

تاریخ و تمدن 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)<sup>۱</sup>

صدیقه نایفی<sup>۲</sup>

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

اصغر جوانی<sup>۳</sup>

دانشیار دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

محمدرضا مریدی<sup>۴</sup>

استادیار دانشگاه هنر تهران، 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 ۱۶هـ/۱۰م 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 (مسئول مکاتبات): [seddighe.nayefi@yahoo.com](mailto:seddighe.nayefi@yahoo.com)

۳. رایانامه: [a\\_javani@aui.ac.ir](mailto:a_javani@aui.ac.ir)

۴. رایانامه: [moridi@art.ac.ir](mailto: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»<sup>۵</sup> برای آثاری که در آنها موجود یا پیکره‌ای بزرگ‌تر از ترکیب موجودات یا عناصری کوچک‌تر پدید آمده است، حداقل در سه حوزه ایران، ایتالیا و هند قابل مشاهده است.<sup>۶</sup> این آثار که قدمتشان به سده‌های ۱۶ و ۱۷م. بازمی‌گردد، چون بسیاری دیگر از آثار هنری این دوران، عمدتاً 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 ترکیبی (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 اسفینکس‌ها) 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\_بررغم وقوف به کاستی‌ها و به‌منظور دسترسی راحت‌تر\_ از هر دو عنوان استفاده شده است.

۶. تصاویر ۱-۳.

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۲۳

موجودات چهار فصل، سر پادشاه را تشکیل می‌دهند و بدین ترتیب امپراتور به مثابه حاکم و سازنده فصول و تمام موجودات متصور می‌شود، در نمونه‌های صفوی، پیکره‌های کوچک‌تر، مرکب حکمران را می‌سازند. طرفه آن‌که نمونه‌های ایتالیایی و هندی بعدها موجب شکل‌گیری 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 یافت می‌شوند و تصویرگری آن‌ها تا به امروز نیز رواج دارد. در بررسی آثار هندی که در آنها موجودی سوار بر اسب یا فیل ترکیبی مشاهده می‌شود، برخی کتب، مقالات و توضیحات ذیل این آثار در موزه‌ها مانند موزه فیلا دلفیا<sup>۷</sup> به مواردی نظیر شباهت فیل ترکیبی با تصاویر برخی خدایان در هنر هندو و بودایی چون گانشا<sup>۸</sup>، پادشاهی و حاکمیت پیکره سوار و حتی نقش سرگرم‌کننده این آثار برای سرخوشی حامی پرداخته‌اند.<sup>۹</sup> گود و سارما<sup>۱۰</sup> در مقاله‌ای<sup>۹</sup>

7. Philadelphia Museum of Art

8. Ganesa

9. [https://www.philamuseum.org/doc\\_downloads/education/object\\_resources/70706.pdf](https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/object_resources/70706.pdf)

اثر ترکیبی از موزه سالار جنگ حیدرآباد<sup>۱۱</sup> را معرفی و وصف کرده‌اند. در میان نقاشی‌های یادشده در این مقاله، یک فیل ترکیبی نیز هست که فرد سوار بر آن «کریشنا»<sup>۱۲</sup> معرفی شده است. در متونی دیگر، واگان<sup>۱۳</sup> به پادشاهی فرد سوار، مسأله ظل‌اللّٰهی و سلیمان‌شانی او اشاره دارد و شومیکر<sup>۱۴</sup> در مقاله خود با موضوع فیل ترکیبی هندی، احتمال نشان دادن جنبه الوهی سوار و سلطه حاکم محلی بر سرزمین و مردمانش را در این نقاشی‌ها طرح می‌کند.<sup>۱۵</sup> جز اینها، در بسیاری از آثار دیگر به ارائه توصیفاتی از نگاره‌های مشابه هندی پرداخته شده است؛ برای مثال کرامریش<sup>۱۶</sup> برخی نقاشی‌های فیل ترکیبی هندی موزه فیلا دلفیا را توصیف و معرفی کرده است یا بونتتا<sup>۱۷</sup> در مقاله‌ای درباره نقاشی حیوانات ترکیبی در هند به گمانه‌زنی - هایی 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<sup>۱۸</sup>، مرتبط می‌داند. حداقل به نظر می‌رسد اشاره به حکمرانی فرد سوار بر فیل ترکیبی، چه دارای حاکمیت و ویژگی‌های زمینی باشد چه الهی، در نگاره‌های هندی مسأله‌ای پذیرفته شده 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<sup>۱۹</sup> در کتاب خود نامه‌هایی از هند، نقاشی‌های فیل ترکیبی را از برجسته‌ترین انواع نقاشی از فیل‌ها خوانده، فرد سوار در آن‌ها را هم چون 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 هم چون 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<sup>۲۰</sup> قرار دارد که (بررغم محدود بودن شمار خود 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<sup>۲۱</sup> آثاری با مخاطبان عام هستند. به‌هرجهت اشاره به تجلیل آثار ترکیبی آرچیمبلدو از دو امپراتور خاندان هابسبورگ<sup>۲۲</sup> با نام‌های ماکسیمیلیان و رودلف دوم<sup>۲۳</sup> در ده‌ها متن مرتبط قابل ردیابی است و نخستین بار به متونی از معاصران خود هنرمند هم‌چون اشعاری به زبان ایتالیایی از کمانینی<sup>۲۴</sup> 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<sup>۲۵</sup> 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 سری ترکیبی با عنوان خدای فصول<sup>۲۶</sup>، 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 برقرار است.<sup>۲۷</sup>

در مورد نقاشی‌های ترکیبی صفوی، متون مرتبط نسبت به دو حوزه قبل با محدودیت بسیار مواجه است؛ ضمن آن که چون آثار ترکیبی یادشده عمدتاً به صورت تک‌برگ یافته شده‌اند، بررسی ارتباط آنها با متن یا نسخه‌ای که به آن تعلق داشته‌اند، در بسیاری موارد غیر ممکن است. امروزه بیشتر این آثار در موزه‌های غربی پراکنده‌اند و بخش قابل توجهی از اطلاعات موجود درباره‌ی آنها نیز به توضیحات و مجموعه کتاب‌های منتشر شده از موزه‌های سراسر دنیا هم‌چون هاروارد<sup>۲۸</sup> یا بریتانیا<sup>۲۹</sup> 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 احتمالاً در نقاشی ایرانی ریشه دارد. در همین منبع تمامی پیکره‌های کوچک‌تر موجود در یکی از نقاشی‌های فیل ترکیبی هندی که توسط استوارت کری ولش<sup>۳۰</sup> به این موزه اهدا شده مورد شمارش قرار گرفته‌اند، البته اثر یادشده فاقد هرگونه پیکره‌ی انسانی است و به‌نظر می‌رسد عمل جداسازی پیکره‌ها صرفاً برای تعیین شمار پیکره‌های موجود در فیل (بیش از صد پیکره) صورت گرفته و در نهایت تحلیل یا تفسیری ارائه نشده است.<sup>۳۱</sup> نمونه دیگر از این مجموعه‌ها اثری با عنوان شاهکارهای هنر اسلامی موزه متروپولیتن<sup>۳۲</sup> از اختیار<sup>۳۳</sup> 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 ۱۰/۱۶م به‌طور قابل توجهی احیا شدند، با این تفاوت که در این دوره ترکیب حیوانات و پیکره‌ها، پیکره‌هایی شناخته‌شده چون اسب (نه موجوداتی خارق‌العاده) را می‌ساخت. این منبع نیز فاقد بحث‌های تحلیلی یا تفسیری درباره مضامین آثار مورد بررسی است. شمار دیگری از آثار ترکیبی ایران در کتاب‌های گوناگون محققان نقاشی ایرانی، به‌صورت تک‌برگی و گاه صرفاً به‌عنوان گونه‌ای جذاب، همراه با توضیحاتی کوتاه منتشر شده‌اند؛ برای مثال می‌توان به کتاب کریم‌زاده تبریزی<sup>۳۴</sup> 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<sup>۳۵</sup> 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<sup>۳۶</sup> 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 ۱۰/۱۶م یا وجود ارتباط میان آنها با مواردی نظیر صخره‌های مُسْکَل<sup>۳۷</sup> (یا دارای رخنمون) در نقاشی ایرانی اشاره شده‌است که برای نمونه می‌توان از مقاله کوبایاشی کوزه<sup>۳۸</sup> 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

۳۴. کریم‌زاده تبریزی، ۲۰۹، ۴۷۰.

35. Schmitz, 271.

36. Grabar, 101.

۳۷. منظور از صخره‌های مُسْکَل، سنتی در نقاشی ایرانی است که در آن اشکال انسانی و حیوانی به‌طور پنهانی و مبهم درون برخی صخره‌ها تصویر شده‌اند.

38. Kazue Kobayashi

ترکیبی هندی، آرچیمبلدو و برخی هنرمندان سورئال<sup>۳۹</sup> 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، به ویژه با توجه به مدایح و قصاید این دوره، چون وحدت وجود، انسان کامل، تناسخ، ریاضت، سلیمان‌شانی و مهدویت با این آثار پرداخته است.<sup>۴۰</sup> 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 باقی است. پژوهش حاضر، به ویژه با تمرکز بر هر دو گروه پیکره‌های کوچک‌تر و بزرگ‌تر، هم به لحاظ رویکرد جامعه‌شناسانه و هم به لحاظ 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 دست یافته 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 به طور کلی از شناخت راستین جامعه بازمی‌دارد.<sup>۴۱</sup> منظور از تاریخ اجتماعی

39. Surreal

۴۰. نایفی، ۲۰-۱۱۳.

۴۱. ایگلتن، ۲۹-۴۱.



نیز اصطلاحی است که از یک سو به رشته‌ای فرعی از دانش تاریخ اشاره دارد، و از سوی دیگر حاکی از رویکردی عام به تاریخ است که به‌طور کلی معطوف به اجتماع، به‌ویژه طبقات پایین آن، است.<sup>۴۲</sup> 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.<sup>۴۳</sup> در مورد آثار هنری، نویسندگان تاریخ اجتماعی فرض می‌کنند که هر اثر هنری در صورتی که موشکافانه بررسی شود، اطلاعات زیادی درباره خاستگاه خود بازگو می‌کند و معمولاً 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 درک‌نشده مرتبط با ایدئولوژی حاکم یا مقاصد اجتماعی را که در نهاد و ماهیت آثار هنری نهفته مانده است، آشکار و بازسازی کند.<sup>۴۴</sup>

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.<sup>۴۵</sup> بنابراین طرح ارائه‌شده در تحقیق حاضر (جدول ۱)، 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، ۴.

۴۳. هت، ۱۶۳.

۴۴. بارت، ۲۸۹-۲۹۵.

۴۵. 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 <sup>۴۶</sup>
هر برگ نقاشی مرد سوار بر حیوان ترکیبی	هر پیکره	هر پیکره کوچک‌تر یا بخشی از آن که نماینده پیکره باشد	مرحله ۱: پیکره‌های کناری و مرتبط از چهار جهت / مرحله ۲: کل تصویر	تکرار یا حجم پیکره

جدول ۱. طرح تحلیل محتوای نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی

گفتنی است داده‌های تصویری در این تحقیق به شیوه اشباع نظری و داده‌های تاریخی به روش اسنادی جمع‌آوری شده‌اند. نقاشی‌های ترکیبی صفوی ارائه شده در این تحقیق اینهايند: اثری با عنوان<sup>۴۷</sup> «شاهزاده و غلام‌بچه سوار بر فیل ترکیبی» تصویرگری شده در بازه زمانی ۱۵۵۵-۱۵۹۰م. محفوظ در موزه بریتانیا به شماره 1937/0710/0.328<sup>۴۸</sup>؛ اثر «سوار و اسب ترکیبی» همراه با تاریخ ۱۵۶۹م، محفوظ در کتابخانه موزه رازا<sup>۴۹</sup> به شماره

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

۴۷. عناوین به کاررفته، تقریباً همان عناوین منتشر شده از سوی موزه‌ها برای این آثار است.

۴۸. تصویر ۴.

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۳۱

Ms.IV.4, fol.29b؛ آثار «سوار بر اسب ترکیبی»<sup>۵۱</sup> و «سوار با قوشی در دست بر اسب ترکیبی»<sup>۵۲</sup> متعلق به اواخر سده ۱۰هـ/۱۶م، 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 تزئینات بیشتر لباس او نسبت به سایر پیکره‌هاست.<sup>۵۳</sup> در هنر ایرانی علاوه بر ترکیب‌بندی مقامی، نقوش تزئینی لباس یکی دیگر از ابزارهای هنرمند برای ترسیم و نمایش شوکت شاهانه است.<sup>۵۴</sup> در یکی از آثار مورد بررسی، فرد سوار دستمالی سفید نیز در دست دارد<sup>۵۵</sup> که در نگاره‌ها نمادی از برخی صفات پادشاه (چون قدرت و نجیب‌زادگی) است.<sup>۵۶</sup> 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. تصویر ۶.

۵۲. تصویر ۷.

۵۳. تصویر ۸.

۵۴. نک. پاکباز، ۳۲.

۵۵. تصویر ۹.

۵۶. برای مثال نک. Mangir, 807-814.

لازم است جلودار مسیر او را باز کند یا ملازمانی او را همراهی کنند.<sup>۵۷</sup> از دیگر ویژگی‌های پیکره سوار، حمل انحصاری سلاح توسط اوست، درحالی‌که هیچ‌یک از پیکره‌های کوچک‌تر سلاحی همراه خود ندارند.<sup>۵۸</sup> موارد و ویژگی‌های انحصاری یادشده نظیر ترکیب-بندی مقامی، داشتن دستمال سفید در دست، لباس فاخر نسبت به سایر پیکره‌ها و در خدمت داشتن 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.<sup>۵۹</sup> با این همه، ویژگی‌هایی که فرد سوار را به‌عنوان شاه یا شاهزاده صفوی معرفی می‌کند به این موارد ختم نمی‌شود. سوار بودن پیکره انسانی بزرگ‌تر بر مرکبی غیرعادی که از ترکیب پیکره‌های کوچک‌تر نسبتاً متنوعی تشکیل شده، و در خدمت داشتن 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 بدین ترتیب 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 محسوب می‌شود. 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 هرمی شکل که در رأس آن پادشاهی همراه با هاله‌ای از تقدس و قدرتی نامحدود،

۵۷. نک. کمپفر، ۲۲۸.

۵۸. تصویر ۱۱.

۵۹. تصویر ۱۲.

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۳۳

و در قاعده مردم عادی جای داشتند.<sup>۶۰</sup>

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

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

پیکره‌های کوچک‌تر نیز هم‌چون پیکره بزرگ‌تر گاه به تنهایی 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، ۱۷۴.

### دراویش و قلندران خفته

شماری از پیکره‌های کوچک‌تر چنبره‌زده و خفته‌اند و پوستینی نیز بر دوش دارند.<sup>۶۱</sup> علائم یادشده به‌وضوح در ارتباط با قلندران و صوفیان است. شاردن<sup>۶۲</sup> 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 جذب 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».<sup>۶۳</sup> توصیف قلندران با ویژگی‌های ظاهری چون پوستین بر دوش و در حالات خفته (به‌جهت شغلشان) یا مصرف مخدرات و استفاده از عنوان «بنگی» برای آنان در سایر متون این دوران نیز قابل مشاهده است.<sup>۶۴</sup>

### 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 به دلایلی 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<sup>۶۵</sup> درباره مشاهداتش از این مراسم چنین نوشته است: «مردم از

۶۱. تصویر ۱۴.

62. Chardin

۶۳. شاردن، ۱۷۷-۱۷۸.

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

65. Sanson

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۳۵

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 به حضور شاه می‌آورند.<sup>۶۶</sup>

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 نظنزی، هر دو قلندر اول و دوم پس از ادعای حاکمیت به قتل رسیدند و سریکی نیز به دربار فرستاده شد.<sup>۶۷</sup> پس از این دو قلندر، در سال ۹۸۶ هـ 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؛<sup>۶۸</sup> 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».<sup>۶۹</sup> 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.<sup>۷۰</sup> صحنه‌ای که می‌تواند بیانگر تلاش نقاش برای

۶۶. سانسون، ۱۷۶.

۶۷. افوشته‌ای نظنزی، ۴۰.

۶۸. اسکندر بیگ ترکمان، ۲۷۲؛ واله اصفهانی، ۶۳۹.

۶۹. اسکندر بیگ ترکمان، ۲۷۴.

۷۰. تصویر ۱۵.

ترسیم نگون بختی «شاه قلندر» به عنوان 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 آن که اختصاص جایگاهی پست به این سرهای بی تن و در بخش های پایینی پای مرکب نیز خود نشانی از تحقیر دشمنان یا مغضوب بودنشان نزد پادشاه دارد.

### لوطی و میمون

از دیگر پیکره های کوچک تری که تصویرگری آن در بسیاری از نقاشی های ترکیبی تکرار شده، مردی است همراه با یک میمون.<sup>۷۱</sup> میمون آشکارا دستش را به سمت مرد دراز کرده یا دست او را در دست دارد و در حال نشان دادن چیزی به مرد یا گفت و گو با او به نظر می رسد. پیکره مرد همراه با میمون، نمایانگر یکی از قشرهای پایین طبقات جامعه صفوی با عنوان لوطی است. لوطیان دسته ای از درویشان، قلندران، یا فقیران معرکه گیر و گاه نیز به عنوان تلخک دربار شاهزادگان معرفی شده اند. آنها معمولاً در حال مستی دیده می شدند و به دوره گردی در کوچه ها، بندبازی، لودگی و رقص با همراهی حیوانات به ویژه میمون یا خرس مشغول بودند.<sup>۷۲</sup>

### بردگان و خواجهگان سیاه پوست

برخی از پیکره های کوچک تر درون مرکب ها را زنان و مردانی با پوست تیره یا سیاه تشکیل داده اند.<sup>۷۳</sup> حضور افراد رنگین پوست - که فقط به نگاره های ترکیبی ایرانی اختصاص دارد - می تواند اشاره ای به بردگان و خواجهگان سیاه پوستی باشد که به وفور در جامعه صفوی و دربار پادشاهان این دوره مشاهده می شدند. برخی از این افراد در خردسالی از هند یا سایر

۷۱. تصویر ۱۷.

۷۲. نک. فلور، ۱۱.

۷۳. تصویر ۱۸.



حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۳۷

سرزمین‌ها به ایران آورده می‌شدند.<sup>۷۴</sup> کمپفر<sup>۷۵</sup> درباره شماری از آنان می‌نویسد «انجام دادن کارهای حرم‌سرا به‌عهدده 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».<sup>۷۶</sup> 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.<sup>۷۷</sup>

### 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.<sup>۷۸</sup> 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 نسبتاً خوبی داشتند و زنان و مردان روستایی به‌مراتب به‌نسبت دهقانان اروپایی در شرایط بهتری زندگی می‌کردند.<sup>۷۹</sup>

۷۴. سانسون، ۱۶۷.

75. Kaempfer

۷۶. کمپفر، ۲۲۵.

۷۷. همان، ۲۲۹.

۷۸. تصویر ۱۹.

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.<sup>۸۰</sup> وجود این انحراف جنسی در دوره صفویه در بسیاری از متون تاریخی گزارش شده است. شاردن در سفرنامه خود به تفصیل به چند مورد از آنها اشاره کرده است.<sup>۸۱</sup> 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؛<sup>۸۲</sup> چنان‌که در این نگاره در کنار خود شاهزاده سوار نیز غلام یا جوانی کم‌سن و سال نشسته که شاه دست خود را زیر غبغب او گرفته است.<sup>۸۳</sup>

### 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.<sup>۸۴</sup> چنان‌که در تطبیق ایدئولوژی طبقه حاکم با مضمون نگاره‌ها، به تفصیل 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 نه تنها در زمان شاه اسماعیل بلکه در دربار سایر شاهان صفوی رسمی متداول بود.<sup>۸۵</sup> برای نمونه، سانسون در مشاهده یکی از این موارد می‌نویسد:

۸۰. تصویر ۲۱.

۸۱. شاردن، ۲۵۷/۷-۲۵۹.

۸۲. نک. راوندی، ۳۹۳/۷؛ شمیسا، ۲۲۷.

۸۳. تصویر ۲۰.

۸۴. تصویر ۱۳.

۸۵. نک. مینورسکی، ۱۷.

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۳۹

«شاه وقتی که 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 رسماً اعلام می‌کند که آماده است برای بقای شاه جان خود را فدا کند و نشان می‌دهد که می‌داند محفوظماندن مقام و جان و مالش به مرحمت شاه بستگی دارد».<sup>۸۶</sup>

### 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 تصویر شده در میان پیکره‌های کوچک‌تر بیانگر گروه‌ها و طبقات اجتماعی متنوعی (البته از بخش پایینی قاعده هرم صفوی) هستند که در جداول ۳ و ۴ 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.<sup>۸۷</sup> نقاش عمدتاً سعی داشته تا حیوانات را در بهترین جای ممکن به‌کار گیرد؛ برای مثال از خرگوش‌ها در سم مرکب یا از عقاب به‌جای چشم استفاده کرده است.

۸۶. سانسون، ۱۷۰.

۸۷. شاردن، ۱۰۴/۴-۱۳۱؛ تاورنیه، ۴۱۵.

این گونه ترکیب موجودات مختلف برای ساختن موجودی جدید و خارق العاده که در خدمت شاه باشد یادآور موجودات ترکیبی در هنر ایران باستان (هخامنشیان و ساسانیان) نظیر اسفنکس<sup>۸۸</sup>، گریفون<sup>۸۹</sup> و لاماسو<sup>۹۰</sup> است.

### موجودات خیالی و پیکره‌های دیو و جن مانند

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.<sup>۹۱</sup>

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

جدول ۳. نمونه کدگذاری داده‌های تصویری (پیکره‌های کوچک‌تر)

- 88. Sphinx
- 89. Gryphon
- 90. Lamassu

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۴۱

واحد معنا	کد	زیر مقوله
مردی با پوستینی بر دوش در حالت چنبره‌زده و خفته	درویش یا قلندر صفوی	طبقات پایین (با 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، خواجهگان	
سرهایی بریده عمدتاً در بخش‌های انتهایی پای مرکب	دشمن یا مغضوب سر بریده	
زوج‌هایی با لباس‌های 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	

جدول ۴. نمونه موجودات، گروه‌ها و طبقات مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر

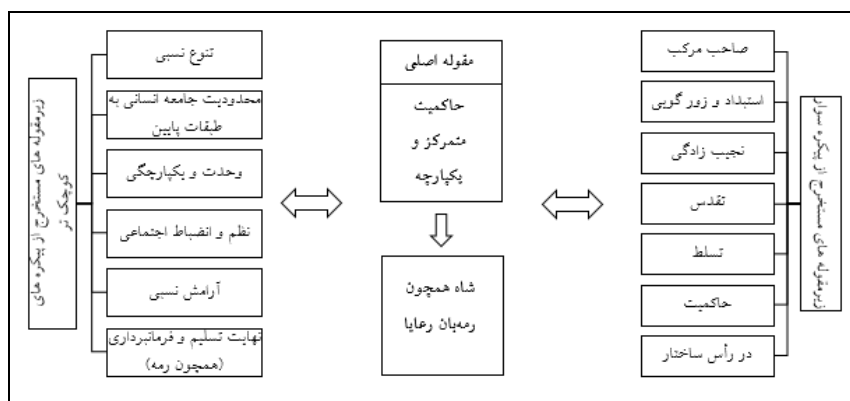
واحد معنا	کد	زیر مقوله
پیکره‌های سفیدپوست، سیاه‌پوست	تنوع رنگ پوست (نژاد)	تنوع اجتماع
پیکره‌های نوجوان، جوان، پیر	تنوع سن	
پیکره‌های زن و مرد	تنوع جنسیت	
عقاب، خرس، میمون، خرگوش، ...	تنوع جانوران	
وجود انسان، حیوان، دیو	تنوع موجودات	
تبدیل شدن پیکره‌های کوچک‌تر به مرکب پیکره‌ای بزرگ‌تر	نهایت تسلیم در 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 به انجام 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

جدول ۵. 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 (شکل ۱)؛ چنان‌که مشاهده می‌شود، زیرمقوله‌ها حول محور اصلی حاکمیت یک‌پارچه و متمرکز فردی (احتمالاً 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 هر یک از مقوله‌های اصلی با مضمون آثار تحلیل‌شده، بررسی و

ارائه می‌گردد.



شکل ۱. مقوله‌های مستخرج از تحلیل محتوا نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی صفوی

### 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 فره ایزدی می‌داند، حاکمیت خود را تثبیت و یکپارچگی را در سرزمین‌های تحت تصرف خود ماندگار ساختند. 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،

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۴۳

عاملی مؤثر در یگانگی و پیشرفت تدریجی ایران به‌سوی حکومتی ملی و دولتی متمرکزتر و قوی‌تر شد.<sup>۹۲</sup>

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 مستقیماً 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 مطلقاً استبدادی».<sup>۹۳</sup> پادشاهی که «بر انجام هرکاری مجاز و اختیار جان و مال و هر فرد و زن و فرزندان او همه در دست او بود».<sup>۹۴</sup> 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 طبیعتاً 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».<sup>۹۵</sup>

۹۲. فوران، ۸۰؛ سیوری، ۲۶-۲۹.

۹۳. تاورنیه، ۵۶۹؛ سانسون، ۱۴۶.

۹۴. کمپفر، ۱۴.

۹۵. شاردن، ج ۵، ۲۱۹-۲۲۰.

در چنین شرایطی به کار بردن، عناوینی نظیر «عالم پناه»، «پادشاه ممالک عالم»، «پادشاه جن و انس»، «سلیمان شآن»، «مشرق و مغرب به زیر نگینش»، «جهان مطاع»<sup>۹۶</sup> که به زعم بسیاری از سفرنامه نویسان اروپایی بسیار مبالغه آمیز بود ولی شاه صفوی آنها را شایسته خود می دانست. و انجام رسم پای بوسی در مورد او امری عادی بود.<sup>۹۷</sup> 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 به تصویر کشیدن صفات مبالغه آمیز یادشده، تقدس، تسلط، نایب امام الزمانی و حکومت واحد و یک پارچه او بر جهانیان را داشته باشد.<sup>۹۸</sup> در واقع ترسیم حکمرانی سوار بر مرکبی از پیکره های کوچک تر متنوعی چون دیوها و جنیان، حیوانات و انسان ها تصویری هم سو با ایدئولوژی صفویان و مدایح این دوره درباره پادشاه است. نقاش، پیکره های کوچک تر متنوعی از انواع حیوانات آسمان و خشکی و دریا، انسان هایی با جنسیت های گوناگون (زن و مرد) در سنین مختلف (نوجوان، جوان، پیر) و حتی از نژادهای متفاوت (سیاه و سفید) را درون مرکب جای داده و بدین وسیله سعی داشته تا سیطره وسیع حکمرانی سوار را به نمایش بگذارد. پیکره های کوچک تری که وجود شاه و مرکب او به آنها نظم و یک پارچگی و وحدتی اندام وار بخشیده، هر یک به عنوان عضوی از جامعه به انجام وظیفه خویش مشغول اند. نظم و وحدت میان آنها تا به حدی است که به پیکره ای واحد تبدیل شده اند و عنان و اختیار آن در دستان حکمران سوار است. بدین ترتیب مجموعه پیکره های کوچک تر و سوار، به تجسمی قابل قبول از حاکمیت متمرکز و واحد شاه صفوی یا حتی زمینه سازی شاه نایب امام غایب برای برقراری حکومت جهانی واحد بدل

۹۶. انتساب این صفات به شاه فراوان است، برای مثال نک. اسکندریبگ ترکمان، ج ۲، ۴۵؛ محتشم کاشانی، ۱۴۸؛ امینی هروی، ۱۸۷؛ خواندمیر، ۴۴۷.

۹۷. کمپفر، ۱۷.

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



حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۴۵

می‌گردد، حاکمیتی مبتنی بر یک ایدئولوژی مذهبی پویا که در آن شاه وجودی واجب‌الاطاعه 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، کاملاً مطیع، فاقد قدرت تصمیم‌گیری و در نهایت به قول شاردن به «تسلیم‌طلب-ترین 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 به تصویر 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 به همراه ندارد تا نمایندگی طبقه سپاهیان را که شاه بر آنها مسلط است برعهده گیرد. در واقع پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب همواره نمایانگر بخش پایین جامعه صفوی و به تعبیر دقیق‌تر کسانی‌اند که از آنان با عنوان «رعایا» یاد می‌شود.

به‌طور کلی، واژه رعیت از ریشه «رعی» به معنای چوپانی و چراندن دام‌ها، نگرستن، مراقبت کردن، تعهد کردن امر چیزی و مجازاً به معنای حکومت کردن و اداره امور مردم است. قدیم‌ترین و فراگیرترین کاربرد این واژه - که به نحوی معانی دیگر آن را نیز دربر می‌گیرد - به معنای 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 به تدریج کاربرد دیگر «رعیت» به معنای 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 مطلقاً 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 به حساب می‌آمد. همین معنا از رعیت در قرن ۱۶/۱۰م 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.<sup>۹۹</sup> 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:

ساز قوی لشکر خود را به جنگ	بار رعیت به عدالت بسنج
گیر به یک دست عنان سپاه	دار به یک دست رعیت نگاه
تا ننهد پا ز حد خود برون <sup>۱۰۰</sup>	رو به رعیت نده اما فزون

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 شاه‌گاہ فرمانروایی عادل با هاله‌ای از نیکوکاری نامیده شده و درباره علاقه او به رعایا چنین گزارش می‌شود: «شاه

۹۹. ذیلایی، ۸۷-۱۰۴.

۱۰۰. عبدی بیگ شیرازی، ۱۴۶؛ نایفی نیز ذیل مدایح صفوی هماهنگ با این آثار به این ابیات اشاره کرده است.

نک. نایفی، ۶۲.

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۴۷

ایران رعایایش را دوست می‌دارد و برای این که از احتیاجات آنها اطلاع پیدا کند و همچنین اگر عمال و افسران 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». <sup>۱۰۱</sup> در واقع قدرت مطلق شاه نه تحدید که تضمین آزادی و امنیت فردی طبقات پایین جامعه بود، امری که در ظاهر عجیب می‌نماید؛ اما در واقع پیامد منطقی جامعه‌ای است که فاقد نهادهای مدنی و حقوقی قدرتمند و بهره‌مند از خودمختاری قابل ملاحظه است. <sup>۱۰۲</sup>

آن چه 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 نهایت فرمان‌برداری، خود به مرکب حکمران تبدیل شده‌اند. در مقابل، شاه نیز در منشی 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 مرکب در اختیار سوار نهند، از سوی دیگر متضمن امنیت یا نگاه‌دارنده و ضامن بقای مرکب و پیکره‌های کوچک‌تر درون آن و به‌روشنی رمه‌بان آنهاست. بدین ترتیب، 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، ۳۲-۱۷۴.

### ج) نگاه انتقادی به مضمون نقاشی‌های ترکیبی صفوی

چنان‌که در رویکرد نظری تحقیق ارائه شد، از منظر بسیاری از متفکران «نظریه بازتاب»، هنر 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 ایدئولوژی مشروعیت بخشیدن به قدرت طبقه حاکم بر جامعه است و هنر 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 اصلاً به چشم نیاید.<sup>۱۰۳</sup>

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 ظاهراً به بهترین شکل ممکن در جای خویش قرارگرفته، وظیفه خود را در مرکب به‌مثابه بدنه جامعه

۱۰۳. ایگلتن، 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 کوچک‌تر 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 نمایندگان 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 کوچک‌تر 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. به عقیده محققانی چون راید<sup>۱۰۴</sup> و اتینگهازن<sup>۱۰۵</sup>، به‌طور کلی در نگاره‌های تصویر شده 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 ۱۱/هـ/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.<sup>۱۰۶</sup> نکته جالب توجه آن‌جاست که از سویی دیگر در دوره قاجار نیز به‌تدریج و ظاهراً با تلاش‌های میرزا حسین خان سپهسالار<sup>۱۰۷</sup> که عمدتاً 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.<sup>۱۰۷</sup> دقیقاً در همین بازه زمانی، تصویرگری نمونه‌های «مرد سوار بر حیوان ترکیبی» که تجسمی از تسلیم‌پذیری کامل رعایا در مقابل شاه و تشبیه او به‌مثابه رهبان 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. ذیلایی، 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 صفوی اند (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 فراهم کردن موقعیتی که قرارداداشتن سرنوشت طبقه‌ای را در دست طبقه دیگر عادی جلوه می‌دهد، تصویری از مشروعیت طبقه حاکم را به‌نمایش بگذارد. در این 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، به‌تصویر می‌کشند؛ و از سوی دیگر با تطبیق پیکره‌های کوچک‌تر فاقد سلاح درون مرکب با اصطلاحات دیوانی عصر صفوی تجسمی گویا از تشبیه «شاه به‌مثابه رمه‌بان رعایا» هستند.

در مرحله سوم، در نگاه انتقادی به این آثار و مضامین نهفته در آنها مشخص می‌شود این آثار نه تنها 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 به‌مثابه یک مرکب یا حیوان، بی‌خبر یا عاجز به‌نظر می‌رسند. ظاهراً 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 به راحتی بر آن تسلط داشته باشد، برای خود شاه نیز بی مسأله نیست و به تقلیل سیطره حاکمیتش می انجامد. گرچه نقاش تلاش زیادی برای ترسیم تنوع و سیطره قلمرو سوار نشان داده است، اما چنان که از کدهای مستخرج از پیکره های کوچک تر نیز برمی آید، آنها همواره افرادی از طبقات و گروه های پایین هرم جامعه صفوی را به تصویر می کشند. در واقع ترسیم افرادی از میان نخبگان و طبقات بالاتر به لحاظ ماهیت قالب برگزیده برای تصویرگری اجتماع یا همان مرکب تقریباً غیرممکن است. در انتها از دست- دادن کارایی ایدئولوژی اولیه و کم شدن تقدس شاه، جایگزینی واژه «ملت» به جای «رعیت» و رکود استفاده از تشبیه «شاه به مثابه رمه بان رعایا»، از دلایل قابل قبولی برای رکود تصویرگری نمونه هایی هم چون «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» و تغییر مضامین یا حذف مرد سوار در آنها در سال های بعد، به نظر می رسد.

### کتابشناسی

- اتابکی، تورج، «مورخان و تاریخ اجتماعی (از پایین)»، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره شهریور و مهر، ۳-۶، ۱۳۸۲ ش.
- ایتنگه‌ازن، ریچارد، «گرایش های سبکی دوران شاه عباس اول»، مترجم صفورا فضل‌اللهی، پیام بهارستان، دفتر ۲، ش ۸۳، پاییز ۱۳۹۳ ش.
- افوشته‌ای نطنزی، محمود بن هدایه الله، نقاوة الآثار فی ذکر الاخیار، به اهتمام دکتر احسان اشراقی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰ ش.
- ایگلتن، تری، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران، دیگر، ۱۳۸۳ ش.
- بارنت، سیلوان، راهنمای تحقیق و نگارش در هنر، ترجمه بتی آواکیان، تهران، سمت، ۱۳۹۱ ش.
- پاکباز، رویین، نقاشی ایران، تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۶ ش.
- تاورنیه، ژان باتیست، سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تهران، انتشارات کتابخانه سنایی، ۱۳۶۳ ش.
- ترکمان، اسکندر بیگ، تاریخ عالم آرای عباسی، زیر نظر ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۷ ش.
- خواند میر، غیاث الدین، تاریخ حبیب السیر فی اخبار بشر، ج ۴، تهران، کتابخانه خیام، ۱۳۵۳ ش.



حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۵۳

- ذیلابی، نگار، «تطور اصطلاح رعیت و قشربندی رعایا در تشکیلات اسلامی»، تاریخ و تمدن اسلامی، سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان، ۱۳۹۳ ش.
- راوندی، مرتضی، تاریخ اجتماعی ایران، تهران، نگاه، ۱۳۷۱ ش.
- سانسون، سفرنامه‌سانسون، باهتمام و ترجمه تقی‌فضل، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۶ ش.
- سیوری، راجر، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، چ ۲۱، تهران، مرکز، ۱۳۹۱ ش.
- شاردن، ژان، سیاحت‌نامه شاردن، مترجم محمد عباسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۵ ش.
- شمیسا، سیروس، شاهدبازی در ادبیات فارسی، تهران، فردوس، ۱۳۸۱ ش.
- شیرازی، عبدی‌بیگ، مظهرالاسرار، حاضرکننده متن از روی دستنویس شاعر: ابوالفضل اوغلی رحیموف، مسکو، دانش، ۱۹۸۶ م.
- فلور، ویلم، لوطی‌گری، «لوطیان و زیست اجتماعی در تاریخ ایران»، روزنامه شهروند، سال چهارم، شماره ۱۰۷۰، ۱۳۹۵ ش.
- فوران، جان، مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران، ترجمه احمد تدین، چ ۱۴، تهران، خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۷۷ ش.
- کاشانی، محتشم، دیوان محتشم، به‌کوشش مهرعلی‌گرگانی و محمدحسن‌سادات ناصر، تهران، سنایی، ۱۳۷۶ ش.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، تهران، کتابخانه مستوفی، ۱۳۷۶ ش.
- کمپفر، انگلبرت، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳ ش.
- کنراد، تاریخ اجتماعی، در تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش، گردآورنده و مترجم، ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمد ابراهیم باسط، تهران، سمت، ۱۳۹۴ ش.
- مینورسکی، سازمان اداری حکومت صفویان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، زوار، ۱۳۳۴ ش.
- نایفی، صدیقه، پیکره در پیکره‌ها در نقاشی ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر اسلامی، دانشگاه هنر تبریز، ۱۳۹۱ ش.
- واله اصفهانی، محمد یوسف، خلدبرین (ایران در روزگار صفویان)، به‌کوشش میرهاشم محدث، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۲ ش.
- هت، جین، «تاریخ اجتماعی»، ترجمه حسن زندیه، فصلنامه تاریخ اسلام، سال دوازدهم، شماره اول و دوم شماره مسلسل ۴۶-۴۵، ۱۸۲-۱۶۱، ۱۳۹۰ ش.

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 6<sup>th</sup> 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](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](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>

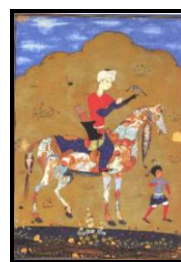
تصاویر



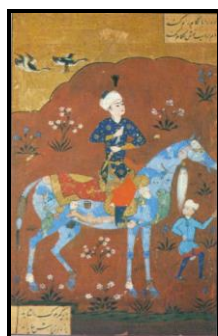
تصویر ۳. فیل ترکیبی، نقاشی هند، اواخر سده ۱۶م، سایت موزه آغاخان



تصویر ۲. خدای فصول، اثر آرچیملدو، سده ۱۶م، قلعه اسکالسترسونند (کریگسکورت، ۲۰۰۴، ۴۴)



تصویر ۱. مرد سوار بر اسب ترکیبی، نقاشی صفوی، اواخر سده ۱۰ه، موزه رضا-عباسی، تصویر از نگارنده

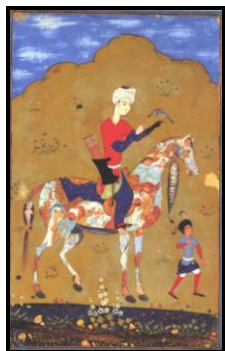


تصویر ۵. شاهزاده سوار بر اسب ترکیبی، نقاشی صفوی، سده ۱۶م، موزه رازا (Smitz, 2006, pl271)



تصویر ۴. شاهزاده سوار بر فیل ترکیبی، نقاشی صفوی، سده ۱۶م، سایت موزه بریتانیا

حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» ۱۵۷



تصویر ۷. سوار قوش بدست بر اسب ترکیبی، نقاشی صفوی، اواخر سده ۱۰ه، موزه رضا عباسی، تصویر از نگارنده



تصویر ۶. سوار بر اسب ترکیبی، نقاشی صفوی، اواخر سده ۱۰ه، موزه رضا عباسی، تصویر از نگارنده



تصویر ۱۱. حمل سلاح توسط سوار



تصویر ۱۰. جلو دار یا قرقچی



تصویر ۹. دستمال در دست- سوار



تصویر ۸. تزیینات لباس سوار



تصویر ۱۵. سربریده بادهان باز و دو دندان



تصویر ۱۴. درویش خفته

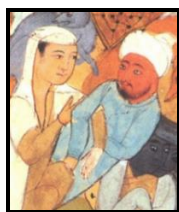


تصویر ۱۳. پای سواری سر یک پیکره



تصویر ۱۲. کتیبه نگاره ۵

۱۵۸ / تاریخ و تمدن اسلامی، سال چهاردهم، شماره بیست و هشتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷



تصویر ۱۹. زوج‌های در حال - معاشقه



تصویر ۱۸. پیکره‌های سیاه‌پوست



تصویر ۱۷. مرد و میمون



تصویر ۱۶. سرهای بی‌تن



تصویر ۲۳. پیکره‌های دیویا جن مانند



تصویر ۲۲. پیکره دیومانند



تصویر ۲۱. صحنه شاهدبازی

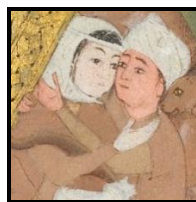


تصویر ۲۰. شاهزاده و غلامش

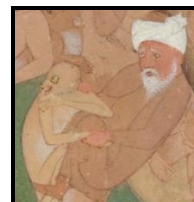
نمونه‌هایی از تکرار داده‌های تصویری در دیگر نقاشی‌های ترکیبی صفوی



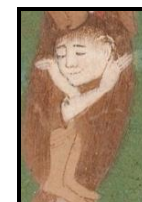
تصویر ۲۷. زنان و مردان سیاه‌پوست



تصویر ۲۶. زوجی در حال معاشقه



تصویر ۲۵. مرد و میمون



تصویر ۲۴. قلندر خفته