Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۶/۲۲

مانی عمادی[۱]

شیر و شیربازان در پردهٔ نقاشان قلندر

چکیده

در باورهای عامیانهٔ مردم ایران و هم در منابع ادبی، نام و نشان شیر با نام اهل فتوّت و قلندری گره خورده است. این پیوند به‌گونه‌ای است که تصاویر این جانور و جماعات تربیت‌کننده‌اش که به شیربازان معروف شده‌اند با داستان جوانمردان ایرانی و شیفتگان علی(ع) (سرسلسلهٔ بیشتر طریقت‌های فتوّت) پیوند خورده است. در عرصهٔ اجتماعی نیز قلندران در کار معرکه‌گیری با جانورانی چون شیر، دستی طولانی داشته‌اند. کوشش مکتوبِ حاضر، با رویکرد جامعه‌شناسیِ ساخت‌گرا، به قصد کشف و تحلیل پیوند میان شیر و شیربازان با نگاره–های ایرانی صورت گرفته، و نقاشی‌هایی با موضوع «شیر در زنجیر»، «شیر و شیرباز» و یا «حملهٔ شیر به انسان» که به کرّات در ایران و هند در دوران پسامغول اجرا شده‌اند را مورد بررسی قرار می‌دهد. نگارنده معتقد است این آثار که حاویِ محتوای خاصّی هستند، مورد پذیرش مردمانِ وابسته یا دلبسته به طریقت فتوّت و قلندری بوده‌اند و توسط نقّاشانی نیز خلق شده‌اند که خود به شدّت متأثر از اندیشه و اعتقاد آن طریقت‌ها بوده‌اند. این آثار را می‌توان به لحاظ محتوایی، نه تنها بازتاب‌دهنده، بلکه شکل‌دهنده و مقوِم دنیای فکری و مادّی گروههای مذکور نیز دانست. روش تحقیق، تحلیلی ـ تبیینی است و گردآوریِ اطلاعات نیز شامل مطالعات کتابخانه‌ای می‌شود..

کلیدواژه‌ها: فتوّت، قلندریه، «شیر و شیرباز»، نگارگری ایرانی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: seyedmaniemadi@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

در تاریخ نگارگری ایرانی، نقاشانی هستند که به شکلی آشکار یا پنهان، موضوع شیر و شیربازان را دستآویز کار خود قرار داده‌اند. اگر به آثار آنها، که بسیار خاصّ، غریب و به‌ظاهر بی‌اهمیت‌اند، نگاره‌هایی دیگر با موضوعات و مضامین مربوط به معرکه‌گیرانی چون خرس‌بازان و فیل‌بانان نیز اضافه شود، تعدادشان آنقدر خواهد شد که اطلاق نام «گونه»ای[۱] از نقاشی ایرانی بر آنها خطا نخواهد بود. هستهٔ مرکزی پژوهش، حول همین گونه نقاشی‌ها و طرح‌هاست که در آنها، مشخصاً موضوعات و حواشی تصویریِ مربوط به شیر و تعلیم‌دهندگانش ـ معروف به شیربازان ـ در صورت‌های بصری [۲] خاصی ظاهر شده است. درواقع بررسی هر نگاره‌ای که در آن، ردّی از شیر دیده شود، منظورِ نظر نیست، که حضور نقش این حیوان باشکوه در هنرهای تصویری این سرزمین بی‌شمار و خارج از حدّ بررسی است.

بنابر تاریخ اجتماعی ایران و هند، بیشتر گروه‌های معرکه‌گیران ـ که در اکثر فتوّت‌نامه‌ها[۳] از آنان یاد شده ـ می‌توانسته‌اند با طایفهٔ شیربازان و شیرگیران در یک ردهٔ طبقاتی قرار گیرند. بنابر منطق متعارفِ جای‌گزینی[٤] می‌توان جای هر یک از آن مشاغلِ خُرد را با دیگری عوض کرد بی‌آنکه در معنا، مفهوم و کارکرد اجتماعی[٥] این حرفه‌ها تغییر اساسی رُخ دهد. پس منطقاً تحلیلِ ـ هرچند مختصرِ ـ چند اثر با موضوعِ فیل‌بانان هندی و معرکهٔ خرس و خرس‌بازان، می‌تواند درک موضوعِ اصلی تحقیق را آسان‌تر کند. به این فهرست نام معرکه‌هایی دیگر از جمله قوچ و مار و پرندگان و غیره را هم می‌توان اضافه نمود که هرکدامشان سهمی در نقاشی‌های بویژه پس از دورهٔ صفوی یافته‌اند. درواقع مناسبات حرفه‌ای در بیشتر آنها از یک ساختار تبعیت می‌کند و گویی میان آنها نوعی همپوشانی، هم به‌لحاظ اجتماعی و هم اعتقادی وجود دارد چنانکه اگر یکی به جای دیگری گذاشته شود، خللی در ساختار اجتماعی یا اعتقادی آن یک عارض نمی‌شود. به‌همین قیاس، نگاره‌های برآمده از جهان‌بینی[٦] آنان نیز نباید به لحاظ ساختار، تفاوت چندانی با هم کنند، و احتمالاً در بسیاری موارد تحلیل بصریِ یکی، تحلیل بصریِ آن دیگری محسوب می‌شود. حُسن این روش آن است که محقق می‌تواند معنا و مفهوم و کارکرد اجتماعیِ دامنهٔ وسیعی از این نقاشی‌ها را به دست آورد، بی‌آنکه عملاً در کار تحلیل تک تکِ آنها ورود کرده باشد.

دامنهٔ پژوهش به دو سوال خاصّ محدود می‌شود: اول اینکه، این نوع نقاشی‌ها صورت بصریِ کدام جهان‌بینی از گروههای فعّالِ اجتماعی در قرون پسامغولِ ایران و هند هستند، و دوم، معنای پنهان در آنها چه بوده است؟ فرض تحقیق، این گونهٔ نقاشی‌ها را بازتابی از جهان‌بینیِ اهل فتوّت و قلندریه می‌داند[۷] و در همان‌حال، آنها را یکی از ابزارهای مهم شکل‌دهی به این جهان‌بینی نیز محسوب می‌کند. یعنی این آثار هم بازتابی از جهان‌بینی اهل قلندریَ و فتوّت هستند و هم شکل‌دهندهٔ آن جهان‌بینی[۸] . اساساً نقاشی‌ها نه تنها از اعتقادات و عقاید گروههای اجتماعی تأثیر می‌پذیرند، بلکه خود ـ به اندازهٔ سهم و قابلیتشان در هر جامعه بر روی آنها تأثیر می‌گذارند. در واقع نگاره‌ها از کنش اجتماعی[۹] برخوردارند. نمونه‌های انتخاب‌شده همگی از سالهای پس از مغول تا اواخر دورهٔ قاجاریه‌اند و در یک چیز اشتراک دارند: «ساختار»[۱۰] : در همهٔ آنها مناسبات بصریِ مشابه‌ای میان عناصر تصویر وجود دارد و به موضوعات مشخصی چون شیر و شیربازان و دیگر طوایفِ معرکه‌گیر پرداخته‌اند. علاوه بر شیر و شیربازان، موضوع عموم نگاره‌های مذکور به‌نوعی به قلندران نیز مربوط است، چنانکه در برخی از آنها شمایلی آشکار از قلندر ـ گاه با نشانه‌های واضحِ تعلق به یکی از نحله‌ها ـ دیده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

پیشینهٔ تحقیق

مطالعات در پیوند جهان مادّی و فکریِ قلندران با نقّاشی‌های موسوم به شیر در زنجیر، بیشتر متمرکز بر «معرفی» آنها بوده و نه پرداختن به معنای اجتماعی یا طریقتیِ آنها. یکی از محققین دیوید راکسبره است که در مقالهٔ کمال‌الدین بهزاد و مسألهٔ پدیدآورندگیِ اثر هنری در نقاشی ایرانی، چند شیرنگارهٔ بهزاد یا منسوب به او را معرفی نموده ولیکن رابطه با اندیشه‌شناسی[۱۱] یک گروه مشخص اجتماعی که می‌توانسته در شکل‌گیری این نگاره‌ها مؤثر باشد، مدّ نظر نویسنده نبوده است. مارتین نیز به همین منوال و به قصد معرفی، در کتاب خود: نقاشی و نقاشان مینیاتور ایران، هند و ترکیه به چند نگاره در همین ارتباط اشاره نموده است. در نوشتجات سال‌های اخیر دربارهٔ بهزاد، گاه به این نگاره‌ها که برخی متعلق و یا منسوب به او هستند، اشاره شده ولیکن آنها نیز بیشتر در حدّ معرفی و مطالعات سبک-شناسی باقی مانده‌اند. ویلم فلور در کتاب *بازی‌های ایرانی* (Games Persians Play)(۲۰۱۱) به گروههای معرکه‌گیر از جمله شیربازان در دورهٔ قاجار، و حتی چند نقّاشی در همین ارتباط پرداخته که در یافتن پیوندها میان اعتقادات آن گروهها با شیرنگاره‌های مذکور مفید است. *نور صوفیان* (Light Of The Sufis, The Mystical Arts Of Islam) کتابی از لادن اکبرنیا چاپ سال ۲۰۱۰ است که به حضور نقش قلندران در برخی آثار هنری از جمله قلم‌دان‌ها، پردهٔ نقّاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و کشکول‌ها پرداخته، و نیز تصویر یک کشکول را با طرحی از شیر و قلندر آورده اما در نهایت علت حضور این طرح بر روی کشکول، مبهم و بی‌جواب باقی می‌ماند. دربارهٔ ارتباط لوتی‌های شهری با شیربازی، و طبقه‌بندی انواع لوتی‌های معرکه‌گیر، در کتاب جغرافیای اصفهان از دورهٔ قاجار نوشتهٔ میرزا حسین-خان تحویلدار نیز مطالب ارزشمندی آمده که پیشینهٔ بسیار خوبی از حضور این گروههای شیرباز در اصفهان دورهٔ قاجار ارائه می‌دهد.

مواجهه با جانوران؛ رسم مألوف جوانمردان

گزارش‌های تاریخی که به کشتارِ درندگان به دست عیّاران و جوانمردان اشاره می‌کنند، بسیار است. در سده‌های اولیهٔ اسلام «در میان علایق فتّیانِ لذت‌گرا[۱۲] کمانداری و شکار از مقام بسیار بالایی برخوردار بوده است» (رضوی، ۱۳۹۱، ۸۷و۸۸) محمدجعفر محجوب در مقالهٔ تاریخ فتوّت بعد از عصر ناصر[۱۳] به نقل از کتاب حوادث‌الجامعه می‌نویسد: «در سال ٦٤٠ق. گروهی از جوانانِ [:جوانمردان] محله-های مختلف درخواست مجوزِ کشتار درندگان کردند. بر طبق سابقهٔ امر در روزگار خلیفه الناصرلدین‌الله با درخواست ایشان موافقت شد. سپس در هر محله، گروهی فراهم آمدند و مسلح به مرکز بغداد روی آوردند و با هر گروه، جماعتی از خواننده و نوازنده بودند که دف و سازها می‌نواختند. پس از فروپاشی خلافت نیز به سال ٦٨٦ه. بر اثر حکم سلطان ارغون [١٤]، عوام بغداد به کشتن جانوران درّنده ـ چنان که عادت جوانمردان است ـ توجه بسیار کردند» (۱۳۹۱، ۵۷). احتمالاً ضرورت زندگی در چنین شرایطی و آمادگی دائم برای نبرد با جانوران، زندگی آنان را بویژه در عرصهٔ شهرنشینی ـ آنجا که نه جنگی در کار بود و نه شکار ـ به مواجهه‌ای نمادین با جانورانی چون خرس و شیر تبدیل می‌کرد. در عین‌حال اخلاقیاتِ متداول و مشهور جماعات پهلوان و لوتی نیز ـ که اساساً با فرهنگ عیّارمنشی و هم-آورد طلبیدن همراه است ـ وجود رسم مواجهه با حیوانات وحشی در میان اینان را بسیار تقویت می‌کند.

از منابع مکتوب اهل فتوّت و قلندری نیز چنین برمی‌آید که اینان در کار شکار یا معرکه‌گیری با حیواناتی همچون شیر و خرس یدی طولانی داشته‌اند و مشاغلی چون شیربازی از جمله حرفه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

نسبتاً محبوب آنان بوده است. در بیاض [۱۵] اشعار سخنوران، [۱۶] سلسلهٔ شیربانان یکی از هفده سلسله از سلاسل درویشانِ عجم معرفی شده است. «فرقهٔ عجم گروهی از درویشان خاکسار بوده‌اند که گروههای دیگرِ خاکساران مرتبهٔ آنان را پست‌تر از خود می‌دانسته‌اند. آنان نیز همچون اهل فتوّت طریقهٔ خود را به واسطهٔ سلمان فارسی به شاه مردان علی‌بن ابی‌طالب(ع) نسبت می‌دهند.» (افشاری، ۱۳۸٤، ۱۱۲). هفده سلسلهٔ آنان در این متن چنین معرفی شده:

چاووش، درویش، روضه‌خوان، سخنور، سقّاب (سقّا)، شیروان (شیربان)، شاطر، مهتر، بابا، مقّلد، بوجار، لوطی(انتری)، بقّال، قلیان‌فروش، سلمانی، پهلوان و کهنه‌سوار (افشاری، ۱۳۸٤، ۱۱۲و۱۱۳).

هرچند این تقسیم‌بندی در همهٔ متون فرقهٔ عجم یکسانِ نیست، اما لااقل برخی از اینها آشکار می‌سازند که گروههای معلومی از سلسله‌های عجم مشخصاً در کار شیربازی و شیرگیری بوده‌اند. در کنار شیروانان، سلسلهٔ دیگری از معرکه‌گیران یعنی لوتی‌انتری‌ها و لوتی‌ها که با خرس نمایش می‌داده‌اند نیز نامشان در میان هفده سلسله آمده است؛ «اصطلاح لوطی همچنین در اطلاق به سرگرم-کنندگان، نگهدارندگان میمون، خرس، شیر، بوزینه و عروسک‌گردان‌ها، نوازندگان و رقاصان به کار می‌رفت. کاربرد اصطلاحی یکسان که هم بازیگران، و هم هواداران فتوّت را در برگیرد، ممکن است از کاربرد یک فرهنگ و ارجاعات مشترک در توصیف ایشان از خود و ارزش-هایشان ناشی شده باشد. بیشتر آنان تا حدودی به همان طبقهٔ فرودستی تعلق داشتند که برایشان سرگرمی را تدارک می‌دیدند» (مارتین، ۱۳۸۹، ۲۰۳). «ابن‌بطوطه سیاح قرن هشتم ق. نیز می‌گوید سرگرم کردنِ مسافران از جمله تکلیف‌های بسیار مهم جوانمردان بوده» (رضوی، ۱۳۹۱، ٦۹) و فتوّت‌نامهٔ سلطانی «معرکه‌گیری یا هنگامه‌گستری را از هنرنمایی‌های درویشان قلندر دانسته است» (افشاری، ۱۳۸٤، ۱۱۱).

دربارهٔ نگاره‌های ایدئولوژیک

لااقل تعدادی از نقاشان ایران و هند در دوران پس از مغول، طرحی از شیر و شیربازان را در صورت‌های بصریِ خاصی ارائه نموده‌اند که شاید بتوان آن صورت‌ها را خاصّ نقاشانِ متمایل به قلندریه و فتوّتیه دانست. می‌توان گفت این آثار در مرحلهٔ خلق، تحت تأثیر جهان-بینیِ گروههایی خاص از طریقت فتوّت و قلندری شکل می‌گرفته‌اند و اما در فرآیندی معکوس و در مرحلهٔ اثرگذاری بر جامعه، خود به عواملی تأثیرگذار بر جهان‌بینیِ همان گروهها مبدل می‌شده‌اند. در این مرحله، آنها را می‌باید آثاری ایدئولوژیک دانست، چرا که در واقع کارکردهای تبلیغی اجتماعی می‌یافته‌اند و محرک نوعی کنش اجتماعی در گروههای هدف می‌شدند.

منظور از ایدئولوژی، حالت‌هایی از آگاهی است که با عمل اجتماعی پیوند دارد و می‌تواند زیر پوشش‌های گوناگون ظاهر شود. درواقع، هر صورتی از آگاهی به مجرد آنکه وارد عمل اجتماعی شود، می‌تواند جنبهٔ ایدئولوژیکی به خود بگیرد. تجلیِ رایج آن، «واژه» یا مجموعه-ای از واژه‌ها در گفتار است اما در عین‌حال می‌تواند تصویر، علامت، و یا نقاشی‌ای برای درک آن حالاتِ آگاهی نیز باشد. تصویر شیر در زنجیر، و یا کشکول قلندر می‌توانند پدیده‌های ایدئولوژیک تفسیر شوند زیرا که در چارچوب عمل اجتماعی قرار می‌گیرند و می‌توانند در مخاطبینِ خود نوعی ایمان صنفی یا طریقتی ایجاد کنند و یا آن را قوام بخشند. در نقاشی‌های موسوم به قلندر و شیر با تنوع‌های رنگارنگِ آن، هسته‌ای می‌یابیم که اساس بسیاری از گفتارهای قلندران و اهل فتوّت ـ بویژه شاخهٔ شُربی [۱۷] آن ـ را تشکیل می‌دهد. چیزی که می‌توان آن را از اولین سنگ بناهای مفهومِ قلندری و

www.SID.ir

Archive of SID

فتوّت شُربی دانست. بر اســاس این هسته می‌توان نظام‌های تصویری بسیار ظریف و پیشرفته‌ای ایجاد کرد. «هرچه فرمول‌بندیِ ایدئولوژیکی موجزتر باشــد همان‌قدر خالص‌تر است، زیرا جز اصل مطلب، اطلاع دیگری به پیام‌گیر داده نمی‌شــود» (بشلر، ۱۳۷۰، ۲۸). این نقاشی‌ها که در موجزترین حالات، طرح‌هایی بســیار ســاده‌اند، روی مفاهیمی خاص مانند ساده‌زیســتی، بی‌تعلقی، کَفّ نفس، یا معتبر دانســتنِ مشــاغلی خاصّ تکیه می‌کنند که شــاید در فرهنگ متعارف آن جوامع، بی‌اهمیت محسوب می‌شــده‌اند. آنها بیانگر هسته‌های ایدئولوژیکِ کاملاً واضحی هستند؛ شیر در زنجیر اگر در قالب شور طریقتی و اجتماعی قرار گیرد به شعار ایدئولوژیک بدل می‌شود.

از منظری دیگر، بســیاری از نگاره‌های مذکور که می‌تــوان آنها را زیرگونه‌ای از فتوّت‌نگاره‌ها دانســت، چیزی جز تجلی تضاد طبقاتی نیستند. به گفتهٔ ژاک لنار: «هنر و ادبیات موضوع مبارزات حادّ پنهان و آشــکار اســت» (پوینده، ۱۳۹۰، ۱۱). فیلیپ فور در مقالهٔ *هنرهای اســلامی و مسیحیِ قرون وســطی در آثار تیتوس بورکهارت* می‌نویسد: «تصویر برای آنان که سواد خواندنِ نصوص را ندارند جایگزینِ خوانش متن می‌شود، بنابراین تصویر همانند نوشتار، کارکردی اِقناعی می‌یابد» (اعتضادی، ۱۳۸۹، ۳۲). بیننده ـ هرچند بی‌سواد ـ می–توانست به کلیت نقاشی با داستان خیالیِ آن نظر کند، و از راه تعمق در فضای آشــنای اثر، مناسبات دنیایی را بیابد که مورد تأیید او و گروه و طبقه و جبههٔ اجتماعیِ او بوده است. درواقع «هر جبهه‌ای نیازمند نشانه‌ها، نمادها و شعارهاست تا هواداران را به دور خود جمع کند و مخالفین را طرد نماید. این کارکرد می‌تواند از طریق علایم سادهٔ بیانِ ایدئولوژیکی انجام گیرد؛ پرچم، ســرود و رنگ می‌تواند همان کاری را انجام دهد که کتاب یا رســالهٔ تئوریک انجام می‌دهد، شاید هم مؤثرتر باشد: زیرا افراد به‌راحتی می‌توانند این علائم ساده را بفهمند و در برابر آن موضع موافق یا مخالف بگیرند» (بشلر، ۱۳۷۰، ۶۲).

در نــگاره‌ای که بازتابی از جدال طبقاتی بود، قلندر می‌توانســت در تعارض با صوفیِ زاهدنما بایســتد و گاه پهلوان: رو در روی دربار. می–توان به تکچهره‌هــای پرتعداد از پهلوانان و قلندران اشــاره کرد که در آنها هرچند مواضع مخالفین، آشــکارا به تصویر درنیامــده اما خوانندگان اثر می‌توانســته‌اند آن جبههٔ متعارض را در ذهن خویش تجســم نمایند. درواقــع در خوانش نگاره‌ها، تنها خوانش آنچه تصویر شــده مهم نیســت بلکه خوانش آنچه در تصویــر نیامده ـ و به اقتضای موقعیت می‌توان آن را حدس زد ـ نیز اهمیت بســیار دارد. رضا عباســی در دورهٔ روی–گردانی از دربار و درآمیختگی با جماعت کشتی‌گیر، هنگامی که تکچهره‌ای از پهلوان می‌کشد احتمالاً در ذهن خود و هم‌مســلکانش، حریفی به نام دربار را تداعی می‌کرده اســت. بدین شکل بسیاری از نگاره‌ها صَبغه‌ای ایدئولوژیک می‌یابند. مخاطب اولیهٔ این آثار چه بســا شــاه یا امیرزاده‌ای بوده، ولیکن با فرضِ بازتولیدهای مکرر از این صورت‌های بصریِ محبوب، آنها می‌توانســته‌اند به کار عوام اهل فتوّت نیز بیایند. آیا نقاشان سعی ننموده‌اند بر مشاغلی خاصّ ـ همچون معرکه‌گیران و شیربازان ـ تکیه کنند که در دربار و یا طبقات خاصّ، اهمیت چندانی نداشته‌اند؟ این تأکید، گاه آگاهانه و گاه نیز تنها از ســر تبعیت از یک سنّت نگارگری بوده که احتمالاً در میان گروههای فتوّت و قلندری بسیار رایج بوده است.

گروه؛ خالق واقعیِ اثر

همهٔ نقاشان لزوماً آگاه از رموز ایدئولوژیکِ آثار خود نبوده‌اند و می‌بایست آنها را وارثِ صُورت‌ها دانســت؛ صورت‌هایی که خود حامل ایدئولوژی محســوب می‌شــده‌اند. درواقع در بیشــتر مواقع

www.SID.ir

Archive of SID

نگارگران فقط منتقل‌کنندهٔ ایدئولوژیِ گروههای اجتماعی در قالب تصویر بوده‌اند و تنها درمواردی محدود، تغییراتی در آن رسوم تصویرگری ایجاد نموده‌اند. به همین دلیل گاه شاید منتقد و داوری که امروزه نگاره را در ارتباط با گروههای خالقِ اثر بررسی می‌کند، بهتر از خود آنها معنا را دریافت کند. در واقع می‌توان گفت گروه خالق واقعی اثر بوده است. نویسندهٔ رومانیایی لوسین گُلدمن، در کتاب خود خدای پنهان [۱۸] پدیدآورندگان راستین فرآورده‌های فرهنگی را گروه‌های اجتماعی می‌داند نه نفس‌های مجرد. از نظر او آفرینش هنری با مقوله‌های گسترده‌تری همچون لایه [۱۹]، طبقه و گروه اجتماعیِ در پیوند است. و نقش مؤلف و یا نقّاش تنها گزارشگریِ یک دیدگاه جمعی و آرمانی است که گُلدمن آن را جهان‌بینی می‌داند. «بدینسان نویسنده [و یا نقّاش] گزارشگر جهان‌بینی و اندیشه‌شناسی این یا آن لایه، طبقه و یا گروه اجتماعی می‌شود» (مصباح‌پور، ۱۳۵۸، ۳۷).

از همین روی است که می‌توان احتمال داد بعضی معناها که با آثار نقاشانی چون میرک، بهزاد، رضا عباسی و یا دیگران گره خورده، در زمانهٔ خود آنها تنها در سطح ناخودآگاه آثارشان وجود داشته است. عملاً نگارگر فقط بعضی از جنبه‌های قوانین یا برخی از موارد کاربردِ آن را در محدودهٔ حرفه‌اش که تابع قوانینِ گروهی و خاصی بوده، می‌شناخته است. این قواعدِ حرفه به وی امکان می‌داد که مجلسی نقاشی کند، شمایلی بسازد، یا به شیوه‌ای که از لحاظ طریقت و گروه درست و معتبر بوده به کار بپردازد، بی‌آنکه الزاماً معنای عمیق نهادهای اجتماعی یا جهان‌بینی‌ای که متأثر از آن، اثر خود را خلق می‌کرده، بداند و بشناسد. این سنّت و گروه بوده که با منتقل کردن نمونه‌های متعدد و قواعد کار از نسلی به نسل دیگر، ضامن اعتبار اجتماعیِ صورت‌های بصری می‌شده است. ضرورت کشف طبقهٔ اجتماعی [۲۰] یا گروه خالقِ نقّاشی‌های مذکور در این بحث نیز از همین روی است. آنها نیز زادهٔ نفس‌های مجرد نیستند بلکه فرآوردهٔ یک آگاهی جمعیِ مشترک‌اند.

شکل۱. شیر زنگواره‌به‌گردن و زنجیربه‌پا. منسوب به کمال‌الدین بهزاد. از مرقع بهرام میرزا، ربع اول قرن شانزدهم، ایران، رنگمایهٔ مات و جوهر بر روی کاغذ. کتابخانهٔ کاخ موزهٔ توپقاپی. ۲٤/٤×۱۳سانتیمتر، **منبع**: آژند، ۱۳۷۷، ۱٦۹

شکل۲. شیر زنگواره‌داری که به زنجیر بسته شده. نقاشی با رنگمایهٔ مات و طلا بر روی کاغذ. کتابخانهٔ کاخ موزهٔ توپقاپی، مرقع بهرام‌میرزا، **منبع**: راکسبره، بی‌تا، ۸۹

شیر و شیربازان در پردهٔ نقاشان قلندر

در برخی نگاره‌ها با موضوع شیر در زنجیر، دیده می‌شود که واژهٔ قلندر به تصویر اضافه شده اما نشانی از تصویر قلندر نیست. مانند شکل۱ که طرحی منسوب به کمال‌الدین بهزاد است و در آن، نام قلندر در قالب خوشنویسی به تصویر افزوده شده اما خود حضور ندارد. هرچند «این نقاشی در همان صفحهٔ مربوط به نقاشی درویش قلندر منسوب به بهزاد در مرقع بهرام‌میرزا جای دارد»

www.SID.ir

Archive of SID

(راکسبره، بی‌تا، ۸۸) و ذکر توأمانِ نام قلندر و شیر، می‌تواند توضیحی بر هر دو نگارهٔ حاضر در یک صفحه باشـــد، اما بعید هم نیست که ذهنِ مخاطبی که بعدها قطعهٔ خوشنویسی را وارد تصویر کرده، به ضرورت پیوند اجتماعیِ میان شیر و قلندران، اضافه‌نمودنِ نام قلندر به نگاره را ضروری پنداشـــته باشـــد. حتی قرار دادنِ این دو نگاره در یک صفحه از مرقع نیز می‌توانســـت بادلیل و از روی عمد باشـــد. «در چند برگه پس از آن نیز در همین مرقع، اجرایی رنگی از نقاشـــی همین شـــیرِ چُمباتمه‌زدهٔ زنگواره‌دار و به‌زنجیربسته‌شده دوباره پدیدار می‌گردد(شکل۲). در اینجا شیر مذکور، ممکن اســـت به تقلید از طرح بهزاد که دوســـت‌محمد طرح را به وی منسوب می‌دارد، صورت گرفته باشد» (راکسبره، بی‌تا،۸۸ و۸۹).

شکل۳. شیر در زنجیر. طراحی با جوهر و آبرنگ بر روی کاغذ. کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، مرقع شاه‌تهماسب، **منبع**: راکسبره، بی‌تا، ۹۰

شکل۴. شیر زنگواره‌دار در زنجیر. منسوب به استاد مراد. جوهر، طلا و رنگمایهٔ مات بر روی کاغذ. نیمهٔ سدهٔ دهم ق. بُستن، موزهٔ هنرهای زیبا. **منبع**: www.mfa.org

مارتین در کتاب خود *نقاشی و نقاشان مینیاتور ایران*، هند و ترکیه «سه اتود از شیر در زنجیر را منتشر ساخته که دو تا از آنها در کتابخانهٔ سلطنتی سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شوند و نوشته‌ای بدین مضمون دارند: «کار اســـتاد بهزاد». مرقع دیگری تقریباً همروزگار با مرقع بهرام‌میرزاست که به همّت شاه‌قلی خلیفه برای شاه‌تهماسب تألیف شده و حاوی طرحی از یک شیر است که به هنرمند خاصی منسوب نیست (شکل۳). اتودی از همین موضوع، عملِ استاد مراد دانسته شده [۲۱](شکل٤) و مرقع دیگری نیز از دورهٔ صفوی وجود دارد که حاوی نمونه‌ای از شـــیر در زنجیر اســـت که در یادداشتی به شاه‌محمد اصفهانی منسوب شده است[۲۲]» (همان، ۹۰، ۹۱ و ۹۲).

شـــکل دیگری از حضور شیر، بر روی بدنهٔ کشکول‌هاست. بر روی کشکولی از موزهٔ بروکلین تصویر چند درویش بهمراه شیرانی رام‌شده به چشم می‌خورد(شکل۵). لادن اکبرنیا در تشریح این کشکول می‌نویسد: «در صورت تعلق به یک درویش [یا قلندر]، این احتمال هست که وی خود هنرمند بوده و یا شـــاید هم به عضوی از اصناف هنرمندانِ ایران یا عثمانی با تمایلات شـــدید عرفانی تعلق داشـــته اســـت» (Akbarnia, 2010, 28,29). در اینجا نه تنها موضوع، که رسانهٔ انتقال موضوع یعنی کشکول از آن یک قلندر است.

شکل۵. کشکول. ایران. با تصویری از چند درویش و شیران رام‌شده .
۱۲۸۰ق.، ۲٦×۱۳٫۸سانتیمتر، **منبع**: Akbarnia, 2010, 28

www.SID.ir

Archive of SID

موضوع شـــیرِ در زنجیر در نگارگری ایرانی موضوعی بســـیار دیرپای و ماندگار بود و کثرت اســـتفاده از این موضوع نیز مؤید آن دیرپایی اســـت. [۲۳] اما علت این دوام و ماندگاری را باید در چه عاملی جســـتجو کرد؟ آیا پاســـخ تنها در منطقِ تکرارهای بی‌پایانِ مرسوم در هنرهای سنتی ـ و وجود الگوی نوچه و مرشـــدی ـ اســـت که در آن، کار استاد و مرشد تا مدت‌ها توسط شاگردان تکرار می‌شـــود؟ در این‌صورت چرا تنها بعضی از آثار محبوب شـــده‌اند؟ بدون شک می‌باید دلیل را در بیرون از ســـازوکار صِرف هنری و در منطقی اجتماعی، و شاید در طریقت‌هایی خاصّ چون طریقت جوانمردان و قلندران جستجو نمود. پیوند آنها با شیر، تنها محدود به شکار و مواجهه، و یا تربیت این جانور نبود بلکه گاه شکلی کاملاً نمادین می‌یافت: «قلندران گاه به تقلید از برخی «فقیر»انِ هندی (همانند فداییانِ شـــیوا)، گاه پوســـت ببر و شیر و پلنگ به تن می‌کرده‌اند» (Vaziri, 2012, 149) و جالب‌آنکه در منابعِ فتوّتیه و خاکســـاریه نیز نام اســـتادانی برســـاخته از نام پلنگ دیده می‌شود، همچون: استاد پلنگ منشور [۲٤] و استاد قطب پلنگ. [۲۵] از میان گروههایی که پوست شیر و شکار بر تن می‌کرده‌اند، می‌توان به گروههای محمودشاهی و شکاریه اشاره نمود:

(گروه) محمودشـــاهی که مراد از محمود مغربی باشـــد و شاه عبدالله قُمی. لباس ایشان پوست شیر بود و ذکر ایشـــان «یا وَدود و یا معبود». این گروه از خانوادۀ سخطیان (یکی از چهارده خانوادۀ خاکساران [۲٦]) جدا می‌شـــود. گروه شـــکاریه [نیز] که مراد از شاه‌عبدالله شکاریه باشـــد. ایشان سر [و] پا برهنه می‌گردیدند و با کســـی الفت نمی‌گرفتند و لباس آنها پوست شـــکار، و خوراک ایشان گوشت شکار بود (Vaziri, 2012, 214,215).

شکل۶. راست، درویش پلنگینه‌پوش. عکاس: آنتوان سوروگین. حدود ۱۹۰۱ ، **منبع:**www.pinterest.com
شکل۷. وسط، درویش پلنگینه‌پوش. قرن ۱٦م. نگارۀ عثمانی ، **منبع:**www.pinterest.com
شکل۸. چپ، حکایت نشستن صاحب‌دل بر پشت پلنگ.هنرمند نامعلوم. بوستان سعدی.سدۀ دهم ق. کاخ گلستان. ۱۹×۲۹,۵سانتیمتر، **منبع:** شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸٤، ۱۳۵

در عکســـی از آنتوان سورووگین ـ عکاس اروپایی که اواخر قاجاریه به ایران آمد ـ درویشی با پوست پلنگ بر دوش، همراه با کشکول و چوبدست دیده می‌شود(شکل٦) و تکچهره‌ای نیز از همان موضوع ـ دو قرن پیش از ســـوروگین ـ در عثمانی اجرا شـــده است که شـــاید کلانترِ درویشان را نشان می‌دهد. وی که لُنگی از پوست پلنگ به پا دارد احتمالاً در حالت عرض حال است و یا شاید هم از دراویش نقّالی اســـت که به هنگام نقّالی و سخنوری و خواندن شعر از کتاب، به تصویر درآمده

www.SID.ir

Archive of SID

است(شـــکل۷). اما عکس ســـوروگین و تک‌نگارهٔ قلندرِ پلنگینه–پوش، در جایی دیگر در نگاره‌ای از بوستان ســـعدی [۲۷]، تبدیل به قلندری پلنگ‌سوار می‌شود(شـــکل۸) که یادآور دوستی و نزدیکیِ گروههایی از قلندران و اهل فتوّت بویژه شاخهٔ شُربیِ آن، با درندگان و وحوش است. در عین‌حال این ســـه تصویر به‌ترتیب از راســـت به چپ، اســـتحاله و تکوینِ این‌گونه نگاره‌ها از واقعیتِ عینی به‌سوی دنیای خیالیِ نقاش را نیز نشان می‌دهد.

شـــیر از طریقی دیگر هم با مرام و مسلک جوانمردان در پیوند بوده و آن، داستان کبودی زدن نقش شـــیر بر بدن اســـت. «خالکوبی در میان پهلوانان رواج بسیار داشته و شاهد مثال هم، داستان کبودی زدن (یا همان خالکوبیِ) پهلوان‌پنبهٔ قزوینی و شیر بی یال و دم و –اشکمِ اوست که مولانا در مثنوی آورده است. شفیعی کدکنی در کتاب قلندریه در تاریخ در باب رابطهٔ کبَودی زدن با عیّاری، به این دو بیت از شرف‌الدین شَفرُوه (م.قبل از ٦٠٠ق.) اشاره نموده:

کوسِ شـــنعت می‌زند نفسِ ملامت‌جویِ من　　بر ســـر بازارِ قلّاشـــان به دســـتِ شهرگی

شیر گردون نیلگون نقشی است بر بازویِ من　　تـــا برهنـــه کـــرده ام بـــازوی عیّارانـــه را

که استمرار رسم خالکوبیِ شیر بر بدن را، در قرن ششم ق. نشان می‌دهد. نقش شیر که ماهیتی باستانی و آیینی داشت و نیز ذوالفقار، بسیار محبوب بود و غالباً بر کتف‌ها و بازوها زده می‌شد» (رضوی، ۱۳۹۱، ٤٠٩و٤١٠). در طرحی مُهرگونه از شیر(شکل۹) که بسیار به خالکوبیِ تن پهلوانان و لوتیان می‌مانَد، عبارتی عربی در ســـتایش علی(ع) حک شده است. نکتهٔ جالب در اینِ طرح، زنجیرِ گردن شـــیر اســـت که به لحاظ جهان‌نگری، طرح را در همخوانیِ کامل با چند نقاشـــیِ پیشین قرار می‌دهد. نگارنده به این نکته واقف است که شیر و هم زنجیر، دارایِ معانی طریقتی است، اما بررسی حاضر که صَبغه‌ای جامعه‌شناســـانه دارد سعی در بیرون کشـــیدن رشته‌های باریکی دارد که این طرح‌ها را به واقعیاتی عینی در جوامع پیشین وصل می‌کند.

شکل۹. راست، طُغرای نقش شیر با جملات ستایش‌آمیز در باب امیرمؤمنان علی(ع): «علی‌بن ابیطالب رضی‌الله تعالی عَنهُ و کَرَم وجهُه». نقشی قدیمی از شیر، با اجرایی جدید. شبیه به خالکوبیِ روی بدن پهلوانان. به زنجیر آویخته از گردن شیر دقت کنید! ، **منبع**: www.amaana.org

شکل۱۰. چپ، طغرای نقش شیر، **منبع**: کریم‌زادهٔ تبریزی، ۳، ١٥٨٦

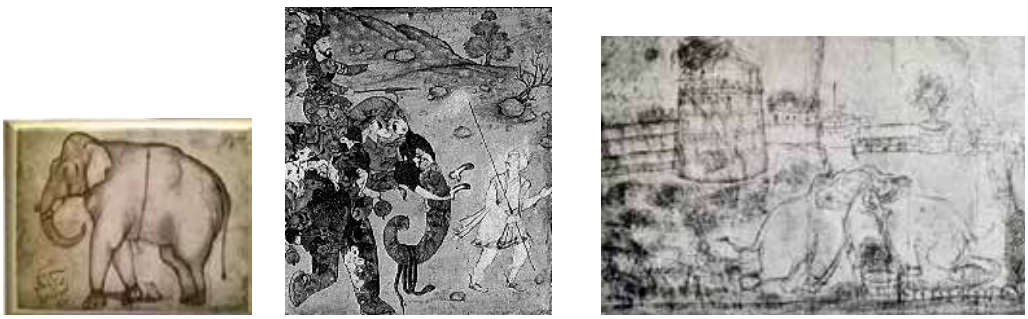
دیگر معرکه‌ها

در کنار شـــیر و شـــیربازانِ نگاره‌هـــا، گاه در هند، فیل‌بانـــان نیز در معرکهٔ نگارگـــران به نمایش درآمده‌اند. «جنگ فیل‌ها یکی از محبوب‌ترین تفریحاتِ دربارهای امپراطوران مغول هند به حســـاب می‌آمد»(Sanderson, 1983, 198) . حرفهٔ فیل‌بانی، حتی فیل‌بانی ســـلطنتی در هندوســـتان را می‌توان همچون حرفهٔ ســـاربانان و مهتران در بلاد اســـلامی، در چهارچوبِ الگوی اجتماعی اهل فتوّت، و تا حدودی هم‌ردیفِ با پیشـــهٔ شـــیربازان در نظر آورد. تأکیدِ نقاشـــانه بر فیل‌بانان، نوعی تکیه بر

www.SID.ir

Archive of SID

جهان‌بینیِ همهٔ این مردمان، علیرغم گرایش‌های متنوع و حضور در جغرافیاهای متفاوت اســت. در طرحی ناتمام از هند موضوعی آشنا برای فیل‌بانان هندی ـ یعنی رویارویی پهلوان با فیلی خشمگین ـ دیده می‌شــود. اورنگ‌زیب [۲۸] به مصاف فیلی عظیم‌الجثه می‌رود و «شــاه‌جهان و داراشکوه و مُرادبخــش نیز در تصویر دیده می‌شــوند» (Sanderson, 1983,120). آیا طــرح، بازتابی از روحیهٔ عیّاران در نبرد با جانوران نیســت که بویژه شاخهٔ سیفیِ [۲۹] اهل فتوّت به داشتنِ آن شُهره بود؟ در طرحی دیگر که گزارشــی از معرکهٔ فیل‌هاست(شــکل۱۱). «دیواری حائــل، دو فیل تنومند را از یکدیگر جدا ســاخته و مهترانِ فیل‌ها با مشعل‌هایشــان آماده‌اند تا به هنگام، دو جانور را از یکدیگر و از جمعیت دور کنند. بر روی دیوارهای پس‌زمینهٔ تصویر نیز تماشــاگرانِ این معرکه به تصویر درآمده‌اند» (Sanderson, 1983,198). تصویرســازی از فیلِ در زنجیر و مهترانِ فیل‌بان و معرکهٔ این حیوانات در هند، همچون حکایت مصورسازی شیر و شیربازان، داستانی طولانی، اصیل و پرتکرار بود و نشان از منشأ و خاستگاهی مردمی و مقدس داشت.



شکل۱۱. راست: جنگ فیلان. هند، از نمایش‌های محبوب در دربار امپراطوران مغول هند. **منبع:** Sanderson, 1983, 199
شکل۱۲. وسط، فیل و فیل‌سوار و مهتر فیلبان. هند. اثر محمدمراد سمرقندی. جزئی از نگاره، **منبع:** کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۰۸۲/۳
شکل۱۳. چپ، فیل در زنجیر. هند. اثر نانهای نقّاش هندی، **منبع:** کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۵٤٦

مصورســازی از این معرکه‌های عموماً شهری را می‌باید هم بازتاب‌دهنده و هم سازندهٔ آگاهی جمعیِ [۳۰] قلندران و اهل فتوّت به‌شمار آورد. آنجا که پهلوانی در کسوتِ شاه یا جنگجویی گمنام به مصافِ خواســته یا ناخواســتهٔ جانوری ـ عموماً خارج از کنترل ـ می‌رود، می‌توان شکلی دیگر از آن آگاهــی جمعی را تبلوریافته در قالب نقش دید. در این‌که چگونه این آثار می‌توانســتند باعث شــکل‌دهی و قوام جهان‌بینی مردم دلبسته به آن طریقت‌ها شوند، توضیحی از کتاب *نور صوفیان* [۳۱] ســودمند خواهد بــود. لادن اَکبرنیا در این کتــاب و در بحث پیوند میان آثار هنری و رشــد معنویت در نزد عوام و خواص، و در تحلیل یک ظرف ســفالی و یک کاشــیِ لعابدار که از نظر او، حاویِ محتوای عرفانی‌اند، می‌نویســد: «هر دو این قطعه‌ها حاویِ متن عرفانی و تصویرِ عرفانی‌اند، اما بدون دلالت مســتقیم. یک مخاطب قرون میانــی ـ چه یک درباری، چه یک صوفی زائرِ پابه‌راه ـ می‌توانســت تأثیر هنگفتی از چنین اثری دریافت کند. هنگامی که چنین آثاری با زیبایی ذاتیِ خود ـ چه بیرونی چه درونی ـ درک شوند، و با انجام دعا و ایمان نیز همراه گردند، آنگاه درک تلقیِ مردم آن روزگار از هنر به مثابهٔ یک محرکِ تعالی‌بخش ســخت نخواهد بــود» (Akbarnia, 2010, 86). به قیاس، به نقاشی‌های مذکور در بحث نیز، می‌توان به مثابهٔ محرک‌هایی تعالی‌بخش در ایجاد و تقویت نوعی ایمان صنفی و طریقتی برای اهل فتوّت و قلندران نگریســت. باید در نظر داشت که مخاطبین این‌گونه آثار همیشــه از درباریان و اشراف نبوده‌اند و گاه نگاره‌ای از همان ابتدای کار برای شیخ

www.SID.ir

Archive of SID

یا پیر طریقتی انجام می‌شـد. چنانکه در رقمی منسـوب به رضا عباسـی آمده: «رقم کمینه رضا عباسـی، جهت سلطان‌الفقرا رحیما ساخته شد»، که نشان می‌دهد نقّاش از همان ابتدا برای مخاطبی غیردرباری کار کرده اسـت. نمونه‌هایی از اسـتقلال هنرمندان از دربـار، بویژه در دورهٔ صفوی وجود دارد. مثلاً گفته شـده «مُعین‌مصور نه در نقّاش‌خانهٔ سلطنتی بلکه مستقلاً در جاهای مختلف کار می‌کرده اسـت» (فرهاد، ۱۳۷۷، ۲۹۱). در مواردی نیز که دربار، سفارش‌دهنده و یا مخاطبِ اثر بود بازتولیدهای بعدی ـ هرچند با کیفیت پایین‌تر ـ می‌توانسـت راهِ دسترسـی به خیل بیشتری از مخاطبینِ غیردرباری را هموار کند.

به غیر از شکل ٤: اثر محمّدمراد سمرقندی که توضیح آن به اجمال آمد، نگارهٔ دیگری از فیل و فیل‌بان به او منسوب است(شکل۱۲) که در آن، نگارگر هیکل فیل را پر از شکل‌های انسان و حیوان و پرندگان کرده اسـت. در طرحی دیگر از هند، نقاش نانهای، فیلی پای‌در زنجیر را آن‌چنان ترسیم نموده که گویی محبوبِ اوست(شکل۱۳). گویی نقاش، شهرآشوبی [۳۲] تصویری را در باب فیل‌بان به زبانِ نقش سـروده، و محتمل اسـت که بینندهٔ چشم‌آشـنای آن زمان، فیل‌بان را نیز ـ به سیاق قلندرِ غایب در نگاره‌های شـیر و قلندر ـ در بیرون از تصویر در جایی حاضر می‌دیده اسـت. قطعهٔ شهرآشوبی منسوب به امیرخسرو دهلوی با موضوع پیل‌سوار، اهمیت اجتماعیِ طایفهٔ فیل‌بانان در هند را نشان می‌دهد:

تـو پیل‌سـوارِ بی‌عدیلـی پسـرا — پیـلِ تـو سـزد سـپهر نیلـی پسـرا
مـن گرچه سرشـک پیـل بـالا ریزم — خوش باش که تو به پشت پیلی پسرا[۳۳]

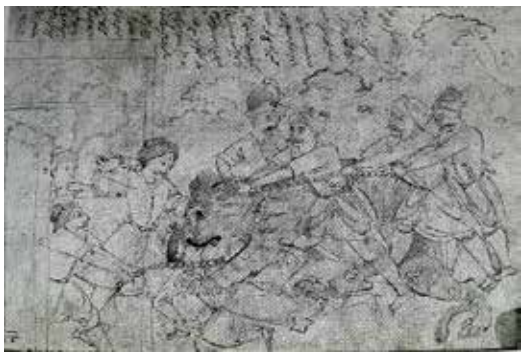
در میان معرکه‌گیران، خرس‌بازان از مشـهورترین گروههای پهلوانی محسـوب می‌شـده‌اند و داسـتان‌های آنان نیز ـ گاه آشکار گاه پنهان ـ سـهمی در نگاره‌های نقاشان یافته‌اند. در ارتباط با این طایفه، داسـتانی به نام پهلوان نوروز از عبدالحسین وجدانی [۳٤] وجود دارد که شاید ساختار روایـی‌اش را از حکایتی عامیانه در زمان‌هایی پیش‌تر، و یـا از رخدادی واقعی در تهران قدیم اخذ کرده باشـد. حکایت دربارهٔ پهلوانی اسـت که با خرس کشـتی می‌گیرد و از سر بدبیاری، روزی هم‌آوردِ تنومندش از قید او خارج، و به مردمِ میدان حمله‌ور می‌شود. در هنگامهٔ فرارِ همهٔ پهلوانان و لوتی‌ها، تنها یکی به نام نوروز به مقابله با حیوان می‌رود و در این جدال نابرابر کشـته می‌شود. آغاز داستان چنین است:

> شـبهای جمعه در قبرستان حسـن‌آباد ـ که اکنون محل ادارهٔ آتش‌نشـانی است ـ محشری می‌شد. به قول فرخی سیسـتانی: «خدای داند آنجا چه مایه مردم بود» فالگیر، رمال، جن‌گیر، ملولی، قاری، قلندر، نوحه‌خوان، مسئله‌گو، مارگیر، و از این قبیل پیشه‌وران معرکه می‌گرفتند و در آن میان، بازار هردم‌بیل و لوطی غلامحسین از همه گرم‌تر بود. گاهی خیمه‌شب‌بازی و جنگ قوچ و خروس هم براه بـود ولی آنچه بیش از همه توجه لوطی‌ها و پهلوان‌های محل را جلب می‌کرد کُشـتی با خرس بود. اغلب پهلوان‌ها با فنّ کف‌گرگی و حتی گوسـفندانداز خرس را به زمین می‌افکندند ولی از درگیری با او بهرتقدیر دوری می‌جستند و حق هم داشتند زیرا با خرسی جوال رفتن دور از مصلحت است. با این حال گاهی که یلان نامدار به سبب اندک غفلتی در میان دو بازوی آن حیوان گرفتار می‌شدند به کمترین فشاری جهان به نظرشان تیره و تار می‌گشت و نفسشان برنمی‌آمد و اگر اکبر خرسی زنجیر سـنگین او را برنمی‌تافت و با میلهٔ ضخیم آهنین ضربه‌های سخت بر سرش فرود نمی‌آورد هرآینه پهلوانان جان به جان آفرین می‌سپردند...! (وجدانی، ۱۳٤۸، ۱۱۱۸).

www.SID.ir

Archive of SID

شاید صورتِ نقاشانهٔ حکایت بالا که در ادامه به مرگ پهلوان‌نوروز می‌انجامد، نگاره‌ای از مکتب قزوینِ دورهٔ صفوی باشد: فردی ـ شاید یک خرس‌باز و یا نگون‌بختی از آدمیان ـ که از چنگال و دندانِ خرسی خشمگین می‌گریزد(شکل۱٤).



شکل۱۴. راست: حملهٔ خرس. رضا عباسی. صفویه. مکتب قزوین. حدود ۱۰۳۳-۹۷۷ق. ۹٫۳×۷٫۷سانتیمتر. **منبع**: Canby, 1996, 49

شکل۱۵. چپ: حملهٔ ببر به جوان. مُعین مصور. اصفهان. ۱۰۸۲ق.، ۱۲×۱٤سانتیمتر، اهدایی موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون. **منبع**: آژند، ۱۳۷۷، ۳۰٤

خرس که کوچکتر از قوارهٔ طبیعی‌اش نشان داده شده، پای شخصی چوب‌به‌دست را به دندان گرفته و او را مجبور به فرار نموده است. وجود چوب یا تَرکهٔ تنبیه در دست، حدس تعلقِ او به گروههای معرکه‌گیر را تقویت می‌کند. شاید حیوان از قید خارج شده و خرس‌باز به-مصلحت، فرار را بر قرار مرجح دانسته است. اگر به نمونه‌ای دیگر از این طیف نگاره‌ها در اصفهانِ دورهٔ صفوی ـ آنهم با اجرای مُعین‌مصور شاگرد رضا عباسی ـ توجه شود(شکل۱۵)، میزان شباهت این‌گونه نگاره‌ها از نظر ساختار فُرمی و همینطور از نظر ساختار جهان‌بینی آشکارتر خواهد شد. این طرح بنا به نوشتهٔ معین‌مصور، از حملهٔ ببر به جوانی نگون‌بخت در اصفهان می‌گوید که به کام حیوان رفته است. از چهره و اَدای مخصوص دارندگانِ ببر که به‌زحمت و بیهوده در حال کشیدنِ زنجیرند، به‌خوبی شمایل و سیمای عیّاران و اهل فتوّت ـ با آن سبیل‌های از بناگوش‌دررفته ـ خوانده می‌شود و بسیار به شخصی که در نقاشی رضا، خرس در تعقیب اوست شبیه‌اند. شاید ببر توسط معرکه‌گیرانی از طایفهٔ جوانمردان به میان جمعیت آورده شده و همانند خرس در تصویر رضا عباسی، او نیز زنجیر پاره کرده است. همین رضا نگاره‌ای زیبا از یک لوتیِ قوچ‌باز دارد که شبیه به ببربازان تصویر۱۵ است. در تعلق خاطرِ جماعت لوتی به نمایش قوچ و قوچ‌بازی تردیدی وجود ندارد. درواقع مناسبات هنریِ مُعین رضا، می‌تواند مصداقی از تبعیت نوچه از مرشد، و پی‌گیریِ ردّ یک جهان‌بینیِ گروهی ـ مثلاً قلندرانه ـ در میان گروهی از استادان و شاگردان باشد.

گورَدهن [۳۵] نقاشِ هندی، نگاره‌ای با موضوع قلندر و خرس دارد که در آن، قلندر خود جامه‌ای از پوست خرس بر تن کرده و گوشوارهٔ قرمز در گوش و دستبندی آهنی در مچِ دست دارد که نشانه‌های تعلق او به قلندران حیدری است(شکل۱٦). داغ‌های سیاه بر روی سینه همِ شکلی از ریاضت‌کشی است. در نگاره‌ای دیگر و باز از هند، درویشی پابه‌پای شیر نر جوانی حرکت می‌کند(شکل۱۷). ساختار بصریِ تصویر، کاملاً با نگارهٔ قلندر و خرس تطبیق می‌کند و براساس منطق جای‌گزینی، می‌شود جایِ خرس و شیر را در این دو نگاره با هم عوض کرد بی‌آنکه در ساختار ایدئولوژیکِ این دو اثر، و همینطور کارکرد اجتماعیِ آنها نقصانی بوجود بیاید. درواقع

www.SID.ir

Archive of SID

هردو نقاشـــی، بیان جهان‌بینیِ گروههایی از قلندرانِ آن زمان در هند محســـوب می‌شوند که مبلغِ ساده‌زیســـتی و کفِّ نفس بوده‌اند. شـــیر نیز از منظری دیگر، سمبلی از حالات نفس است که تحت انقیاد کامل قلندر قرار گرفته است.

شکل۱۶. چپ: درویش همراه با خرس. هند. از مرقع شاه‌جهان. نقاش: گوَردهن. خطاط: میرعلی هروی. حدود ۱۵۵۰م. مرکب، آبرنگ مات و طلا بر روی کاغذ. ۳۸,۹×۲۵,٦سانتیمتر. **منبع**: www.metmuseum.org

شکل۱۷. راست: درویش همراه با شیر. هند. از مرقع شاه‌جهان. نقّاش: پادارات. خطاط: سلطانعلی مشهدی. دهلی. قرن شانزدهم میلادی. **منبع**: www.pinterest.com

تصویر دیگر از شـــیر در زنجیر منسوب به امیرعلیشیر نوایی است [۳٦] که در برگی از مرقعی جای گرفته که تکچهره‌ای از محمّدی هروی اثر مهدی هم در همان برگ قرار دارد. اگر تصویر شیر، اخذ شده از بهزاد باشد با توجه به پیوند زبانزد اعضای حلقهٔ علیشیر ـ که بهزاد نیز عضوی از آن بوده ـ نباید اخذِ هنری از بهزاد را امری تصادفی دانست [۳۷]. قرار گرفتن تک‌چهرهٔ محمّدیِ نقاش و تصویر شیر در کنار هم و در یک صفحه از مرقع نیز، نکتهٔ جالبی است که می‌تواند یادآورِ کنار هم قرار گرفتنِ تصویر قلندر و شیر در یک صفحه از مرقع بهرام میرزا باشد(نک.ش۱).

شکل۱۸. راست: برگی از یک مرقع از ایران، صفوی. ۱٤,۲×۸سانتیمتر. خطاط: میرعلی هروی. دارای دو نقّاشی. نقّاشی بالا: تکچهرهٔ محمّدیِ نقاش؛ عمل مهدی. نقاشی پایین: شیر در زنجیر، عمل امیرعلیشیر نوایی. موزهٔ هنرهای زیبای بوستون. **منبع**: www.pinterest.com

شکل۱۹. چپ: لیلی و مجنون. خمسه. مظفرعلی. ۹۲۸ق. کاخ گلستان. جزئی از اثر. **منبع**: شاهکارهای نگارگری ایران،۱۱٤،۱۳۸٤

www.SID.ir

Archive of SID

گاه تأثیـــر جهان‌بینیِ فتوّت بر یک نگاره، می‌توانســـت ضمنـــی، پنهان‌تر و با صراحتی کمتر رُخ دهد مثلاً با واســـطهٔ حکایتی از منظومه‌ای حماســـی و گاه حتی عاشـــقانه. در نگاره‌ای از منظومهٔ لیلی و مجنون از خمسهٔ موجود در کاخ گلستان، مظفرعلی نقاش، مجنونِ قلندرگون را در رابطه‌ای بسیار صمیمی با شیری در پهلو تصویر نموده است(شکل۱۹). بی انکارِ تفسیرهای عارفانهٔ اثر، آیا اُخوتِ مجنون و شـــیر نمی-توانســـت برآمده از اُخوتِ گروههایی از قلندران با شیر باشد؟ هرچند شـــکل۱۹جزئی از اثر اســـت، و بر فرض تأثیرگـــذاریِ جهان‌بینی قلندریه بر آن، ایـــن تأثیر تنها بر شکل‌گیریِ بخشی از اثر مصداق دارد نه بر کلِ آن. اما این نمونه‌ها نیز در خور توجه هستند.

حال با وجود این همه تعلق خاطر به شـــیربازانِ قلندر که در برخی نقّاشـــی‌ها قابل رؤیت است، قضاوت دربارهٔ این ادّعا که آنها تحت تأثیر جهان‌بینیِ قلندریّه و اهل فتوّت ســـاخته شده‌اند دشوار نخواهد بود.

حرکت میان هویت‌های گوناگون

هرچند بحث تعلقِ نقاشـــان به نحله‌های طریقت‌های فتوّت و قلندری، مبحث محوری در این نوشتار نیســـت و نکتهٔ کلیدی همان تجلیِ آشـــکار یا پنهان جهان‌بینیِ این طریقت‌ها در نگاره‌هاست، اما در عین‌حال می‌توان وابستگیِ نقاشان به این نحله‌ها را نیز در مواردی محدود امکان‌پذیر دانست و نکتهٔ مهمی که این امکان را معقول می‌سازد، سیّالیتِ موجود در ذات این‌گونه طریقت‌های باطنی است که تقســـیم‌بندیِ مشـــخص میان نحله‌های متنوع آن را سخت و حتی ناممکن می‌کند. این مسئله در باب همهٔ زیرشاخه‌ها و مواریث امروزین‌ترِ جریان فتوّت، مثل داش‌ها و لوتی‌ها نیز مصداق دارد. ونسا مارتین در کتاب خود: دوران قاجار؛ چانه‌زنی، اعتراض و دولت در ایران قرن نوزدهم از قول میگود، لوتی‌ها را به ســـه گروه تقســـیم می‌کند: «هنرمندان، هواداران زورخانه، و خلافکارانی با پیوندهای قوی با مقامات محلی، [و در ادامه می‌نویسد:] یک لوطی [۳۸] در دوره‌ای کوتاه و در شرایط حرفه‌ای و معاشِ درســـت می‌توانست هویت‌های دیگری نیز داشته باشد» (۱۳۸۹، ۲۲۲) و شاهد مثال آورده که در دورهٔ قاجار «برخی از رنگرزان در کاشـــان از طریق راهزنیِ شبانه درآمد بیشتری به دست می-آورده‌اند» (همان). وی به حضور آنها در جریان‌های نخبگیِ زمانه نیز اشاره کرده که موضوع سیّالیت هویت را نزدِ آنها برجسته‌تر می‌کند. مارتین می‌نویسد: «گاه لوطی‌باشی عضوی از نخبگان بود» (همان،۲۰۹)، چنانکه «یدالله زورآب طبع شـــاعرانه‌ای داشـــته» (همـــان،۲۲۰) و پهلوان محمود خوارزمی(م.۷۲۲ق.)، معروف به پوریای ولی یک صوفی و شاعر والامقام بود که رسالهٔ کنزالحقایق را به او نســـبت می‌دهند. «مشتاقعلیشاه از چهره‌های برجسته در موسیقی قاجار نیز در دوره‌ای به زورخانه روی آورد و در فنون کُشتی مهارت یافت و به آیین فتوّت و جوانمردی که خاصّ پهلوانان و اهل حرفه بود، آشـــنایی پیدا کرد» (اعتضادی، ۱۳۸۹، ۱۴۲). این نمونه‌ها درباب سیّالیت در حرفه ـ که ریشـــه‌های تاریخیِ آن را باید در کار عیّاران سده‌های پیشین جُست ـ نمی‌توانست شامل حال شـــاخهٔ نقاشان این طایفه نشود و باید سیّالیتی میان‌رشـــته‌ای در کار آنان نیز قائل شد. «پیش» یا «پس»نامهای ساخته‌شـــده از واژگان قلنـــدر و درویش در تاریخ نگارگری ایرانـــی، با همهٔ تنوع و گونه‌گونیِ شـــاخه‌های آن، مصداق بارز این مسئله اســـت. در برخی گورستان‌های شهرهای ایران نام دراویشِ نقاش از اواخر دورهٔ قاجاری را می‌توان بر روی ســـنگ‌های قبرها مشاهده نمود. [۳۹] ولی‌الله قلندرِ نقاش از نام‌های آشـــنا در نگارگری ایرانی اســـت که نامش به-تنهایی، مصداق معنای

www.SID.ir

Archive of SID

دوگانه و سیّالِ قلندری و معنای سیّال نقاشی است. در همین ارتباط، توصیفِ میرزاحیدر دوغلات از میرک هروی، رئیس کتابخانهٔ سلطان‌حسین بایقرا و استادِ کمال‌الدین بهزاد نیز جالب توجه است. وی در کتاب تاریخ رشیدی چنین می‌نویسد:

> مولانا میرکِ نقاش، وی از عجاییات روزگارست... مع‌هذاالاشکال انواع زورمندی‌ها می‌کرد که مطلقاً مُنفی تصویر و نقاشی است (دوغلات، ۱۳۷۸، ۱۲٤و۱۳۵).

نوشته معلوم می‌دارد که این نقاشِ ورزشکار در کنار منصب درباری‌اش، به شغل زورمندی و معرکه‌گیری نیز عنایتی داشته، و یا آنکه پیش از ورود به دربار، به آن مشاغلِ خُرد مشغول بوده است. حکایت پناه بردنِ رضا عباسی به جماعت قلّاش و کُشتی‌گیر، پس از دوری از دربار شاه‌عباس، بر اهل تاریخ پوشیده نیست. احتمالاً وی نیز با معرکه‌گیران آشنائیتی داشته، چنانکه در نگاره‌ای از او پهلوانی دیده می‌شود که شباهت به سنگ‌شکنی دارد که گویا لحظاتی پیش و یا پس از معرکهٔ خویش به تصویر درآمده است، و همینطور «از دیگر آثار رقم‌دار [و جالب اما نامشهورِ] رضا تصویر مارگیری است که مار می‌گیرد (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۹۵/۱). نگارهٔ قوچ‌باز اثر وی نیز حدس آشنایی او با مشاغل معرکه‌بازان را دوچندان قوی می‌کند. بدیهی است نمایش خرس و شیر و شیربازی نیز در ردیف چنین معرکه‌هایی بوده‌اند و این نقاشان، آشنا با آنها.

و در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ها

در شماری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز با شمایلی از شیر مواجه‌ایم که در پیش پای علی(ع) زانو زده است. آیا این همان شیر محبوبِ قلندرانِ شیرباز و خاکسارانِ نقّال و معرکه‌گیران نیست که در این هیئت ظاهر شده و در عین‌حال، امام اولِ شیعیان: شیر خدا را نیز تداعی می‌کند؟ شاید اساساً علاقهٔ این جماعت به بازی با شیر و تربیتِ آن نیز با همخوانی اساطیریِ این حیوانِ باشکوه با علی(ع)، سرسلسلهٔ بیشتر طریقت‌های فتوت در ارتباط باشد! باید در نظر داشت که محلِ نمایش نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای درواقع محلی برای اجتماع اهل فتوّت، یا اصطلاحاً پاتوق لوتیان و لوتی‌منشانِ محل بوده است: درواقع «مکان معمول برای گردهم‌آیی و مباحثهٔ [لوتی‌ها]، یکی از قهوه‌خانه‌هایِ در حوزهٔ اقتدار لوطی بود» (مارتین، ۱۳۸۹، ۲۱۰).

در تعدادی از این پرده‌ها، قلندری دیده می‌شود که در کسوتِ قنبر غلام علی(ع) ظاهر شده و در کنار سلمان، علی، حسن و حسین(علیهم‌السلام)، تبرزینِ قلندران یا مُنتشای [٤٠] نقالی را به دست گرفته است. مُنتشاء یا تبرزین، خود داستانی در میانِ اهل فتوّت و قلندران دارد و یکی از نکته‌های کلیدی در بحث است. محمدجعفر محجوب در تاریخ فتوّت بعد از عصر ناصر می‌نویسد: «فتوّت‌نامهٔ سلطانی تبرزین را مخصوص مدّاحان دانسته و سند آن را به محمدبن حنفیه رسانیده است و امروزه نیز سخنوران هنگام سخنوری و خواندن شعر، تبرزینی بر دوش می‌گذارند و چون می‌خواهند نوبت را به دیگری بدهند تبرزین را به او می‌دهند که به دوش بگذارد و خواندن را آغاز کند» (۱۳۹۱، ٦۱). «گروهی که فتوّت‌نامهٔ سلطانی آنان را اهل سخن نامیده است، در دورهٔ قاجاریه به نام سخنور مشهور بوده‌اند. آنان درویشانی‌اند که نام طریقه‌شان عجم است، مانند درویشان گُل‌مولایی که شب‌های جمعه کشکول به‌دست و تبرزین به‌دوش، در کوچه‌ها پرسه می‌زدند و قهوه‌خانه‌ها پاتوق نقّالی و سخنوری آنان بوده است» (افشاری، ۱۳۸٤، ۱۱۱). «کاشفی در فتوّت‌نامهٔ سلطانی به علامت مخصوص مدّاحان اشاره می‌کند که نه جامه است و نه خرقه، بلکه نیزه و تبرزین

www.SID.ir

Archive of SID

و توق [٤١] و چراغ به دست گرفتن است:

امیر(ع) [نیزهٔ خود] را به حسّان داد و فرمود که پیوسته با خود نگاه دارد. حسّان نیزه را قبول کرد و آن، علامت مدّاحان شد و آن را «الف» گویند» (محجوب، ۱۳۵۰، صدودو و صدوسه).

آیا حضور قلندرانِ تبرزین بدست در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نمی‌تواند محقق را به این نتیجه برساند که آنها راویان اصلیِ پرده‌ها هستند؟ معقول است که قلندرِ پرده، نقالِ پرده نیز باشد؛ یعنی معادل همان قلندرِ بیرون پرده، که در قهوه‌خانه یا هرجای دیگری، برای مردم نقّالی می‌کرده است. حال اگر به این دو، نقاش نیز اضافه شود که رسم‌کنندهٔ پرده بوده و بنا بر گواههای تاریخ، برخی از آنان قلندر نیز بوده‌اند پس حاصل کار، تشکیل یک سه‌گانهٔ قلندر ـ نقّال ـ نقاش است. یعنی نقاش و قلندر و نقّال می‌توانسته‌اند تنها یک نفر باشند. نمونهٔ اسماعیل جلایر از نقاشان دورهٔ قاجار از همین موارد است: «از بن‌مایه‌های تکرارشونده در کار جلایر، ترکیبی از شمایل علی، حسن و حسین(علیهم‌السلام) است. [در شکل ۲۰] آنها در کنار یک درویش پیر و همینطور نورعلیشاه رهبر معنوی سلسلهٔ نعمت‌اللهی که تبرزینی به دست دارد، نشسته‌اند. بنا به نظر احتمالیِ مریم اختیار، جلایر خود به این سلسله تعلق داشته است؛ احتمالی که علاقهٔ نقاش به استفادهٔ مکرر از چهرهٔ نورعلیشاه را توضیح می‌دهد» (Akbarnia, 2010, 20). درویش سمت چپ سلمان فارسی است. افسانه‌ای، سرنوشت سلمان را نیز به شیر گره می‌زند که فرصت‌الدولهٔ شیرازی آن را در آثار عجم به اشاره آورده است.

شکل ۲۰. تصویری آشنا برای نقاشانِ قلندر، سلمان و قنبر همراه با علی، حسن و حسین(علیهم‌السلام) و شیر رام در پای آنان. اسماعیل جلایر، نیمهٔ دوم قرن ۱۹میلادی، آبرنگ مات و طلا بر روی کاغذ. ۱۳×۱۵٫۳سانتیمتر، موزهٔ هنرهای زیبا، هوستون، **منبع**: Akbarnia, 2010, 21

بنابر استدلال مذکور، شخص قلندر ـ چه نورعلیشاه، چه غیر او ـ می‌تواند به شخص نقّاش یعنی اسماعیل جلایر اشاره کند که نقّالِ پردهٔ نقاشی نیز هست. اگر فرض تعلق او به سلسلهٔ قلندران نعمت‌اللهی درست باشد پس آن سه‌گانهٔ مذکور کامل می‌شود و اسماعیل جلایر هم نقّاش، هم نقّال و هم قلندرِ پرده خواهد بود. البته اینجا او در کسوتِ نورعلیشاه ظاهر شده، اما در بسیاری از اینگونه پرده‌هایِ قهوه‌خانه‌ای ـ که معمولاً از همین ساختار تصویری برخوردارند ـ نقّاش در کسوتِ قنبر غلام علی(ع) ظاهر می‌شود که در واقع تصویر مبدّلِ نقاش هم اوست. دراینصورت هم‌ذات‌پنداریِ نقاشان با قنبر که از غلامان بوده، خود نکتهٔ جالب توجهی است. در گزارش‌ها به پردهٔ نقاشیِ درویشان قلندر نیز اشاره شده که به‌شکلی ارتباط آنها با هنر نقاشی را ـ با وساطت نقّالی ـ تأیید می‌کند: «برخی درویشان متأخر بوق و کشکول، تبرزین و مُنتشاء، تصویر یا پردهٔ نمایش و صندوق مارگیری و برخی اشیاء دیگر را در مسافرت‌ها همراه خود می‌برده‌اند» (کیانی، ۱۳۸۹، ٤٦٧).

هیئت شیر در اینگونه پرده‌ها بسیار دیدنی است و مطابق معمول، پیش پای گروه نشسته است. درست است که در فرهنگ شیعه، شیر نماد علی(ع) است و به زبان نمادشناسیِ نگارگری ایرانی، نماد نفسِ آرام‌یافته و مطیع نیز می‌باشد، چنانکه فیلِ پای در زنجیر در هند، و اسبِ لجام‌زده در نگاره‌هایِ ایرانی، گاه چنین تفسیر شده‌اند. اما در یک تحلیل جامعه‌شناختی که جامعه و مناسبات

www.SID.ir

Archive of SID

اجتماعـــی را در تولید آثار هنری اصل قرار می‌دهد، می‌باید چگونگیِ تبدیل یک شـــکل اجتماعی به یک شکل هنری را نیز توضیح داد، و اینکه اساساً این استحاله چگونه و با واسطهٔ کدام بسترِ مادّی صورت گرفته است.

شکل ۲۱. آنتوان سوروگین. ایران. اواخر قرن ۲۰م. عکسی از یک گروه سه‌نفرهٔ شیرباز همراه با ماده شیرِ در زنجیر. یکی از آخرین عکسها از شیر زندهٔ ایران.. **منبع:** asia.si.edu

عکســـی بی‌مانند از ســـوروگین، به‌شکلی موجز بازگوی اســـتحالهٔ واقعیتِ اجتماعی و چگونگیِ تبدیل آن به نگاره‌های خیالی اســـت. عکس، چند شـــیرباز را پشت سر ماده‌شیری نشان می‌دهد که در زنجیر نگاه داشته شده و با توجه به اشاره‌های تاریخ و نگاره‌هایی که مشاهده گردید، می‌توان آنها را لوتی‌های معرکه‌گیر و شـــیرباز دانست. شیر آرام در پیش‌زمینهٔ عکس درست در پای آنها، به حالتِ درازکش قرار دارد؛ به‌همان حالت که در بسیاری از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دیده می‌شود. ساختارِ عکس، چیدمان افراد در درون کادر، نوع قرارگیریِ شیر در جلو و در پیش پای شیربازان، تا حدودی شـــباهت به پرده‌های مذکور دارد. برای فهم استحاله، می‌باید شیر را در حالاتی مختلف تجســـم نمود: حالتی که از قیدِ شیربازان خارج، و به جمعیت اطراف حمله‌ور می‌شود. آنگاه مطمئناً داســـتان نقاشـــیِ مُعین‌مصور در اصفهانِ دورهٔ صفوی تکرار خواهد شد. حالت دیگر زمانی است که تنها شـــیر دیده شـــود و یا یکی از آن سه لوتی شیرباز، از زاویهٔ نگاه عکاس، به شیرِ دست‌آموز خود بنگرد. در آن‌حالت نگاره‌های زیادی ـ از جمله آثاری که به بهزاد و دیگران منسوب‌اند و شیرِ در زنجیر را در حالتی تنها نشـــان می‌دهند ـ تداعی خواهد شد. براساس منطق جای‌گزینی، می‌توان به‌جای شیر در عکس، از دیگر جانورانِ معرکه‌ها قرار داد؛ آنگاه نگاره‌هایی بسیار متنوع از قلندران و خاکسارانِ معرکه‌گیر در ذهن و خیالِ مخاطبین عکس پدیدار خواهد گردید.

نتیجه‌گیری

از مجموع بحث می‌توان چنین اســـتنباط نمود که نگاره‌های «شـــیر در زنجیر» و «شـــیر و شیرباز» بیان جهان‌بینیِ گروههایی از مردمانِ وابســـته یا دلبســـته به طریقت‌های فتوّت و قلندری هستند و توســـط نقّاشانِ متأثر از این طریقت‌ها خلق شده‌اند. این آثار در همان حال که بازتابی از جهان‌بینیِ قلندران و اهل فتوّت‌اند، یکی از شـــکل‌دهندگان به جهان‌بینی و ایدئولوژی آنان نیز به‌شمار می‌روند یعنی مقوِم و مؤید اعتقادات و اعمال و شـــیوهٔ زندگانیِ آن مردمان بوده‌اند. این آثار که زیرگونه‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

از فتوّت‌نگاره‌ها هســـتند گاه صحنهٔ نوعی تضاد طبقاتی می‌شوند چرا که بر مفاهیم بسیار ساده‌ای تکیه می‌کنند که در دربار و یا طبقات بالای جامعه اهمیت چندانی نداشته‌اند. این تأکید، گاه آگاهانه و گاه نیز تنها از سر تبعیت از یک سنّت نگارگری بوده که احتمالاً در میان اهل فتوّت بسیار رایج بوده اســـت. یک مخاطب قرون میانی اسلام می‌توانســـت تأثیری هنگفت از این آثار دریافت کند: هنگامی که اثر را با زیبایی ذاتیِ خود درک می‌کرد و آن را با نوعی ایمانِ طریقتی نیز همراه می‌ســـاخت در آن صورت اثر، تبدیل به محرکی تعالی‌بخش در عرصهٔ اجتماعی و طریقتی و حتی صنفی می‌شـــد. بسیاری از این نگاره‌ها که مبلغِ ساده‌زیستی و کفِّ نفس هستند مشخصاً متأثر از جهان‌بینی قلندریّه شکل گرفته‌اند ولیکن در فرآیندِ خلق، یعنی آنجا که سرانجام یک اثر هنری ـ با همهٔ الزاماتِ مالی و اجراییِ خود ـ باید به منصهٔ ظهور می‌رسید، قلندریه نمی‌توانست مُجری تمام‌عیارِ اثر محسوب شود. قلندرانِ آنگونه که بدان مشهور هستند در بیشتر موارد خانه‌به‌دوش و فاقد امکاناتِ لازم برای خلق نگاره‌های بزرگ بوده‌اند. درست‌تر آنکه اصنافِ فتوّت خالقین نهاییِ این گونه آثار دانسته شوند که جهان‌بینی خاصِ خود را که بسیار نزدیک به قلندریه بوده است را به عرصهٔ عینیتِ اجتماعی کشانده و نقاشی‌ها را گاه بی‌یاریِ دربار به انجام رساندند. تکرارهای پرشمار از آنها تنها برآمده از منطق تکرار در سلسلهٔ استاد و شاگردی نیست چرا که فراوان دیده شده که آثاری خاص ـ و نه همهٔ آنها ـ مدام تکرار می‌شوند و این تکرار، دالّ بر تداوم یک اعتقاد، یک جهان‌نگری و یک ایدئولوژی در میان نقّاشان و در جامعه بوده است. شیری که در شماری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در پیش پای علی(ع) زانو زده نیز، احتمالاً همان شیر محبوبِ قلندران شیرباز و خاکساران نقّال و معرکه‌گیران است که امام اول شیعیان، شیر خدا را نیز تداعی می‌کند. شاید اساساً علاقهٔ این جماعت به بازی با شیر و تربیتِ آن نیز با همخوانی اساطیریِ این حیوانِ باشکوه با علی(ع)، سرسلسلهٔ بیشتر طریقت‌های فتوّت در ارتباط باشد! دلبستگان و وابستگان به طریقت‌های قلندری و فتوّت با نظر افکندن در این تصاویر ـ چـــه نگاره‌ها، چه پرده‌های قهوه‌خانه‌ای ـ طرحی از دنیای آرمانی خویش می‌دیده‌اند و این تصاویر تأیید و مُقومی اجتماعی بوده‌اند بر اهمیت حضور این گروههای طریقتی در جوامع آن روزگار.

پی‌نوشت‌ها

۱. Genre

۲. Visual Structures

۳. فتوّت‌نامه‌ها رسائل آیینیِ اصناف مختلف در سرزمین‌های مسلمان و از جمله ایران بودند. هر صنفی از پیشه‌وران فتوّت‌نامهٔ خاصِ خود را داشت که حاویِ دستورالعمل‌های اخلاقی و آیینیِ مربوط به همان صنف می‌شد.

٤. منطق جای‌گزینی به نوعی استدلال می‌پردازد که در آن، جای‌گزینی X با Y معتبر شمرده می‌شود به شرطی که: خللی به کارکردِ(Function) آن دو در منظومه‌ای که به آن متعلق‌اند وارد نشود. به بیان ساده‌تر: اگر معادله‌ای چنین باشد: X+Z=8 و آنگاه ← جای X با Y عوض شود و باز جواب معادله ۸ شود، معنایش این است که X=Y ← . پس منطقاً می‌توان جای X و Y را در معادله عوض کرد. در هنرهای تجسمی نیز می‌توان به همین نحو عمل نمود و جای یک عنصرِ بصری را با عنصری دیگر معاوضه کرد، به شرطی که در معنای اثر تغییری حاصل نشود.

۵. Social function

٦. World-view

۷. در فتوّت‌نامه‌ها اشاره‌های فراوان به وجود سه شاخهٔ «قولی» و «سیفی» و «شُربی» در میان اعضای طریقت شده است. اعضای فتوّتِ قولی همان اهالیِ اصناف و پیشه‌وران و صنعتگران بودند و اعضای فتوّت سیفی: نظامیان و اهل زورخانه و پهلوانان. شاخهٔ دیگر یعنی فتوّتِ شُربی به قلندریه بسیار شبیه

www.SID.ir

Archive of SID

بوده و اعضای آن، اشتراکات زیادی با جهان اعتقادی قلندران داشته‌اند.
۸. برخی از جامعه‌شناسان هنر از جمله ویکتوریا الکساندر در گروه‌بندی هنرها دو رویکرد متفاوت را مطرح کرده‌اند که یکی رویکرد بازتاب (reflection approach) است و دیگری رویکرد شکل‌دهی (shaping approach). رویکرد شکل‌دهی، مجموعهٔ وسیعی از نظریه‌ها را دربرمی‌گیرد که در این باور هسته‌ای سهیم‌اند که هنر بر جامعه تأثیرگذار است و اندیشه‌هایی را به ذهن آدمیان القاء می‌کند. یعنی هنر بیش از آن‌که آینه و منعکس‌کنندهٔ واقعیات اجتماعی باشد، شکل‌دهنده، تحکیم‌کننده، تضعیف‌کننده، ایجادکننده و مضمحل‌کنندهٔ آن واقعیات برشمرده می‌شود. اما رویکرد بازتاب بر این اندیشه استوار است که هنر بیانگر واقعیات اجتماعی است، جامعه را بازتاب می‌دهد یا با آن مشروط و معین می‌شود. پژوهش‌های جامعه‌شناختی با این زیرساخت نظری، به آثار هنری به مثابه منابع کسب اطلاع دربارهٔ مسائل اجتماعیِ مطرح در دوره می‌نگرند. اما بسیاری از هنرها که در مواجههٔ نخست، شکل‌دهنده و تأثیرگذار به نظرَ می‌رسند در بررسی دقیق‌تر، هنر بازتاب نیز به شمار می‌آیند. (رامین، ۱۳۸۷، ۲۲و۲۳). نگاره‌های مذکور نیز در مواجههٔ نخست، تنها بازتابی از واقعیات اجتماعیِ زمان خود به نظر می‌رسند اما در واقع آنها شکل‌دهنده و تأثیرگذار بر واقعیات اجتماعی آن زمان نیزَ بوده‌اند.
۹. Praxis پراکسیس در کل به کنش و فعالیت اشاره دارد؛ و به تعبیر مارکس به فعالیتی که از ره‌گذر آن، انسان جهان خودش را می‌آفریند و تغییر می‌دهد؛ فعالیتی که ویژهٔ انسان است. (فرهنگ‌نامهٔ اندیشهٔ مارکسیستی، ۱۳۸۸، ۱۹۵). منظور از این جمله که «نگاره‌ها دارای کنش اجتماعی (پراکسیس) هستند» اشاره به این نکته است که جوامع انسانی از ره‌گذر این نوع آثار، که ادبیات و فلسفه و دیگر حوزهای فعالیت انسانی را نیز دربرمی‌گیرد، جهان خود را در طی زمان ساخته‌اند و تغییر داده‌اند.
۱۰. Structureمنظور از ساختار: مناسبات میان اجزاء در یک اثر است.
۱۱. Ideology
۱۲. فتّیان: جمع فَتی به معنای جوانمرد و جوان. الفتّیان اللهون یا الفتّیان الصدق: گروههایی از جوانمردان که از قرن هشتم میلادی به بعد، نام آنها در منابع تاریخ دیده می‌شود.
۱۳. منظور الناصرلدین‌الله از آخرین خلفای عباسی است که در قرن ششم ق. شکلی از تشکیلات جوانمردان را به نام فتوّت درباری بنیان نهاد.
۱٤. ارغون: م.٦۹۰ق.، چهارمین ایلخان مغول.
۱۵. منظور از بیاض، دفترچهٔ یادداشت است. کتاب دعا.
۱٦. نسخه‌ای با شمارهٔ ٤۳٦۲ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.
۱۷. یکی از سه شاخهٔ فتوّت که به نام فتوّت شُربی خوانده می‌شد. ن.ک. یادداشت شمارهٔ ۸.
۱۸. The Hidden God
۱۹. couche
۲۰. Social class

۲۱. در تملک موزهٔ هنرهای بُوستون.
۲۲. اخیراً این مرقع به نام امیرغیب بیک که این مرقع به نام او گردآوری شده، خوانده می‌شود (راکسبره، بی‌تا، ۱۱۳).
۲۳. مثلاً ن.ک. طرحی مورخ نیمهٔ اول سدهٔ یازدهم‌ق. که احتمالاً در اصفهان ساخته شده و اکنون در کلکسیون پُزی در ژنو، موزهٔ هنر و تاریخ نگهداری می–شود. (راکسبره، بی‌تا، ۱۱٤)
۲٤. افشاری، ۱۳۸۲، ۸٤.
۲۵. افشاری/مدائنی، ۱۳۸۵، ۲۵٤.
۲٦. درویشان خاکسار معتقد بوده‌اند که آنان را چهار پیر است و جمیع صوفیه چهارده سلسله‌اند. این چهارده سلسله را چهارده خانواده می‌گفته‌اند. عقیدهٔ ایشان دربارهٔ چهارده خانوادهٔ صوفیه، با تاریخ تصوف چندان مطابقت ندارد و با توجه به اینکه آنان متأثر از جلالیه‌اند، ظاهراً این عقیدهٔ ایشان نیز از سخنان برخی از قلندران جلالی هند سرچشمه گرفته است. (افشاری، ۱۳۸۲، ۲۰۵).
۲۷. موجود در کاخ گلستان
۲۸. اورنگ‌زیب: ۱٦۱۸–۱۷۰۷م. ششمین امپراتور گورکانی هند.
۲۹. فتوّت سیفی: همان شاخهٔ پهلوانان و عیّاران و نظامیان در میان اهل فتوّت هستند.
۳۰. Group Conciousness
۳۱. light of the Sufis

www.SID.ir

Archive of SID

۳۲شهرآشوب از انواع شعر است که در آن به اهل پیشه و صناعت به مثابهٔ محبوب پرداخته می‌شود و به شهرانگیز، عالم‌آشوب، دهرآشوب، جهان‌آشوب و فلک‌آشوب نیز مشهور است.
۳۳. منسوب به امیرخسرو دهلوی، از گلستان مسرت (گلچین‌معانی، ۱۳۸۰، ٤٠).
۳٤. مجلهٔ سخن سال ۱۳٤۸.

۳۵. Govardhan

۳٦. موجود در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون.
۳۷. دربارهٔ تعلق کمال‌الدین بهزاد و آثارش به طریقت فتوّت. ن.ک. پایان‌نامهٔ نگارنده با عنوان «بررسی نقش محافل فتّیان در زندگی و آثار کمال‌الدین بهزاد». دانشگاه هنر. ۱۳۸۷. همینطور ن.ک. دو مقالهٔ نگارنده: «نگارهٔ هارون در حمّام؛ فتوّت‌نگارهٔ حمامیان، دلاّکان و سرتراشان»، نشریهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران. دورهٔ دوم، پاییز ۱۳۸۹، شمارهٔ ٤۳. و «بررسی چند نگارهٔ پهلوانی از منظر جهان‌نگریِ فتوّتیه»؛ نشریهٔ «نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی»؛ دانشگاه هنر تهران، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شمارهٔ ۷.
۳۸. نگارنده به تفاوت معنایی دو واژهٔ «لوتی» و «لوطی» که دومی معنای اجتماعی و اخلاقیِ مناسبی نداشته، واقف است. با این‌حال گاه که از واژهٔ لوطی در این نوشتار استفاده شده، به دلیل استعمَال آن در منابعی بوده که به آنها ارجاع شده است.
۳۹. نگارنده خود چندین نمونه را در قبرستان یکی از شهرهای شمالی ایران دیده است، و «حاجب، درویش ملامتی مشربی که در دروازه دولت تهران سکونت داشت ـ همانجا که اکنون خانقاه سلسلهٔ خاکسار جلالی است ـ نیز به شاعری و نقّاشی شهرت داشت و از مشایخ فرقهٔ عجم بود» (افشاری، ۱۳۸٤، ۱۱٤).
٤۰. مُنتشاء شهری در آسیای صغیر، و همینطور عصایی که از این شهر می‌آوردند.ـ فرهنگ معین. مَن‌تَشا: چوب ستبر و گره‌دار که قلندران و درویشان به دست می‌گیرند.ـ فرهنگ عمید.
٤۱. توق: توغ: نوعی عَلَم و نیزهٔ پرچم‌دار. در معرکه‌گیری‌ها هر جا که مدّاحان توق نصب می‌کردند، هر معرکه‌گیر به واسطهٔ آن، به حدّ و مقام خود پی می‌برد. (ویکی‌فقه: www.wikifegh.ir)

فهرست منابع

- *آژند، یعقوب* (۱۳۷۷)، دوازده رُخ، انتشارات مولی، تهران.
- *اعتضادی، لادن (۱۳۸۹)، هنر و* زیبایی در عرفان ایرانی، مجموعهٔ مقالات دربارهٔ هنر و زیبایی در نشریهٔ عرفان ایران، به کوشش لادن اعتضادی، نشر حقیقت، تهران.
- *افشاری، مهران (۱۳۸٤)، آیین جوانمردی (مرام و* سلوک طبقهٔ عامهٔ ایران)، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
---------- *(۱۳۸۲)، فتّوتنامه*ها و رسائل خاکساریه، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- افشاری، مهران/ *مدائنی، مهدی(۱۳۸۵)، فتّوت و اصناف، چهارده رسال*ه در باب فتّوت و اصناف، نشر چشمه، تهران.
- *بشلر، ژان (۱۳۷۰)، ایدئولوژی چیست؟*، مترجم: علی اسدی، ناشر: شرکت سهامی انتشار، تهران.
- پوینده، محمّدجعفر (۱۳۹۰)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه: محمّدجعفر پوینده، انتشارات نقش‌جهان‌مهر، تهران.
- دوغلات، میرزا حیدر (۱۳۷۸)، *سرود اهل بخارا (تاریخ رشیدی)*، مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی وزارت خارجه، تهران.
- راکسبره، دیوید.جی (بی‌تا)، کمال‌الدین بهزاد و مسألهٔ پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی. در: *نگار نگارگران*. مترجم: صالح طباطبایی. ویژه‌نامهٔ همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، به اهتمام فرهنگستان هنر. ۱۲۰-۵۸.
- رامین، علی (۱۳۸۷)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، نشر نی، تهران.
- رضوی، مسعود (۱۳۹۱)، *تاریخ و فرهنگ جوانمردی*؛ سپاس‌نامه‌ای پیشکش به ایرج افشار، انتشارات اطلاعات، تهران.
- شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸٤)، *موزهٔ هنرهای معاصر تهران*، ایران.
- فرهاد، معصومه (۱۳۷۷)، آیینهٔ زمان. در: *دوازده رخ*، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

۳۱۰-۲۸۵.
- فرهنگ‌نامهٔ اندیشهٔ مارکسیستی (۱۳۸۸)، تام باتامور، وی.جی.کیرنن، رالف میلی‌بند. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، نشر بازتاب‌نگار، تهران.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷٦)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، جلد اول، انتشارات مستوفی، تهران.
- ----------(۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، جلد سوم، انتشارات ساتراپ، لندن.
- کیانی، محسن (۱۳۸۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، انتشارات طهوری، تهران.
- گلچین‌معانی، احمد (۱۳۸۰)، *شهرآشوب در شعر فارسی*، نشر روایت، تهران.
- مارتین، ونسا (۱۳۸۹)، *دوران قاجار؛ چانه زنی، اعتراض و دولت در ایران قرن نوزدهم*، کتاب آمه، تهران.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰)، *فتوّت‌نامهٔ سلطانی*، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
---------- (۱۳۹۱)، تاریخ فتوّت بعد از عصر ناصر. در: *تاریخ و فرهنگ جوانمردی*، به کوشش سید مسعود رضوی، اطلاعات، تهران. ٤٨ ـ٨٢.
- مصباح‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران.
- وجدانی، عبدالحسین (۱۳٤۸)، پهلوان نوروز، مجلهٔ *سخن*، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۱۱و۱۲. ۱۱۲۰-۱۱۱۵.
- *Akbarnia, Ladan / Leoni, Francesca (2010), L*ight of The Sufis, The Mystical Arts of Islam, The Museum of F*ine Arts, Houston.*
- *Ca*nby, Sheila.R (1996), The Rebellious Reformer, Azimuth E*ditions, London.*
- *Sanderson, Gor*don (1983), The Arts and Antiquities of India, Cosmo public*ations, New Delh*i.
- Vaziri, Mostafa (2012), Buddhism in Iran, Palgrave Macmillan, New York.
- asia.si.edu
- www.mfa.org سایت اینترنتی موزهٔ هنرهای زیبای بوستون:
- www.Pinterest.com
- www.amaana.org
- www.wikifegh.ir

www.SID.ir