

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۶/۲۲

مانی عمادی<sup>۱</sup>

## شیر و شیربازان در پرده نقاشان قلندر

### چکیده

در باورهای عامیانه مردم ایران و هم در منابع ادبی، نام و نشان شیر با نام اهل فتوت و قلندری گره خورده است. این پیوند به گونه‌ای است که تصاویر این جانور و جماعات تربیت‌کننده‌اش که به شیربازان معروف شده‌اند با داستان جوانمردان ایرانی و شیفتگان علی(ع) (سرسلسله بیشتر طریقت‌های فتوت) پیوند خورده است. در عرصه اجتماعی نیز قلندران در کار معرکه‌گیری با جانورانی چون شیر، دستی طولانی داشته‌اند. کوشش مکتوب حاضر، با رویکرد جامعه‌شناسی ساخت‌گرا، به قصد کشف و تحلیل پیوند میان شیر و شیربازان با نگاره‌های ایرانی صورت گرفته، و نقاشی‌هایی با موضوع «شیر در زنجیر»، «شیر و شیرباز» و یا «حمله شیر به انسان» که به کرات در ایران و هند در دوران پسامغول اجرا شده‌اند را مورد بررسی قرار می‌دهد. نگارنده معتقد است این آثار که حاوی محتوای خاصی هستند، مورد پذیرش مردمان وابسته یا دل‌بسته به طریقت فتوت و قلندری بوده‌اند و توسط نقاشانی نیز خلق شده‌اند که خود به شدت متأثر از اندیشه و اعتقاد آن طریقت‌ها بوده‌اند. این آثار را می‌توان به لحاظ محتوایی، نه تنها بازتاب‌دهنده، بلکه شکل‌دهنده و مقوم دنیای فکری و مادی گروه‌های مذکور نیز دانست. روش تحقیق، تحلیلی - تبیینی است و گردآوری اطلاعات نیز شامل مطالعات کتابخانه‌ای می‌شود.

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

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

## 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 خاص، 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. هسته مرکزی پژوهش، حول همین گونه نقاشی‌ها و طرح‌هاست که در آنها، مشخصاً موضوعات و حواشی تصویری مربوط به شیر و تعلیم‌دهندگان - معروف به شیربازان - در صورت‌های بصری [۲] خاصی ظاهر شده است. در واقع بررسی هر نگاره‌ای که در آن، ردی از شیر دیده شود، منظور نظر نیست، که حضور نقش این حیوان باشکوه در هنرهای تصویری این سرزمین بی‌شمار و خارج از حد بررسی است.

بنابر تاریخ اجتماعی ایران و هند، بیشتر گروه‌های معرکه‌گیران - که در اکثر فتوت‌نامه‌ها [۳] از آنان یاد شده - می‌توانسته‌اند با طایفه شیربازان و شیرگیران در یک رده طبقاتی قرار گیرند. بنابر منطق متعارف جای‌گزینی [۴] می‌توان جای هر یک از آن مشاغل خرد را با دیگری عوض کرد بی‌آنکه در معنا، مفهوم و کارکرد اجتماعی [۵] این حرفه‌ها تغییر اساسی رخ دهد. پس منطقاً تحلیل - هرچند مختصر - چند اثر با موضوع فیل‌بانان هندی و معرکه خرس و خرس‌بازان، می‌تواند درک موضوع 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 دوره صفوی یافته‌اند. در واقع مناسبات حرفه‌ای در بیشتر آنها از یک ساختار تبعیت می‌کند و گویی میان آنها نوعی همپوشانی، هم‌به‌لحاظ اجتماعی و هم اعتقادی وجود دارد چنانکه اگر یکی به جای دیگری گذاشته شود، خللی در ساختار اجتماعی یا اعتقادی آن یک عارض نمی‌شود. به همین قیاس، نگاره‌های برآمده از جهان‌بینی [۶] آنان نیز نباید به لحاظ ساختار، تفاوت چندانی با هم کنند، و احتمالاً در بسیاری موارد تحلیل بصری یکی، تحلیل بصری آن دیگری محسوب می‌شود. حُسن این روش آن است که محقق می‌تواند معنا و مفهوم و کارکرد اجتماعی دامنه وسیعی از این نقاشی‌ها را به دست آورد، بی‌آنکه عملاً در کار تحلیل تک تک آنها ورود کرده باشد.

دامنه پژوهش به دو سوال خاص محدود می‌شود: اول اینکه، این نوع نقاشی‌ها صورت بصری کدام جهان‌بینی از گروه‌های فعال اجتماعی در قرون پسامغول ایران و هند هستند، و دوم، معنای پنهان در آنها چه بوده است؟ فرض تحقیق، این گونه نقاشی‌ها را بازتابی از جهان‌بینی اهل فتوت و قلندریه می‌داند [۷] و در همان حال، آنها را یکی از ابزارهای مهم شکل‌دهی به این جهان‌بینی نیز محسوب می‌کند. یعنی این آثار هم بازتابی از جهان‌بینی اهل قلندری و فتوت هستند و هم شکل‌دهنده آن جهان‌بینی [۸]. اساساً نقاشی‌ها نه تنها از اعتقادات و عقاید گروه‌های اجتماعی تأثیر می‌پذیرند، بلکه خود - به اندازه 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 دوره قاجاریه‌اند و در یک چیز اشتراک دارند: «ساختار» [۱۰]: در همه آنها مناسبات بصری مشابه‌ای میان عناصر تصویر وجود دارد و به موضوعات مشخصی چون شیر و شیربازان و دیگر طوایف معرکه‌گیر پرداخته‌اند. علاوه بر شیر و شیربازان، موضوع عموم نگاره‌های مذکور به نوعی به قلندران نیز مربوط است، چنانکه در برخی از آنها شمایی آشکار از قلندر - گاه با نشانه‌های واضح تعلق به یکی از نحله‌ها - دیده می‌شود.

## پیشینه تحقیق

مطالعات در پیوند جهان مادی و فکری قلندران با نقاشی‌های موسوم به شیر در زنجیر، بیشتر متمرکز بر «معرفی» آنها بوده و نه پرداختن به معنای اجتماعی یا طریقتی آنها. یکی از محققین دیوید راکسبره است که در مقاله کمال‌الدین بهزاد و مسأله پدیدآوردگی اثر هنری در نقاشی ایرانی، چند شیرنگاره 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، مد 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 درباره بهزاد، گاه به این نگاره‌ها که برخی متعلق و یا منسوب به او هستند، اشاره شده ولیکن آنها نیز بیشتر در حد معرفی و مطالعات سبک-شناسی باقی مانده‌اند. ویلم فلور در کتاب *بازی‌های ایرانی (Games Persians Play)* (۲۰۱۱) به گروه‌های معرکه‌گیر از جمله شیربازان در دوره قاجار، و حتی چند نقاشی 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، پرده نقاشی‌های 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. درباره ارتباط لوتی‌های شهری با شیربازی، و طبقه‌بندی انواع لوتی‌های معرکه‌گیر، در کتاب جغرافیای اصفهان از دوره قاجار نوشته میرزا حسین-خان تحویلدار نیز مطالب ارزشمندی آمده که پیشینه بسیار خوبی از حضور این گروه‌های شیرباز در اصفهان دوره قاجار ارائه می‌دهد.

## مواجهه با جانوران؛ رسم مألوف جوانمردان

گزارش‌های تاریخی که به کشتار درندگان به دست عیاران و جوانمردان اشاره می‌کنند، بسیار است. در سده‌های اولیه اسلام «در میان علایق فقیان لذت‌گرا [۱۲] کمانداری و شکار از مقام بسیار بالایی برخوردار بوده است» (رضوی، ۱۳۹۱، ۸۸ و ۸۷) محمدجعفر محبوب در مقاله تاریخ فتوت بعد از عصر ناصر [۱۳] به نقل از کتاب حوادث‌الجامعه می‌نویسد: «در سال ۶۴۰ ق. گروهی از جوانان [جوانمردان] محله‌های مختلف درخواست مجوز کشتار درندگان کردند. بر طبق سابقه امر در روزگار خلیفه الناصر لدین‌الله 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 ۶۸۶ ه. بر اثر حکم سلطان ارغون [۱۴]، عوام بغداد به کشتن جانوران درنده - چنان که عادت جوانمردان است - توجه بسیار کردند» (۱۳۹۱، ۵۷). احتمالاً ضرورت زندگی در چنین شرایطی و آمادگی دائم برای نبرد با جانوران، زندگی آنان را بویژه در عرصه شهرنشینی - آنجا که نه جنگی در کار بود و نه شکار - به مواجهه‌ای نمادین با جانورانی چون خرس و شیر تبدیل می‌کرد. در عین حال اخلاقیات متداول و مشهور جماعات پهلوان و لوتی نیز - که اساساً با فرهنگ عیارمنشی و هم-آورد طلبیدن همراه است - وجود رسم مواجهه با حیوانات وحشی در میان اینان را بسیار تقویت می‌کند.

از منابع مکتوب اهل فتوت 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

نسبتاً محبوب آنان بوده است. در بیاض [۱۵] اشعار سخنوران، [۱۶] سلسله شیربانان یکی از هفده سلسله از سلاسل درویشان عجم معرفی شده است. «فرقه عجم گروهی از درویشان خاکسار بوده‌اند که گروه‌های دیگر خاکساران مرتبه آنان را پست‌تر از خود می‌دانسته‌اند. آنان نیز همچون اهل فتوت طریقه خود را به واسطه سلمان فارسی به شاه مردان علی بن ابی طالب (ع) نسبت می‌دهند.» (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۱۲). هفده سلسله آنان در این متن چنین معرفی شده:

چاووش، درویش، روضه‌خوان، سخنور، سقّاب (سقّا)، شیروان (شیربان)، شاطر، مهتر، بابا، مقلد، بوجار، لوطی (انتری)، بقال، قلیان‌فروش، سلمانی، پهلوان و کهنه‌سوار (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۱۲ و ۱۱۳). هرچند این تقسیم‌بندی در همه متون فرقه عجم یکسان نیست، اما لااقل برخی از اینها آشکار می‌سازند که گروه‌های معلومی از سلسله‌های عجم مشخصاً در کار شیربازی و شیرگیری بوده‌اند. در کنار شیروانان، سلسله 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 فتوت 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 طبقه فرودستی تعلق داشتند که برایشان سرگرمی را تدارک می‌دیدند» (مارتین، ۱۳۸۹، ۲۰۳). «ابن بطوطه سیاح قرن هشتم ق. نیز می‌گوید سرگرم کردن مسافران از جمله تکلیف‌های بسیار مهم جوانمردان بوده» (رضوی، ۱۳۹۱، ۶۹) و فتوت‌نامه سلطانی «معرکه‌گیری یا هنگامه‌گستری را از هنرنامه‌های درویشان قلندر دانسته است» (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۱۱).

### درباره نگاره‌های ایدئولوژیک

لااقل تعدادی از نقاشان ایران و هند در دوران پس از مغول، طرحی از شیر و شیربازان را در صورت‌های بصری خاصی ارائه نموده‌اند که شاید بتوان آن صورت‌ها را خاص نقاشان متمایل به قلندریه و فتوتیه دانست. می‌توان گفت این آثار در مرحله خلق، تحت تأثیر جهان-بینی گروه‌هایی خاص از طریقت فتوت و قلندری شکل می‌گرفته‌اند و اما در فرآیندی معکوس و در مرحله اثرگذاری بر جامعه، خود به عواملی تأثیرگذار بر جهان‌بینی 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. در واقع، هر صورتی از آگاهی به مجرد آنکه وارد عمل اجتماعی شود، می‌تواند جنبه ایدئولوژیک به خود بگیرد. تجلی رایج آن، «واژه» یا مجموعه‌ای از واژه‌ها در گفتار است اما در عین حال می‌تواند تصویر، علامت، و یا نقاشی‌ای برای درک آن حالات 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 مخاطبین خود نوعی ایمان صنفی یا طریقتی ایجاد کنند و یا آن را قوام بخشند. در نقاشی‌های موسوم به قلندر و شیر با تنوع‌های رنگارنگ آن، هسته‌ای می‌یابیم که اساس بسیاری از گفتارهای قلندران و اهل فتوت - بویژه شاخه شربی [۱۷] آن - را تشکیل می‌دهد. چیزی که می‌توان آن را از اولین سنگ بناهای مفهوم قلندری و

فتوت شربی دانست. بر اساس این هسته می‌توان نظام‌های تصویری بسیار ظریف و پیشرفته‌ای ایجاد کرد. «هرچه فرمول‌بندی ایدئولوژیکی موجزتر باشد همان‌قدر خالص‌تر است، زیرا جز اصل مطلب، اطلاع دیگری به پیام‌گیر داده نمی‌شود» (بشلیر، ۱۳۷۰، ۲۸). این نقاشی‌ها که در موجزترین حالات، طرح‌هایی بسیار ساده‌اند، روی مفاهیمی خاص مانند ساده‌زیستی، بی‌تعلقی، کف نفس، یا معتبر دانستن مشاغلی خاص تکیه می‌کنند که شاید در فرهنگ متعارف آن جوامع، بی‌اهمیت محسوب می‌شده‌اند. آنها بیانگر هسته‌های ایدئولوژیک کاملاً واضحی هستند؛ شیر در زنجیر اگر در قالب شور طریقتی و اجتماعی قرار گیرد به شعار ایدئولوژیک بدل می‌شود.

از منظری دیگر، بسیاری از نگاره‌های مذکور که می‌توان آنها را زیرگونه‌ای از فتوت‌نگاره‌ها دانست، چیزی جز تجلی تضاد طبقاتی نیستند. به گفته ژاک لِنار: «هنر و ادبیات موضوع مبارزات حاکم پنهان و آشکار است» (پوینده، ۱۳۹۰، ۱۱). فیلیپ فور در مقاله *هنرهای اسلامی و مسیحی قرون وسطی در آثار تیتوس بورکهارت* می‌نویسد: «تصویر برای آنان که سواد خواندنِ نصوص را ندارند جایگزین خوانش متن می‌شود، بنابراین تصویر همانند نوشتار، کارکردی اقناعی می‌یابد» (اعتضادی، ۱۳۸۹، ۳۲). بیننده - هرچند بی‌سواد - می‌توانست به کلیت نقاشی با داستان خیالی آن نظر کند، و از راه تعمق در فضای آشنای اثر، مناسبات دنیایی را بیابد که مورد تأیید او و گروه و طبقه و جبهه اجتماعی او بوده است. در واقع «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 علائم ساده بیان ایدئولوژیکی انجام گیرد؛ پرچم، سرود و رنگ می‌تواند همان کاری را انجام دهد که کتاب یا رساله تئوریک انجام می‌دهد، شاید هم مؤثرتر باشد؛ زیرا افراد به راحتی می‌توانند این علائم ساده را بفهمند و در برابر آن موضع موافق یا مخالف بگیرند» (بشلیر، ۱۳۷۰، ۶۲).

در نگاره‌ای که بازتابی از جدال طبقاتی بود، قلندر می‌توانست در تعارض با صوفی زاهدنما بایستد و گاه پهلوان: رو در روی دربار. می‌توان به تکچهره‌های پرتعداد از پهلوانان و قلندران اشاره کرد که در آنها هرچند مواضع مخالفین، آشکارا به تصویر درنیامده اما خوانندگان اثر می‌توانسته‌اند آن جبهه متعارض را در ذهن خویش تجسم نمایند. در واقع در خوانش نگاره‌ها، تنها خوانش آنچه تصویر شده مهم نیست بلکه خوانش آنچه در تصویر نیامده - و به اقتضای موقعیت می‌توان آن را حدس زد - نیز اهمیت بسیار دارد. رضا عباسی در دوره روی-گردانی از دربار و در آمیختگی با جماعت کشتی‌گیر، هنگامی که تکچهره‌ای از پهلوان می‌کشد احتمالاً در ذهن خود و هم‌مسلكانش، حریفی به نام دربار را تداعی می‌کرده است. بدین شکل بسیاری از نگاره‌ها صبغه‌ای ایدئولوژیک می‌یابند. مخاطب اولیه این آثار چه بسا شاه یا امیرزاده‌ای بوده، ولیکن با فرض بازتولیدهای مکرر از این صورت‌های بصری محبوب، آنها می‌توانسته‌اند به کار عوام اهل فتوت نیز بیایند. آیا نقاشان سعی نموده‌اند بر مشاغلی خاص - همچون معرکه‌گیران و شیربازان - تکیه کنند که در دربار و یا طبقات خاص، اهمیت چندانی نداشته‌اند؟ این تأکید، گاه آگاهانه و گاه نیز تنها از سر تبعیت از یک سنت نگارگری بوده که احتمالاً در میان گروه‌های فتوت و قلندری بسیار رایج بوده است.

### گروه؛ خالق واقعی اثر

همه نقاشان لزوماً آگاه از رموز ایدئولوژیک آثار خود نبوده‌اند و می‌بایست آنها را وارث صورت‌ها دانست؛ صورت‌هایی که خود حامل ایدئولوژی محسوب می‌شده‌اند. در واقع در بیشتر مواقع

نگارگران فقط منتقل‌کنندهٔ ایدئولوژی گروه‌های اجتماعی در قالب تصویر بوده‌اند و تنها در مواردی محدود، تغییراتی در آن رسوم تصویرگری ایجاد نموده‌اند. به همین دلیل گاه شاید منتقد و داوری که امروزه نگاره را در ارتباط با گروه‌های خالق اثر بررسی می‌کند، بهتر از خود آنها معنا را دریافت کند. در واقع می‌توان گفت گروه خالق واقعی اثر بوده است. نویسندهٔ رومانیایی لوسین گلدمن، 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 اجتماعی در پیوند است. و نقش مؤلف و یا نقاش تنها گزارشگری یک دیدگاه جمعی و آرمانی است که گلدمن آن را جهان‌بینی می‌داند. «بدینسان نویسنده [و یا نقاش] 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 کاربرد آن را در محدودهٔ حرفه‌اش که تابع قوانین گروهی و خاصی بوده، می‌شناخته است. این قواعد حرفه به وی امکان می‌داد که مجلسی نقاشی کند، شمایی بسازد، یا به شیوه‌ای که از لحاظ طریقت و گروه درست و معتبر بوده به کار پردازد، بی‌آنکه الزاماً معنای عمیق نهادهای اجتماعی یا جهان‌بینی‌ای که متأثر از آن، اثر خود را خلق می‌کرده، بداند و بشناسد. این سنت و گروه بوده که با منتقل کردن نمونه‌های متعدد و قواعد کار از نسلی به نسل دیگر، ضامن اعتبار اجتماعی صورت‌های بصری می‌شده است. ضرورت کشف طبقهٔ اجتماعی [۲۰] یا گروه خالق نقاشی‌های مذکور در این بحث نیز از همین روی است. آنها نیز زادهٔ نفس‌های مجرد نیستند بلکه فرآوردهٔ یک آگاهی جمعی مشترک‌اند.



شکل ۲. 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



شکل ۱. شیر زنگواره‌به‌گردن و زنجیربه‌پا. منسوب به کمال‌الدین بهزاد. از مرقع بهرام‌میرزا، ربع اول قرن شانزدهم، ایران، رنگمایهٔ مات و جوهر بر روی کاغذ. کتابخانهٔ کاخ موزهٔ توپقاپی. ۱۳×۲۴/۴ سانتیمتر، منبع: آژند، ۱۳۷۷، ۱۶۹

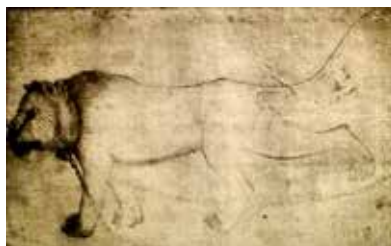
### شیر و شیربازان در پردهٔ نقاشان قلندر

در برخی نگاره‌ها با موضوع شیر در زنجیر، دیده می‌شود که واژهٔ قلندر به تصویر اضافه شده اما نشانی از تصویر قلندر نیست. مانند شکل ۱ 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»

(راکسبره، بی تا، ۸۸) و ذکر توأمان نام قلندر و شیر، می‌تواند توضیحی بر هر دو نگاره حاضر در یک صفحه باشد، اما بعید هم نیست که ذهن مخاطبی که بعدها قطعه خوشنویسی را وارد تصویر کرده، به ضرورت پیوند اجتماعی میان شیر و قلندران، اضافه نمودن نام قلندر به نگاره را ضروری پنداشته باشد. حتی قرار دادن این دو نگاره در یک صفحه از مرقع نیز می‌توانست بادلایل و از روی عمد باشد. «در چند برگه پس از آن نیز در همین مرقع، اجرایی رنگی از نقاشی همین شیر چمباتمه زده زنگواره دار و به زنجیر بسته شده دوباره پدیدار می‌گردد (شکل ۲). در اینجا شیر مذکور، ممکن است به تقلید از طرح بهزاد که دوست محمد طرح را به وی منسوب می‌دارد، صورت گرفته باشد» (راکسبره، بی تا، ۸۸ و ۸۹).



شکل ۴. شیر زنگواره دار در زنجیر. منسوب به استاد مراد. جوهر، طلا و رنگمایه مات بر روی کاغذ. نیمه سده دهم ق. بستان، موزه هنرهای زیبا. منبع: [www.mfa.org](http://www.mfa.org)



شکل ۳. شیر در زنجیر. طراحی با جوهر و آبرنگ بر روی کاغذ. کتابخانه دانشگاه استانبول، مرقع شاه تهماسب، منبع: راکسبره، بی تا، ۹۰

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 کتابخانه سلطنتی سن پترزبورگ نگهداری می‌شوند و نوشته‌ای بدین مضمون دارند: «کار استاد بهزاد». مرقع دیگری تقریباً همرونگار با مرقع بهرام میرزاست که به همت شاه قلی خلیفه برای شاه تهماسب تألیف شده و حاوی طرحی از یک شیر است که به هنرمند خاصی منسوب نیست (شکل ۳). اتودی از همین موضوع، عمل استاد مراد دانسته شده [۲۱] (شکل ۴) و مرقع دیگری نیز از دوره صفوی وجود دارد که حاوی نمونه‌ای از شیر در زنجیر است که در یادداشتی به شاه محمد اصفهانی منسوب شده است [۲۲]» (همان، ۹۰، ۹۱ و ۹۲).

شکل دیگری از حضور شیر، بر روی بدنه کشکول هاست. بر روی کشکولی از موزه بروکلین تصویر چند درویش به همراه شیرانی رام شده به چشم می‌خورد (شکل ۵). 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 شاید هم به عضوی از اصناف هنرمندان ایران یا عثمانی با تمایلات شدید عرفانی تعلق داشته است» (Akbarnia, 2010, 28,29). در اینجا نه تنها موضوع، که رسانه انتقال موضوع یعنی کشکول از آن یک قلندر است.



شکل ۵. کشکول. ایران. با تصویری از چند درویش و شیران رام شده. ۱۲۸۰ق، ۲۶×۱۳٫۸ سانتیمتر، منبع: Akbarnia, 2010, 28

موضوع شیر در زنجیر در نگارگری ایرانی موضوعی بسیار دیرپای و ماندگار بود و کثرت استفاده از این موضوع نیز مؤید آن دیرپایی است. [۲۳] اما علت این دوام و ماندگاری را باید در چه عاملی جستجو کرد؟ آیا پاسخ تنها در منطق تکرارهای بی‌پایان مرسوم در هنرهای سنتی - وجود الگوی نوچه و مرشدی - است که در آن، کار استاد و مرشد تا مدت‌ها توسط شاگردان تکرار می‌شود؟ در این صورت چرا تنها بعضی از آثار محبوب شده‌اند؟ بدون شک می‌باید دلیل را در بیرون از سازوکار صرف هنری و در منطقی اجتماعی، و شاید در طریقت‌هایی خاص 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»ان هندی (همانند فداییان شیوا)، گاه پوست ببر و شیر و پلنگ به تن می‌کرده‌اند» (Vaziri, 2012, 149) و جالب آنکه در منابع فتوتیه و خاکساریه نیز نام استادانی برساخته از نام پلنگ دیده می‌شود، همچون: استاد پلنگ منشور [۲۴] 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) محمودشاهی که مراد از محمود مغربی باشد و شاه عبدالله قمی. لباس ایشان پوست شیر بود و ذکر ایشان «یا ودود و یا معبود». این گروه از خانواده سخطیان (یکی از چهارده خانواده خاکساران [۲۶]) جدا می‌شود. گروه شکاریه [نیز] که مراد از شاه‌عبدالله شکاریه باشد. ایشان سر [و] پا برهنه می‌گردیدند و با کسی الفت نمی‌گرفتند و لباس آنها پوست شکار، و خوراک ایشان گوشت شکار بود (Vaziri, 2012, 214,215).



شکل ۶. راست، درویش پلنگینه‌پوش. عکاس: آنتوان سوروگین. حدود ۱۹۰۱، منبع: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

شکل ۷. وسط، درویش پلنگینه‌پوش. قرن ۱۶م. نگاره عثمانی، منبع: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

شکل ۸. چپ، حکایت نشستن صاحب‌دل بر پشت پلنگ. هنرمند نامعلوم. بوستان سعدی، سده دهم ق. کاخ گلستان. ۱۹×۲۹ سانتیمتر، منبع: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴، ۱۳۵

در عکسی از آنتوان سوروگین - عکاس اروپایی که اواخر قاجاریه به ایران آمد - درویشی با پوست پلنگ بر دوش، همراه با کشکول و چوب‌دست دیده می‌شود (شکل ۶) و تک‌چهره‌ای نیز از همان موضوع - دو قرن پیش از سوروگین - در عثمانی اجرا شده است که شاید کلانتر درویشان را نشان می‌دهد. وی که لنگی از پوست پلنگ به پا دارد احتمالاً در حالت عرض حال است و یا شاید هم از درویش نقالی است که به هنگام نقالی و سخنوری و خواندن شعر از کتاب، به تصویر درآمده



است (شکل ۷). اما عکس سوروگین و تک‌نگاره قلندر پلنگینه-پوش، در جایی دیگر در نگاره‌ای از بوستان سعدی [۲۷]، تبدیل به قلندری پلنگ‌سوار می‌شود (شکل ۸) که یادآور دوستی و نزدیکی گروه‌هایی از قلندران و اهل فتوت بویژه شاخه شربی آن، با درندگان و وحوش است. در عین حال این سه تصویر به ترتیب از راست به چپ، استحاله و تکوین این‌گونه نگاره‌ها از واقعیت عینی به سوی دنیای خیالی نقاش را نیز نشان می‌دهد.

شیر از طریقی دیگر هم با مرام و مسلک جوانمردان در پیوند بوده و آن، داستان کبودی زدن نقش شیر بر بدن است. «خالکوبی در میان پهلوانان رواج بسیار داشته و شاهد مثال هم، داستان کبودی زدن (یا همان خالکوبی) پهلوان پنبه قزوینی و شیر بی یال و دم و -اشکم اوست که مولانا در مثنوی آورده است. شفیع کدکنی در کتاب قلندریه در تاریخ در باب رابطه کبودی زدن با عیاری، به این دو بیت از شرف‌الدین شرف‌زوه (م. قبل از ۶۰۰ق.) اشاره نموده:

کوسِ شِنت می‌زند نفسِ ملامت‌جویِ من      بر سر بازارِ قلاشان به دستِ شهرگی  
شیرگردون نیلگون نقشی است بر بازویِ من      تا برهنه کرده ام بازوی عیارانه را

که استمرار رسم خالکوبی 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، ۴۰۹ و ۴۱۰). در طرحی مهرگونه از شیر (شکل ۹) که بسیار به خالکوبی تن پهلوانان و لوتیان می‌ماند، عبارتی عربی در ستایش علی (ع) حک شده است. نکته جالب در این طرح، زنجیر گردن شیر است که به لحاظ جهان‌نگری، طرح را در همخوانی کامل با چند نقاشی پیشین قرار می‌دهد. نگارنده به این نکته واقف است که شیر و هم زنجیر، دارای معانی طریقتی است، اما بررسی حاضر که صبغه‌ای جامعه‌شناسانه دارد سعی در بیرون کشیدن رشته‌های باریکی دارد که این طرح‌ها را به واقعیاتی عینی در جوامع پیشین وصل می‌کند.



شکل ۹. راست، طغرای نقش شیر با جملات ستایش‌آمیز در باب امیرمؤمنان علی (ع): «علی بن ابیطالب رضی الله تعالی عنه و کرم وجهه». نقشی قدیمی از شیر، با اجرایی جدید. شبیه به خالکوبی روی بدن پهلوانان. به زنجیر آویخته از گردن شیر دقت کنید!، منبع: [www.amaana.org](http://www.amaana.org)

شکل ۱۰. چپ، طغرای نقش شیر، منبع: کریم‌زاده تبریزی، ۲، ۱۵۸۶

## دیگر معرکه‌ها

در کنار شیر و شیربازان نگاره‌ها، گاه در هند، فیل‌بانان نیز در معرکه نگارگران به نمایش درآمده‌اند. «جنگ فیل‌ها یکی از محبوب‌ترین تفریحات دربارهای امپراطوران مغول هند به حساب می‌آمد» (Sanderson, 1983, 198). حرفه فیل‌بانی، حتی فیل‌بانی سلطنتی در هندوستان را می‌توان همچون حرفه ساربانان و مهتران در بلاد اسلامی، در چهارچوب الگوی اجتماعی اهل فتوت، و تا حدودی هم‌ردیف با پیشه شیربازان در نظر آورد. تأکید نقاشانه بر فیل‌بانان، نوعی تکیه بر

جهان بینی همه این مردمان، علیرغم گرایش‌های متنوع و حضور در جغرافیاهای متفاوت است. در طرحی ناتمام از هند موضوعی آشنا برای فیل بانان هندی - یعنی رویارویی پهلوان با فیلی خشمگین - دیده می‌شود. اورنگ‌زیب [۲۸] به مصاف فیلی عظیم‌الجثه می‌رود و «شاه‌جهان و داراشکوه و مُرادبخش نیز در تصویر دیده می‌شوند» (Sanderson, 1983, 120). آیا طرح، بازتابی از روحیه عیاران در نبرد با جانوران نیست که بویژه شاخه سیفی [۲۹] اهل فتوت به داشتن آن شهره بود؟ در طرحی دیگر که گزارشی از معرکه فیل‌هاست (شکل ۱۱). «دیواری حائل، دو فیل تنومند را از یکدیگر جدا ساخته و مهتران فیل‌ها با مشعل‌هایشان آماده‌اند تا به هنگام، دو جانور را از یکدیگر و از جمعیت دور کنند. بر روی دیوارهای پس‌زمینه تصویر نیز تماشاگران این معرکه به تصویر درآمده‌اند» (Sanderson, 1983, 198). تصویرسازی از فیل در زنجیر و مهتران فیل‌بان و معرکه 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.



شکل ۱۱. راست: جنگ فیلان. هند، از نمایش‌های محبوب در دربار امپراتوران مغول هند. منبع: Sanderson, 1983, 199  
 شکل ۱۲. وسط، فیل و فیل‌سوار و مهتر فیل‌بان. هند. اثر محمدمراد سمرقندی. جزئی از نگاره، منبع: کریم‌زاده تبریزی، ۱۰۸۲/۳  
 شکل ۱۳. چپ، فیل در زنجیر. هند. اثر نانه‌ای نقاش هندی، منبع: کریم‌زاده تبریزی، ۱۵۴۶

مصورسازی از این معرکه‌های عموماً شهری را می‌باید هم بازتاب‌دهنده و هم سازنده آگاهی جمعی [۳۰] قلندران و اهل فتوت به‌شمار آورد. آنجا که پهلوانی در کسوت شاه یا جنگجویی گمنام به مصاف خواسته یا ناخواسته جانوری - عموماً خارج از کنترل - می‌رود، می‌توان شکلی دیگر از آن آگاهی جمعی را تبلور یافته در قالب نقش دید. در این‌که چگونه این آثار می‌توانستند باعث شکل‌دهی و قوام جهان‌بینی مردم دلبسته به آن طریقت‌ها شوند، توضیحی از کتاب نور صوفیان [۳۱] سودمند خواهد بود. لادن اکبرنیا در این کتاب و در بحث پیوند میان آثار هنری و رشد معنویت در نزد عوام و خواص، و در تحلیل یک ظرف سفالی و یک کاشی لعابدار که از نظر او، حاوی محتوای عرفانی‌اند، می‌نویسد: «هر دو این قطعه‌ها حاوی متن عرفانی و تصویر عرفانی‌اند، اما بدون دلالت مستقیم. یک مخاطب قرون میانی - چه یک درباری، چه یک صوفی زائر پابه‌راه - می‌توانست تأثیر هنگفتی از چنین اثری دریافت کند. هنگامی که چنین اثری با زیبایی ذاتی خود - چه بیرونی چه درونی - درک شوند، و با انجام دعا و ایمان نیز همراه گردند، آنگاه درک تلقی مردم آن روزگار از هنر به مثابه یک محرک تعالی‌بخش سخت نخواهد بود» (Akbarnia, 2010, 86). به قیاس، به نقاشی‌های مذکور در بحث نیز، می‌توان به مثابه محرک‌هایی تعالی‌بخش در ایجاد و تقویت نوعی ایمان صنفی و طریقتی برای اهل فتوت و قلندران نگریست. باید در نظر داشت که مخاطبین این‌گونه آثار همیشه از درباریان و اشراف نبوده‌اند و گاه نگاره‌ای از همان ابتدای کار برای شیخ

یا پیر طریقتی انجام می‌شد. چنانکه در رقمی منسوب به رضا عباسی آمده: «رقم کمینه رضا عباسی، جهت سلطان الفقرا رحیما ساخته شد»، که نشان می‌دهد نقاش از همان ابتدا برای مخاطبی غیردرباری کار کرده است. نمونه‌هایی از استقلال هنرمندان از دربار، بویژه در دوره صفوی وجود دارد. مثلاً گفته شده «مُعین‌مصور نه در نقاش‌خانه سلطنتی بلکه مستقلاً در جاهای مختلف کار می‌کرده است» (فرهاد، ۱۳۷۷، ۲۹۱). در مواردی نیز که دربار، سفارش‌دهنده و یا مخاطب اثر بود بازتولیدهای بعدی - هرچند با کیفیت پایین‌تر - می‌توانست راه دسترسی به خیل بیشتری از مخاطبین غیردرباری را هموار کند.

به غیر از شکل ۴: اثر محمدمراد سمرقندی که توضیح آن به اجمال آمد، نگاره دیگری از فیل و فیل‌بان به او منسوب است (شکل ۱۲) که در آن، نگارگر هیکل فیل را پر از شکل‌های انسان و حیوان و پرندگان کرده است. در طرحی دیگر از هند، نقاش نانهای، فیلی پای در زنجیر را آن‌چنان ترسیم نموده که گویی محبوب اوست (شکل ۱۳). گویی نقاش، شهرآشوبی [۳۲] تصویری را در باب فیل‌بان به زبان نقش سروده، و محتمل است که بیننده چشم‌آشنای آن زمان، فیل‌بان را نیز - به سیاق قلندر غایب در نگاره‌های شیر و قلندر - در بیرون از تصویر در جایی حاضر می‌دیده است. قطعه شهرآشوبی منسوب به امیرخسرو دهلوی با موضوع پیل‌سوار، اهمیت اجتماعی طایفه فیل‌بانان در هند را نشان می‌دهد:

تو پیل‌سوار بی‌عدیلی پسرا      پیل تو سزد سپهر نیلی پسرا  
من گرچه سرشک پیل بالا ریزم      خوش باش که تو به پشت پیلی پسرا [۳۳]

در میان معرکه‌گیران، خرس‌بازان از مشهورترین گروه‌های پهلوانی محسوب می‌شده‌اند و داستان‌های آنان نیز - گاه آشکار گاه پنهان - سهمی در نگاره‌های نقاشان یافته‌اند. در ارتباط با این طایفه، داستانی به نام پهلوان نوروز از عبدالحسین وجدانی [۳۴] وجود دارد که شاید ساختار روایی‌اش را از حکایتی عامیانه در زمان‌هایی پیش‌تر، و یا از رخدادی واقعی در تهران قدیم اخذ کرده باشد. حکایت درباره پهلوانی است که با خرس کشتی می‌گیرد و از سر بدیاری، روزی هم آورد تنومندش از قید او خارج، و به مردم میدان حمله‌ور می‌شود. در هنگام فرار همه پهلوانان و لوتی‌ها، تنها یکی به نام نوروز به مقابله با حیوان می‌رود و در این جدال نابرابر کشته می‌شود. آغاز داستان چنین است:

شبهای جمعه در قبرستان حسن‌آباد - که اکنون محل اداره آتش‌نشانی است - محشری می‌شد. به قول فرخی سیستانی: «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 براف بود ولی آنچه بیش از همه توجه لوطی‌ها و پهلوان‌های محل را جلب می‌کرد کشتی با خرس بود. اغلب پهلوان‌ها با فن کف‌گرگی و حتی گوسفندان‌داز خرس را به زمین می‌افکندند ولی از درگیری با او بهر تقدیر 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 سنگین او را برنمی‌تافت و با میله ضخیم آهنین ضربه‌های سخت بر سرش فرود نمی‌آورد هرآینه پهلوانان جان به جان آفرین می‌سپردند...! (وجدانی، ۱۳۴۸، ۱۱۱۸).

شاید صورت نقاشانه حکایت بالا که در ادامه به مرگ پهلوان نوروز می‌انجامد، نگاره‌ای از مکتب قزوین دوره صفوی باشد: فردی - شاید یک خرس‌باز و یا نگون‌بختی از آدمیان - که از چنگال و دندان خرسی خشمگین می‌گریزد (شکل ۱۴).



شکل ۱۴. راست: حمله خرس. رضا عباسی. صفویه. مکتب قزوین. حدود ۱۰۳۳-۱۹۷۷ ق. ۳، ۹، ۷، ۷ سانتیمتر. منبع: Canby, 1996, 49

شکل ۱۵. چپ: حمله ببر به جوان. مُعین مصور. اصفهان. ۱۰۸۲ ق.، ۱۲×۱۴ سانتیمتر، هدایی موزه هنرهای زیبا، بوستون. منبع: آژند، ۱۳۷۷، ۳۰۴

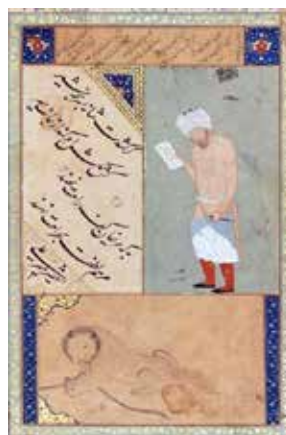
خرس که کوچکتر از قواره طبیعی‌اش نشان داده شده، پای شخصی چوب‌به‌دست را به دندان گرفته و او را مجبور به فرار نموده است. وجود چوب یا ترکه تنبیه در دست، حدس تعلق او به گروه‌های معرکه‌گیر را تقویت می‌کند. شاید حیوان از قید خارج شده و خرس‌باز به‌مصلحت، فرار را بر قرار مرجح دانسته است. اگر به نمونه‌ای دیگر از این طیف نگاره‌ها در اصفهان دوره صفوی - آنهم با اجرای مُعین مصور شاگرد رضا عباسی - توجه شود (شکل ۱۵)، میزان شباهت این‌گونه نگاره‌ها از نظر ساختار فرمی و همینطور از نظر ساختار جهان‌بینی آشکارتر خواهد شد. این طرح بنا به نوشته مُعین مصور، از حمله ببر به جوانی نگون‌بخت در اصفهان می‌گوید که به کام حیوان رفته است. از چهره و آدای مخصوص دارندگان ببر که به زحمت و بیهوده در حال کشیدن زنجیرند، به خوبی شمایل و سیمای عیاران و اهل فتوت - با آن سبیل‌های از بناگوش‌دررفته - خوانده می‌شود و بسیار به شخصی که در نقاشی رضا، خرس در تعقیب اوست شبیه‌اند. شاید ببر توسط معرکه‌گیرانی از طایفه 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 لوتی قوچ‌باز دارد که شبیه به ببربازان تصویر ۱۵ است. در تعلق خاطر جماعت لوتی به نمایش قوچ و قوچ‌بازی تردیدی وجود ندارد. در واقع مناسبات هنری مُعین رضا، می‌تواند مصداقی از تبعیت نوچه از مرشد، و پی‌گیری ردّ یک جهان‌بینی گروهی - مثلاً قلندران - در میان گروهی از استادان و شاگردان باشد. گوردهن [۳۵] نقاش هندی، نگاره‌ای با موضوع قلندر و خرس دارد که در آن، قلندر خود جامه‌ای از پوست خرس بر تن کرده و گوشواره قرمز در گوش و دستبندی آهنی در مچ دست دارد که نشانه‌های تعلق او به قلندران حیدری است (شکل ۱۶). داغ‌های سیاه بر روی سینه هم شکلی از ریاضت‌کشی است. در نگاره‌ای دیگر و باز از هند، درویشی پابه‌پای شیر نر جوانی حرکت می‌کند (شکل ۱۷). ساختار بصری تصویر، کاملاً با نگاره قلندر و خرس تطبیق می‌کند و براساس منطق جای‌گزینی، می‌شود جای خرس و شیر را در این دو نگاره با هم عوض کرد بی‌آنکه در ساختار ایدئولوژیک این دو اثر، و همینطور کارکرد اجتماعی آنها نقصانی بوجود بیاید. در واقع

هر دو نقاشی، بیان جهان‌بینی گروه‌هایی از قلندران آن زمان در هند محسوب می‌شوند که مبلغ ساده‌زیستی و کفّ نفس بوده‌اند. شیر نیز از منظری دیگر، سمبلی از حالات نفس است که تحت انقیاد کامل قلندر قرار گرفته است.



شکل ۱۶. چپ: درویش همراه با خرس. هند. از مرقع شاه‌جهان. نقاش: گوردهن. خطاط: میرعلی هروی. حدود ۱۵۵۰م. مرکب، آبرنگ مات و طلا بر روی کاغذ. ۳۸,۹×۲۵,۶سانتیمتر. منبع: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)  
 شکل ۱۷. راست: درویش همراه با شیر. هند. از مرقع شاه‌جهان. نقاش: پادارات. خطاط: سلطانعلی مشهدی. دهلی. قرن شانزدهم میلادی. منبع: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

تصویر دیگر از شیر در زنجیر منسوب به امیرعلیشیر نوایی است [۳۶] که در برگ‌گی از مرقعی جای گرفته که تکچه‌های 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 حلقه علیشیر - که بهزاد نیز عضوی از آن بوده - نباید اخذ هنری از بهزاد را امری تصادفی دانست [۳۷]. قرار گرفتن تک‌چهره محمّدی نقاش و تصویر شیر در کنار هم و در یک صفحه از مرقع نیز، نکته جالبی است که می‌تواند یادآور کنار هم قرار گرفتن تصویر قلندر و شیر در یک صفحه از مرقع بهرام میرزا باشد (نک.ش.۱).



شکل ۱۸. راست: برگ‌گی از یک مرقع از ایران، صفوی. ۱۴,۲×۸سانتیمتر. خطاط: میرعلی هروی. دارای دو نقاشی. نقاشی بالا: تک‌چهره محمّدی نقاش؛ عمل مهدی. نقاشی پایین: شیر در زنجیر، عمل امیرعلیشیر نوایی. موزه هنرهای زیبای بوستون. منبع: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
 شکل ۱۹. چپ: لیلی و مجنون. خمسه. مظفرعلی. ۹۲۸ق. کاخ گلستان. جزئی از اثر. منبع: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴، ۱۱۴

گاه تأثیر جهان بینی فتوت بر یک نگاره، می‌توانست ضمنی، پنهان‌تر و با صراحتی کمتر رخ دهد مثلاً با واسطه حکایتی از منظومه‌ای حماسی و گاه حتی عاشقانه. در نگاره‌ای از منظومه لیلی و مجنون از خمسه موجود در کاخ گلستان، مظفرعلی نقاش، مجنون قلندرگون را در رابطه‌ای بسیار صمیمی با شیری در پهلو تصویر نموده است (شکل ۱۹). بی انکار تفسیرهای عارفانه اثر، آیا اخوت مجنون و شیر نمی‌توانست برآمده از اخوت گروههایی از قلندران با شیر باشد؟ هرچند شکل ۱۹ جزئی از اثر است، و بر فرض تأثیرگذاری جهان بینی قلندریه بر آن، این تأثیر تنها بر شکل‌گیری بخشی از اثر مصداق دارد نه بر کل آن. اما این نمونه‌ها نیز در خور توجه هستند. حال با وجود این همه تعلق خاطر به شیربازان قلندر که در برخی نقاشی‌ها قابل رؤیت است، قضاوت درباره این ادعا که آنها تحت تأثیر جهان بینی قلندریه و اهل فتوت ساخته شده‌اند دشوار خواهد بود.

### حرکت میان هویت‌های گوناگون

هرچند بحث تعلق نقاشان به نحله‌های طریقت‌های فتوت و قلندری، مبحث محوری در این نوشتار نیست و نکته کلیدی همان تجلی آشکار یا پنهان جهان بینی این طریقت‌ها در نگاره‌هاست، اما در عین حال می‌توان وابستگی نقاشان به این نحله‌ها را نیز در مواردی محدود امکان‌پذیر دانست و نکته مهمی که این امکان را معقول می‌سازد، سیالیت موجود در ذات این‌گونه طریقت‌های باطنی است که تقسیم‌بندی مشخص میان نحله‌های متنوع آن را سخت و حتی ناممکن می‌کند. این مسئله در باب همه زیرشاخه‌ها و مواریث امروزی‌تر جریان فتوت، مثل داش‌ها و لوتی‌ها نیز مصداق دارد. ونسا مارتین در کتاب خود: دوران قاجار؛ چانه زنی، اعتراض و دولت در ایران قرن نوزدهم از قول میگوید، لوتی‌ها را به سه گروه تقسیم 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 معاش درست می‌توانست هویت‌های دیگری نیز داشته باشد» (۱۳۸۹، ۲۲۲) و شاهد مثال آورده که در دوره قاجار «برخی از رنگرزان در کاشان از طریق راهزنی شبانه درآمد بیشتری به دست می‌آورده‌اند» (همان). وی به حضور آنها در جریان‌های نخبگی زمانه نیز اشاره کرده که موضوع سیالیت هویت را نزد آنها برجسته‌تر می‌کند. مارتین می‌نویسد: «گاه لوطی باشی عضوی از نخبگان بود» (همان، ۲۰۹)، چنانکه «یدالله زورآب طبع شاعرانه‌ای داشته» (همان، ۲۲۰) و پهلوان محمود خوارزمی (م. ۷۲۲ق)، معروف به پوریای ولی یک صوفی و شاعر و الامقام بود که رساله کنزالحقایق را به او نسبت می‌دهند. «مشتاقعلیشاه از چهره‌های برجسته در موسیقی قاجار نیز در دوره‌ای به زورخانه روی آورد و در فنون کشتی مهارت یافت و به آیین فتوت و جوانمردی که خاص پهلوانان و اهل حرفه بود، آشنایی پیدا کرد» (اعتضادی، ۱۳۸۹، ۱۴۲). این نمونه‌ها در باب سیالیت در حرفه - که ریشه‌های تاریخی آن را باید در کار عیاران سده‌های پیشین جست - نمی‌توانست شامل حال شاخه نقاشان این طایفه نشود و باید سیالیتی میان رشته‌ای در کار آنان نیز قائل شد. «پیش» یا «پس» نامهای ساخته‌شده از واژگان قلندر و درویش در تاریخ نگارگری ایرانی، با همه تنوع و گونه‌گونی شاخه‌های آن، مصداق بارز این مسئله است. در برخی گورستان‌های شهرهای ایران نام درویش نقاش از اواخر دوره قاجاری را می‌توان بر روی سنگ‌های قبرها مشاهده نمود. [۳۹] ولی‌الله قلندر نقاش از نام‌های آشنا در نگارگری ایرانی است که نامش به‌تنهایی، مصداق معنای

دوگانه و سیال قلندری و معنای سیال نقاشی است. در همین ارتباط، توصیف میرزا حیدر دوغلات از میرک هروی، رئیس کتابخانه سلطان حسین بایقرا و استاد کمال الدین بهزاد نیز جالب توجه است. وی در کتاب تاریخ رشیدی چنین می‌نویسد:

مولانا میرک نقاش، وی از عجایب روزگارست... مع‌هذا لشکال انواع زورمندی‌ها می‌کرد که مطلقاً مُنفی تصویر و نقاشی است (دوغلات، ۱۳۷۸، ۱۲۴ و ۱۳۵).

نوشته معلوم می‌دارد که این نقاش ورزشکار در کنار منصب درباری‌اش، به شغل زورمندی و معرکه‌گیری نیز عنایتی داشته، و یا آنکه پیش از ورود به دربار، به آن مشاغل خرد مشغول بوده است. حکایت پناه بردن رضا عباسی به جماعت قلاش و کشتی‌گیر، 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 معرکه خویش به تصویر درآمده است، و همین‌طور «از دیگر آثار رقم‌دار [و جالب اما نامشهور] رضا تصویر مارگیری است که مار می‌گیرد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۹۵/۱). نگاره 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 شمایی از شیر مواجه‌ایم که در پیش پای علی (ع) زانو زده است. آیا این همان شیر محبوب قلندران شیرباز و خاکساران نقال و معرکه‌گیران نیست که در این هیئت ظاهر شده و در عین حال، امام اول شیعیان: شیر خدا را نیز تداعی می‌کند؟ شاید اساساً علاقه این جماعت به بازی با شیر و تربیت آن نیز با همخوانی اساطیری این حیوان باشکوه با علی (ع)، سرسلسله بیشتر طریقت‌های فتوت در ارتباط باشد! باید در نظر داشت که محل نمایش نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در واقع محلی برای اجتماع اهل فتوت، یا اصطلاحاً پاتوق لوتیان و لوتی‌منشان محل بوده است: در واقع «مکان معمول برای گردهم‌آیی و مباحثه [لوتی‌ها]، یکی از قهوه‌خانه‌های در حوزة اقتدار لوطی بود» (مارتین، ۱۳۸۹، ۲۱۰).

در تعدادی از این پرده‌ها، قلندری دیده می‌شود که در کسوت قنبر غلام علی (ع) ظاهر شده و در کنار سلمان، علی، حسن و حسین (علیهم‌السلام)، تبرزین قلندران یا مُنتشای [۴۰] نقالی را به دست گرفته است. مُنتشاء یا تبرزین، خود داستانی در میان اهل فتوت و قلندران دارد و یکی از نکته‌های کلیدی در بحث است. محمدجعفر محبوب در تاریخ فتوت بعد از عصر ناصر می‌نویسد: «فتوت‌نامه سلطانی تبرزین را مخصوص مداحان 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، ۶۱). «گروهی که فتوت‌نامه سلطانی آنان را اهل سخن نامیده است، در دوره قاجاریه به نام سخنور مشهور بوده‌اند. آنان درویشانی‌اند که نام طریقه‌شان عجم است، مانند درویشان گل‌مولایی که شب‌های جمعه کشکول به‌دست و تبرزین به‌دوش، در کوچه‌ها پرسه می‌زدند و قهوه‌خانه‌ها پاتوق نقالی و سخنوری آنان بوده است» (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۱۱). «کاشفی در فتوت‌نامه سلطانی به علامت مخصوص مداحان اشاره می‌کند که نه جامه است و نه خرقة، بلکه نیزه و تبرزین



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

و توق [۴۱] و چراغ به دست گرفتن است: امیر(ع) [نیزه خود] را به حسان داد و فرمود که پیوسته با خود نگاه دارد. حسان نیزه را قبول کرد و آن، علامت مداحان شد و آن را «الف» گویند» (محبوب، ۱۳۵۰، صدودو و صدوسه).

آیا حضور قلندران تبرزین بدست در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نمی‌تواند محقق را به این نتیجه برساند که آنها راویان اصلی پرده‌ها هستند؟ معقول است که قلندر پرده، نقال پرده نیز باشد؛ یعنی معادل همان قلندر بیرون پرده، که در قهوه‌خانه یا هر جای دیگری، برای مردم نقالی می‌کرده است. حال اگر به این دو، نقاش نیز اضافه شود که رسم‌کننده پرده بوده و بنا بر گواهی‌های تاریخ، برخی از آنان قلندر نیز بوده‌اند پس حاصل کار، تشکیل یک سه‌گانه قلندر - نقال - نقاش است. یعنی نقاش و قلندر و نقال می‌توانسته‌اند تنها یک نفر باشند. نمونه اسماعیل جلایر از نقاشان دوره قاجار از همین موارد است: «از بن‌مایه‌های

تکرار شونده در کار جلایر، ترکیبی از شمایل علی، حسن و حسین (علیهم السلام) است. [در شکل ۲۰] آنها در کنار یک درویش پیر و همین‌طور نورعلیشاه رهبر معنوی سلسله نعمت‌اللهی که تبرزینی به دست دارد، نشسته‌اند. بنا به نظر احتمالی مریم اختیار، جلایر خود به این سلسله تعلق داشته است؛ احتمالی که علاقه نقاش به استفاده مکرر از چهره نورعلیشاه را توضیح می‌دهد» (Akbarnia, 2010, 20). درویش سمت چپ سلمان فارسی است. افسانه‌ای، سرنوشت سلمان را نیز به شیر گره می‌زند که فرصت‌الدوله شیرازی آن را در آثار عجم به اشاره آورده است.

بنابر استدلال مذکور، شخص قلندر - چه نورعلیشاه، چه غیر او - می‌تواند به شخص نقاش یعنی اسماعیل جلایر اشاره کند که نقال پرده نقاشی نیز هست. اگر فرض تعلق او به سلسله قلندران نعمت‌اللهی درست باشد پس آن سه‌گانه مذکور کامل می‌شود و اسماعیل جلایر هم نقاش، هم نقال و هم قلندر پرده خواهد بود. البته اینجا او در کسوت نورعلیشاه ظاهر شده، اما در بسیاری از اینگونه پرده‌های قهوه‌خانه‌ای - که معمولاً از همین ساختار تصویری برخوردارند - نقاش در کسوت قنبر غلام علی (ع) ظاهر می‌شود که در واقع تصویر مبدل نقاش هم اوست. در این صورت هم‌ذات‌پنداری نقاشان با قنبر که از غلامان بوده، خود نکته جالب توجهی است. در گزارش‌ها به پرده نقاشی درویشان قلندر نیز اشاره شده که به شکلی ارتباط آنها با هنر نقاشی را - با وساطت نقالی - تأیید می‌کند: «برخی درویشان متأخر بوق و کشکول، تبرزین و مُنتشاء، تصویر یا پرده نمایش و صندوق مارگیری و برخی اشیاء دیگر را در مسافرت‌ها همراه خود می‌برده‌اند» (کیانی، ۱۳۸۹، ۶۷).

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 نمادشناسی نگارگری ایرانی، نماد نفس آرام‌یافته و مطیع نیز می‌باشد، چنانکه فیل پای در زنجیر در هند، و اسب لجام‌زده در نگاره‌های ایرانی، گاه چنین تفسیر شده‌اند. اما در یک تحلیل جامعه‌شناختی که جامعه و مناسبات



اجتماعی را در تولید آثار هنری اصل قرار می‌دهد، می‌باید چگونگی تبدیل یک شکل اجتماعی به یک شکل هنری را نیز توضیح داد، و اینکه اساساً این استحاله چگونه و با واسطه کدام بستر مادی صورت گرفته است.



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

عکسی بی‌مانند از سوروگین، به شکلی موجز بازگوی استحاله واقعبیت اجتماعی و چگونگی تبدیل آن به نگاره‌های خیالی است. عکس، چند شیرباز را پشت سر ماده شیرینی 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 شیرباز دانست. شیر آرام در پیش‌زمینه عکس درست در پای آنها، به حالت درازکش قرار دارد؛ به همان حالت که در بسیاری از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دیده می‌شود. ساختار عکس، چیدمان افراد در درون کادر، نوع قرارگیری شیر در جلو و در پیش پای شیربازان، تا حدودی شباهت به پرده‌های مذکور دارد. برای فهم استحاله، می‌باید شیر را در حالاتی مختلف تجسم نمود: حالتی که از قید شیربازان خارج، و به جمعیت اطراف حمله‌ور می‌شود. آنگاه مطمئناً داستان نقاشی معین‌مصور در اصفهان دوره صفوی تکرار خواهد شد. حالت دیگر زمانی است که تنها شیر دیده شود و یا یکی از آن سه لوتی شیرباز، از زاویه نگاه عکاس، به شیر دست‌آموز خود بنگرد. در آن حالت نگاره‌های زیادی - از جمله آثاری که به بهزاد و دیگران منسوب‌اند و شیر در زنجیر را در حالتی تنها نشان می‌دهند - تداعی خواهد شد. براساس منطق جای‌گزینی، می‌توان به جای شیر در عکس، از دیگر جانوران معرکه‌ها قرار داد؛ آنگاه نگاره‌هایی بسیار متنوع از قلندران و خاکساران معرکه‌گیر در ذهن و خیال مخاطبین عکس پدیدار خواهد گردید.

### نتیجه‌گیری

از مجموع بحث می‌توان چنین استنباط نمود که نگاره‌های «شیر در زنجیر» و «شیر و شیرباز» بیان جهان‌بینی گروه‌هایی از مردمان وابسته یا دلبسته به طریقت‌های فتوت و قلندری هستند و توسط نقاشان متأثر از این طریقت‌ها خلق شده‌اند. این آثار در همان حال که بازتابی از جهان‌بینی قلندران و اهل فتوت‌اند، یکی از شکل‌دهندگان به جهان‌بینی و ایدئولوژی آنان نیز به‌شمار می‌روند یعنی مقوم و مؤید اعتقادات و اعمال و شیوه زندگی آن مردمان بوده‌اند. این آثار که زیرگونه‌ای

از فتوت‌نگاره‌ها هستند گاه صحنه‌نوعی 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 سنت نگارگری بوده که احتمالاً در میان اهل فتوت بسیار رایج بوده است. یک مخاطب قرون میانی اسلام می‌توانست تأثیری هنگفت از این آثار دریافت کند: هنگامی که اثر را با زیبایی ذاتی خود درک می‌کرد و آن را با نوعی ایمان طریقتی نیز همراه می‌ساخت در آن صورت اثر، تبدیل به محرکی تعالی‌بخش در عرصه اجتماعی و طریقتی و حتی صنفی می‌شد. بسیاری از این نگاره‌ها که مبلغ ساده‌زیستی و کف نفس هستند مشخصاً متأثر از جهان‌بینی قلندریه شکل گرفته‌اند ولیکن در فرآیند خلق، یعنی آنجا که سرانجام یک اثر هنری - با همه الزامات مالی و اجرایی خود - باید به منصفه ظهور می‌رسید، قلندریه نمی‌توانست مجری تمام‌عیار اثر محسوب شود. قلندران آنگونه که بدان مشهور هستند در بیشتر موارد خانه‌به‌دوش و فاقد امکانات لازم برای خلق نگاره‌های بزرگ بوده‌اند. درست‌تر آنکه اصناف فتوت خالقین نهایی این گونه آثار دانسته شوند که جهان‌بینی خاص خود را که بسیار نزدیک به قلندریه بوده است را به عرصه عینیت اجتماعی کشانده و نقاشی‌ها را گاه بی‌یاری دربار به انجام رساندند. تکرارهای پرشمار از آنها تنها برآمده از منطق تکرار در سلسله استاد و شاگردی نیست چرا که فراوان دیده شده که آثاری خاص - و نه همه آنها - مدام تکرار می‌شوند و این تکرار، دال بر تداوم یک اعتقاد، یک جهان‌نگری و یک ایدئولوژی در میان نقاشان و در جامعه بوده است. شیری که در شماری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در پیش پای علی(ع) زانو زده نیز، احتمالاً همان شیر محبوب قلندران شیرباز و خاکساران نقال و معرکه‌گیران است که امام اول شیعیان، شیر خدا را نیز تداعی می‌کند. شاید اساساً علاقه این جماعت به بازی با شیر و تربیت آن نیز با همخوانی اساطیری این حیوان باشکوه با علی(ع)، سرسلسله بیشتر طریقت‌های فتوت در ارتباط باشد! دلبستگان و وابستگان به طریقت‌های قلندری و فتوت با نظر افکندن در این تصاویر - چه نگاره‌ها، چه پرده‌های قهوه‌خانه‌ای - طرحی از دنیای آرمانی خویش می‌دیدند و این تصاویر تأیید و مقومی اجتماعی بوده‌اند بر اهمیت حضور این گروه‌های طریقتی در جوامع آن روزگار.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Genre

۲. Visual Structures

۳. فتوت‌نامه‌ها رسائل آیینی اصناف مختلف در سرزمین‌های مسلمان و از جمله ایران بودند. هر صنفی از پیشه‌وران فتوت‌نامه خاص خود را داشت که حاوی دستورالعمل‌های اخلاقی و آیینی مربوط به همان صنف می‌شد.

۴. منطق جای‌گزینی به نوعی استدلال می‌پردازد که در آن، جای‌گزینی  $X$  با  $Y$  معتبر شمرده می‌شود به شرطی که: خللی به کارکرد (Function) آن دو در منظومه‌ای که به آن متعلق‌اند وارد نشود. به بیان ساده‌تر: اگر معادله‌ای چنین باشد:  $X+Z=8$  و آنگاه  $\leftarrow$  جای  $X$  با  $Y$  عوض شود و باز جواب معادله ۸ شود، معنایش این است که  $\leftarrow X=Y$ . 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 عنصر بصری را با عنصری دیگر معاوضه کرد، به شرطی که در معنای اثر تغییری حاصل نشود.

۵. Social function

۶. World-view

۷. در فتوت‌نامه‌ها اشاره‌های فراوان به وجود سه شاخه «قولی» و «سیفی» و «شربی» در میان اعضای طریقت شده است. اعضای فتوت قولی همان اهالی اصناف و پیشه‌وران و صنعتگران بودند و اعضای فتوت سیفی: نظامیان و اهل زورخانه و پهلوانان. شاخه دیگر یعنی فتوت شربی به قلندریه بسیار شبیه

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 (shap-ing approach). رویکرد شکل‌دهی، مجموعه 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 منعکس‌کننده واقعیات اجتماعی باشد، شکل‌دهنده، تحکیم‌کننده، تضعیف‌کننده، ایجادکننده و مضمحل‌کننده 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 درباره مسائل اجتماعی مطرح در دوره می‌نگرند. اما بسیاری از هنرها که در مواجهه نخست، شکل‌دهنده و تأثیرگذار به نظر می‌رسند در بررسی دقیق‌تر، هنر بازتاب نیز به شمار می‌آیند. (رامین، ۱۳۸۷، ۲۲ و ۲۳). نگاره‌های مذکور نیز در مواجهه نخست، تنها بازتابی از واقعیات اجتماعی زمان خود به نظر می‌رسند اما در واقع آنها شکل‌دهنده و تأثیرگذار بر واقعیات اجتماعی آن زمان نیز 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 ویژه انسان است. (فرهنگ‌نامه اندیشه 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 حوزه‌های فعالیت انسانی را نیز دربرمی‌گیرد، جهان خود را در طی زمان ساخته‌اند و تغییر داده‌اند.

۱۰. Structure منظور از ساختار: مناسبات میان اجزاء در یک اثر است.

#### ۱۱. Ideology

۱۲. فقیان: جمع فقی به معنای جوانمرد و جوان. الفقیان اللهون یا الفقیان الصدق: گروه‌هایی از جوانمردان که از قرن هشتم میلادی به بعد، نام آنها در منابع تاریخ دیده می‌شود.

۱۳. منظور الناصر لدین‌الله از آخرین خلفای عباسی است که در قرن ششم ق. شکی از تشکیلات جوانمردان را به نام فتوت درباری بنیان نهاد.

۱۴. ارغون: م. ۶۹۰ق.، چهارمین ایلخان مغول.

۱۵. منظور از بیاض، دفترچه یادداشت است. کتاب دعا.

۱۶. نسخه‌ای با شماره ۴۳۶۲ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

۱۷. یکی از سه شاخه فتوت که به نام فتوت شربی خوانده می‌شد. ن. ک. یادداشت شماره ۸.

#### ۱۸. The Hidden God

#### ۱۹. couche

#### ۲۰. Social class

۲۱. در تملک موزه هنرهای بوستون.

۲۲. اخیراً این مرقع به نام امیرغیب بیک که این مرقع به نام او گردآوری شده، خوانده می‌شود (راکسبره، بی تا، ۱۱۳).

۲۳. مثلاً ن. ک. طرحی مورخ نیمه اول سده یازدهم ق. که احتمالاً در اصفهان ساخته شده و اکنون در کلکسیون پُزی در ژنو، موزه هنر و تاریخ نگهداری می‌شود. (راکسبره، بی تا، ۱۱۴)

۲۴. افشاری، ۱۳۸۲، ۸۴.

۲۵. افشاری/مدائنی، ۱۳۸۵، ۲۵۴.

۲۶. درویشان خاکسار معتقد بوده‌اند که آنان را چهار پیر است و جمیع صوفیه چهارده سلسله‌اند. این چهارده سلسله را چهارده خانواده می‌گفته‌اند. عقیده ایشان درباره چهارده خانواده صوفیه، با تاریخ تصوف چندان مطابقت ندارد و با توجه به اینکه آنان متأثر از جلالیه‌اند، ظاهراً این عقیده ایشان نیز از سخنان برخی از قلندران جلالی هند سرچشمه گرفته است. (افشاری، ۱۳۸۲، ۲۰۵).

۲۷. موجود در کاخ گلستان

۲۸. اورنگ‌زیب: ۱۶۱۸-۱۷۰۷م. ششمین امپراتور گورکانی هند.

۲۹. فتوت سیفی: همان شاخه پهلوانان و عیاران و نظامیان در میان اهل فتوت هستند.

#### ۳۰. Group Consciousness

#### ۳۱. light of the Sufis

۳۲ شهر آشوب از انواع شعر است که در آن به اهل پیشه و صنعت به مثابه محبوب پرداخته می‌شود و به شهرانگیز، عالم آشوب، دهر آشوب، جهان آشوب و فلک آشوب نیز مشهور است.  
 ۳۳. منسوب به امیر خسرو دهلوی، از گلستان مسرت (گلچین معانی، ۱۳۸۰، ۴۰).  
 ۳۴. مجله سخن سال ۱۳۴۸.

۳۵. Govardhan

۳۶. موجود در موزه هنرهای زیبای بوستون.  
 ۳۷. درباره تعلق کمال‌الدین بهزاد و آثارش به طریقت فتوت. ن.ک. پایان‌نامه نگارنده با عنوان «بررسی نقش محافل فتیان در زندگی و آثار کمال‌الدین بهزاد». دانشگاه هنر. ۱۳۸۷. همینطور ن.ک. دو مقاله نگارنده: «نگاره هارون در حمام؛ فتوت‌نگاره حمامیان، دلاکان و سرتراشان»، نشریه هنرهای زیبای دانشگاه تهران. دوره دوم، پاییز ۱۳۸۹، شماره ۴۳. و «بررسی چند نگاره پهلوانی از منظر جهان‌نگری فتوتیه»؛ نشریه «نامه هنرهای تجسمی و کاربردی»؛ دانشگاه هنر تهران، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره ۷.  
 ۳۸. نگارنده به تفاوت معنایی دو واژه «لوطی» و «لوطی» که دومی معنای اجتماعی و اخلاقی مناسبی نداشته، واقف است. با این حال گاه که از واژه لوطی در این نوشتار استفاده شده، به دلیل استعمال 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 - همانجا که اکنون خانقاه سلسله خاکسار جلالی است - نیز به شاعری و نقاشی شهرت داشت و از مشایخ فرقه عجم بود» (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۱۴).  
 ۴۰. مُنتشاء شهری در آسیای صغیر، و همینطور عصایی که از این شهر می‌آوردند. فرهنگ معین. مَن‌تِشا: چوب سبتر و گره‌دار که قلندران و درویشان به دست می‌گیرند. فرهنگ عمید.  
 ۴۱. توق: نوعی علم و نیزه پرچم‌دار. در معرکه‌گیری‌ها هر جا که مداحان توق نصب می‌کردند، هر معرکه‌گیر به واسطه آن، به حد و مقام خود پی می‌برد. (ویکی‌فقه: [www.wikifegh.ir](http://www.wikifegh.ir))

## فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۷۷)، دوازده رُخ، انتشارات مولی، تهران.
- /اعتضادی، لادن (۱۳۸۹)، هنر و زیبایی در عرفان ایرانی، مجموعه مقالات درباره هنر و زیبایی در نشریه عرفان ایران، به کوشش لادن اعتضادی، نشر حقیقت، تهران.
- /افشاری، مهران (۱۳۸۴)، آیین جوانمردی (مرام و سلوک طبقه عامه ایران)، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- (۱۳۸۲)، فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- /افشاری، مهران/ مدائنی، مهدی (۱۳۸۵)، فتوت و اصناف، چهارده رساله در باب فتوت و اصناف، نشر چشمه، تهران.
- /بشیر، ژان (۱۳۷۰)، ایدئولوژی چیست؟، مترجم: علی اسدی، ناشر: شرکت سهامی انتشار، تهران.
- /پوینده، محمدجعفر (۱۳۹۰)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه: محمدجعفر پوینده، انتشارات نقش جهان مهر، تهران.
- /دوغلان، میرزا حیدر (۱۳۷۸)، سرود اهل بخارا (تاریخ رشیدی)، مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی وزارت خارجه، تهران.
- /راکسبره، دیوید. جی (بی‌تا)، کمال‌الدین بهزاد و مسأله پدیدآوردگی اثر هنری در نقاشی ایرانی. در: نگار نگارگران. مترجم: صالح طباطبایی. ویژه‌نامه همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، به اهتمام فرهنگستان هنر. ۱۲۰-۵۸.
- /رامین، علی (۱۳۸۷)، میانی جامعه‌شناسی هنر، نشر نی، تهران.
- /رضوی، مسعود (۱۳۹۱)، تاریخ و فرهنگ جوانمردی؛ سپاس‌نامه‌ای پیشکش به ایرج افشار، انتشارات اطلاعات، تهران.
- /شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، موزه هنرهای معاصر تهران، ایران.
- /فرهاد، معصومه (۱۳۷۷)، آیینة زمان. در: دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.

- فرهنگ‌نامه اندیشه مارکسیستی (۱۳۸۸)، تام باتامور، وی.جی.کیرن، رالف میلی‌بند. ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، نشر بازتاب‌نگار، تهران.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، *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)، *شهر آشوب در شعر فارسی*، نشر روایت، تهران.
- مارتین، ونسا (۱۳۸۹)، *دوران قاجار؛ چانه زنی، اعتراض و دولت در ایران قرن نوزدهم*، کتاب آمه، تهران.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامه سلطانی*، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- ----- (۱۳۹۱)، *تاریخ فتوت بعد از عصر ناصر*. در: *تاریخ و فرهنگ جوانمردی*، به کوشش سید مسعود رضوی، اطلاعات، تهران. ۴۸-۸۲.
- مصباح‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران.
- وجدانی، عبدالحسین (۱۳۴۸)، پهلوان نوروز، *مجله سخن*، دوره ۱۸، شماره ۱۱ و ۱۲. ۱۱۱۵-۱۱۲۰.
- Akbarnia, Ladan / Leoni, Francesca (2010), *Light of The Sufis, The Mystical Arts of Islam, The Museum of Fine Arts, Houston*.
- Canby, Sheila.R (1996), *The Rebellious Reformer*, Azimuth Editions, London.
- Sanderson, Gordon (1983), *The Arts and Antiquities of India*, Cosmo publications, New Delhi.
- Vaziri, Mostafa (2012), *Buddhism in Iran*, Palgrave Macmillan, New York.
- asia.si.edu
- [www.mfa.org](http://www.mfa.org) :سایت اینترنتی موزه هنرهای زیبای بوستون
- [www.Pinterest.com](http://www.Pinterest.com)
- [www.amaana.org](http://www.amaana.org)
- [www.wikifegh.ir](http://www.wikifegh.ir)