تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۳/۲۱

سید مانی عمادی[۱]

تحلیل چند نگارهٔ پهلوانی از منظر جهان‌نگریِ فتوّتیه

چکیده

این مقاله به قصد دریافت و تشریح جهان‌نگری گروه‌های سهیم در خلقِ چند نگارهٔ پهلوانی، به بررسی ساختاری نگاره‌هایی از ایران، هند، بخارا و عثمانی می‌پردازد. منظور از جهان‌نگری، آگاهی آرمانی گروهی از مردمان جامعه دانسته شده که به واسطهٔ آن، گروه در یکی از رَسته‌های مشخصِ اجتماعی قرار می‌گیرد. نوشتار، جهان‌نگری پنهان در نگاره‌ها را به‌همراه متنی از فتوّت‌نامهٔ سلطانی و حکایت گلستان (به عنوانِ مأخذِ مصورسازی نگاره‌ها)، بخشی از آگاهی جمعی فتوّتیهٔ درباری معرفی می‌کند و مدعی است که نگاه از منظر طبقاتی و با رویکرد ساخت‌گرایانه به یکی از ساختارهای بصری پرتکرار در نگارگری ایرانی، می‌تواند پاسخگوی علت اقتباس‌های پی‌درپی از این نقاشی‌ها نیز باشد. در واقع، این آثار تقلید از موضوع و ساختارهایی –اند که همخوان با جهان‌نگریِ گروه‌های فتیان دربارها بوده و اقتباس‌هایی معنادار محسوب می‌شوند. نکته مهم در چنین تحلیلی، درک همسانی جهان‌نگری منسجم یک نگاره پهلوانی (ساختار بصری) با جهان‌نگری فتوتیهٔ درباری (ساختار اجتماعی) است. این نقاشی‌ها هیچ‌کدام به یکباره و مجزا از دیگر عرصه‌های جامعه به‌وجود نیامده و در سیر اقتباس‌های مکرر، به همراهِ دیگر آفرینش‌های فرهنگی، بارها و بارها آفریده و بازآفریده شده‌اندو در واقع، سازندگان آگاهی جمعی فتوتیهٔ درباری به شمار می‌آیند، و نه صرفاً بازتاب‌دهندهٔ آن.

کلیدواژه‌ها: فتوتیه، نگارگری ایرانی، جامعه‌شناسی ساخت‌گرا، نگاره‌های پهلوانی، لوسین گلدمن.

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

www.art.ac.ir
ART University Journal

مقدمه

«کوشش برای درکِ آفرینش فرهنگی، به شکلی جدا از مجموعهٔ زندگی در جامعه‌ای که بسترِ این آفرینش است، همان‌قدر بیهوده می‌نماید که کوشش گردد نه به طور موقت و به اقتضای تحلیل بلکه به شیوه‌ای بنیادین و پایدار، واژه از جمله یا جمله از گفتار، جدا شود» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۷۷). در تشریحِ نگاره‌های ایرانی و دریافتِ محتوای اعتقادی آنها نیز نمی‌توان مجموعهٔ زندگی اجتماعی را از آنها جدا کرد به صورت مجزا به تحلیل‌شان پرداخت. چنین نگاهِ متفاوتی به نگاره‌های بزرگِ ایرانی ـ مشتمل بر هنر نگارگری در حوزهٔ جغرافیای هندِ تیموریان، ماوراء النهر، ایران و عثمانی؛ یا در یک کلام، آنچه که غربیان Persian Painting می‌نامند (Barry,2004, 27)ـ بر آن است که این آثار مُهر یا نشانِ گروه، محیط اجتماعی و یا طبقه‌ای را که در آن پدید آمده‌اند در خود نهفته دارند. منظور از نگاره‌های بزرگ (Great Persian Paintings)، آثاری از دوره‌های متعددِ یک دورانِ تاریخی‌اند که به‌کرّات در پهنهٔ وسیعی از جغرافیای فرهنگی ایران تکرار شده باشند. چه‌بسا در ابتدای امر، دلیلِ اقتباس‌ها تنها همان ماهیتِ سنتی نگارگری باشد، که در ماهیت آن میل به اجرای مکررِ آثار پیشینیان به چشم می‌خورد. چنین چیزی در جای خود نادرست نیست ولیکن حتی در این‌گونه اقتباس‌های مکرر نیز نقش انطباقِ عقیدتی انکارناشدنی است؛ و نقاش از موضوع و ساختاری تقلید می‌کند که همخوان و همپای جهان‌نگری خود و گروهِ اوست.

نگاره‌هایی چون «سنجر و پیرزن»، «هارون در حمام» و «دو کشتی‌گیر» را می‌توان در زمرهٔ این‌گونه نگاره‌های بزرگ دانست که بارها و بارها در تاریخ تکرار گشته‌اند. امتیاز این آثار هنری، ایجاد فضا و جهانی منسجم، متأثر از جهان‌نگری خاصی است. از این دیدگاه، عامل تعیین‌کنندهٔ آفرینش‌های فرهنگی، جهان‌نگریِ گروه‌ها و طبقات اجتماعی است و نقاشی‌های بزرگ نیز بیان این‌گونه جهان‌نگری است و فراوردهٔ نوعی آگاهی گروهی مشترک است. «وجه مشخص اثر فرهنگی آن است که در عرصه‌ای خاص، جهانی نسبتاً منسجم را منطبق با نوعی جهان‌نگری می‌آفریند، که بنیادهای آن پروردهٔ گروه اجتماعی ممتازی است. این گروه اجتماعی آگاهی و احساس و رفتاری دارد که تجدید سازماندهی مناسباتِ انسانی و مناسبات انسان با طبیعت را نشانه گرفته یا در پی حفظ ساختار اجتماعی موجود است. این نگرشِ فراگیر به روابط انسان‌ها با هم و روابطِ انسان‌ها با دنیا، امکان حضوری آرمانی را برای انسان فراهم می‌سازد و به همین سبب آن را باید از آگاهی جمعی ایدئولوژیک [که منافع مادی در آن نقش مسلط ایفا می‌کند] متمایز کرد و با عبارت «جهان‌نگری» [۱] (World Vision) مشخص ساخت» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۷۹ و ۱۸۰).

نگاره‌های پهلوانی هم ـ که بازگوکنندهٔ حکایات پهلوانانِ داستان‌ها هستند ـ آن‌گونه که در نظریه‌های «بازتاب» مطرح است، تنها از تغییرات و تحولات جوامع و گروه‌هایی خاص تبعیت نکرده‌اند بلکه خود بخشی از تغییر و تحولاتِ سازنده و شکل‌دهندهٔ جهان‌نگری آن گروه‌ها و جوامع بوده‌اند. «تفاوت مهمی که جامعه‌شناسی محتواها را از جامعه‌شناسی ساخت‌گرا جدا می‌کند، در اینجا نمایان است. در جامعه‌شناسی محتواها، بازتابِ آگاهی جمعی در اثر هنری دیده می‌شود، ولی در جامعه‌شناسی ساخت‌گرا، برعکس، اثر از مهم‌ترین عناصرِ سازندهٔ آگاهی جمعی تلقی می‌گردد؛ یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به احساس‌ها، اندیشه‌ها و اعمال‌شان ـ که معنای واقعی و عینی آنها را نمی‌دانند ـ آگاهی یابند» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۹۳). «در واقع، اثر در حکم نوعی آگاهی یافتنِ جمعی از رهگذرِ آگاهی فردی (آفرینندهٔ اثر) است، آگاهی یافتنی که برای گروه اجتماعی آشکار می‌سازد که مشخصاً در اندیشه و احساس و رفتارش (بی‌آنکه خود بداند)،

www.art.ac.ir
Art University Journal

چه هدفی را دنبال می‌کرده است» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۷۹ و ۱۸۰).

نگاره‌های پهلوانی را نیز می‌توان جزئی از یک آگاهی جمعی برشمرد. اگر گروهِ خالق x فرض گردد، پس گروه x از رهگذر این آثار، احساس و اندیشهٔ خود را، که البته در حالت عادی و در سطح مردمان عامی جامعه به شکل نامنسجمی وجود دارد، در قالبی بسیار منسجم و با واسطهٔ عنصری به نام «هنرمندِ نگارگر» نشان می‌دهد. ارتباط این نقاشی‌ها و آگاهی جمعی گروه x تنها در سایهٔ فهم همسانی جهان‌نگری منسجم یک نگارهٔ پهلوانی (ساختار بصری) با جهان‌نگری گروه x (ساختار اجتماعی) ممکن می‌شود. در عین حال، این نقاشی‌ها هیچ‌کدام به یکباره و مجزا از دیگر عرصه‌های جامعه به‌وجود نیامده‌اند و در سیر اقتباس‌های مکرر، به همراهِ دیگر آفرینش‌های فرهنگی، بارها و بارها با ساختار بصری یکسانی آفریده و بازآفریده شده‌اند. درواقع اینها سازندگان آگاهی جمعی گروه xاند، نه صرفاً بازتاب‌دهندهٔ آن. این امر در مورد همهٔ آثار کبیر صادق است. اثر بزرگی چون شاهنامهٔ فردوسی به عنوان بیان جهان‌بینی طبقهٔ دهقانان یا مالکان زمین‌دار قرن چهارم و پنجم هـ. ق. (حصوری، ۱۳۸۸، ۷۹ و شمیسا، ۱۳۸٦، ۲۹۳) می‌تواند مصداق ادبی این آگاهی جمعی باشد. «دقت در هر یک از نمونه‌های شعر درباری نیز [به مثابه بیان جهان‌نگریِ گروه‌ها و محفل‌های درباری] این موضوع را به‌روشنی ثابت می‌کند که شاعران حرصِ بسیاری در اشرافی کردنِ عناصر تصویر خود داشته‌اند. در شعر منوچهری، کوششِ شاعر همواره بر این است که برای هر عنصری از عناصر طبیعت، برابری از زندگی اشرافی جست‌وجو کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۳۰۰). اما کدام گروه‌ها و محفل‌های اجتماعی در تاریخ پس از مغولِ ایران را می‌توان خالقِ ساختارهای منسجمی چون نگاره‌های پهلوانی دانست؟ رجوع این پرسش به تاریخ اجتماعی ایران در آن دوران است، و البته پیش از آن، گذری را به حکایت سعدی که موضوع اصلی سه نگاره از چهار نگارهٔ مورد بررسی است، گریزناپذیر می‌سازد. باید خاطرنشان کرد که تقدم آوردن حکایت نسبت به نقاشی‌ها به‌خاطر ارجح شمردن نثر بر تصویر نیست و تنها برای مقدمه‌چینی ورود به بحث است. در ادامه، دلیل تأکید بر این عدمِ تقدم و تأخر ذکر خواهد شد.

حکایت

از معروف‌ترین حکایت‌هایی که دستاویز نگارگر ایرانی در تصویرگری نقاشی‌های پهلوانی بوده، داستانی است از گلستان سعدی که در تاریخ نگارگری ایران و هند و عثمانی ـ به‌ویژه از دورهٔ ایلخانی به بعد ـ به‌کرات مصور شده و در آن حکایت پهلوانِ کشتی‌گیری مطرح می‌شود که سیصدوشصت فنّ می‌داند و هر روز یکی از آنها را به شاگردش می‌آموزد. سعدی حکایت را این‌گونه شرح می‌دهد:

«یکی در صنعت کشتی گرفتن سرآمده بود. سیصدوشصت بندِ فاخر بدانستی و هر روز به‌نوعی از آن کشتی گرفتی. سیصدوپنجاه‌ونه بندش درآموخت، مگر یک بند که در تعلیم آن دفع انداختی و تأخیر کردی. فی‌الجمله پسر در قوّت و صنعت سر آمد و کسی را در زمانِ او با او امکان مقاومت نبود تا به‌حدّی که پیش ملک آن روزگار گفته بود: استاد را فضیلتی که بر من است، از روی بزرگی است و حقِ تربیت وگرنه به قوّت از او کمتر نیستم و به صنعت با او برابرم. ملک را این سخن دشخوار آمد؛ فرمود تا مصارعت کنند. مقامی متّسع ترتیب کردند و ارکانِ دولت و اعیانِ حضرت و زورآورانِ روی زمین حاضر شدند. پسر چون پیل مست اندر آمد بصدمتی که اگر کوه رویین بودی از جای برکندی. استاد دانست که جوان به قوّت از او برتر است. بدان بندِ

www.art.ac.ir Art University Journal

غریب که از وی نهان داشته بود، با او درآویخت. پسر دفع آن ندانست، به‌هم برآمد. استاد به دو دست از زمینش بالای سر برد و فرو کوفت. غریو از خلق برخاست. ملک فرمود استاد را خلعت و نعمت دادن و پسر را زجر و ملامت کرد که با پروردهٔ خویش دعوی مقاومت کردی و به‌سر نبردی. گفت ای پادشاهِ روی زمین، به‌زورآوری بر من دست نیافت بلکه مرا از علم کشتی دقیقه‌ای مانده بود و همه عمر از من دریغ همی‌داشت. امروز بدان دقیقه بر من غالب آمد...» (گلستان سعدی، ۱۳۷۹، ۳۸ و ۳۹).

گزینش این حکایت برای مصورسازی شکل‌های ۱ و ۳ و ٤ که ظاهراً همگی حول محورِ همین داستان شکل گرفته‌اند، به اشکال مختلف تفسیرشدنی است. از آن جمله ارزیابی محقق محترم، ابوالعلاء سودآور می‌تواند نمونهٔ جالب توجهی باشد و هم مایهٔ اندکی آشنایی با اوضاع سیاسیِ این دوره. وی در تحلیل شکل ۱ که قدیمی‌ترین نگاره در این میان است و نگاره‌های بعدی احتمالاً اقتباسی از همین‌اند (بر فرض یافتنِ نگاره‌ای قدیمی‌تر، می‌توان شکل ۱ را نیز اقتباسی از آن دانست)، آورده:

«امیر علی‌شیر نوایی رفیق و همدم سلطان حسین بایقرا [حک: ۹۱۲ـ ۸۷۸ هـ . ق.] بود که در این نقاشی، در میانِ صحنه و نزدیک‌ترین فرد به سلطان ایستاده است. جای او از نظر آداب درباری، مکانی است که معتمدترین فرد به سلطان می‌ایستد. عنوان رسمی علی‌شیر، «رئیس دیوان عالی کشور» بود که دومین فرد قدرتمند کشور و حکومت به شمار می‌رفت. وی در جامهٔ بلند و با دستاری بر سر، در هیئت کارگزار ایرانی، بی آنکه همچون امرای ترک شمشیری در دست یا چکمه‌ای به پا داشته باشد، نقش شده است. او به قولی مرد قلم است نه مرد جنگ. در بین کسانی که علی‌شیر مقام آنان را ترفیع داد یکی مجدالدین محمد بود که پیش‌تر از مأموران دولت بود. او در مقام وزارت، مسئولیت رسمی دیوان رسالت و امور مالی را بر عهده داشت. مطابق با نوشتهٔ خواندمیر[۲]، او از این راه ثروت هنگفتی برای خویش اندوخته بود. خواندمیر در کتاب دستورالوزراء، مکرراً توطئه‌های جاه‌طلبانهٔ او را بر ضدّ علی‌شیر محکوم می‌کند. چنین اعمالی بر ضدّ حمایت‌کنندهٔ خود، نه به مذاق خواندمیر خوش می‌آمد و نه شاه‌مظفرِ نقاش، که اعضای خانواده‌اش مدت‌های طولانی به تیموریان خدمت کرده بودند. سلطان‌حسین از پیشنهادهای مجدالدین استقبال، و علی‌شیر را در سال ۸۹۲ هـ . ق. به استرآباد تبعید کرد. سرانجام کشمکش بین کارگزاران ایرانی و امرای ترک و نیز حرص و آز مجدالدین، باعث سقوط او شد. مجدالدین گرفتار گردید و به زندان افتاد. سلطان حسین با دیدن گنجینهٔ مجدالدین، که کتب خطی نفیس نیز در آن بود، اظهار کرد: «ما از مجدالدین انتظار داشتیم به محض یافتن چنین اشیای گرانبهایی به ما تقدیم‌شان کند». علی‌شیر با شناختی که از خلقیات شاه داشت، بر آن شد تا کتاب خطی را به عنوان پیشکشی و هدیه به سلطان حسین تقدیم کند بلکه بتواند او را به یاد خیانت‌های مجدالدین بیندازد. این کتاب خطی یک سال قبل از تبعید علی‌شیر تدوین شده بود. علی‌شیر برای پردازش و تدوین این کتاب، مشهورترین هنرمندان هرات همچون بهزاد، شاه‌مظفر و به احتمال زیاد حاجی محمد را گرد آورده بود. بهزاد و حاجی محمد در حمایت علی‌شیر بودند و حاجی محمد رئیس کارگاهش بود. شاه‌مظفر که می‌خواست به بهترین وسیله‌ای، ناسپاسی و حق‌ناشناسی مجدالدین را در حق ولینعمت خود علی‌شیر نشان دهد، داستانی از گلستان سعدی انتخاب کرد و به تصویر کشید» (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۰۵-۱۰۲).

www.art.ac.ir ART University Journal

شکل ۱. دو کشتی‌گیر. تیموری، گلستان روچیلد، ۸۹۱ هـ. ق.
۸/۹× ۵/۱۵ سانتی‌متر، آبرنگ مات. منبع: سودآور، ۱۳۸۰، ۱۰۴

تأویل ذکرشده، که در آن محتوای تاریخی اساس خلق اثر تلقی گردیده است، با وجود احتمالِ صحت، جامع نیست و نمی‌تواند پاسخگوی دلیل و علت اجرای بسیاری از نگاره‌های مصوَر در این سبک، در زمان‌های مختلف و در جغرافیاهای مختلفِ ایران باشد. آیا توضیح عامِ اجرای حجم عظیم نگاره‌هایی با موضوعات پهلوانی و ساختارهای موازی با آن در حوزه‌های متفاوت ـ مانند شعر و نثر ـ را می‌توان تنها به رخدادی از این دست تقلیل داد؟ آیا برای کارِ آن نقاش هندی یا بخارایی نیز که همین موضوع را ـ در شکل‌های ۳ و ٤ ـ تصویر کرده است، باید به دنبال واقعه‌ای تاریخی گشت؟ با این نگاه، شکل ۲ با موضوع متفاوت، اما ساختار مشابه، چگونه تأویلی می‌یابد؟ چه‌بسا شاه‌مظفر هم از منابعی سود برده که قبل از او وجود داشته است و موضوع را از آنها اقتباس کرده باشد. موضوع انتساب نیز نباید فراموش شود؛ انتسابِ بسیاری از نگاره‌ها با به‌دست آوردن اطلاعاتِ تازه در حوزهٔ سبک‌شناسی تغییر می‌کند و موجب تغییر تحلیلِ محتوای نگاره‌ها می‌گردد. اگر انتسابِ این تابلو به شاه‌مظفرِ نقاش مورد تشکیک قرار گیرد و اثر از آنِ هنرمندی دیگر دانسته شود که اصطلاحاً ولینعمتش علی‌شیر نبوده، پس در آن صورت ارزش این تحلیل به کل رنگ می‌بازد. اما برعکس، با امعان نظر به ساختارهای یکسانِ این خیل نگاره‌ها و همچنین ساختارهای مشابه در عرصهٔ نثر ادبی و عامیانه، می‌توان به جوابِ درخورِ ارتباطِ این آثار با جهان‌نگری پنهان در پسِ آنها رسید که فارغ از نادرستی و درستی محتوای تاریخی باشد.

فتوت‌نامهٔ سلطانی

فتوّت‌نامهٔ سلطانی از دورهٔ تیموری ساختار نوشتاری مشابهی را با نگاره‌ها در حوزهٔ ادبیاتِ عامیانه عرضه می‌کند که ظاهراً قدیمی‌ترین مأخذِ بازمانده در بابِ ارتباط کشتی‌گیری با طریقهٔ فتّوت است. این رساله تألیف حسین واعظ کاشفی، برادرزادهٔ جامی و از نزدیکان سلطان حسین بایقراست. منظور از ساختارِ مشابه با نگاره‌ها، یکسانی تمرکزِ متنِ تصویر (نگاره) و متنِ نوشتار (فتوّت‌نامه) بر پهلوانان، کشتی‌گیران، زورگران و گروه‌هایی از عامهٔ مردم است. به این دو متن،

www.art.ac.ir Art University Journal

می‌توان حکایت سعدی را نیز به مثابهٔ متنِ ادبی افزود که همانند آن دو، همین طبقهٔ عامه را در نظر دارد. فصل سوم از فتوّت‌نامهٔ سلطانی که در بیانِ کشتی و کشتی‌گیران است، چنین آغاز می‌شود:

«در شرح اهل زور از معرکه‌گیران و ایشان هشت طایفه‌اند: کشتی‌گیران و سنگ‌گیران و ناوه‌کشان و سله‌کشان و حمالان و مغیرگیران [۳] و رسن‌بازان و زورگران. قسمت اول: در بیان کشتی‌گیران ـ بدان که کشتی گرفتن هنری است مقبول و پسندیدهٔ ملوک و سلاطین. هر که بدین کار مشغول می‌باشد اغلب آن است که به پاکی و راستی می‌گذراند. اگر پرسند که این هنر از که مانده، بگوی از اولاد یعقوب پیغمبر علیه‌السلام، که حضرت یعقوب این علم را می‌دانست و فرزندان خود را تعلیم می‌داد... از جمله چهارصدوچهل هنر که می‌دانست یکی این بود. ... نقل صحیح هست که سیدالشهداء حمزه که با کافران جنگ کردی، اکثر را به صنعت کشتی گرفتی... حاصل سخن آن است که این علم را به انبیاء و اولیاء نسبت می‌دهند. اگر پرسند که معنی کشتی چیست، بگوی آنکه آدمی تبدیل اخلاق کند و حقیقت این سخن آن است که پیوسته میان صفات حمیده و اخلاق ذمیمه کشتی واقع است... اگر پرسند که اصل در کشتی گرفتن چه چیز است، بگوی علم این صنعت.... اگر پرسند که آداب استادان کشتی چند است، بگوی دوازده: اول آنکه خود پاک و بی‌علت بود. دویم شاگردان را به پاکی ارشاد کند... ششم هر یک را به قدر قابلیت ایشان تعلیم دهد... دوازدهم در هیچ معرکه ذکر پیر و استاد خود را فراموش نکند... اگر پرسند که آداب شاگردان چند است، بگوی آن هم دوازده: اول آن که راست باشد. دویم آن که پارسا بود و نیک معاش... ششم خدمت استادان به صدق کند... یازدهم به زور خود مغرور نشود... اگر پرسند که استاد کامل کدام است، بگوی آن که از شش علم صاحب وقوف کامل باشد: ... ششم علم صنعت کشتی و آنچه از او مشهور است، سیصد بند و گره است و هر یکی رویی دارد و باز هر روی دفعی دارد که مجموع هزاروهشتصد مسئله باشد...» (فتوت‌نامهٔ سلطانی، ۱۳۵۰، ۳۱۲ـ۳۰۶).

فرضِ تصویرسازی صِرف حکایت و در مرتبهٔ دوم قرار گرفتنِ نگاره در قیاس با حکایت سعدی و یا حتی فتوّت‌نامه، فرضِ نادرستی است. درست‌تر آن است که می‌بایست این سه متن (نگاره، حکایت، فتوّت‌نامه) را متونِ موازی هم دانست. در متن از تعبیر «زورگران» در کنار کشتی‌گیران استفاده شده و بنا بر فتوّت‌نامه، پرواضح است که در آن عصر، طریقت و آیینی داشته‌اند. به ارتباطِ میان اینان با دربارِ شاهان و ملوک و علاقهٔ سلاطین به پهلوانان نیز اشاره شده است که باز، هم یادآوری موضوع است و هم ساختارِ نقاشی‌های مورد بحث؛ و در ادامه به مستندات ارتباطِ تاریخی دربارها با پهلوانان، به تفصیل پرداخته می‌شود. به سیاقِ همهٔ فتوّت‌نامه‌ها پرسش و پاسخ‌های صنفی‌ـآیینی نیز درج شده که به معنا و حکمت و گذشتهٔ دینی‌ـاساطیری صناعت یا علم کشتی‌گیری و فنونِ آن می‌پردازد و ضمن شرح وقایع، اعتبار این حرفه و مشاغلِ مرتبط را مطابق معمول چنین متونی، با ارجاع به زندگی و گفتار بزرگان دین مورد تأیید قرار می‌دهد. در باب آداب کشتی، استاد و شاگردی و وظایف و تعهدات آن دو، مطالبی ذکر شده که یادآوری نگاره‌ها و حکایت‌ها هستند. مؤلف یا مؤلفان این رسالهٔ کشتی‌گیری با فنون کشتی آشنا بوده و در وصفِ استاد کامل توضیحات فنی مفیدی ارائه می‌کنند و مشابهِ داستان، از چند صد بند و گرهِ استادِ کشتی نام می‌برند. بدون شک تکرار این موضوع و ساختارهای مشابه در نگارگری بی‌دلیل نبوده است، و خود از رواجِ ارزش‌های فکریِ پهلوانان و فتیان در هر دو بخش شرق و غرب جغرافیای آن زمانِ ایران خبر می‌دهد. بنابراین، فرضِ تأثیر و تأثر فتوّتیهٔ درباری و نگاره‌ها بر یکدیگر (همسانی میانِ جهان‌نگری آنها) را می‌توان فرضی مهم و درخور تأمل دانست.

www.art.ac.ir
Art University Journal

فتوت سیفی

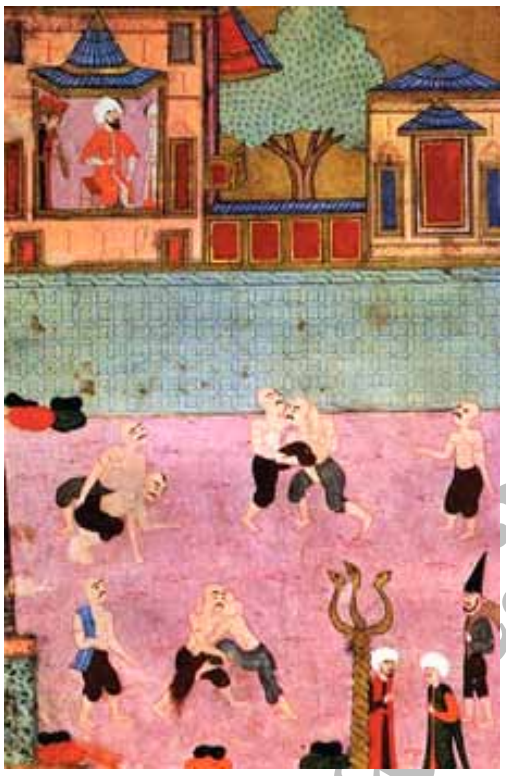
منابع تاریخ، پهلوانان و زورخانه‌کاران را از گروه فِتیانِ «سیفی» دانسته‌اند، یعنی یکی از سه جریان اصلی فتّوتیه با نام‌های «سیفی»، «قولی» و «شُربی». منظور از فتوّت درباری نیز، پهلوانان و فِتّیانی است که به دربارها آمدوشد داشته و برخی صاحب مقام بوده‌اند، نه اصطلاحِ مصطَلَح در تاریخ فتوّت که به‌طور دقیق، به فتوّتیهٔ دورهٔ خلیفه عباسی الناصر اطلاق می‌شده است. بنابراین، پهلوانانِ دربارها خود از فِتیانِ سیفی بوده‌اند و به‌واسطهٔ مراوداتشان با دربارهاست که در این نوشتار «فِتّیانِ درباری» خوانده می‌شوند. با این وصف، پُربی‌راه نیست اگر این نگاره‌ها را بیان بصریِ جهان‌نگری و آگاهی جمعی فتوّتیه دانست و آنها را «فتوّت‌نگاره» خواند. «ورزشگاه این پهلوانان «زورخانه» بود و آنان پای‌جامه‌ای چرمین به پا می‌کردند که ظاهراً همان «سِروال فتوّتِ» جوانمردان نخستین بوده است. درواقع آیینِ اهل زورخانه و لوطیان و داش‌مشتیان نیز دنبالهٔ همان آیین جوانمردانِ سیفی و عیارپیشگان بود» (افشاری، ۱۳۸۲، چهل‌وپنج و هفتادویک). «عیّاران که در افسانه‌های فارسیِ قرونِ متأخر از قبیل «اسکندرنامه» و «رموز حمزه» وقایع و احوال‌شان دیده می‌شود، از همین جمعیت بوده‌اند و «زورخانه‌کاران» که تا عهد حاضر وجود دارند از بقایای آنان هستند. برخی از مردمِ آن عصر هم فرزندان خود را برای تربیت و تکمیل قوای بدنی به اَخیان [رئیس طایفهٔ فِتیان] می‌سپَردند» (فروزانفر، ۱۳۸۲، ۱۰۸). اینان بیشتر از صاحبان اصناف و پیشه بودند؛ «در داستان حسین کرد شبستری استاد و مرشد حسین کرد، پهلوان مسیح تبریزی نام دارد که «دگمه‌بند» بوده و پهلوان میرباقر که سرحلقهٔ سیصد و بیست نوچهٔ شاه عباس است، لقب «آجرپز» دارد (مدائنی و افشاری، ۱۳۸۵، ۲۶). «بیشتر این پهلوانان نزد جامعهٔ خود عزیز و محبوب بوده و از همین‌رو، فرمانروایان می‌کوشیده‌اند تا برای ادارهٔ کشور و اِعمال نظم و ترتیب در شهرها [و همچنین شحنگی شهرها] از آنان استفاده کنند» (افشاری، ۱۳۸۲، هفتادویک). «در واقع از قدیمی‌ترین دوران‌ها تا نخستین روزهایی که نیروهای انتظامی لشکری و کشوری (سپاهیان ژاندارم و پلیس) منظم و مسلح و مجهز پدید آمدند، همواره حفظ نظم شهر به عهدهٔ جوانمردان بوده است» (محجوب، ۱۳۵۰، هشتادوپنج).

آیین جوانمردی چندین قرن در آناطولی نیز برپای بوده و جوانمردان در امور اجتماعی و سیاسی این سرزمین دخالت داشته‌اند. «در ممالک سلجوقیِ روم در قرن‌های ۷ و ۸ هـ . ق. هیچ شهری از چندین «فتّوت‌خانه» خالی نبوده و ابن‌بَطوطه [سیاح معروف که در سال ۷۷۲ هـ . ق. به بلادِ روم آمد]، در مسافرت خود غالب مواقع را به مهمانی آنان، روز می‌گذرانده است» (فروزانفر، ۱۳۸۲، ۱۰۸). «ابن‌بطوطه در سفرنامهٔ خود فِتیانِ آناطولی را دارای تکیه‌هایی مجهز دانسته و «مناقب‌العارفینِ» اَفلاکی نیز نکاتی جالب دربارهٔ اَخیان آناطولی آورده است» (افشاری، ۱۳۸۲، بیست‌وشش). «مریدان و شاگردانِ جوانمردان را در آناطولی «جوان» می‌نامیده‌اند، چنان‌که در مناقب‌العارفین از مریدان یکی از اَخیان به نام اَخی احمد به عنوان «جوانان» یاد شده [است]» (مدائنی و افشاری، ۱۳۸۵، ۲۵).

شکل ۲ نیز پهلوانان (چه‌بسا جوانان) را در هیئتِ زورخانه‌کاران در دربار سلطان سلیمان قانونی نشان می‌دهد. ساختار این نگاره نیز به گونه‌ای است که موضوع اصلی ـ یعنی پهلوانان ـ را در مرکز توجه قرار داده است. سلطان اگرچه در بالای تابلوست، اما به مانند سه نگارهٔ دیگر ـ چه به لحاظ موضوع و چه ساختار بصری ـ تحت‌الشعاع شمایل پهلوانانِ فتّی حاضر در دربار خود قرار گرفته است.

www.art.ac.ir ART University Journal

پهلوانان و دربارها



شکل ۲. پهلوانان دربارِ سلطان سلیمان قانونی، عثمانی. ۹۰۶ هـ. ق. آبرنگ مات، موزهٔ توپقاپی
منبع: www.wikipedia.com

تماشای کشتی گرفتنِ پهلوانان همیشه از سرگرمی‌های پادشاهانِ گذشتهٔ ایران بوده و همواره گروهی از پهلوانان به بارگاه شاهان اختصاص داشتند: «پادشاهان ـ خاصه ترکان و فرمانروایان مغول و تیموریان ـ به تماشای کشتی گرفتن و رزم پهلوانان با همدیگر، علاقه‌ای خاص داشتند. در تاریخ جهانگشای جوینی آمده است که پهلوانی تنومند به نام پیله را از همدان به نزد اوکتای قاآن (حکومت: ٦٣٩ ـ ٦٢٦ هـ . ق.) فرستادند تا با جماعتی کشتی بگیرد و پادشاه مغول از تماشای کشتی گرفتن آنان محظوظ گردد. هیچ‌یک از پهلوانان نتوانستند که پشت پیله را بر زمین آورند و او مقبول نظر قاآن گردید و فرمان داد تا دختری را به عقد او درآورند. پیله هم یکی از خویشانِ کشتی‌گیر خود را به نام محمّدشاه به پادشاه معرفی کرد و به فرمان پادشاه، پهلوان محمّدشاه با گروهی از کشتی‌گیران به دربار قاآن راه یافتند. در دورهٔ حکومت سلطان ابوسعید (حک، ٧٣٦ـ٧١٦ هـ . ق.)، یکی از پهلوانان باشتین، امیر عبدالرزّاق نام داشت که در کشتی‌گرفتن زبردست بود. برادر وی امین‌الدین که به دربار ابوسعید راه یافته بود، عبدالرزاق را به سلطان معرفی کرد تا با پهلوان چیره‌دستی به نام ابومسلم زورآزمایی کند. با موافقت سلطان، عبدالرزاق به دربار راه یافت و با ابومسلم در حضور سلطان مسابقه داد و مورد عنایت وی قرار گرفت» (مدائنی و افشاری، ۱۳۸۵، ۳۷، ۲۳).

سلطان حسین بایقرا هم به پهلوانان بسیار علاقه‌مند بود. مشهورترین پهلوان دربار او پهلوان محمّد ابوسعید نام داشت که دوست و همنشین پادشاه بود. دیگر پهلوانِ زورمند دوران او پهلوان محمد مالانی بود؛ و یک بار به درخواست پهلوان محمد ابوسعید، این دو در حضور شاه کُشتی گرفتند و هنگامی که محمد مالانی، پهلوان محمد ابوسعید را بر سر دست بلند کرد تا او را بر زمین بزند، به اشارهٔ سلطان دست نگه داشت و او را فرود آورد تا حرمت پهلوان نشکند. زین‌الدین واصفی در کتاب خود به نام بدایع‌الوقایع [٤]، داستان را این گونه شرح می‌دهد:

«روزی در مجلس سلطان [حسین بایقرا] افاضل و اعالی و اکابر حاضر بودند... پهلوان محمد ابوسعید در آن مجلس ملالتی ظاهر می‌فرمود. حضرت پادشاه درصدد تحقیق و [تفتیش] آن شدند. پهلوان گفت: حضرت پادشاه این کمینه را به پهلوانِ عالم ملقب گردانیده و [سر مفاخرت بر اوج مباهات رسانیده‌اند]؛ [ولی من] این لقب را به خود مطابقِ واقع نمی‌بینم، زیرا که در پایتخت مثل پهلوان محمد مالانی پهلوان باشد و این کمینه با او کشتی نگرفته و او را نینداخته [؛پس] چگونه به این لقب سزاوار باشم؟ میرزا و امیرعلی‌شیر انگشت حیرت به دندان گرفتند که: ای پهلوانِ عالم!

www.art.ac.ir
Art University Journal

محمد مالانی از جنس بشر نیست. او یکی دیوی است به صورت آدمی. در این حکایت بودند که [پهلوان] محمد مالانی پیدا شد. میرزا با وی گفتند که: پهلوانِ عالم را با تو دغدغهٔ کشتی است. چه می‌گویی؟ گفت: حاشا که به آن جناب این گستاخی را به خاطر گذرانم. من شاگرد کمینهٔ پدر ایشانم. همهٔ حضارِ مجلس به پهلوان محمد مالانی آفرین [و تحسین] کردند. پهلوان عالم فرمودند که: دخل ندارد. یکی از شرایط کشتی‌گیر آن است که هر کس از وی کشتی طلب نماید ابا نکند و عذر نگوید... الحاصل، پادشاه فرمود که: پهلوانان تنبان پوشیدند و در مخاصمت کوشیدند. پهلوان محمد مالانی به خود قرار داد که نه خود را و نه او را اندازد بلکه کشتی را قائم سازد. چون مقدمات تلاش انگیختند و با یکدیگر درآویختند، پهلوانِ عالم او را غافل ساخت و لِنگ کمری انداخت که محمد مالانی به پهلو بر زمین غلطید. پهلوانِ عالم فی‌الحال به پیش پادشاه به زانو درآمد. پادشاه گفت: مقرر است تا پشت به زمین نرسانند، محسوب نیست. پهلوان گفت: ای پادشاه [این چه حکایت است]، مناره را پشت و پهلو نمی‌باشد. پهلوان محمد مالانی از زمین برخاست چون فیل مست متوجه شد. پهلوان عالم نظر کرد در قفای میرزا عمارتی بود و پنجرهٔ آهنی داشت و پهلوان دست در آن پنجره زده خود را محکم ساخت. پهلوان محمد مالانی یک دست در میانِ دو پای پهلوان در آورده، به یک دست دیگر گردن او را گرفته به نوعی کشید که آن پنجره از دیوار جدا شده و بنای آن دیوار از هم فرو ریخت. پهلوان عالم را به آن پنجره بر سر دست کرده خواست که بر زمین زند. میرزا بر پای خاست و گفت: به سر من داری که پهلوان را به زمین نزنی. محمد مالانی پهلوان را به سلامت بر زمین گذاشت و دست از وی بازداشت» (واصفی، ۱۳٤۹، ٤۹۷-٤۹۹).

«پهلوان محمد ابوسعید عالِم و ادیب بود و در مباحثات علمای عصر خود شرکت می‌کرد و کتابی هم در فنّ کُشتی نوشته بود. خواهرزاده‌اش، پهلوان درویش محمد هم در فنّ خطابه و حُسنِ انشاء سرآمد دوران خود بود» (مدائنی و افشاری، ۱۳۸۵، ۳۳)، چنان‌که واصفی در وصف وی آورده است: «در روزی که اکابر و اعالی و اشراف در مجلس میرزا [سلطان حسین] حاضر بودند، مسئله‌ای در میان افتاد. شیخ‌الاسلام دو نوبت تقریر فرمودند. میرزا [را] درنیفتاد، به واسطهٔ آنکه شیخ‌الاسلام به‌غایت بطی‌الکلام بودند. پهلوان محمد مبحث را تقریر نمود که فی‌الحال میرزا آن را دریافت. چون مجلس متفرق شد و شیخ‌الاسلام بیرون آمدند، فرمودند که: در مجلس این‌چنین پادشاهی که این‌چنین علما حاضر باشند، چه معنی دارد که کشتی‌گیری ملک‌الکلام باشد... وی مردی عارف، زاهد، یار و همنشین سلطان‌بود. در دوران نوجوانی با پهلوانی از عراق به نام پهلوان علی روستای در حضور سلطان‌کشتی گرفت و حریف را بر زمین زد» (واصفی، ۱۳٤۹، ۵۰۸-٤۹۱). «برخی از قلندران نیز با فنون پهلوانی و کشتی‌گیری آشنا بودند و یکی از پهلوانان دربار سلطان حسین، قلندری بود مُفرِد نام که در اصل نام و عنوانی برای پهلوانان و سپاهیان بود. او با چوب‌دست با حریفان خود نبرد می‌کرد. یکی از پهلوانان هرات به نام حیدر تیرگر کسر شأن خود می‌دانست که با قلندر نبرد کند. اما مفرِد قلندر با او و دیگر پهلوانان هرات مانند پسر علمدار و امیرخلیل مبارزه کرد و همهٔ آنان را با چوب‌دست از پای درآورد» (مدائنی و افشاری، ۱۳۸۵، ۲٤).

همهٔ این نمونه‌های تاریخی یادآوری می‌کنند که نه فقط موضوع بلکه ساختارِ نگاره‌های پهلوانی نیز تا چه حدّ با وقایع این دوران تطبیق می‌کند و تفسیر آنها به عنوانِ نسخهٔ بدل‌هایی صِرف از یک یا چند رخداد تاریخی، حکایات و حتی رسالاتی چون فتوّت‌نامه‌ها تا چه اندازه دور از واقعیت است. درست‌تر آنکه همگی آنها را می‌توان به مثابهٔ کلیتی واحد و به موازاتِ هم، بخش‌هایی از آگاهی جمعی و شکل‌دهندگان جهان‌نگریِ گروه‌های ممتازی از فِتیانِ درباری در جوامع پس از

www.art.ac.ir Art University Journal

مغول (تیموریان ایران و هند، عثمانی و ماوراءالنهر) برشمرد. اگرچه این رویدادها در تاریخ بارها تکرار شده‌اند، اما ارائهٔ شکلِ منسجمی از آنها در هیئتِ آثار هنری- ادبی نیز تنها از عهدهٔ اندکی از اعضای این محفل‌ها - یعنی آفرینشگران - برمی‌آمده است. حکایت گلستان، فتوّت‌نامهٔ سلطانی و نگاره‌های پهلوانی برساختهٔ شاعر، نویسنده و نگارگران ممتازی است که آنچه را که در حالت معمول، در میان عوامِ فتّیان وجود داشته است به شکلی ادیبانه و هنرمندانه و در هیئت منسجمی از واژه‌ها و اشکال و رنگ ارائه کرده‌اند. در واقع، تمامی این آفریده‌ها به دلیل آنکه در پاسخ به نیازی اجتماعی (میلِ به آگاهی انسجام‌یافتهٔ جمعی) ساخته شده‌اند، ساختارهایی کارکردی و معنادار [۵] محسوب می‌شوند.

ساختارهای معنادار

«یکی از احکام اساسی برای اندیشهٔ دیالکتیکی (در عرصهٔ اجتماعی و تاریخی) این فرضیه است که هدف تمام اعمال انسانی دگرگونی دنیای پیرامونی برای ایجاد تعادلی هرچه سازگارتر با گرایش‌های خود است. به همین سبب این اعمال ساختارهای کارکردی یا ساختارهای معنادار هستند» (گلدمن، ۱۳۷۷، ۲۸). بررسی آنها از یک سو مستلزم تحلیل درونی یا دریافتی اثر [٦]، و از سوی دیگر نیازمند تحلیل بیرونی یا تشریحی [۷] است. نقش تحلیل دریافتی، روشن کردن ساختارِ اثر از طریق نشانه‌شناسی و سپس بر این مبنا، روشن کردن معنای بالقوهٔ عناصر گوناگون است. تحلیل تشریحی، ساختار مورد بررسی را، به عنوان عنصری کارکردی، در ساختار گسترده‌ترِ اجتماعی می‌گنجاند. گُلدمن فرایند تکوینِ اثر هنری در دلِ ساختار بزرگ‌تر را در موردِ کتاب «اندیشه‌ها»ی پاسکال و نمایشنامه‌های جان راسین چنین توضیح می‌دهد:

«هر توصیف تکوینی دریافتی ساختار، در واقع نوعی تشریح ساختارهای جزئی سازندهٔ آن است و باید - در حد امکان - با توصیف ساختار گسترده‌تری که آن را به طور بی‌واسطه در برگرفته است تکمیل شود. چنین توصیفی در حکم تشریح ساختار نخست و دریافت ساختار دوم است. به عنوان مثال، توصیف ساختارِ درونی کتاب «اندیشه‌ها» از پاسکال، در حکم دریافتِ کل اثر و تشریح تک تک «اندیشه»هاست. توصیفِ ژانسنیسم [۸] افراطی در حکم دریافتِ این آیین و تشریحِ کتاب اندیشه‌ها و تراژدی‌های جان راسین است. توصیفِ دریافتی ساختارِ جامع جنبش ژانسنیستی در حکم تشریح ژانسنیسم افراطی است؛ توصیف دریافتی و تکوینی دگرگونی‌های ساختاری اندیشهٔ اشراف صاحب مقام در فرانسه در قرن هفدهم، در حکم تشریحِ جنبش ژانسنیست است و الی آخر» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۸۸). از این نظرگاه، فرایند تشریح در بررسی نگاره‌های پهلوانی عبارت است از گنجاندنِ ساختار معنادار ۱ (شکل ۱) در ساختاری گسترده‌تر (گروه فتّیان دربارِ سلطان حسین بایقرا). در واقع، در ابتدا با تحلیل شکل ۱- یعنی توجه به مناسبات میانِ نشانه‌ها - دریافتِ کل اثر و ساختار بصری شکل ۱ ممکن می‌گردد؛ و در مرحلهٔ بعد، این ساختارِ بصری، همراه با شکل‌های دیگر که دارای همین ساختارند (یعنی شکل‌های ۲، ۳ و ٤) و البته همراه با حکایت گلستان و متنِ فتوّت‌نامهٔ سلطانی، در ساختار بزرگ‌ترِ اجتماعی یعنی «فتوّت درباری» معنا می‌یابند. تشریحِ «فتوّت درباری» نیز آن را در دل ساختارِ فراگیرترِ «فتوّتیهٔ پس از مغول» جای می‌دهد. اینکه فتوّت درباری خود برساختهٔ «فتوّتیه» است یا «دربار»، مسئله‌ای است که به مناسبات میان این گروه‌ها و طبقات، در دوران شکل‌گیری این نگاره‌ها بستگی می‌یابد. می‌توان آمیزه‌ای از رمزگانِ این طبقاتِ اجتماعی یعنی «دربار» و «فتیان» را در شکل‌گیری این آثار معقول

www.art.ac.ir Art University Journal

دانست؛ صحیح‌ترآنکه، رمزگان مسلط از آنِ فتوّتیه دانسته شود.

شکل ۱ که از سه تای دیگر قدیمی‌تر است، ممکن است به مبارزهٔ محمد ابوسعید با پهلوان محمد مالانی اشاره کند یا به وقایعِ پهلوانی دیگری که واصفی به آنها پرداخته است. در همین حال، می‌تواند همتای بصری رویدادی دیگر در زمانی پیش از تیموریان باشد که توصیفِ آن از طریق کُتُبِ تاریخ در اختیار نقاش یا نقاشان قرار گرفته و دستاویزی برای مصورسازی آن شده است. تأثیر رقابت علی‌شیر و مجدالدین بر خلقِ شکل ۱ را نیز نمی‌توان ردّ کرد. اما به هر حال هیچ‌کدام از این تفاسیر نمی‌توانند ـ و نمی‌بایست ـ کلیتِ کارکردی و معنادارِ این آثار را پنهان کنند. تفسیرِ شکل ۳ را که در بخارا، و شکل ٤ را که در هند اجرا شده است نیز می‌شود تنها با پذیرش این فرضِ اولیه که اقتباسی از شکل ۱ هستند و از لحاظ زمانی جدیدتر، با تسامح در زمرهٔ تفسیرِ شکل ۱ قرار داد. شکل ۲ کمی فرق می‌کند، ولی ساختار یکسانی با سه شکل پیش‌گفته دارد.

شکل ۳. کشتی‌در حضور شاهزاده، بخارا،۹۶۲ هـ . ق.، ۱۲×۶۵/۱۹ سانتی‌متر، آبرنگ مات، پاریس، کتابخانهٔ ملی منبع: آژند، ۱۳۸٦، ۲۹

شکل ۴. بر تخت نشستن اکبر جوان، هند، ۳۴×۲۲ سانتی‌متر، آبرنگ مات
منبع: راجرز، ۱۳۸۲، ۹۲

تقابل‌های موضوعی «سلطان‌ـپهلوان»، «درباری‌ـعامی» و تقابل‌های صوری «مرکزـحاشیه»، «خلوت‌ـ ازدحام» نیز چه‌بسا نکته‌هایی را دربارهٔ نشانه‌شناسی این آثار به‌دست دهند. در هر چهار نگاره، پهلوانان موضوع اصلی و در مرکزِ نقاشی‌اند؛ و شاه هر چند در بالای تصویر به نگریستن مشغول است، اما تحت‌الشعاع رخدادِ میانهٔ نگاره قرار گرفته و نگاه او و درباریان مجذوبِ کشتی‌گیران است. در نتیجهٔ این تمهیدِ بصری، نگاه مخاطب نیز به همین ترتیب معطوفِ مرکز تصویر یعنی پهلوانان می‌گردد. درک معنای حاصل از این تقابل، یعنی تعارضِ دو قسمت حاشیه و مرکزِ تابلوها، زمانی آسان‌تر می‌شود که با تقابل «حاشیه ـ مرکز» در نگاره‌ای دیگر با رمزگانی متفاوت مقایسه گردد؛ یعنی با شکل ۵ از مرقع شاهنامهٔ طهماسبی.

Art University Journal

شکل ۵. طهمورث دیوان را شکست می‌دهد، شاهنامهٔ طهماسبی، تبریز، ۱۶× ۱۸ سانتی‌متر، آبرنگ مات
منبع: ولش، ۱۳۷۹

ساختار این نگاره، برعکسِ ساختار تابلوهای پهلوانی است: در اینجا میانهٔ تصویر از آن شاه است و حاشیه از آنِ سپاهیان؛ درست معکوس نگاره‌های قبل که حاشیه از آنِ شاه بود و مرکز از آنِ پهلوانان. درست است که در شکل ۵ بیشتر جمعیت، سپاهی‌اند و یا از دیوان؛ اما، آرایه‌بندی نقاشِ مشخصاً در جهتِ القای حسِ یکه‌تازی و میان‌داری پادشاه است. متضاد این امر در چهار نگارهٔ قبلی مشهود بود؛ یعنی سلطان و گروهی از درباریان که گویی حضورشان تنها برای القایِ حس میان‌داری پهلوانان و کشتی‌گیران بوده است. شکل‌های ٦ و ٧ کمرنگ‌شدهٔ همان شکل‌های ٤ و ٥ هستند که تقابل حاشیه-مرکز را واضح‌تر نشان می‌دهند.

شکل ۶. تقابل «حاشیه ـ مرکز» موجبِ تقویتِ بصری پهلوانانِ مرکزِ تصویر می‌شود و پادشاه و درباریان در حاشیه قرار می‌گیرند.

شکل ۷. تقابل «حاشیه ـ مرکز» به وضوح ارزش بصری پادشاه را در میانهٔ تصویر افزایش می‌دهد و سپاهیان در حاشیه قرار می‌گیرند.

Art University Journal

شکل ۸، حاشیهٔ راست شکل ۱ را نمایانده که در آن، بدیع‌الزمان میرزا (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۰۵)، فرزند و ولیعهد سلطان حسین بایقرا با تاجی بر سر، در میان گروه فشردهٔ درباریان، به حالت نظاره ایستاده است. نقاش او را با پهلوانان و درباریان مرتبط ساخته است، به‌گونه‌ای که گویی سیاهی لشکری بیش نیست و همان اندازه اهمیت بصری به او بخشیده که نقاشِ شکل ۵ به سپاهی گرزبه‌دست طرفِ راست تصویرش داده است. نگاهِ خیرهٔ او به کشتی‌گیران، مکان ایستادنش در گوشه و بخشی از سیاهی لشکر بودنش، او را از جنبهٔ بصری به عنصری ناچیز تبدیل کرده است. تنها دلیلِ شاهزاده و ولیعهد بودنش، تاجِ سر او و احتمالاً توضیحات نویسندهٔ کتاب است.

شکل ۸. بخشی از شکل ۱، بدیع الزمان میرزا (ولیعهد) در گوشهٔ تصویر و ناظرِ میان‌داری کشتی‌گیران

اندازه‌ها نیز درخور تأمل‌اند؛ در شکل ۵، طهمورث بزرگ‌تر و آشکارتر از همه به نظر می‌آید و حتی بسیاری از سپاهیان از او کوچک‌ترند، اما در چهار نگارهٔ مورد بررسی، کشتی‌گیران یا هم‌اندازهٔ شاه و درباریان‌اند، و یا مانند شکل ٤ از آنان بزرگ‌ترند. از این تمهید در رمزگانِ نگارگری ایرانی به کرات برای القای حس بزرگی و اهمیتِ افرادی خاصّ همچون شاهان یا نظامیانی چون رستم و اسفندیار استفاده شده است. در همهٔ نگاره‌های پهلوانی از تقابل «ازدحام‌ـخلوت» نیز بهره برده شده است. نگارگران به خوبی توانسته‌اند با قرار دادنِ موضوع هماهنگ و منطبق با جهان‌بینی‌شان در بخش میانی و خالی اثر، به لحاظ بصری بر همان جهان‌نگری که از همان ابتدا قصد بیانش را داشته‌اند ـ یعنی فتوّتیه ـ تأکید کنند.

در نشانه‌شناسی این نگاره‌ها، تأثیر و تأثر عناصر بصری و مناسباتِ میان آنها مهم‌ترین نکته به‌شمار می‌آید و تعاملِ میان نشانه‌ها چیزی است فراتر از تأثیر متقابل چیزهای تغییرناپذیر. این تعامل تنها در صورتیِ ممکن می‌گردد که با کلیت اثر پیوند برقرار کند. رابطه با کل، تعیین‌کنندهٔ معنای نشانه‌هاست. در حالت عادی و جدا از کل، پهلوان تنها پهلوان است و به هیچ چیز جز خودش اشاره نمی‌کند، و فقط در اوضاعی خاص و در نظام مشخصی از نشانه‌ها تبدیل به نشانهٔ فتوّتیه می‌شود. تنها اجرای موضوعِ کشتی‌گیران نیست که محقق را به تعلقِ این آثار به ساختار اجتماعی فتوّتیه مصّر می‌سازد بلکه نظام و ساختار درونی این نقاشی‌ها، همگی نشان از مناسباتی میانِ

www.art.ir Art University Journal

سلطان، پهلوان، درباریان، کاخ، گودِ رقابت، پهلوانانِ حاشیه و پای‌جامه‌ها (لُنگ‌ها) دارند که در تمامی این چهار نگاره، فضای غالبِ بصری را از آنِ کُشتی‌گیرانِ میانهٔ تصویر ساخته‌اند. هیچ‌کدام از این نشانه‌ها به تنهایی و در حالت مجزا از کل، دالّ بر رمزگان فتوّتیه نیست، و مناسبات میان این نشانه‌ها و ارتباط با کلِ صحنه، رمزگان را از آنِ فتوّتیه می‌سازد. مشاهدهٔ این تصاویر برای مخاطبانی از سده‌های قبل می‌توانست مفاهیم و معناهای دیگری را نیز در ذهن تداعی کند. در متن فتوّت‌نامه طایفه‌های مختلف اهل زور و معرکه‌گیران یک به یک برشمرده شده و کشتی‌گیران و سنگ‌گیران و ناوه‌کشان و سله‌کشان و حمالان و مغیرگیران و رسن‌بازان و زورگران در یک رَسته جای گرفته‌اند. بدین ترتیب، هم مشاهده‌گر امروزی آشنا و هم بینندهٔ سده‌های قبل، می‌تواند و می‌توانسته است که با تماشای این کشتی‌گیران، هر یک از معرکه‌گیرانِ مذکور را در جای این پهلوانان قرار دهد و معناهای متفاوت و وسیع‌تری را از متن نگاره‌ها استخراج کند. اینکه تابلوها به میدان نمایشِ مردمی عامی بدل شده‌اند و شاه و شاهزاده ناظرِ صحنه‌اند، خود موجب شکل‌گیری پرسش‌های متعدد و معناهای موازی می‌شود. از آن جمله‌اند: چرا در نگاره‌ها افراد عامی و مردمان طبقات پایینِ جامعه ناظر هنرنمایی شاه و شاهزاده نیستند؟ چرا فضای تصاویر، همچون گود زورخانه‌ها شده است و عرصهٔ بزمی درباری نیست؟ تداعی‌شدن این پرسش‌ها در ذهن، با توجه به اجرای فراوانِ نگاره‌هایی با ساختار و موضوعِ کاملاً متضاد در تاریخ ایران، امری عادی است.

درست است که انتخاب و اجرای مکررِ این حکایت مشخص از حکایت‌های بسیارِ گلستان، خود موضوعی است پراهمیت که به هیچ‌وجه اتفاقی نیست، اما نباید انطباق آفرینش چنین آثاری را با آگاهی جمعی فتوّتیه درباری تنها در عرصهٔ موضوع و محتوا جست، بلکه می‌بایست اهمیت آنها را در مقولهٔ ساختار و به ویژه در عرصهٔ انسجام‌شان درک کرد. بنابراین، طریقت فتّیان ممکن است در عرصهٔ هنر، جهان‌هایی با موضوعات و محتواهایی به تمامی متفاوت بیافریند. از آنجا که این آثار انسجامی ممتاز را تحقق می‌بخشند، وحدتِ درونی‌شان این آفرینش‌ها را در زمرهٔ تولیدات ساختار اجتماعی واحدی قرار می‌دهد. گلدمن دربارهٔ ارتباطِ جریان ژانسنیسم با نمایشنامه‌های جان راسین، به زیبایی چنین توضیح می‌دهد که «نمایشنامه‌هایی که با الهیاتِ «خدای پنهان» یعنی با اندیشه و احساس ژانسنیست‌ها پیوندِ ناگسستنی دارند، درام‌های مسیحی مانند استر و آتالی نیستند بلکه نمایشنامه‌هایی غیرمسیحی مانند آندروماک، بریتانیکوس، برنیس و فِدر هستند» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۸۶). پس عجب نیست که آفرینش‌های ناشی از اندیشه و احساس فتوّتیه نیز گاه با موضوعات و محتواهایی کاملاً ـ متفاوت یا حتی متضاد ـ امکان حضور یافته باشند. مثلاً در یک نقاشی با رمزگان فتوّتیه، می‌توان شاهد حضور حمامیان و دلاکّان در گرمابه بود و در نگاره‌ای دیگر پهلوانانی را در گودِ رقابت دربار حاضر دید. در هر مورد آنچه که موجب شکل‌گیری نظام منسجم و یکتایی می‌شود، عمدتاً تأکید ساختاری و نظام‌مند بر طبقاتِ پایین و گروه‌هایی خاصّ از جامعه است، که خود از اساسی‌ترین شئونِ اندیشه و احساس فتّیان به‌شمار می‌آید. این تصاویر، فتوّت‌نامه‌ها، آثار ادبی و حتی برخی از گزارش‌ها، علاوه برآنکه پهلوانان و مراسم کشتی گیری را از بخش‌های جداناشدنی دربارهای پس از مغول برمی‌شمارند، در عین حال، به‌همراه بسیاری دیگر از جلوه‌های فرهنگی ـ اجتماعی، هم بازتاب‌دهنده و هم شکل‌دهندهٔ آگاهیِ جمعیِ فتوّتیهٔ درباری محسوب می‌شوند. حکایت سعدی نیز از اجزا و سازندگانِ همان آگاهیِ گروهی است. بی‌دلیل نیست که نقاشان ایرانی این همه از گلستانِ وی الهام گرفته‌اند. دکتر شفیعی کدکنی مقالهٔ

www.art.ac.ir Art University Journal

ارزشمندی با نام «سعدی در سلاسل جوانمردی» در بابِ تأثیر جهان‌نگری فِتّیان بر سعدی و اشعارش نگاشته که مؤیدِ استنتاجِ این نوشتار در باب حکایت «دو کشتی‌گیر» است. «در واقع از روزگار زندگانی سعدی به بعد است که در نظر داشتن راه و رسم جوانمردان و آشنا بودن با اصول فتوّت و مراتب و مقامات آن به آثار ادبی معنی و مفهومی خاص می‌دهد و معنی اصلی آن را روشن‌تر می‌کند. داستان‌های دیگر وی در گلستان نیز همین موضوع را تأیید می‌کنند: داستان جوان سلحشوری که به عنوان بدرقه، همراه کاروانِ شیخ در سفر بلخ بوده و داستان مشت‌زنی که می‌خواست به قوت بازو دامن کامی فراچنگ آورد، همهٔ آنها گوشه‌هایی از زندگانی و کار و کردار عیّاران و جوانمردان است» (محجوب،۱۳۵۰، ۹۰ – ۸۹).

سهم نگارگر

در این فرایند، سهم نگارگر و رفتار تجربی او چگونه ارزیابی می‌گردد و او چطور به کارگزارِ [۹] آگاهی جمعی تبدیل می‌شود و نگاره را می‌آفریند؟ «می‌توان گفت که این رفتار همیشه آمیزه‌ای از ساختارهایی است که معنای زیست‌مایه‌ای دارند و ساختارهایی که دارای معنای اجتماعی بسیار متفاوتی هستند. در مورد خود ساختارهای اجتماعی نیز باید گفت که جدا کردنِ این ساختارها از عرصهٔ زندگی فردی انسانِ معمولی [هنرمند] امکان‌پذیر نیست؛ اما با بررسیِ جامعه‌شناختی مجموعهٔ گروه به مثابه کل می‌توان آنها را شناخت» (گلدمن، ۱۳۷۷، ۲٤). مثلاً برقراری پیوندی ضروری میان زندگی و نیتِ نقاشان با نگاره‌های مورد بحث کار آسانی نیست ـ تازه، آن‌هم در صورت تشخیص درستِ هویت آفرینشگرانِ فردی‌شان و مسائل مناقشه‌برانگیزِ همیشگی در این انتساب‌ها ـ اما با سهولت بسیار بیشتری می‌توان پیوندی قطعی را میان ساختار نقاشی‌ها با محتوای جهان‌نگری فِتیانِ درباری و ساختارهای ذهنی فِتّیانِ صاحب‌مقام سده‌های مختلف، و وضعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی این گروه یا محفل یا طبقه نشان داد. گوهر چنین شناختی این نکته است که نیروهای محرک واقعی خلقِ ساختارهای نقاشانه، مستقل از آگاهی (روانی) نگارگر به این نیروها وجود دارند، «اما در مقابل، افراد آفرینشگر نیز ـ اعم از یزدان‌شناسان، فیلسوفان، رهبران سیاسی، هنرمندان یا نویسندگان [و نگارگران] ـ اگر عناصر و مصالحِ آثار خود و پیوندهای آنها را، ولو به‌گونه‌ای آمیخته با غرض ـ در آگاهی جمعی نیافته بودند، هیچ‌گاه نمی‌توانستند این آثار را بیافرینند» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۷۹ و ۱۸۰). گلدمن چنین نگاهی را وام‌دار جورج لوکاچ می‌داند. به زعم او، «جریان پژوهشی ملهم از لوکاچ، انطباق آفرینش و آگاهی اجتماعی را در عرصهٔ محتواها نمی‌یابد بلکه آن را در عرصهٔ مقوله‌هایی که ساختار هر دو را تشکیل می‌دهند، و به‌ویژه در عرصهٔ انسجام آنها، جست‌وجو می‌کند» (گلدمن، ۱۳۹۰، ۱۸۵). اگر انطباق آفرینش نگاره‌ها با آگاهی جمعی فتوّتیه تنها در عرصهٔ «ساختار جهان‌نگری» باشد و نه در عرصهٔ موضوع و تخیل و محتواها باشد، پس می‌توان موضوعات و محتواهای این آثار را زادهٔ تخیلِ نگارگران و نویسندگان دانست. هرچند بتوان بین نقاشان و آگاهی جمعیِ فتوّتیهٔ درباری، پیوندی استوار را مسلم انگاشت و جهان‌بینی نهفته در نگاره‌های آنان را با گرایش‌های گروه منطبق ـ و از این لحاظ عمیقاً اجتماعی ـ دانست، ولی همین آثار در عرصهٔ تخیل انسجامی را می‌آفرینند که در عالم واقع هیچ‌گاه دست‌یافتنی نیست (یا به‌ندرت یافت می‌شود) و از این لحاظ کار افراد استثنایی برشمرده می‌شود و خصلتی کاملاً فردی دارد. اما آیا این افراد خاصّ ـ یعنی نگارگران ـ خود می‌توانستند عضوی از فتوّتیه یا حلقهٔ پهلوانی یا کشتی‌گیران باشند؟ پاسخِ مثبت را می‌توان با ارائهٔ چند نمونهٔ

www.art.ac.ir Art University Journal

تاریخی، همچون روح‌الله میرکِ هروی و رضا عباسی، مطرح ساخت.

در شرح میرک در «تاریخ رشیدی» [۱۰] صریحاً بر پهلوانی وی صحه گذاشته شده است: «مولانا میرک نقاش؛ وی از عجایبات روزگارست... هرگز مقید به حجره و کاغذ لیق نبوده. این بسی عجب مع‌هذاالاشکال انواع زورمندی‌ها میکرد که مطلقاً منفی تصویر و نقاشی است از این جهت... [این قسمت خوانا نیست] اکثر زورمندی‌ها ورزش می‌کرده و به آن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر به این امور بسیار غریب است» (دوغلات، ۱۳۷۸، ۱۲٤ و ۱۳۵). میل به کشتی و کشتی‌گیران نزد رضا عباسی هم زبانزدِ گزارش‌های تاریخی است. قدیمی‌ترین احوال مستندِ رضا در کتاب «گلستان هنر» چنین یاد شده است: «... به‌غایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقاتِ او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیماتِ آن دارد» (قاضی میراحمد، ۱۳۸۲، ۱۵۰). در «عالم‌آرای عباسی»، تألیف اسکندربیک ترکمان منشی، وی این‌گونه معرفی شده است: «با آن همه نزاکت قلم به زورآزمایی و ورزش‌گیری هم مشغول است و نسبت به ارباب استعداد، به این گروه زیاد راه جسته...» (ترکمان، ۱۳۷۷، ۱۷٦). در شکل ۹ یکی از تابلوهای او در این زمینه نمایانده شده است که برخلاف نگاره‌های قبل که فضای تصاویر، محل کشمکشِ بصریِ میان پهلوانان و درباریان بود، اینجا شمایلِ پهلوان، تمام فضای تصویر را از آنِ خود ساخته و به عبارتی به موضوعِ کاملاً مستقلی بدل گشته است. با این شرح، به‌ویژه در دورانِ پس از مغول، برخی از نقاشان ممکن بود خود از پهلوانان و در زمرهٔ فتوّتیه باشند. اما مسئلهٔ مهم‌تر، تعلق یا عدم تعلقِ نقاش به این محفل یا آن محفل اجتماعی نیست بلکه آن اراده‌ها و انگیزه‌های جمعی است که تأثیرشان را بر خلقِ این نگاره‌ها گذاشته‌اند؛ «باید روشن کرد که در پس خود این انگیزه‌ها [اراده‌های فردی در آفرینش‌های فرهنگی] چه نیروی محرکی نهفته است و کدام علل تاریخی در مغز انسان‌های فعال [در تاریخ] به چنین انگیزه‌هایی بدل می‌شوند؟» (لوکاچ، ۱۳۷۷، ۱۵٤). این پرسشی است که در فضای مورد بحث، به احتمال زیاد به جهان‌نگری فتوّتیه رهنمون می‌شود.

شکل ۹. کشتی‌گیر،رضا عباسی، بین سال‌های ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۸؛ اصفهان
منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۱۲۳

نتیجه‌گیری

هر یک از نگاره‌های پهلوانی به نمایندگی چهار حوزهٔ جغرافیایی هندِ تیموریان، ماوراءالنهر، عثمانی و ایران، ساختارهایی کارکردی و معنادار محسوب می‌شود، زیرا در پاسخ به نیازی اجتماعی ـ یعنی میلِ به آگاهی منسجمِ جمعی ـ خلق شده اند. بررسی ساختاری این نگاره‌ها به محتوای جهان‌نگری گروه‌هایِ فتّیان درباری، که در آفرینش آنها سهم اصلی داشته‌اند، راه می‌بَرَد. این امر با فهمِ همسانی موجود بین جهان‌نگریِ منسجمِ یک نگاره پهلوانی (جزء: ساختار بصری و ساختار

www.art.ac.ir Art University Journal

درونی) با جهان‌نگری فتوّتیهٔ درباری (کُلّ: ساختار بیرونی و ساختار اجتماعی) ممکن می‌گردد. با اینکه در نگارگری مواجهه با اقتباس‌های مکرر امری معمول است، اما در چنین برداشت‌هایی نیز نقش اقتباسِ عقیدتی انکارشدنی نیست و نقاش آگاهانه یا ناآگاهانه از موضوع و ساختاری تقلید می‌کند که همخوان و همپای جهان‌نگری خود و گروه اوست. برخلاف جامعه‌شناسی محتواها که به دنبال بازتابِ آگاهی جمعی فتوّتیه در نگاره است، نگاره در جامعه‌شناسی ساخت‌گرا از مهم‌ترین عناصرِ سازندهٔ آگاهی فتوّتیه برشمرده می‌شود. در واقع، نگاره در حکم نوعی آگاهی یافتنِ جمعی از رهگذرِ آگاهی نقاش است. گروه فتّیان از رهگذر این آثار، احساس و اندیشهٔ خود را ـ که البته در حالت عادی و در سطح مردمان عامی گروه به شکل نامنسجمی وجود دارد ـ در هیئتی بسیار منسجم و با واسطهٔ «نگارگر» نشان می‌دهد.

در ابتدا با نشانه‌شناسی نگارهٔ ۱، دریافت کل اثر و ساختار درونی آن ممکن می‌شود؛ و این خود توجه به تقابل‌های موضوعی و تقابل‌های صوری در نگاره را می‌طلبد. در مرحلهٔ بعد، این نگاره همراه با نگاره‌های ۲ و ۳ و ٤، حکایت گلستان و متن فتوت‌نامهٔ سلطانی در ساختاری بزرگ‌تر یعنی «فتوّت درباری» معنا می‌یابد و تشریح فتوّت درباری نیز، به موازات شئوناتِ دیگر فتوّتیه مانند فتّیان صوفی(شُربی)، فتّیان پیشه‌ور (قولی) و فتّیان سیفی که پهلوانان درباری بخشی از آنها بوده‌اند، آن را در دل ساختار فراگیرترِ «فتوّتیهٔ پس از مغول» جای می‌دهد. درواقع، این نقاشی‌ها هیچ‌کدام به یک‌باره و مجزا از دیگر عرصه‌های فرهنگی به‌وجود نیامده‌اند. اینها در سیر تکوینِ‌شان، به همراه صدها متغیر اجتماعی دیگر بارها و بارها آفریده و بازآفریده شده‌اند. اقتباس‌های پی‌درپی این ساختارِ بصری در نقاشی‌های ایرانی بی‌دلیل نیست و از رواجِ ارزش‌های اعتقادی فتّیان در هر دو بخش شرق و غرب جغرافیای آن زمانِ ایران خبر می‌دهد. اگرچه موضوع نگاره‌ها با وقایع تاریخی تطبیق می‌کند اما تفسیر آنها همچون نسخهٔ بدل‌هایی صرف از رخدادها، حکایت‌ها و حتی رساله‌هایی چون فتوّت‌نامه‌ها دور از واقعیت است. درست‌تر آن است که تمامیِ این متون (نگاره‌ها، حکایت و فتوّت‌نامه) متون موازی برشمرده شوند و در کل، بخش‌هایی از آگاهی جمعی فتوّتیهٔ درباری و شکل‌دهندگان جهان‌نگریِ فتّیانِ دربارها در جوامع پس از مغولِ ایران و هند و عثمانی به‌شمار آیند. اما ارائهٔ شکلِ منسجمی از این جهان‌بینی در قالبِ اثر هنری ـ ادبی تنها از عهدهٔ افراد معدودی از اعضای گروه ـ یعنی هنرمندان و شاعران و ادیبان ـ برمی‌آمده است. حکایت و فتوّت‌نامه و هر نگاره برساختهٔ شاعر یا نویسنده و نگارگران ممتازی است که آنچه را که در حالت معمول در میان عوامِ فتّیان وجود داشته است به شکلی شاعرانه یا ادیبانه و هنرمندانه و در هیئت منسجمی از واژه‌ها و اشکال و رنگ ارائه می‌کند. تنها موضوع کشتی‌گیران نیست که محقق را به تعلقِ آثار مذکور به این طریقت مصّر می‌سازد، بلکه نظام درونیِ این نقاشی‌ها (مناسبات میان نشانه‌ها) و ارتباط‌شان با دیگر تجلیاتِ اجتماعی ـ فرهنگی معاصر آنهاست که رمزگانِ تصاویر را از آنِ فتوّتیه می‌سازد. درواقع، انطباقِ آفرینش نگاره‌ها با آگاهیِ جمعیِ فتوّتیهٔ درباریِ تنها در عرصهٔ موضوع و محتوا نیست بلکه وحدتِ درونی این آفرینش‌ها، آنها را در زمرهٔ فتوت‌نگاره‌ها قرار می‌دهد. بنابراین، آنها ممکن است در عرصهٔ هنر، جهان‌هایی با موضوعات و محتواهایی به تمامی متفاوت آفریده باشند. مثلاً در یک فتوت‌نگاره می‌توان شاهد حضور حمامیان و دلاکّان در فضای گرمابه بود و در فتوت‌نگاره‌ای دیگر، پهلوانانی را در گودِ مبارزهٔ دربار دید. در هر مورد آنچه که نظام منسجم و یکتایی را می‌سازد، تأکید نظام‌مند بر مناسباتی از نشانه‌هاست که سازوبرگ آن با اساسی‌ترین شئونِ اندیشه و احساس فتّیان تطبیق می‌کند.

www.art.ac.ir Art University Journal

پی نوشت ها

۱. واژهٔ فرانسوی مورد استفاده Vision du monde است.

۲. «حبیب‌السیر فی‌اخبار افراد بشر» کتاب معروف غیاث‌الدین خواندمیر است که در بین سال‌های ۹۲۹-۹۳۰ ه.ق. نوشته شد.

۳. «مُغیر» در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای غارت‌کننده است که «مغیرگیر» را معادلِ شحنه می‌کند. در مثنوی معنوی آمده است:

که حرم با هرچه دارم گو بگیر تا نگیرد حاصلِ من هر مُغیر

(به نَقل از دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل مُغیر)

٤. «بدایع الوقایع» یادداشت‌های نویسنده و شاعری خراسانی از اهل سنت است به نام «زین‌الدین‌واصفی» که در هنگام آغاز استیلای قزلباش در خراسان از آن سرزمین به اتفاق عده‌ای دیگر از سُنیانِ ناراضی راه ماوراءالنهر را در پیش گرفت. مؤلف که از دربار سلطان حسین بایقرا و دستگاه امیرعلی‌شیر اطلاعات بسیار داشت، در ضمنِ این کتابِ دلکش بسیاری از آنها را به مناسبت نقل کرده و کتابش به این جهت بسیار دلپذیر افتاده است(آریان، ۱۳۸۲، ۵۹).

٥. Meaningful Structures

٦. Comprehension

۷. Explication

۸. Jansenism: فرقه‌ای مذهبی در فرانسهٔ قرن ۱۷ که پیروانش رستگاری انسان بدون عنایت خداوند را ناممکن می‌دانستند. لوسین گلدمن، تراژدی‌های جان راسین و تفکرات پاسکال را متأثر از عقاید آنان می‌دانست.

۹. Agent

۱۰. تاریخ رشیدی، تألیف حیدر دوغْلات (پسر عموی بابُر که خود نیز نقاش بود و بین سال‌های ۱۵۵۱-۱۵۰۰.م می‌زیست) درباب تاریخ آسیای میانه و احوال امرا و سلاطین ترک و مغول و اوضاع تمدن و ادب و فرهنگ پایان عهد تیموری، منبع مهمی است. در این کتاب فصلی وجود دارد راجع به نقاشان و هنرمندان عهد سلطان حسین بایقرا، که معلومات مفیدی به دست می‌دهد (آریان،۱۳۸۲، ٦۷).

فهرست منابع

ـ آریان، قمر (۱۳۸۲) *کمال‌الدین بهزاد*، انتشارات هیرمند، تهران.

ـ آژند، یعقوب (۱۳۸٦) «مکتب نگارگری بخارا»، نشریهٔ هنرهای تجسمی، دورهٔ جدید، حوزهٔ هنری، شمارهٔ ۲٦.

ـ افشاری، مهران (۱۳۸۲) *فتّوتنامه‌ها و رسائل خاکساریه*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

ـ ترکمان، اسکندربیک (۱۳۷۷) *تاریخ عالم آرای عباسی*، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی وزارت امور خارجه، تهران.

ـ حصوری، علی (۱۳۸۸) *سرنوشت یک شمن از ضحاک به اودن*، نشر چشمه، تهران.

ـ دوغلات، میرزا حیدر (۱۳۷۸) *سرود اهل بخارا (تاریخ رشیدی)*، مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی وزارت خارجه، تهران.

ـ دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه، جلد چهاردهم*، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم از دورهٔ جدید، دورهٔ شانزده جلدی.

ـ راجرز، ام.جی (۱۳۸۲) *عصر نگارگری (مکتب مغول هند)*، ترجمه: جمیله هاشم‌زاده، نشر دولتمند، تهران.

ـ سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰) *هنر دربارهای ایران*، ترجمه: ناهید محمد شمیرانی، کارنگ، تهران.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *صور خیال در شعر فارسی تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر فارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*، نشر آگه، تهران.

ـ شمیسا، سیروس (۱۳۸٦) *نقد ادبی*، نشر میترا، تهران.

ـ فتوتنامهٔ سلطانی (۱۳۵۰) *مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

www.art.ac.ir
ART University Journal

ـ فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۲) *«حسام‌الدّین چلبی از فتیان»، در آئین جوانمردی*، هانری کربن، نشرسخن، تهران.
ـ قاضی میراحمد منشی قمی (۱۳۸۲) *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، کتابخانه منوچهری، تهران.
ـ کنبای، شیلا (۱۳۸٤) *رضا عباسی، اصلاحگر سرکش*، ترجمه: یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران.
ـ گلدمن، لوسین (۱۳۷۷) در *مقدمه تاریخ و آگاهی طبقاتی* (جورج لوکاچ)، ترجمه: محمدجعفر پوینده، نشر نسل قلم ـ آثار، تهران.
ـ _____ (۱۳۹۰) *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه: محمدجعفر پوینده، انتشارات نقش جهان مهر، تهران.
ـ سعدی مصلح بن عبدالله (۱۳۷۹) *گلستان*، به کوشش برات زنجانی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
ـ لوکاچ، جورج (۱۳۷۷) *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمه: محمدجعفر پوینده، نشر نسل قلم ـ آثار، تهران.
ـ محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰) *فتوت‌نامهٔ سلطانی* (حسین واعظ کاشفی)، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
ـ مدائنی، مهدی و افشاری، مهران (۱۳۸۵) *فتّوت و اصناف فتّوت، چهارده رساله در باب فتّوت و اصناف*، نشر چشمه، تهران.
ـ واصفی، زین‌الدین‌محمود (۱۳٤۹) *بدایع‌الوقایع*، تصحیح الکساندر بلدروف، ج ۱، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
ـ ولش، استوارت کری (۱۳۷۹)، *مرقع شاهنامهٔ شاه طهماسبی*، ترجمه: کرامت‌الله افسر، به مناسبت هزارهٔ تدوین شاهنامه، یساولی، تهران.
- Barry, Michael (2004) *Figurative Art in Medieval Islam*, Editions Flammarion, Paris.

www.art.ac.ir ART University Journal