاملاً قابل‌درک است. اسکندر بیگ در ادامه بیاناتش، هنگامی‌که به رضا عباسی می‌پردازد او را با صادقی مقایسه کرده و به همان دلایل ذکرشده برای صادقی او را نکوهش می‌کند. ازنظر او که گویی نماینده جامعه سنتی آن روزگار و هم‌نظر با آن نیز بود، تفرد -برآمده از خودآگاهی- این دو نقاش و همرنگ نشدن آن‌ها با جماعت دلیل اصلی زوال ایشان بود.

یکی دیگر از جالب‌توجه‌ترین روایت‌های تاریخی که می‌تواند گواهی بر شخصیت خودآگاه صادقی بیگ باشد، روایتی است که میرزا طاهر نصرآبادی در کتاب تذکره نصرآبادی درباره مواجهه ملا غروری و صادقی بیگ آورده است. متن این روایت چنین است: "از مرحوم ملا غروری که صدق اندیش بود مسموع شد که وقتی قصیده‌ای در مدح او گفته در قهوه‌خانه گذرانیدم. به این بیت که در تعریف سخن او گفته شده بود برسیدم: چون عرصه زنگ و صدای زنگ است / صیت سخنش در جهان امکان، هنوز قصیده به آخر نرسیده مسوده از این فقیر گرفته گفت حوصله‌ام بیش از این تاب شنیدن ندارد و برخاسته بعد از لحظه‌ای آمد. پنج تومان به دستاری بسته با دو 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 ارزان‌فروشی و عذر بسیار خواسته و برفت " (نصرآبادی اصفهانی، تذکره نصرآبادی (کتابخانه مجلس)، f35r و f36v) این کنش صادقی نمود بسیار واضحی از خودآگاهی وی نسبت به موقعیتش به‌عنوان یک نقاش و ارزش زیبایی‌شناختی و اجتماعی اثرش است. همین‌که به‌رسم ادب و تعارفات معمول ایرانیان صبر نکرده تا شعری که در مدحش سروده شده را تمام بشنود یا این موضوع که بر ارزش کار هنری آگاه است و آن را با پول و نقاشی ارج می‌نهد و مهم‌تر از همه این‌که بر ارزش کار خود در بازار و سرنوشت آن‌ها پس از فروششان آگاه است، ازجمله مهم‌ترین نشانه‌هایی هستند که خودآگاهی این هنرمند را تأیید می‌کنند.

اوحدی بلیانی در عرفات العاشقین و عرصات العارفین، پس از تعریف و تمجید بسیار از هنر صادقی، وی را چنین توصیف می‌کند: "الحق بسیار پلنگ خوی و خودپسند و مغرور بود " (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۸: ۲۱۲۴). این احتمال وجود دارد که آنچه نزد اوحدی خودپسندی و غرور تلقی می‌شده یا همان خودآگاهی مدنظر ما و یا برآمده از آن باشد. واله اصفهانی نیز در خلد برین، قولی مشابه به‌این‌ترتیب دارد که: "از خوی زشتی که از راه ترکیت و زیاده سری به خود سپرده بود، دری از سعادت قرب خدمت به رویش نمی‌گشود اما تا آخر عمر مواجب و مقرری کتابداری در وجه خدمتش برقرار بود " (واله اصفهانی، ۱۳۷۷: ۴۶۹) زیاده سری‌ای که واله اصفهانی در این مجال بدان اشاره دارد، همانا اشاره به اعتمادبه‌نفس بالا و خودآگاهی صادقی است که گاهی برای هم‌عصرانش غیرقابل‌تحمل می‌شد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در این مطالعه که با هدف، واکاوی نقش خودآگاهی مؤلف بر جریان تحولات نقاشی ایرانی در اواخر دوره صفوی و علل ظهور نقاشی نوین ایرانی، انجام شد؛ یکی از شاخص‌ترین هنرمندان دوره صفوی، صادقی بیگ مصور به‌عنوان نمونه مطالعاتی و نقطه تمرکز پژوهش انتخاب شد. در این راه نخست خودآگاهی این هنرمند نسبت به کنش‌های مولفانه‌اش در ساحت کلامی بررسی شد و در گام دوم ماحصل این بررسی در تطبیق با نظرات دیگر مؤلفان هم‌عصرش مورد مداقه قرار گرفت و از این راه تصویری از

خودآگاهی او در جامعه مبدأش به دست آمد. اینک در این مجال با شناخت نسبی‌ای که از شخصیت او بنا بر شواهد موجود به دست‌آمده سعی بر آن است که دلیل اختلاف میان پنداشت خود او درباره جایگاهش و پندار دیگران درباره او معلوم شود.

می‌دانیم که صادقی در طول حیاتش صدها صفحه نقاشی و صدها برگ نوشته‌ای خلق کرده که در زمان خود کم‌وبیش مورد ستایش مخاطبان واقع شده است. بنابر آنچه بررسی شد، اینک مشخص است، اختلافی که میان نظرات خود او و دیگران مشهود است، اختلافی از جنس ادراک فرهنگی است نه در ماهیت موضوع. درواقع آنچه در آن دوران برای جامعه ایرانی تندخویی، غرور و سرکشی تلقی می‌شده همان خودآگاهی انسان‌گرایانه مدنظر این پژوهش است که به خاطر متفاوت (خداگرایانه) بودن پارادایم فرهنگی آن دوران، این گونه تعبیر می‌شده است. چنان‌که ذکر شد گاهی اگر لازم می‌دیده نظرات خود را صریح اعلام می‌کرده و گاهی نظرش را پنهان می‌کرده است. کنترلی که روی رفتارش داشته به‌خوبی مؤید این ایده است که رفتارهای او اگرچه برای جامعه آن روز ایران متکبرانه تلقی می‌شده اما برآمده از آگاهی و خودآگاهی بوده است.

حال که دست‌کم مشخص است که او شخصیتی خودآگاه و هوشمند داشته باید به پرسش دوم این پژوهش و چگونگی تبیین خودآگاهی‌اش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش و نهایتا تاثیرش بر شکل‌گیری هنر نقاشی نوین هم‌عصرش پرداخته شود. نقاشی سنتی ایرانی، همان تصویرسازی‌هایی هستند که برای خلق کتاب‌ها به کار گرفته می‌شدند. صادقی نیز، نقاشی به‌عنوان یک حرفه را نزد مظفر علی به همین ترتیب آموخت، یعنی تعلیم دید تا یک نگارگر کتاب درباری شود و نخستین آثارش به‌خوبی گویای موفقیتش در این حوزه‌اند. بر این نگاره‌ها که عمدتاً بر پایه ادبیات دوره‌های پیشین شکل می‌گرفت فضایی منطقی، خیالی، روایی و گاهی حتی باقی غالب بود. چنین ترکیب‌بندی باعث می‌شد چشم مخاطب بین مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌ها سرگردان باشد و چیزی جز دانستن اصل روایت و منطق آن نتواند آن همه عنصر را کنار هم گردآورد.

با اصلاحات دینی تهماسب، اخراج هنرمندان از دربار و ورودشان به بازار، اتفاقی جالب‌توجه پدید آمد (یعقوب‌زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۵). در این ایام یک حامی ثروتمند، فاضل و هنرشناس به هزاران حامی متوسط، درس‌خوانده و هنردوست تبدیل شود. این موضوع باعث پدید آمدن یک چندصدایی عظیم در وضعیت هنر نقاشی شد. هر کس در حد وسع و سواد و سلیقه‌اش ذره‌ای از نقاشی ایرانی را به هنرمندان سفارش می‌داد و بسامد سلیقه‌ها در مورد برخی آثار رفته‌رفته باعث شد بعضی تصاویر تکثیر و تبدیل به ژانر شوند. تبدیل تصویرسازی‌های رنگین و پر جزئیاتی که لذت بردن از آن‌ها نیازمند دانش ادبیات بود، به تصاویر تک برگه‌ای بی‌داستان به مخاطبان فرصتی برای عمیق شدن، فکر کردن و دخیل شدن در نقاشی را می‌داد. در این برهه از تاریخ نقاشی ایرانی مخاطب فاضل، کنجکاو و حافظه‌دارش -منظور حافظه تاریخی، زیباشناختی و در کل فرهنگی است- را از دست داد و هزاران مخاطب در سوی دیگر این تقابل را به دست آورد. نقاشی نوین ایرانی در این برهه از دل تقابل میان احساس و عقل، واقعیت و خیال، لحظه و روایت، فانی و باقی سر برآورد.

در چنین جریانی، صادقی به‌عنوان یک هنرمند در کنار دیگر نقاشان پیشرو، سهم بزرگی در شکل‌دهی به نقاشی مدرن آن دوران داشت. او تنها فردی بود که در این دوران ضروری دید تا رساله‌ای را در باب نقاشی بنویسد و در آن رساله به نکات مهمی اشاره کرد که در جریان صورت‌بندی نقاشی مدرن بسیار مؤثر بودند. صادقی در این رساله با تأکید بر اهمیت نزدیکی به طبیعت گفت که نقاشی فقط صورت نیست و منظور از صورت، ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌های از پیش تعریف شده است. صادقی معتقد بود در کنار این صورت، معنا نیز اهمیت دارد و این معنا همان مفهومی بود که در روند تکاملش در این دوره تصویرسازی کتب را به نقاشی‌های مستقل تبدیل کرد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رساله دکتری فاطمه مهرابی (نویسندهٔ اول) با عنوان «فراتصویر در نقاشی ایرانی دوره صفوی» با راهنمایی دکتر سید حسن سلطانی (نویسندهٔ مسئول)، در رشته تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ (۱۳۳۷). *آتشکده آذر*. تهران: مؤسسه نشر کتاب.

اسکندر بیگ ترکمان (۱۳۵۰). *تاریخ علم آرای عباسی*. ج ۱. تهران: امیرکبیر.

امیرخیزی تبریزی، اسماعیل (۱۳۱۰). لادری. *ارمغان*، ۱۲ (۳)، ۱۸۵-۱۹۹.

اوحدی بلیانی، تقی الدین محمدبن محمد (۱۳۸۸). *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*. جلد چهارم؛ تهران: اساطیر.

پورته، ایو (۱۳۸۸). *از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی. مجموعه مقالات نگارگری ایرانی- اسلامی در نظر و عمل*. ترجمه صالح طباطبایی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۳). *سفرنامه تاورنیه*. ترجمه حمید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

تربیت، محمدعلی (۱۳۱۰). صادقی افشار. *ارمغان*، ۱۲ (۱)، ۱۵-۲۱.

دکارت، رنه (۱۳۹۸). *گفتار در روش راه‌بردن عقل و پیام من به فرهنگستان*. ترجمه محمدعلی فروغی. تهران: نیلوفر.

صادقی کتابدار (الف) (بی‌تا). کلیات. *کتابخانه و موزه ملی ملک*، شماره بازیابی: ۶۳۲۵.

صادقی کتابدار (ب) (بی‌تا). کلیات. *کتابخانه ملی تبریز*: شماره بازیابی: ۳۶۱۶.

صادقی کتابدار (۱۳۲۷). *مجمع الخواص*. ترجمه عبدالرسول خیام پور، تبریز: اختر شمال.

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

گوپاموی، محمد قدرت الله (۱۳۳۶). *تذکرهٔ النتایج الافکار*. بمبئی: چاپخانه سلطنتی بمبئی شماره ۳.

میرزا سمیعا (۱۳۷۸). *تذکرهٔ الملوک*. به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: امیرکبیر.

میرزا محمد طاهر نصرآبادی اصفهانی (بی‌تا). *تذکره نصرآبادی*. کتابخانه مجلس، شماره بازیابی: ۷۴۵۷۴.

واله اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۷۲). *خلد برین*. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.

ولش، آنتونی (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی*. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

یعقوب‌زاده، آزاده؛ عبدالهی‌فرد، ابوالفضل؛ عباس‌زاده، محمد؛ میرزایی، عبدالله و صدقی، ناصر (۱۴۰۰). هنر درباری و خشونت نمادین (مورد مطالعه: طراحی قالی عصر صفوی). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳(۲)، ۱۰۱-۷۸.

References

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

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

[i] cogito, ergo sum: je pense, donc je suis.

[ii] Shelley Duval

[iii] Robert Wicklund

[iv] پس از تعطیل شدن کتابخانه دربار توسط سلطان محمد خدابنده، صادقی از رؤیاهایش دست شست و درویش شد، اما اندکی بعد امیرخان موصلو او را از لباس درویشی به درآورد و به خدمت گرفت (اسکندر بیگ منشی، ۱۳۵۰، ج. ۱/ص. ۱۷۵) در سرگذشت صادقی شاهد آنیم که بعدها به‌عنوان قزلباش در نبرد استرآباد شرکت می‌کند، یعنی در همین دوران آغاز پادشاهی محمد خدابنده نیز می‌توانست دوباره به قزلباشی برگردد و تحت لوای کسی خدمت کند.