ساتیر[1] درنقاشی‌های محمد سیاه قلم

نویسنده: جیمزوایت[2]
مترجم : ستاره نصری

چکیده

تاکنون پژوهش‌های بسیاری بر روی بیش از ۶۰ نقاشی، منسوب به هنرمندی با نامِ محمد *سیاه قلم*، با مضمونِ انسان‌ها و دیوها صورت گرفته‌است. آثاری که عمدتاً درآلبوم‌های H.2153 و H.2160 کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی نگهداری می‌شوند. هرچند شیوه‌های به‌کار برده شده در جهتِ مقایسه‌ی ساختاری این آثار، عمومِ پژوهشگران را برآن داشته است که نقاشی‌ها یا به قرن ۱۴ و یا قرن ۱۵ تعلق دارند، با این حال، توجهِ اندکی به آنچه که این تصاویر باز می‌نمایانند معطوف شده است. این مقاله، به بررسیِ این نقاشی‌ها در بستری ازمستنداتِ معتبر ومنابعِ ادبی، چه درزبان فارسی وچه عربی، پرداخته و مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های مشترکِ موجود در نقاشی‌های *سیاه قلم* وچندین تصویرِ متأخرتر را مشخص کرده است. علی‌رغم نظر بعضی از محققان، مبنی براینکه نقاشی‌ها با ثبت گوشه‌هایی از زندگی در مناطق جغرافیاییِ مرزی، سعی دارند آداب و رسوم یک فرهنگِ التقاطی را عیناً بازنمایی کنند، این مقاله بر این عقیده است که نقاشی‌ها با شاخه‌ای از ایده‌های ساتیریکِ رایج در دنیای اسلامِ در قرونِ ۱۴ و ۱۵ در پیوند هستند و با تقلیدی پارودی‌وار به این آدابِ مشترک می‌پردازند. آدابی که احتمالاً توسط برخی ناظران، بی‌معنی و یا ممنوعه پنداشته می‌شد.

کلید واژه

محمد سیاه قلم، نقاشی، تصوّف، قلندرها، مسکر، شیطان، ابن تیمیّه، عبیدزاکانی.

۱. دانشجوی دکتری کارگردانی پژوهش هنر (گرایش تاریخ تطبیقی وتحلیل هنر اسلامی) - دانشگاه هنر
پست‌الکترونیک: nasri.setareh68@gmail.com

مقدمه

در میانِ آثارِ بی‌شمارِ طراحی، حکّاکی، نقاشی، نمونه‌های خوشنویسی وهمچنین مستنداتِ محفوظ درآلبوم‌هایی واقع درکتابخانه‌ی کاخ توپقاپی، مجموعه‌ای متشکل از حدودِ ۶۵ نقاشی و پیش‌طرح [۳] وجود دارد که می‌توان آن‌ها را نوعی کاریکاتور[۴] نامید (تصویر ۱ تا ۵). این آثار به لحاظِ اندازه نسبتاً بزرگ هستند (برابر با ۲۶ × ۳۵سانتی متر) و موضوعِ اصلی آن‌ها ترسیمِ پیکره‌هایی است که عموماً می‌توان آن‌ها را گروتسک [۵] پنداشت. جزئیاتِ پس‌زمینه، همچون یک نهر، یک درخت یا هاون و دسته‌ی آن، تنها زمانی در تصاویر دیده می‌شود که به نحوی در ارتباط با موضوعِ اصلیِ اثر باشند. نقاشی‌هایی با گزینه‌ی رنگیِ محدود و تأکیداتی به رنگِ طلایی، که اغلب بر کاغذهای بی‌کیفیت اجرا شده‌اند و دو دسته بندیِ عمده به لحاظِ موضوعی دارند. نخست انسان‌ها، عموماً در گروه‌هایی با تعدادِ اندک و درحالِ انجام فعالیت‌هایی ازجمله گفت و گو با یکدیگر، نوشیدن، رقصیدن، کارکردن وچراندنِ مَرکب‌هایشان. دیگری دیوها، که گاه به تقلید از انسان‌ها می‌پردازند؛ و گاهی آدمیان و مرکب‌های آن‌ها را می‌ربایند. نمونه‌ی جالبِ دیگری نیز دیوهایی را درحالِ مُثله کردنِ یک اسب نشان می‌دهند. در برخی از این تصاویر، پیوندهایی با شیوه‌ی هنرمندی به‌نامِ محمد *سیاه قلم* یا Mehmed Siah Kalem (طبقِ ترجیحاتِ زبانشناختیِ پژوهشگران) وجود دارد. فردی که درواقع هویّتی ناشناس دارد. با این‌حال این نام با مجموعه‌ای دیگر از تصاویرِ بزرگ و مُلوّن درهمان آلبوم نیز پیوندهایی دارد.

نسبت دادنِ تصاویرِ انسان‌ها ودیوها به تنها یک هنرمند، این یافته را که مجموعه‌ی اصلیِ این تصاویر در دوره‌ای کوتاه اجرا شده‌اند و مابقیِ نقاشی‌ها بازتولیدی است ازهمان سبک وشیوه‌ی نگارگری (امّا درمدت زمان بسیار طولانی‌تر) نفی می‌کند. از آنجایی که متریالِ موجود در هر دو آلبوم به‌طورِ قطع مرتبط با قرن‌های ۱۴-۱۵، و محدوده‌ی جغرافیاییِ عراق تا اُزبکستانِ امروزی تعیین شده است (و همچنین متریال‌هایی ازچین و اروپا)، براین اساس محققانِ بسیاری تاریخِ شکل‌گیریِ این تصاویر را تنها به یکی از این دو زمان یعنی یا به قرن ۱۴ یا قرن ۱۵ نسبت می‌دهند.

ویژگی‌های سبکی، نمادگرایی وموضوعاتِ این تصاویر، محققانِ بسیاری را برآن داشته‌است که نقاشی‌ها محصولِ منطقه‌ای هستند که در آن‌جا فرهنگِ اسلامی وغیراسلامی درهم آمیخته است. به دلیلِ ویژگی‌های مهمّی متأثر ازسبکِ چینی‌مآب در تعدادی از این تصاویر، برخی بر این باورند که نقاشی‌ها احتمالاً درمنطقه‌ی جغرافیایی که محلِ تلاقیِ فرهنگِ اسلامی با چین یا مغولستان است، خلق شده‌اند. نکته‌ای که به نحوی ساده‌انگارانه با این امر که کاغذِ موردِ استفاده در بعضی نقاشی‌ها احتمالاً از تبت یا چین آمده، تقویت شده است. پژوهشگرانی نیز نقاشی‌ها را بازتابی از جهانِ تازه مسلمان‌شده‌ی تُرک و منسوب به دشتِ قبچاق یا ماورالنّهر می‌دانند.

از سویی دیگر، با توجه به این‌که سبکِ نقاشی‌ها، نهایتاً می‌تواند به عنوانِ سبکی چینی‌مآب (و نه سبکی چینی) تعریف شود و شواهدِ کافی مبتنی برارتباطِ نقاشی‌ها با هنرِ آسیای میانه‌ی قرونِ ۱۴ و ۱۵ وجود ندارد، پس مانعی درپذیرشِ این امر که تولیدِ آن‌ها درسرزمینِ ایران، در یک مرکز فعّالیتِ هنری مثلِ هرات یا تبریز انجام شده باشد، وجود ندارد.

مقایسه‌هایی دقیق بینِ پیکره‌های نقاشی‌های سیاه قلم و عناصرِ نمادینِ چندین کتابِ خطّیِ مُصوّر (تولید شده در قسمت‌های غربیِ ایران وعراق) صورت گرفته است. آثاری همچون دیوی ترسیم شده درکتابِ البُلهان در کتابخانه‌ی بودلیان[۶] (عراق. ۱۳۸۲ تا ۱۴۱۰)، چادرنشینانِ موجود در تصاویرِ حاشیه‌ی دیوانِ *سلطان احمد جلایر* در گالریِ فریر[۷] (غرب ایران و عراق. اواخر قرن ۱۴ یا اوایل قرن ۱۵)، دو صحنه ازآلبوم‌های دیپز[۸] که شاهزاده‌ای را در کنارِ زنی سالخورده و گروهی ازخنیاگران تصویر کرده است (براساس ویژگی‌های سبکی، منسوب به غربِ ایران. درمیانه‌ی قرن ۱۴) و دیوهای شاهنامه‌ی اوراق شده‌ی *شاه تهماسب* (تبریز. اوایل تا اواسط قرن ۱۶). سرنخ‌های دیگری را نیز می‌توان در رابطه با تاریخچه‌ی گسترشِ این تصاویر در تعدادی نقاشیِ مشابهِ یافت (آثاری که تصوّر می‌شد درهندِ شمالی یا دکن، شهری که به طورِ ویژه موطنِ تعداد زیادی از ایرانیانِ مهاجر بود، خلق شده‌باشند).

تعدادی از محققان نیز برای دستیابی به اشتراکاتِ موجود در نقاشی‌ها، که می‌توانند دامنه‌ی مکان‌ها و تاریخ‌های احتمالیِ تولیدِ این آثار را محدودتر و درنتیجه مشخص کنند، توجهِ بسیاری را معطوف به مقایسه‌ی ساختاریِ نقاشی‌های سیاه قلم با سایرِ نقاشی‌ها کردند. در ۱۹۸۰ همایشی در رابطه با تألیفاتِ مرتبط با این موضوع در دانشکده‌ی مطالعاتِ شرق و آفریقا، برگزار شد. اما روندِ این گردهمآیی، هرچند ارزشمند، نتیجه‌ای منسجم را درپی نداشت. بدیهی است که تأکید بر پیکره‌ها و یا جزئیاتِ محدود در پس‌زمینه‌ی نقاشی‌ها به معنای توجهِ کمتر به بسترِ شکل‌گیریِ این آثار است (خواه این بستر، تاریخی باشد یا سیاسی، مذهبی، ادبی و یا اجتماعی).

همان‌طور که فرضیاتِ مطرح شده در رابطه با محیطِ شکل‌گیریِ این آثار، پایه‌ی اکثرِ مطالعاتِ مرتبط را تشکیل می‌دهد و تلاش شده است دامنه‌ی این موضوع در مقایسه‌های ساختاری مشخص شود، پس ضروری است که نقاشی‌ها با دقتِ لازم دراین رابطه، موردِ مطالعه قرارگیرند. این مقاله به مقایسه‌ی نمودهای این تصاویر (دیوها وانسان‌ها) با ماهیتِ شیطانیِ مرتبط با رفتارهای ممنوعه (هم در منابعِ ایرانی و هم عربی) می‌پردازد. عقیده‌ای مبنی بر اینکه نقاشی‌های *سیاه قلم* به تصویرسازیِ یک متنِ مشخص نپرداخته است ومرتبط با جریانی فکری بوده که بخشی پارودیک و بخشی دیگر اخلاقی است و در تعدادی از متونِ ادبی، حقوقی و مستند و تعدادی نقاشیِ دیگر نیز نمود یافته‌اند.

هرچند که این امر به معنایِ رمزگشایی از تمامیِ مسائلِ پیچیده، در ارتباط با تکنیک‌های هنری و شمایل‌نگاریِ آن دوره نخواهد بود، اما توجهِ بیشتر به این مسأله‌ی اساسی که تصاویر بیانگرِ چه هستند، می‌تواند به یافتنِ پاسخِ این پرسش کمک کند که این آثار چگونه کارکردی به عنوانِ یک اثرِ هنری داشته‌اند و چه کسانی مخاطبینِ اصلی این آثار بوده‌اند.

مکانی که نقاشی‌ها احتمالاً در آن‌جا خلق شده‌اند، نه تنها براساسِ فرمِ آن‌ها بلکه همچنین براساسِ آن‌چه گمان می‌شود باز می‌تابانند، حدس زده شده است. به این معنی که، محققانی که معتقدند نقاشی‌ها یک جامعه‌ی غیرِمسلمان یا تازه مسلمان‌شده را نشان می‌دهد، به مقایسه‌ی ساختاری این آثار با هنرِ چین و آسیای میانه، تأکید بیشتری دارند و این درحالی است که بررسیِ این نقاشی‌ها در بسترِ فرهنگ اسلامی، گروهی دیگر از محققان را برآن داشته است که پیوستگی‌هایی با (فرهنگ) آسیای غربی وجود دارد.

همچنین این مقاله سعی دارد با تمرکز برجلوه‌هایی از آدابِ ممنوعه، نشان دهد که دیدگاه‌های موجود پیرامونِ ماهیتِ فرهنگ و جامعه‌ی اسلامی، حتی درمناطق مرکزی جهان اسلام هم (در مقایسه با مناطق حاشیه‌ای)، به نحوی جدی موردِ بحث قرار نگرفته است. در قرن ۲۰ میلادی، نقاشی‌های *سیاه قلم* برای اولین‌بار موردِ بحث قرار گرفت و برحسبِ ویژگی‌های ساختاریِ آن‌ها، به طورِعموم، به تپه‌های قپچاق یا آسیای میانه نسبت داده شد. هرچند که پس از دهه‌ی ۱۹۵۰، وجوهِ مذهبی وتاریخِ اجتماعی، این بحث را متحوّل کرد.

دو عاملِ مهم و تاثیرگذار برای نسبت دادنِ نقاشی‌های *سیاه قلم* به منطقه‌ی آسیای میانه و مرکزی، یکی این فرض است که ارتباطِ نقاشی‌ها با فضایی شیطانی، مُنتج از محیطی غیراسلامی است و دیگری انسان‌هایی است که در نقاشی‌ها تصویرشده‌اند، که احتمالاً باید بازنمودی از یک جمعیتِ نو کیش باشند که اعمالِ شمنی، بودایی و یا مانوی را با اسلام درهم آمیخته بودند. هرچند این امکان وجود دارد که ویژگی‌های موجود در شیوه‌ی شمایل‌نگاریِ نقاشی‌های *سیاه قلم*، نتیجه‌ی تاثیراتِ غیراسلامی باشد، با این حال سخت می‌توان این استدلال را پذیرفت که نقاشی‌ها در فرهنگی شکل گرفته‌اند که هویّت و تجاربِ زیستیِ مخاطبانشان و یا هنرمندانِ خالقِ آن‌ها، بخشی از یک فرهنگِ بودایی و یا مانوی بوده است.

پذیرفتنِ ارتباطِ این آثار با طریقت و هنرِ مانوی، موضوعی پیچیده است. زیرا در میانه‌ی قرن ۱۱ در آسیای میانه، ممانعتی گسترده از قدرتِ مذهبیِ مانویّت رخ داد (یعنی تقریباً ۳۰۰ سال قبل از قدیمی‌ترین آثارِ منسوب به *سیاه قلم*) و مراکزِ مانویّت به مناطقِ ساحلیِ دریای چین جنوبی منتقل شد. پس سخت می‌توان از عقیده‌ی *کاگمن*[۹] در این باره دفاع کرد (وی معتقد بود نقاشی‌های *سیاه قلم*، یادآورِ سُنّتِ داستان‌سراییِ مانویّت و بودیسم و نمایان‌گرِ

محیط اجتماعی است که این روایت‌ها درآن به نمایش درمی‌آمده است)، زیرا در این آثار ارتباطِ چندانی با جنبه‌های طریقت بودایی و مانوی و یا شباهت‌هایی با آثاری همچون پیش‌طرح‌ها و طومارهای نقّالیِ موجود در شهرِ دون‌هانگِ چین در قرون وسطیِ آغازین (آثاری که توسطِ فِریزر[10] مورد مطالعه قرار گرفت) دیده نمی‌شود. اینکه تعدادی از نقاشی‌های *سیاه قلم*، المان‌های تصویریِ موجود در هنرِ بودایی را بازمی‌تابانند، امری غیرقابلِ انکار است. با این حال این مساله که هنرمندانِ خالقِ این نقاشی‌ها، به واسطه‌ی آثاری همچون چاپ‌ها، نسخه‌های کپی شده و کتابچه‌های راهنمای نقاشی، با هنرِ آسیای شرقی آشنا بوده‌اند، عقیده‌ی دیگری را نیز مطرح می‌سازد. عقیده‌ای مبتنی بر اینکه این هنرمندان، به‌طورمشخص، درمنطقه‌ای حدِ واسطِ ایران و چین ساکن بوده‌اند.

اظهاراتِ زیادی نیز درباره‌ی ارتباطِ نقاشی‌ها با شمنیسم، مطرح شده‌است. تأیید شده‌است که نقاشی‌هایی مثل (تصویر ۳)، صحنه‌ای از رقصِ دیوها، بازتابنده‌ی آداب شمنی در جهتِ ارتباط با جهانِ ماورالطّبیعه است. ضمناً، محققانی که بیان کرده‌اند، نقاشی‌های *سیاه قلم* باید از آسیای میانه نشأت گرفته باشد، تمایل دارند شمنیسم را به عنوانِ نظیری برای تصوّف، درجامعه‌های تُرکی، درنظر گیرند. این مبحث درگذشته در حوزه‌ی تاریخِ دین قرار می‌گرفت، اما در سال‌های اخیر نگاهی نو به آن شده‌است. از منظرِ مردم‌شناسانه، شمنیسم بیش از آنکه ابزاری برای آدابی عارفانه باشد، اغلب به‌عنوانِ فرآیندی معنوی برای حلِ موضوعاتِ متفاوت و مشکلات اجتماعی، درنظر گرفته می‌شد. محققانی مثل *آمتیای* پریس[11] بر تفاوت‌های شمنیسم و تصوّف تاکید کرده‌است. در قرن‌های ۱۴ و ۱۵، رسومی که به‌عنوانِ آدابِ شمنی شناخته شده بود، توسط تُرکان اجرا می‌شد (مردمانی که خود را مسلمانانِ خاورمیانه و آسیای مرکزی می‌دانستند). دوین دویس[12] در اثرِ خود، مرتبط با فرآیندِ اسلامیزه شدنِ قلمروی تُرکان، معتقد است روایت‌هایی که به توصیفِ نگاره‌های شمنی و یا اُعمالِ شمنی می‌پردازند، احتمالاً به این خاطر نقل می‌شده‌اند، که اسلامیزه‌شدن را در چارچوبی مأنوس و معنی‌دار به مخاطبانِ خود نمایش دهند. پس هرچند که ممکن است تعدادی از صحنه‌های سیاه قلم، تصویرگرِ رفتارهایی باشد که به عنوانِ امری شمنی تفسیر می‌شود، با اینحال، این مسأله نقاشی‌ها را لزوماً متعلق به حاشیه‌ی جهانِ اسلام قرارنمی‌دهد (چه به لحاظِ منطقه‌ی جغرافیاییِ محلِ پیدایشِ آن‌ها و چه به لحاظِ حوزه‌ی عقایدی که باز می‌تابانند).

علاوه براین، تفسیرِ ما از تصاویری همچون تصویر ۳) یعنی صحنه‌ی رقص دیوها(، به درکِ ما از نیّتِ تولیدِ این آثار بستگی دارد. اگر ترسیمِ نقاشی‌ها به‌واقع برای نمایشِ رسومِ شمنی تعبیر شود، آیا لحنِ تصاویر، لحنی جدی است یا ساتیریک؟ آیا به ثبتِ مراسمی آیینی می‌پردازند و یا آن را به هجو می‌گیرند؟

آدابِ ممنوعه و شیطانی: اسنادِ قانونی، ادبی یا تصویری

این عقیده که ترسیمِ دیوها در این نقاشی‌ها بازتابی از تاثیراتِ یک فرهنگِ غیراسلامی است، نیاز به موشکافی دارد. دیوها، که اغلب با عناوینی همچون شیاطین یا عفریته‌ها در زبان عربی نامیده می‌شوند، موضوعی محوری در جریانِ اصلیِ فرهنگِ اسلامی در قرون ۱۴و ۱۵ بود. خصوصاً در رابطه با فُقها که اغلب طبیعتِ شیطانیِ رفتارهای ممنوعه را حرام می‌دانستند (خواه با مقایسه و توصیفِ افرادی که از دیوها دوری می‌گزیدند؛ خواه با توصیفِ روندی که منجر به رفتاری ممنوعه، در قالبِ احساسات شیطانی، در فرد می‌شد).

پیوندِ بینِ رفتارهای غیرمتعارف و احساساتِ شیطانی در حوزه‌ی سلامتِ روان نیز در واژگانِ عربی مورد تآکید قرار گرفته است؛ برای مثال کلمه‌ی «مجنون» که به طورِ عام به عدمِ سلامتِ ذهن وعقل تفسیر می‌شود، در اینجا به معنیِ تسخیر شدن توسط شیاطین است و واژه‌ی مرتبط با آن یعنی «جنون» نیز دربردارنده‌ی احساساتِ شیطانی و دنباله‌روی از اعمالِ شیاطین است و همینطور کلمه‌ی «غول» که هم بر دیوی بیابانی یا شیطان و هم برآنچه که علّتِ از دست دادنِ عقل باشد دلالت دارد. واژه‌ی «شیطان» که خود هم‌معنی با دیو است نیز می‌تواند به هر قدرت یا توانایی یا تمایلِ نکوهش‌شده درانسان، در عربی اطلاق شود (رکبوا شیطانهو). عبارت «شیطان بر او غالب شده» برای دلالت بر این معنی است که آن فرد پرخاش‌خو شده‌است.

تصاویرِ بازتابنده‌ی این احساساتِ اهریمنی، غالباً در بحث‌هایی دنبال می‌شد که پیرامونِ مصرفِ شرابِ مسکر (در عربی: خمر، به معنیِ مستی آور) و گیاهِ حشیش[۱۳] (در عربی: القنّب الهندی) بود. موادی که بسته به نوعِ فرآهم آمدن یا مصرف کردنِ آن‌ها با عناوینی متفاوت از جمله حشیش، بنگ و دوغِ وحدت شناخته می‌شد. هرچند توصیفِ حشیش به‌عنوانِ گیاهی اهریمنی (حشیشات الشیطان) در نوشته‌های عربیِ دوره‌ی ممالیک (۱۲۵۰ – ۱۵۱۷) به نظرمی‌رسد دارایِ بارِ معناییِ استعاری بوده است، با این‌حال مشخصاتِ ظاهریِ مصرف کننده‌های حشیش نیز آن‌ها را به افرادِ مسحورشده و اهریمنی شبیه می‌سازد (وأدی بهم الحال إلی الجنون).

در بحث ما درباره‌ی نقاشی‌های *سیاه قلم*، چنین تصاویرِ ذهنی، اهمیت بسیار دارد. زیرا تعدادی از آن‌ها به‌نظر می‌رسد مرتبط با مصرفِ مواد مسکر باشند. بارزترینِ آن‌ها از این منظر اثرِ (تصویر ۴) است که سه مرد، حریصانه درحالِ تماشای گیاهِ حشیش هستند وهمچنین اثرِ دیگری از دو مرد در حالِ حمل کیسه‌ی نگهداریِ حشیش که *بیهان کرمگرلی*[۱۴] به آن اشاره کرده‌است (تصویر۴). اما برخلافِ تحلیلِ کرمگرلی، کشیدنِ حشیش تا قبل از دوره‌ی صفویه (۱۵۰۱ تا ۱۷۳۶) وجود نداشت. اما این گونه رایج بود که بعد از دود داده‌شدن و ترکیب با سایرِ مواد، به عنوانِ نوعی قرص مورد استفاده قرار می‌گرفت و یا گاهی دود داده‌شده، تصفیه می شد و با سایرِ موادِ ترکیب و نوشیده

می‌شد. برای مثال *ابن سودون*، شاعرِ طنزپرداز و داستان‌سرا و نقش‌پردازِ قاهره‌ای (وفات ۸۶۸/ ۱۴۶۴)، تجربه‌ی خود از مصرفِ حشیش به شکلِ قرص (واز درونِ یک کوزه‌ی چینیِ پورسلن[۱۵]) قبل از یکی از اجراهایش را شرح می‌دهد. سومین نقاشی از *سیاه قلم*(تصویر۵) نیز مردی را ترسیم می‌کند که مادّه‌ای را ازمیانِ شیشه‌ی دارو مصرف می‌کند و در این حین، دو مرد با ترس نظاره‌گرِ او هستند.

هرچند در تحلیل‌های انجام شده بر این نقاشی سعی شده‌است، بر شباهت‌های تکنیکیِ آن با پیکره‌های فرهنگِ تصویریِ چینی تاکید شود، با این وجود بدن‌های نزارِ مردان، یادآورِ تصاویرِ مرتبط با مصرف کننده‌های افیون است. برای مثال، تصویری که هم‌اکنون در موزه‌ی بریتانیا[۱۶] وجود دارد(منسوب به قرن ۱۸. تپه‌های پنجاب) جماعتی را در حالِ استعمالِ بنگ نشان می‌دهد (تصویر ۶). در میانِ پیکره‌های موجود، مردی بی‌قید و رها، نشسته بر نشیمن‌گاهِ خود، مقایسه‌ای را با تصویرِ۴ ایجاد می کند. (بی قیدی و سُستی در پیکره، در نقاشیِ پَهاری[۱۷]، احتمالاً نشانگرِ مصرفِ افیون است). چند تصویرِ بدست آمده‌ی دیگر نیز به ترسیمِ سُستیِ حاصل از مصرفِ بیش از حدِ افیون پرداخته‌است. همانندِ تصویرِ «عنایت خان درحالِ مرگ» (مورخ ۱۶۱۸. کتابخانه‌ی بودلیان. Ms.Ouseley Add. 171 f.4b) که فردی از درباریانِ مغول را در حالِ تلفشدنِ ناشی از اعتیاد به مصرفِ الکل و افیون نشان می‌دهد. در نزدِ فقهایی همچون *ابن تیمیّه* (تاریخ وفات ۱۳۲۸/۷۲۸) مشکلِ اصلیِ مصرفِ افیون، از دست دادنِ سطحِ آگاهیِ (العقل) در مصرف کننده‌ی آن و سپس آسیب پذیریِ فرد در مقابلِ نیروهای بدنهاد و شرور بود. بخشی از یکی از فتواهای او به نحوی مبسوط به این موضوع پرداخته و رابطه‌ی بینِ از دست دادنِ شعور و ایجادِ حالاتِ شیطانی را موردِ تاکید قرارمی‌دهد:

«در صورتی که سطحِ هوشیاریِ فردی توسطِ علّتی حرام، همچون نوشیدنِ شراب یا مصرفِ حشیش زائل شود و یا در صورتی که به اصواتِ موسیقایی تا حدّی گوش کند که عقل از او بگریزد، و یا به حدّی به هواخواهیِ فاسدانه از شیطان صِفتان بپردازد تا شیطان بر او وارد شود و عقلِ او را دگرگون سازد و یا از بنگ استفاده کند و قدرتِ تفکرش از کار بایستد، این افراد به دلیلِ این رفتارشان، که منجر به ازکارافتادنِ عقل می‌شود، مستحقِّ سرزنش و تنبیه هستند. در بعضی از آن‌ها این حالتِ شیطانی ازطریقِ انجامِ هرآنچه که دوست دارند و یا رقصیدن به شیوه‌ای اغراق‌شده، ایجاد می‌شود و یا با غُرَیدن و نعره زدن تا بدان حد که حالاتِ شیطانی بر آن‌ها وارد شود. برخی ازآن‌ها تمایل دارند از خود بی‌خود شده تا بدان‌جا که بیهوش شوند. همه‌ی این افراد عضوی از دسته‌ی شیاطین هستند و این واقعیتی است که درباره‌ی بیش‌تر آن‌ها دیده شده است».

شرحِ *ابن تیمّیه* از رفتارهای ممنوعه، چند موضوعِ ساده را تأیید می‌کند. نخست آنکه در نظرِ بعضی از مراجعِ فقهی، رفتارهایی شاملِ

مصرفِ افیون، رقص، نواختنِ موسیقی و گوش دادن به آن، به طورِ مستقیم با حالاتِ شیطانی درارتباط بوده است؛ اموری که بازدارنده‌ی تفکرِ عقلانی در فرد بودند. این امکان وجود دارد که منظورِ مشخّصِ *ابن تیمیّه*، سنّت‌های استماعِ تصوّف (سماء) و رقص باشد. دوماً، در توصیفِ *ابن تیمیّه* از حالاتِ شیطانی، این حالات به عنوانِ امری تمثیلی درنظرگرفته نمی‌شود و درواقع شرحی است از فرآیندی واقعی در جهانِ آن روزگار. درست همانگونه که *ابن تیمیّه*، بینِ رفتارهای ممنوعه‌ی انسان‌ها و حضورِ شیاطین پیوندی قائل است، نقاشی‌های *سیاه قلم* نیز تشابهاتی بینِ رفتارهای آدمیان و دیوان را دربرمی‌گیرد. در این رابطه چند نقاشی وجود دارد که انسان‌ها یا دیوها را درحالِ کوبیدنِ مواد و یا درحالی که جام‌های شراب در دست دارند، نشان می‌دهد. یک نقاشی (تصویر ۴) و تصویرِ ناتمامی دیگر، مردان را با هاون و دسته‌ی هاون تصویرمی‌کند درحالیکه مشابهِ این موضوع، دو دیو در نقاشیِ دیگری به شیوه‌ی *سیاه قلم*، در حالِ استفاده از آسیابی دستی هستند (موزه ی متروپولیتن[۱۸]) (تصویر ۷).

چهار تصویرِ دیگر از *سیاه قلم*، دیوها را با ظروف و فنجان‌های فلزی و چینی پورسلن و مردی را با یک فنجان نشان می‌دهد(تصویر۸). دررابطه با اینکه چه مادّه‌ای در این تصاویر سابیده و چه چیزی نوشیده می‌شود، بی‌شمارعلّت می‌توان مُتصوّر شد. با این‌حال پیوندِ طعنه آمیزِ دیوها با مصرفِ افیون، ممکن است تأییدی باشد براین امرکه موادی که در تصاویر، آماده‌ی مصرف می‌شوند، موادی ممنوعه هستند.

متونِ باقی‌مانده از آن دوره، در ارتباط با تهیه‌ی حشیش، حکایت از آن دارد که این مادّه در ابتدا سابیده شده و گاه به شکلِ یک مایع نوشیده می‌شده است. علاوه بر نقاشی‌های سیاه قلم از انسان‌ها و دیوها درحالِ سابیدن و نوشیدنِ مواد، تصاویرِ دیگری نیز مرتبط با رفتارهای غیراخلاقی وجود دارد. اعمالی که نتیجه‌ی آن ورودِ شیطان در وجودِ فرد بود. برای مثال:

- گروهی درحالِ رقص، اجرای موسیقی و یا درحالِ نزاع.

در آرایِ *ابن تیمیّه*، ترسیمِ دیوها درحالِ کشتنِ انسان‌ها، با ایده‌ی نفوذِ احساساتِ شیطانی در افراد، پیوندهایی دارد. این ارتباط بینِ رفتارهای ممنوعه و شیطانی، می‌تواند در سایرِ نقاشی‌های مجموعه‌ی *سیاه قلم* نیز تعمیم یابد. طومارِ دستیِ بزرگی که دیوهای برآشفته را درحالِ مُثله کردنِ یک اسبِ سفید ترسیم می‌کند می‌تواند با یک تصویر از هند، هرچند با تاریخی بسیار جدیدتر، امّا تصویرگریِ نسبتاً مشابه، مقایسه شود و مشخصه‌های نقاشی‌های موجود در آلبوم را آشکار سازد (تصویر۱ تا ۸). نقاشیِ فروخته‌شده در حراجخانه‌ی ساتبیز[۱۹] نیویورک، در میِ ۱۹۸۲ (متعلق به منطقه‌ی کُتاه [۲۰]، قرن۱۹)، گروهی از دیوان را درحالِ ضیافت نشان می‌دهد. در پیش‌زمینه، یک گروه از شیاطین، حیواناتی شاملِ یک شتر، یک شیر و دو خرگوش را قتلِ‌عام و تکّه‌تکّه می‌کنند (درست همانگونه که دیوهای

طومارِ دستیِ سیاه قلم اسب را مُثله می‌کنند). در پس‌زمینه‌ی تصویر، یک دیو درحالِ حملِ انگور، دیوی دیگر با ظرفی لعابدار و منقوش در دست وسومی همراه با یک فنجانِ فلزی، عناصری هستند که همگی به حضورِ شراب در تصویر اشاره می‌کنند. در مرکزِ تصویر دو دیو، بنگ را از طریقِ یک ملافه‌ی کتان، در لگنی، تصفیه می‌کنند و یک ظرفِ پورسلن نزدیکِ پای آن‌ها قرار دارد. در سمتِ چپ، بنگ درحالِ دود داده شدن در دیگی بزرگ، توسط دو دیوِ دیگر است. در پس‌زمینه حضورِ یک پیکره‌ی آدمیزاد با یک کودک که بر شانه‌های دیوی حمل می‌شود، ما را برآن می‌دارد که نقاشی را به‌عنوانِ بازنمودی از «حضور» نیروهای اهریمنی بدانیم، که نتیجه‌ی مصرفِ افیون توسط آدم‌ها است.

این اثر به واسطه‌ی زمینه‌های مشترکِ فرهنگی با هند نیز به طُرقِ مختلفی می‌تواند تحلیل شود. از آن جهت که استعمالِ حشیش با آدابِ مرتبط با «شیوا» و «شیوائیسم» در ارتباط است، شاید بتوان آن‌را به عنوانِ امری ساتیریک و یا شاید نوعی نقاشیِ آیینی درنظر گرفت. اما این امرهمچنان مبتنی بر این فرض است که دیوها و انسان‌های تسخیرشده، نیروهای کنترل نشده‌ی خود را هنگامی بُروز می‌دهند که عقل از کار بازمی‌ایستد. درنتیجه می‌توان اینگونه استدلال کرد که مشابه با نقاشیِ کُتاه، طومارِ دستیِ سیاه قلم نیز در پیوند با ایده‌های مرتبط با حالاتِ شیطانیِ حاصل از مصرفِ افیون است. پس این امکان وجود دارد که گروهِ دیگری از نقاشی‌های سیاه قلم، تجربیاتِ مصرف کننده‌های افیون را تصویر کند. اصطلاحِ «چشمِ سرخ» که در آن رگ‌های خونیِ سطحِ صلبیه‌ی چشم منبسط می‌شود، با ظاهرِ مصرف کننده‌های حشیش منطبق است. نکته‌ای که توسطِ تعدادی از نویسنده‌ها، به آن اشاره شده‌است. *ابنِ سودون*، شعر «موالیا»ی خود را درباره‌ی تجربه‌اش از خوردنِ حشیش سرود:

بلعت یوم بندقا فی لونها خضره
رایت بیاض عینی صارت علیه حمره
وصرت عابر و خارج بیتنا ما آدره
ونا ما بقشع شی لاجوَه و با برَه

روزی قرصی سبز را بلعیدم
و دیدم که سفیدیِ چشمانم به رنگِ سرخ درآمد
ناهشیار، درونِ خانه و بیرونِ آن قدم می‌زدم
هیچ حس نمی کردم، چه در بیرون و چه در درون

همچنین به عبارتِ «چشمِ سرخ» در دیوانِ اسرارِ *فتّاحی نیشابوری* (وفات ۱۴۴۸ / ۸۵۲)، که به تفاحی سیبک نیز مشهور بود و مجموعه اشعارِ او پیرامونِ حشیش و مصرف کنندگانِ آن، بارها اشاره شده است.

یک مثال از بی‌شمار نمونه:

سرخیِ چشم و زرِ چهره نمودیم ز سبز
تا سیه‌روی شود هرکه دروغش باشد

کنژکتیویت[۲۱] یا التهابِ مُلتحمه در تعدادی از نقاشی‌های *سیاه قلم* مشهود است. در این تصویر دو دیو با چشمانِ سرخِ ورم‌کرده به نحوی وحشیانه می‌رقصند (تصویر ۳). تصویرِ دیوها را درحالی نشان می‌دهد که با الاغی بدرفتاری می‌کنند و رگ‌های خونیِ متورّم در مردمکِ چشمانِ آن‌ها به نحوی واضح قابل مشاهده است. تصویرِ دیوی را با چشمانِ ملتهب نشان می‌دهد که قمقمه‌ای فلزی را به دیوی دیگر نشان می‌دهد، درحالیکه سفیدیِ چشمانِ این دیو کاملاً مشخص است. پس شاید این تصویر به این معناست که محتویاتِ درونِ قمقمه عاملِ ایجادِ سرخیِ چشم است.

تصویری که پیش‌تر در مجموعه‌ی ویگنیر[۲۲] بود، یک مرد و زن را درحالِ رام کردنِ یک دیو با چشمانِ سرخ نشان می‌دهد. نقاشیِ دیگری از سیاه قلم، شش مسافر را تصویر می‌کند، در حالی که چشمانِ همگیِ پیکره‌ها به‌جز یک نفر به رنگِ سرخ است (تصویر ۲). شاید از این تصویر بتوان اینگونه نتیجه گرفت که به‌کاربردنِ رنگِ قرمزدرچشم‌ها، از ویژگی‌های ثابتِ این تصاویر نیست (در این مورد، رنگِ سرخ به نظر می‌رسد بر روی حدقه‌های چشمان و اطرافِ آن‌ها متمرکز است).

در این‌جا پیکره‌ی سوار بر الاغ با نگاهی بهت‌زده به جلو خیره شده‌است و دو نفرِ دیگر به پشتِ سر نگاه می‌کنند. جایی که مردی، مردِ دیگری را بر دوشِ خود حمل می‌کند. این درحالی است که بازوهای آن‌ها توده‌ای درهم تافته را تشکیل می‌دهد که تشخیصِ اعضای بدنِ آن‌ها را مشکل می‌کند. می‌توان اینگونه تصوّر کرد که شکلِ اعضای بدن در این تصاویر، احتمالاً نمایانگرِ احساساتِ سراسیمه‌وارِ پیکره‌ها است و نه ضعف تکنیکی از جانبِ هنرمند(تصویر ۲). و در آخر، صحنه‌ای وجود دارد که در پژوهش‌های جدید، به عنوانِ تصویری از یک قرارگاه (اردوگاه) درنظر گرفته شده‌است. نقاشی، زمینی خالی را نشان می‌دهد با اسب‌هایی درحالِ چریدن، سگ‌های ولگرد، پنج پیکره‌ی آدمیزاد (یکی از آن‌ها آشکارا متموّل‌تر از چهار پیکره‌ی دیگر است) و اشیایی گردهم آمده که بعضی از آن‌ها (مثل یک زینِ اسب، یک تیردان و یک فلاسک) نشان می‌دهد که این گروه دور ازخانه هستند و مابقیِ اشیاء، مثلِ یک دیگِ بزرگ و لگن‌ها، نشان‌دهنده‌ی این است که مردان در مکانی روستایی اتراق کرده‌اند. لگن‌ها درقالبِ اشکالِ سفیدِ نامنظّم، برروی هم انباشته شده‌اند. همانندِ آنچه که در سایرِ نقاشی‌های سیاه قلم تصویر شده‌است، این اشکالِ سفید رنگ را می‌توان به گونه‌ای دیگر پنداشت. هرچند ممکن است بقچه‌هایی پارچه‌ای باشند که مردان در حالِ شستنِ آن‌ها هستند، با این‌حال، این تصویر، نمایانگرِ شباهت‌های واضحی است با تصاویرِ فرآهم آوریِ شراب و بنگ، در دوره‌ی مغول و اواخرِ صفویه که در محیط‌های روستایی و فضای باز و همراه با افرادِ متفاوت تصویر شده‌است. چنین صحنه‌هایی اغلب شاملِ پیکره‌هایی از درویشان، در کنارِمردانی آشکارا ثروتمند است و فرایندِ تصفیه کردنِ بنگ

از میـانِ پارچـه را بـه درونِ جام‌هـا و یـا ترکیـبِ بنـگ و شـراب را نشـان می‌دهـد.

در تصویـری مشـابه مـردی در مرکـزِ ترکیب‌بنـدی، بنـگ را از میـانِ پارچـه‌ای عبـور می‌دهـد. او کـه پارچـه‌ی چنـد لایـه را بـه مـوازاتِ قفسـه‌ی سـینه‌ی خـود بـا هـردو دسـت نگـه داشـته، آن را بـر روی یـک لگـن مـی فشـارد (تصویـر ۹). ایـن کار، بـه همـانِ شـیوه، توسـط پیکـره‌ای دیگـر، نشسـته بر نشـیمن‌گاهِ خـود، در قسـمتِ بـالای سـمت چـپِ ترکیـب بنـدیِ *سـیاه قلـم* تکـرار می‌شـود.

مـواردِ ذکرشـده، بـه ایـن خاطـر نیسـت کـه تمامـیِ صحنه‌هـای ترسـیم شـده توسـطِ *سـیاه قلـم* را تصویـرِ جمـع‌آوری و مصـرفِ مسـکر(افیون) درنظـر گیریـم. چـون بـه طـورِ قطـع چنیـن دیدگاهـی نمی‌توانـد دررابطـه بـا همـه‌ی نقاشـی‌های او، توجیـه شـود، بـرای مثـال:

صحنه‌هایـی از افـراد درحـالِ گفتگـو بـا یکدیگـر، یـا افـرادی مشـغول بـه سـاخت وسـاز.

به‌هرحـال حتـی در ایـن صحنه‌هـا هـم تشـابهاتِ بیـن رفتارهـای انسـانی و رفتارِدیوهـا همچنـان آشـکار اسـت. بـرای مثـال، شـاید تعجـب‌آور باشـد کـه چـرا پیشـه‌ورانِ تصویـرِ (H.2153 f.141 b) روبـروی تصویـری از دو دیـو، درحـالِ ارّه کـردنِ درخـت، قـرارداده شـده انـد (H.2153 f.141 a-IA1 fig.277) (تصویـری کـه در سـمتِ a ایـن صفحـه‌ی دو بخشـی قـرار دارد). دو تصویـرِ دیگـر کـه روبـه روی هـم قـرار دارنـد، تصویـرِ دو مـرد درحـالِ نـزاع بـر سـرِ یـک الاغ اسـت (H.2160 f.14 ba-IA1 fig.280) کـه در مقابـلِ تصویـرِ پیش‌تـر بحـث شـده از دو دیـو در حـالِ انجـام کاری مشـابه، قـرار گرفتـه اسـت (H.2153 f.27ba-IA1 fig.276)

قصـد بـرآن نیسـت کـه نقاشـی‌های *سـیاه قلـم* را از اسـاس مرتبـط بـا مصـرفِ مسـکرها بدانیـم، امـا حـدس می‌تـوان زد کـه اغلـبِ ایـن نقاشـی‌ها بـه ترسـیمِ جامعـه‌ای (خـواه واقعـی، خـواه خیالـی) می‌پردازنـد کـه در آن اعمالـی همچـون مصـرفِ مسـکرات در نـزدِ مخاطبـانِ ایـن آثـار، عملـی هجـو (سـاتیر) پنداشـته می‌شده‌اسـت.

طبـقِ نظـرِ *رابینسـون*[۲۳]، کلمـه‌ی «سـیاه» عـلاوه بـر معنـای اولیـه‌ی خـود یعنـی رنـگِ سـیاه، معنـیِ ثانویـه‌ای نیـز معـادلِ فـردِ مسـت دارد. ایـن واژه نـه تنهـا بـه فـردِ مسـت، بلکـه بـه فـردی از خـود بی‌خـود شـده (تـا حـدِّ دیوانگـی) نیـز اطـلاق می‌شـد (مسـتِ طافـحِ از خـود بی‌خبـر). «سـیاه» همچنیـن بـه معنـیِ فـردِ سـرکش (و متمـرّد) هـم هسـت. پـس نـامِ محمـد *سـیاه قلـم* امـکان دارد اشـاره‌ای بـه هنرمنـدی باشـد، بـا نـامِ محمـد، کـه در فـنِّ آب مرکـب (سـیاه قلـم) متبحّـر بوده‌اسـت و یـا کنایـه‌ای باشـد بـر موضوعـاتِ ایـن تصاویـر، کـه او و یـا عـدّه‌ای بـه شـیوه‌ی او خلـق کرده‌انـد.

بدیهـی اسـت کـه تمایـزی بایـد قائـل شـد بیـنِ محیـطِ شـکل‌گیریِ نقاشـی‌های *سـیاه قلـم* و نسـخه‌های جدیدترکـه بـا گزینـش و طبقه‌بنـدی در آلبوم‌هـای (H.2153 و H.2160) گـرد آمـده انـد. آلبوم‌هایـی کـه شـواهدِ اندکـی مبتنـی برممنوعـه بـودنِ تصاویـرِ آن‌هـا ازنظـرِ گردآورنده‌هـا وجـود دارد. بـرای مثـال در تصویـرِ شـماره ۱، صحنـه‌ی تکّـه تکّـه کـردنِ یـک اسـب توسـط دیوهـا، هم‌نشـین

با عبارتی شده است که بازتابنده‌ی ایده‌ها و تعبیراتِ موجود در احادیث است:

« اجتناب از تزیور یکی از نشانه‌های عقل است ....
.....دوری جُستن از هرآنچه که تو را رسوا می‌سازد و برگزیدنِ هرآنچه که تو را زینت می‌بخشد، خصلتی شرافت‌مندانه است.....
(وَ إنَّ مِن علامات العقلِ التَّجافِیَ عن دارِ الغُرور...)»

در تصویرِ ۳ متنی تحریف‌شده از یک مناجات، هم‌نشینِ تصویری از دیوها، درحالِ رقص و سماع، شده است. در یکی از مصرع‌های این مناجات، فرد از علی بن ابی طالب یاری می‌طلبد و از شرِّ وسوسه‌ی نفس و شیطانِ رجیم به او پناه می‌برد (و مِن شرّ غِیّ نَفسی و شیطانها الرجیم).

هدف از ساتیر: صوفی‌های میانه‌رو و تُندرو (متمرّد)

اگر نقاشی‌های *سیاه قلم* راساتیریک بپنداریم، این تصاویر چه چیزی را هجو می‌کنند؟ تعیینِ تاریخی مشخص برایِ مصرف مسکر در سرزمین‌های مورد بحثِ ما در قرون ۱۴ و ۱۵، کاری نسبتاً پیچیده است، زیرا آن نوع از مستندات که تاریخ‌نگاران در پیِ آن هستند، معمولاً یا مفقود است، یا دیگر وجود ندارد و یا هرگز منتشرنشده‌است. با این وجود طبقِ تعدادی از منابعِ مستند و ادبی در زبانِ فارسی، این تصوّر عمومی وجود داشته که حشیش و بنگ همواره با دو زمینه همراه بوده است: فرهنگِ درباری و فرهنگِ تصوّف (به دو شکلِ میانه‌رو و اَشکالِ تندروی آن). حتّی ضرب المثل‌هایی وجود دارد که بازتاب دهنده‌ی پیوندهای آشکار، بین صوفی‌ها و مصرفِ حشیش است. همچون: برگِ سبزی (حشیش) است، تحفه‌ی درویش... وهمچنین دیوانِ اسراری *فتّاحی* که حشیش را پیامدِ مَسلکِ *جمال الدّین ساوجی*، ازبنیان‌گذارانِ جنبشِ متمرّدِ قلندریه می‌داند.

این عقیده را نیز که نقاشی‌های سیاه قلم مرتبط با جریان‌های ادبیِ تصوّف بوده است می‌توان درنظر گرفت؛ برای مثال در رساله‌ی ده فصل (تعریفات) که مجموعه‌ای است از مضامینِ به عَمد درهم‌ریخته، عبید *زاکانی* (وفات ۱۳۷۰/۷۷۰) شاعر و نثرنویسِ طنزپرداز، « بنگ» را به هر آنچه که برای صوفی حالتِ خلسه و وجد ایجاد کُند تعبیر کرده است. تعریفِ مشابهِ دیگری درهمان اثر، کلمه‌ی «شیخ » (احتمالاً شیخِ صوفی) است که به‌جای واژه‌ی دیو (شیطان) به‌کاررفته‌است و یا «تلبیس» (نیرنگِ شیطان) که هم‌معنی با سخنانی است که شیخ دررابطه با ذاتِ جهانِ مادی می‌گوید. همچنین «وسوسه» که نصایحِ شیخ درباره‌ی زندگیِ پس از مرگ است. «دیوها» یا همان شیاطین نیز مترادف با پیروانِ شیخ به‌کار رفته‌است. این نوعِ بیانِ ادبی توسط عبید، اولین اثر به این شیوه‌ی خاص نبوده‌است. بیشتر از یک قرن و نیم پیش از او، *قاضی* و *واعظ*، *ابوطاهر* یحیی بن *طاهر* بن *عثمان عوفی* (ماورالنهر، اواخر قرن ۱۲) در شعری با درون‌مایه‌ی اخلاقی، بر تأثیرِ مخرّبِ مسلکِ

مـردانِ تُـرک، بیزانسـی و هنـدی در ماوراالنّهـر تأسـف می‌خـورد (صوفی‌هایـی کـه در پیونـدِ بـا اندیشـه‌های *بایزیـد بسـطامی* (وفـات ۲۶۱ / ۸۷۴ یـا ۲۶۴ / ۷۸ – ۸۷۷)، *شـبلی*(وفات ۳۳۴ / ۹۴۵) و جنیـد (وفـات ۲۹۸ / ۹۱۰) بودنـد. افـرادی کـه *ابوطاهـر* ادعـا می‌کـرد، مسـاجدِ شـهر را بی‌حرمـت کرده‌انـد و مـردان را بـه شـدّت در مصـرفِ شـراب، بنـگ و قمارکـردن بـا تـاس (بـازی) تحـتِ تأثیـرِ خـود قـرار داده‌انـد. هرچنـد کـه ارتبـاطِ تصـوّف بـا رفتارهـای ممنوعـه ازسـوی عبیـد، می‌توانـد عامدانـه و کلیشـه‌ای بـوده باشـد، بـا این‌حـال شـاید تـا حـدّی بازتابـی از جریان‌هـای جامعـه‌ی معاصـرِ وی نیـز باشـد. گواهـی بـر ایـن ادعا، نسـخه‌ای از فرمـانِ *جلایـری* اسـت کـه سـرانِ اجرایـیِ نظـامِ صفویـه در اردبیـل را مـوردِ خطـاب قـرار داده اسـت. بـا نوشـته شـدنِ ایـن فرمـان (کـه در ۷۷۳ / ۱۳۷۲ منتشـر شـده بـود)، بـر سـردرِ زیارتـگاه، بـه حکمرانـان دسـتور داده می‌شـود تـا از آزار رسـاندن بـه روسـتاییانِ محلّـی و مصـادره کـردنِ گلّه‌هـای آن‌هـا دسـت بکشـند، گرفتـنِ عوایـدِ مالیاتـی کـه قانونـاً از سـمتِ دباغ‌هـا و قصّابـانِ محلّـی بایـد بـه دولـت تعلّـق می‌گرفـت را متوقّـف کننـد و آن‌هـا و پیروانشـان (مُریـدان) را از بـاب کـردنِ کارهـای حـرام (بدعـت) دراین سـرزمین بـاز دارنـد (در ایـن متـن بـه روسـپی‌گری و مصـرفِ شـراب بـه طـورِ واضـح اشـاره شده‌اسـت).

عـلاوه بـر ایـن، بعضـی از شـیوخِ تصـوّف، هم‌کیشـانِ خـود را متّهـم بـه ایـن رفتارهـای ممنوعـه می‌کردنـد. *ابـن بـزّاز* درهژیوگرافـیِ بـزرگِ *صفی‌الدّیـن اردبیلـی* (وفـات ۹۳۵/ ۱۳۳۴)، یعنـی *صفوه‌الصفـاه* (تکمیـل شـده در ۱۳۵۸/۷۵۹) روایت‌هایـی در رابطـه بـا دو گـروهِ صوفی‌هـا یعنـی میانـه‌رو و تنـدرو در منطقـه‌ی اردبیـل ارائـه می‌دهـد. افـرادی کـه رفتـارِ ناشایسـتِ آن‌هـا، باعـث شـد رهبـریِ دینـیِ *صفی‌الدّیـن* و معلّـمِ (مرشـد) او، *شـیخ زاهـد*، مسـتحکم‌تر شـود. روایـت شـده اسـت کـه شـخصی بـا نـامِ *حسـن مانکلـی*، جانشـین و نایب‌السّـلطنه‌ی *بابـی یعقوبیـان*، کـه به‌طـورِ مـداوم حشـیش مصـرف می‌کـرد، گروهـی مُتشـکّل ازمخالفـانِ شـیخ *زاهـد* (قلنـدران، ملّاهـا و افـرادی از ایـن دسـت) را دورِهـم جمـع کـرده بـود. روایتـی دیگـر از صفوّه‌الصفـاه، در روسـتایی بـا نـام پورنیـق رخ می‌دهـد. جایـی کـه مـردی بـا نـامِ محمـد *رزینـان* به‌طـورِ غیرمنتظـره‌ای وارد آن‌جـا شـده و ادعـا می‌کنـد یـک شـیخ اسـت. فـردی کـه بـا قـدرتِ ماورالطّبیعیـه‌ی خـود (پیش‌گویـیِ یـک اتفـاق کـه بعدهـا بـه وقـوع پیوسـت) در میـانِ روسـتاییان بـه مقامـی روحانـی دسـت یافـت. طبـقِ پیش‌گویـیِ او، *سـلطان* محمـد (الجایتـو، وفـات ۷۱۶ / ۱۳۱۶) می‌میـرد و *ابوسـعید* سلسـله‌ی ایلخـان را بنیـان می‌گـذارد. هنگامی‌کـه توجـهِ *صفی‌الدیـن* بـه ایـن موضـوع جلـب شـد، او ایـن قـدرتِ پیش‌گویـی را حالاتـی شـیطانی دانسـت و بـه پیـروانِ خـود دسـتور داد تـا زیـرِ سـجاده‌ی محمد *رزینـان* را جسـتجو کنند. جایـی کـه (بـه زعـمِ او) قطعـاً کیسـه ای از حشـیش پیـدا خواهـد شـد، زیـرا رزینـان فـردی معتـاد بـود. افـراد گمـان می‌کردنـد کـه رزینـان، صاحـبِ کرامـت اسـت و تمایلـی بـه مقابلـه بـا او نداشـتند. بـا ایـن حـال یـک روز عصـر شـجاعانه گـرد آمدنـد تـا بـه دسـتورِ *صفی‌الدّیـن* عمـل کننـد. پـس آگاه گشـتند

که او صحیح گفته است. پس محمد *رزینان* با آبروی از دست رفته، سراسیمه آن روستا را ترک کرد و دیگر کسی از او خبری نشنید.

این مدرکِ مستند و ادبی به نحوی کارگشا می‌تواند با نقاشی‌های *سیاه قلم* مقایسه شود. نخست، اینکه رویدادهای زندگیِ واقعیِ هنرمند می‌تواند واکنش‌های خلّاقانه‌ای را در او برانگیزد. این آثار از طرفی کاملاً یک اثر هنری محسوب می‌شوند و از سویی دیگر مطرح کننده‌ی تغییراتِ نظامِ اجتماعیِ معاصرِ وی نیز می‌باشند. روایتِ اخیر دررابطه با محمد *رزینان* (که بخشی از یک متنِ هژیوگرافی[۲۴] بود) مشخصاً دارای ابعادی ادبی است که، یا به عمد و یا بی‌قصد و منظور، مقامه‌ی الهمدانی را یادآوری می‌کند. همچنین این متون، وجوهِ برجسته‌ی صریحی از تاریخِ اجتماعی را دربرمی‌گیرند که بخشی جدایی ناپذیر برای مطالعه‌ی نقاشی‌ها است. براین اساس، صوفی‌های میانه‌رو، صوفی‌های تندرو (همچون قلندران)، کشاورزانِ روستایی و پیشه‌وران، همگی به ضرورت، با یکدیگر رابطه‌ای متقابل داشته‌اند. درواقع، بررسی‌ها نشان می‌دهد که با رشدِ دسته‌های تصوّف، طبقه‌ی کشاورز و پیشه‌ور نیز با این نهادهای تصوّف متّحد شدند.

چنین دیدگاهی امکانی است برای پرکردنِ خلاءِ بینِ یافته‌های دو گروه از پژوهشگران؛ گروهی که معتقدند پیکره‌های ترسیم شده در نقاشی‌های *سیاه قلم*، پیشه‌وران و کشاورزان هستند و محققانی که استدلال می‌کنند که این افراد دراویش هستند.

هرچند که پیش‌تر هم تأکید شد، در این نقاشی‌ها صرفاً شاهدِ بازنماییِ یک گروهِ خاص از افراد نیستیم. تعدادی از آن‌ها تنها یک یا دوبار در نقاشی‌ها دیده شده‌اند:(H.2153 f.106 b) دو مرد در پوششِ کشیشانِ مسیحی را نشان می‌دهد. (H.2153 f.37 b IA1 fig.311) و (H.2153 f.129 b fig.309) قلندرانی را تصویر می‌کند که از طریقِ ظاهرشان یعنی تراشیدنِ موهای بدن و صورتشان قابل تشخیص هستند. آن‌ها متفاوت ازسایرِ گونه‌های دراویش هستند که می‌رقصند، یا بر نشیمن‌گاهِ خود نشسته و درحالِ بحث یا داد وستد هستند.

در راستای نظرِ *کاگمن*، مبتنی براینکه احتمالاً این افراد بَرده بوده‌اند، نظام‌نامه‌هایی همچون «القول السدید فی اختیار الاماء والعبید» (کتابِ راهنمای لازمُ‌الاجرا در رابطه با زنان و مردان بَرده) اثرِ محمود بن *احمد العینت ابی الأمشاطی* نیز از آن دوران موجود است که، فروشِ انواعِ ملّیت‌ها را به بردگی در اواخرِ قرن ۱۴ و ۱۵ تصدیق می‌کند (بَردگانی از اروپای غربی، بیزانس، هند، آسیای میانه، آفریقای شمالی، اتیوپی و سواحلِ دریای سرخ). از آنجایی که العینی ملّیت‌هایی را مطرح می‌کند که به‌عنوانِ نیروی کار و تولید کننده توسطِ عُلما به کار گرفته می‌شده‌اند، این امر گواهی است بر اینکه احتمالاً برده‌های غیرِ مسلمان هم به این کیشِ جدید درمی‌آمده‌اند.

نوعِ پوشش نیز در تعیینِ هویتِ تعدادی از پیکره‌های ترسیم شده در نقاشی‌ها کمک می‌کند. برای مثال در تصویرِ(H.2153 f.38 b IA1 fig.310). دو درویش که درحالِ حملِ کیسه‌های حشیش

هستند از طریقِ شِنلِ‌هایشان که از پوستِ ببر و پلنگ دوخته شده، قابلِ تشخیص هستند. این شنل‌ها به‌نظر می‌رسد جامه ای با نامِ «پوستِ تخت» باشند که فرهنگِ دهخدا آن را پوستِ حیواناتی همچون گوسفند، یا خزِ شیر، پلنگ و ببر تعریف می‌کند، که دراویش به‌عنوانِ پوشش یا زیراندازی در حینِ نشستن و خوابیدن استفاده می‌کردند و هنگامِ سفر آن را بر پشتِ خود می‌گذاشتند.

هرچند استفاده از پشم در پوشش، با مقاماتِ سلطنتی مرتبط بود، با این حال پیوندی نیز با عُلمای مُدّعیِ روحانیت در تصوّف داشت، که در نقاشیِ مجالس‌العُشاق، از کتابخانه‌ی بودلیان (MS ouseley) که پیروانِ درویش مسلکِ *فخرالدّین عراقی* را تصویر می‌کند، می‌توان مشاهده کرد. تصویر، مردهایی را نشان می‌دهد که یا پوستِ تخت بر شانه‌های آن‌ها آویخته شده و یا پوشش و شلوارِ خاصّی از خزِ ببر و پلنگ برتن دارند. شخصی کلاهی بر سر دارد که از خزِ ببرِسفید است. در بعضی متون این مساله مطرح است که کلاه‌های خزِ پلنگ و ببر به عنوانِ نمادی برای متمایز کردنِ صوفی‌ها به‌عنوانِ طبقه‌ای ممتاز در نقاشی‌ها به کارمی‌رفته است.

چنین کلاه‌هایی در یک نسخه‌ی خطّی از *منطق الطّیرعطّار* (موزه‌ی متروپولتین) و متنی مدوّن از هراتِ تیموریِ متأخر دررابطه با تصوّف وهمچنین درسرلوحِ نسخه‌ی کپیِ *سلطان حسینِ بایقرا* از *بوستان سعدی* که هم‌اکنون در قاهره است (دارالکُتب، ادب فارسی) وتصویری ازمحیطی درباری (که درآن‌جا تصوّف رسمی شده و رشد یافته) دیده می‌شود.

برخی بازنمایی‌های مکتوب، مثل دیوانِ *اسراریِ فتاحی*، به توضیحِ «پوست پوشان» (به معنیِ پوشنده‌های خز یا پوستِ حیوان)، می‌پردازد. این گروه از صوفی‌ها اغلب حشیش مصرف می‌کردند. اگر پوشاک و کالاهای حاصل از خزِ ببر و پلنگ به‌عنوانِ وجهِ مشخّصه‌ای برای صوفی‌ها درنظرگرفته شود، ممکن است به تشخیصِ هویتِ پیکره‌ها در نقاشی‌های *سیاه قلم* نیز کمک کند. زیرا حداقل ۱۳ نقاشی وجود دارد که، افرادی با این شیوه‌ی پوشش را نشان می‌دهد.

این تصاویر شاملِ دو گروه است: یکی درویش‌هایی، که به نحوی متفاوت، مُلبّس به لباسی بسیار کوتاه و نشسته برروی زمین ومشغولِ ساخت وسازهستند، و گروهِ مردانی با پوشش‌های بلند و تمام قد و کلاه‌های زنگوله مانند، که مرسوم‌ترین نوعِ پیکره‌ها در نقاشی‌ها هستند: هم‌چنین کلاه‌های خزِ ببر و پلنگ در دو نقاشی، مُلوّن و بزرگ دیده شده است: صحنه‌ی «حرکت دسته جمعی»[۲۵] و صحنه‌ی پیکره‌های مست، درحالِ جابه‌جا کردنِ ظروف فلزی و پورسلن در میانِ یک چشم انداز .

یکی دیگر از نقاشی‌های *سیاه قلم*، دیوها را در جامه‌ی انسان‌ها ترسیم کرده است. تصویر، دو دیو را نشان می‌دهد که یکی ازآن‌ها لباسِ بلند وعبایی از خزِ پلنگ بر تن دارد و درحالِ تماشای دعوای بینِ دو دیوِ دیگر است. هر چهار دیو،

کلاه‌های بلندی دارند که مشخصه‌ی پیکره‌های انسانی است.

تصاویری این چنین، ترغیبمان می‌کند تا اثر را به‌عنوانِ سندی فرض کنیم مبنی بر اینکه پیکره‌ی دیوها در این آثار به قصدِ ایجادِ تقلیدی پارودیک از رفتارِآدمیان مورد استفاده قرارگرفته است. به‌طورکلی کلاه‌های زنگوله‌وارِ بعضی از پیکره‌های انسانی در نقاشی‌ها، مشابه با اعضای انجمن‌های تصوّف است. البته این شباهت به قدری نیست که به صراحت بتوان آن را متعلّق به یک دسته‌ی مشخّص دانست. درواقع کلاهی که بر سرِ مردِ ترسیم شده، زینتی شعله مانند در انتها دارد. این ویژگی، این ایده را ایجاد می‌کند که جامه‌ی این مردان تعمّداً نمادی کاریکاتوروار است (تصویر۵). همین موضوع در اثری که اکنون در موزه‌ی سکلر[۲۶] وجود دارد، دیده می‌شود. اثری (منسوب به تبریز، ۱۴۷۰) که شاهزاده ای را نشان می‌دهد که در مقابلِ یک درویش بر زمین زانو زده است. درویش جامه‌ی بلند و یک کلاهِ زنگوله‌وار با تزیینی مشابهِ پیکره‌های *سیاه قلم* بر سر دارد و مشابه تعدادی از آن‌ها، مرد عصایی را در دست گرفته است. پوششِ مرد با جامه‌ی وزین و کلاهِ بلند به گونه‌ای است که بعید به نظر می‌رسد نشان‌دهنده‌ی صوفیانِ تندرویی همچون قلندران یا حیدریان باشد. افرادی که پوشش، مو و رفتارِ آن‌ها عموماً در متون و تصاویر به نحوی متّحدالشکل توصیف شده است. قلندران، که همه‌ی موهای صورت و بدنِ خود را اصلاح می‌کرده‌اند و پوششی نخ‌نما دارند و نیمه عریان هستند و همان‌طور که پیش از این بحث شد، فقط تعدادِ کمی از نقاشی‌های *سیاه قلم* پیکره‌هایی کاملاً مشابه با این افراد را ترسیم کرده است. گروه دوم، حیدریان هستند که فاقدِ ریش و دارای سبیل‌هایی بسیار بلند بودند و به خاطرِ انداختنِ حلقه‌های فلزیِ سنگین بر اندامِ تناسلیشان و نمایشِ آن بدنام بودند. پس با این وجود احتمالِ کمی وجود دارد که پیکره‌ای از پیکره‌های موجود در نقاشی‌ها، متعلق به حیدریان باشد.

عقیده‌ی *راجرز* مبتنی بر اینکه تعدادی از آن‌ها تاجرانِ خزِ روس تبار هستند، با آنچه *کلاویخو*[۲۷] بیان می‌کند، در تضاد است. بنا به نظرِ *کلاویخو*، آن‌ها هیاَتی از نمایندگانِ مسیحی و تاجرانِ خز از سرزمین‌های زیرِ سلطه‌ی ترکانِ مغول هستند که به دربارِ تیمور فرستاده شده‌اند. این افراد، مُلبّس به شنل‌هایی ژنده از پوستِ حیوانات بوده‌اند. همچنان که کلاه‌های کوتاهی بر سر داشته‌اند که با ریسمانی به سینه‌ی آن‌ها متصل بوده است. این پوشش، مشابهِ لباسِ آهنگری است که گویی در همان دم، کارکردن در کوره‌ی آهنگری را رها کرده است. اگر پر تکرارترین پیکره در نقاشی‌های *سیاه قلم* را، که مردانی با شنلِ تمام‌قد و کلاه‌های زنگوله دار هستند، به عنوانِ بیانی کاریکاتوروار از جریانِ اصلی تصوّف بدانیم، آن‌گاه متوجه خواهیم شد که اشتراکاتی بینِ اَعمالِ ترسیم شده در نقاشی‌ها و ایده‌های موجود در مستندات و ادبیاتِ ساتیریکِ میانه و اواخرِ قرن ۱۴ وجود دارد. علی‌رغمِ فقدانِ جزئیاتِ

پس‌زمینه درنقاشی‌های *سیاه قلم*، نمایشِ پیکره‌هایی با ویژگی‌هایی گوناگون، تصویری از جهانِ زیستیِ نقاش ایجاد می‌کند و این تصاویر به هیچ‌وجه در تقابلِ با محیطِ اجتماعیِ قرن ۱۴ نیستند. برای مثال اسنادی همچون فرمانِ *سلطان احمد جلایر* که پیش‌تر راجع به آن بحث شد، نشان می‌دهد که اغلبِ گروه‌های پیروِ تصوّف، با جامعه‌ی تُجّار و کشاورزان گره خورده بود. پژوهشگرانی همچون یورگن *پاول*[۲۸] نیز شرح داده‌اند که چگونه از جهتِ اقتصادی، رشدِ نظام‌های تصوُّف در ایران در هماهنگیِ با دهقانان، بوده است. همچنین در صفوه‌الصّفا این‌گونه بیان شده است که صوفی‌ها در قرنِ ۱۴ اغلب درگیرِ پروژه‌های ساخت و ساز و تجارت بوده اند.

••• بررسیِ زمینه ها

حال پرسش این‌جاست که نقاشی‌های *سیاه قلم* به چه منظوری کشیده شده‌اند؟ به‌کار بردنِ قالبِ طوماری در برخی از نقاشی‌ها، لزوماً به معنایِ کاربردِ آن‌ها در نقّالی کردن یا اجرای نمایش نیست. بلکه می‌تواند تنها یک تجربه‌ی فنّیِ جدید دررابطه با قالبِ اثر از سوی هنرمند بوده باشد. با این حال این احتمال وجود دارد که نقاشی‌ها دراصل به عنوانِ متونی نمایشی اجرا می‌شده‌اند و بعدها، مشابهِ آنچه که در آلبوم‌ها دیده می‌شود، در قالبِ یک مرقّع در نظر گرفته شده‌اند. با این همه، به دلیلِ ابعادِ بزرگِ نقاشی‌ها، ماهیتِ نمایش‌گونه و منحصربه فردِ هر تصویر و عواملی همچون تأکیداتِ طلایی رنگ که احتمالاً وضوحی در تصاویر ایجاد می‌کرده است، این احتمال تقویت می‌شود که تعدادی از آن‌ها به‌عنوانِ طرحی برای نقّالی پیرامونِ تصویر و یا به جهتِ سرگرم کردنِ تماشاچی‌ها در غیابِ بازیگر (روی صحنه) ایجاد شده باشند وهمانگونه که بارها اشاره شده، فرسودگیِ ایجاد شده در بعضی از نقاشی‌ها نشان می‌دهد که بارها به شکلِ نادرست با نقاشی‌ها رفتار شده است.

در این بین، گاه این بحث وجود دارد که پیکره‌های نقاشی‌های *سیاه قلم*، شباهت‌هایی با عروسک‌های تئاترِ سایه دارد. موضوعی که به سختی می‌توان از آن دفاع کرد. چراکه نقاشی‌ها با عروسک‌هایی از دَمیاط (در مصر) مقایسه شده‌اند. عروسک‌هایی که توسطِ *پل کاله*[۲۹] گردآوری و به همگان شناسانده شد و پژوهش‌های دوران جدید در بابِ ابزارِ صحنه در تئاترِ سایه را شکل داد و اینکه پیکره‌ها هیچ شباهتِ قابل توجهی نیز با عروسک‌های باقی‌مانده از نمایشِ «لُعبت بازی» در ایران ندارند.

براین اساس، حال که دلایلِ کافی بر ارتباطِ نقاشی‌ها با متونی مشخص وجود ندارد، باید نقاشی‌ها را با ساختارها وزمینه‌های هجوآمیزِ تئاترِ سایه، متونِ نمایشی اجرا شده و از این دست نوشته‌ها مقایسه کرد. برای مثال، پیش‌طرح‌های موجود در کتابِ «نزهه النفوس و مضحک العبوس» از *ابن‌سودون*، که احتمالاً به اجرا هم درآمده‌اند، در زمینه‌ای یکسان اما با ارائه‌ی چندین شخصیتِ متفاوت شکل گرفته است. در یکی ازطرح‌ها، در سمتِ راستِ تصویر،

یک تعبیرکننده‌ی خواب و مشتریانِ او و در سمتِ دیگرِ تصویرِ مردی در کنارِ خانواده‌اش دیده می‌شود درحالیکه در مصرفِ حشیش زیاده‌روی کرده است. در طرحِ دوبخشیِ دیگری، به یک مراسمِ عروسی اشاره شده است. مراسمی که به عروس و داماد مواد مسکر داده شده است و برادرِ جوان‌ترِ عروس که خواستارِ پوشیدنِ لباسِ عروس است، توسطِ مهمان‌ها مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و سومی تصویری است از فحّاشیِ بینِ فردی گوژپشت و گروهی از ظُرفاء (افراد خردمند).

هرچند تشابهِ بینِ این طرح‌ها به وضوح قابلِ تشخیص نیست، اما آنچه که به طورِ مشترک در این تصاویر وجود دارد، تأکیدی است که بر اعمالِ هجوآمیزِ گروه‌های کوچکی از آدم‌ها گذاشته می‌شود. افرادی که بخشی از رویدادهایی بزرگترهستند. مشابهِ این طرح‌ها که دربردارنده‌ی رویدادهایی تکرارشونده است و یا همانندِ تعاملاتِ بینِ تعبیرکننده‌ی خواب و مشتریانِ او، نقش‌مایه‌های بسیاری وجود دارد که از نقاشی به نقاشیِ دیگر تکرار می‌شود. برای مثال چند نقاشی، مردانی را در مسیرِ سفر نشان می‌دهد، افرادی همراه با احشام یا پیکره‌هایی جفت جفت در حالِ گفت‌وگو.

شموئل موریه[۳۰] دیوها را که عاملِ ایجادِ تأثیری ساتیریک در متون هستند، با فرهنگِ نمایشیِ آن دوران مرتبط دانسته است. برای مثال دررساله‌ی «الغفران» نوشته‌ی *ابوالعلی معری* (وفات ۴۴۹/ ۱۰۵۸) *ابوهَدرش*، جنّی که با شخصیتِ اصلی در رساله گفت‌وگو می‌کند، رفتارهای غلطِ آدمیان را با ذکرِ تمامیِ حوادثِ ناگواری که بر روی زمین تجربه کرده، شرح می‌دهد. اگر نقاشی‌ها درارتباط با متونِ نمایشی ایجاد شده باشند، پس باید ارتباطِ مشخص‌تری را بینِ درون‌مایه وموضوعاتِ نقاشی‌ها با متونِ نمایشی (در قیاس با عروسک‌های به‌جا مانده از تئاترِ سایه) بتوان یافت.

تصاویری همچون (H.2153 f.48 a IA1 fig.224) که به نظر می‌رسد یک دیو درحالِ سخنرانی و نُطق کردن برای ناظرین است، این عقیده را که نقاشی‌ها برای ایجادِ تاثیری ساتیریک برمعیارهای اخلاقیِ آن روزِ جامعه تولید شده، تقویت می‌کند.

مستنداتِ محدودی در رابطه با نمایشِ هجو در ایران و سرزمین‌های اطرافِ آن، در دوره‌ی زمانیِ مورد بحث، وجود دارد. اما می‌توان استدلال کرد که این نوع از نمایش‌ها در این مناطق به اجرا درمی‌آمده است. *ابن دانیال* (وفات ۷۱۰/ ۱۳۱۰) اهلِ موصول بود. تئاترِ سایه‌ی او با نامِ «عجیب و غریب» را می‌توان به عنوانِ نمایشی هجو از زندگیِ کوچه و بازار توصیف کرد. او در ۱۹ سالگی زادگاهش را به سَمت قاهره، ترک کرد. عبید *زاکانی* از دلقک‌هایی (مسخرگان) می‌نویسد که در ایرانِ مغول، به عروسی‌ها و مجالسِ سماع دعوت می‌شدند. اینکه طنزِ موجود در اجرای آن‌ها، ناشی از تقلیدِ تمسخرآمیزی از تماشاچیان بود و یا حاصلِ اجرای یک متنِ نمایشیِ مشخص، همچنان مبهم مانده است. با این حال واضح است که «مسخره» در قرنِ ۱۵ قاهره، به بازیگری گفته می‌شد که تماشاچی‌ها گردِ او

جمع می‌شدند و او شروع به دکلمه می‌کرد.

مبحثِ مطرح شده توسطِ *میرعلیشیرنوایی* درباره‌ی داستان‌سرایان در کتابِ «محبوب القلوب»، حضورِ آن‌ها را دراواخرِ قرن ۱۵هرات مطرح می‌کند. همچنین تعداد قابل توجهی از اشعارِ طنز وجود دارد که احتمالاً در محیط‌هایی همچون گردهمایی‌های غیررسمی (مجالس) اجرا می‌شده‌اند. برای مثال، *ابواسحاق اطعمه*، هم پیاله‌ی حاکم شیرازِ تیموری، یعنی *اسکندر سلطان* (وفات ۶۱۸ / ۱۴۱۵)، تعمّداً تقلیدهایی خنده‌دار از اشعارِ معروفِ عصرِ خود به‌کار می‌بست، تا به نوعی فُکاهی دست یابد.

این نتیجه‌گیری که نقاشی‌های *سیاه قلم* به این خاطر که طبقه‌ی حُکمران را بازنمایی نمی‌کند پس در محیطی به دور از دربار ایجاد شده‌اند، احتمالاً استدلالی ناصحیح است. ساتیر، پارودی و رفتارهای خلافِ اخلاق، به‌عنوانِ مشخصه‌های اصلیِ فرهنگِ درباری، پیشینه‌ای طولانی داشته است. ازجمله بازنماییِ کوچه و بازار که توجهِ *سیاه قلم* به زندگی و فضاهای عمومی را به خود جلب کرده بود.

عبیدزاکانی، شاعری که پیشینه‌ی او به دربار می‌رسید، در متنی به زبانِ فارسی، به تمسخرِ طبقه‌ی متوسط و فقیرِ جامعه‌ی خود پرداخته است. در متنی عربی با نامِ قصیده‌ی « ساسانیه »، به قلمِ *الأحنف العکبری* (قرن ۱۰)، تقلیدی تمسخرآمیز از زندگیِ فقرا، با زبانی زننده، صورت گرفته است. *ابودلف الخزرجی* (قرن ۱۰) نیز به پشتوانه‌ی یک حامیِ درباری، یعنی *صاحب ابن عباد* (۳۸۵ / ۹۹۵) اثری به همین شکل ترتیب داد. همان الگو توسطِ *صفی الدین الحلی* (۷۵۰/ ۱۳۴۹) برای توصیفِ صوفی‌های کلاهبردارِ قرن ۱۴ به‌کار رفت. الحلی در قصیده‌اش به هجوِ شیادانِ دوره‌گردی می‌پردازد، که گاهی مردم را به هواخواهی از خود و گاه به مصرفِ حشیش و شراب ترغیب می‌کردند. همچنین مدارکی وجود دارد مبنی بر اینکه مرزهای بینِ طبقاتِ بالای اجتماع و عمومِ مردم، بیشتر از آن‌چه که انتشار می‌رود به هم نزدیک بوده است. برای مثال، در یادداشتی پیرامونِ حشیش، در اثرِ «خطط» نوشته‌ی *تقیّ الدین مقریزی* (وفات ۸۴۵/ ۱۴۴۱) متنی کوچک اما صریح درباره‌ی *سلطان احمد جلایر* آمده است:

«وقتی که سلطانِ بغداد، احمد بن اُویس در گریز از دستِ تیمور (در سال ۷۹۵ / ۹۳ -۱۳۹۲) با همراهانِ خود به قاهره رسید، همراهانِ او در ملاءِعام به مصرفِ حشیش پرداختند. پس مردم آن‌ها را مجازات کردند و رفتارِ آن‌ها را ناپسند دانستند و آن‌ها را تقبیح کردند. سپس اندکی بعد از اینکه او از قاهره به بغداد رفت و مجدداً برای بارِ دوم آن‌جا را ترک کرد، برای مدتی در دمشق مستقر شد، مردمِ دمشق به همان نحو ازهمراهانِ او آموختند که در ملاءِعام حشیش مصرف کنند» (التظاهر بهاء).

نظراتِ *مقریزی* در رابطه با *سلطان احمد جلایر* کمی گیج‌کننده است؛ زیرا او تا حدّی از تعاملِ بینِ درباریان سلطنتی و عمومِ مردم، هم در دمشق و هم قاهره سخن می‌گوید. پس بر این اساس،

اینکه نقاشی‌های *سیاه قلم* نمی‌توانسته است برای یک مخاطبِ درباری کشیده شده باشد (تنها به این خاطر که آن‌ها موضوعاتِ درباری را تصویر نکرده اند) زیرِ سوال می‌رود؛ زیرا وی هم به تعاملِ بینِ درباریان و مردم اشاره می‌کند و هم یادآور می‌شود که حاکمان و درباریان، عموماً، به امورِ جدی و خاص (مُهذّب) علاقه‌مند نبوده‌اند.

در رابطه با تعاملِ بینِ درباریانِ سلطنتی و شهرنشینانِ طبقه‌ی فرومایه، اسنادی توسطِ *الغیاث البغدادیِ* تاریخ‌دان، تهیه شده است. او ساخته شدنِ مکانی، بر فرازِ ساحلِ رود دجله در بغداد، مختصِّ قلندران (قلندرخانه) توسط *سلطان احمد جلایر* را شرح می‌دهد واینکه (در سال ۸۱۳/ ۱۴۱۰) این عمارت به عنوانِ محلِ برگزاریِ عروسیِ غلامی به نامِ بخشایش درنظر گرفته می‌شود (غلامِ سلطان محمد).

پس از آنجایی که می‌توان تاحدّی تعاملاتِ اجتماعیِ بین درباریان و گروه‌های تصوّف را استنباط کرد و به این خاطر که مرزهای بینِ فرهنگِ عامیانه‌ی مردم و فرهنگِ درباری احتمالاً در دوره‌هایی خاص کم‌رنگ بوده است، نقاشی‌ها می‌توانند بیشتر از آنکه واکنشی سرزنش‌آمیز نسبت به اعمالِ عوامانه باشند، به عنوانِ طنزی کنایه آمیز درنظر گرفته شوند. طنزی از تمایلاتی مشترک که از طریقِ آن درباریان و مردم عادی می‌توانستند به هم نزدیک‌تر شوند.

نتیجه گیری

پژوهشگران، زمانی‌که نقاشی‌های *سیاه قلم* را به جغرافیای جهانِ اسلام نسبت دادند، بر این باور بودند که تصاویر، با هدفِ ثبتِ فرهنگِ اجتماعی و مذهبیِ منطقه‌ای حاشیه نشین و مرزی، ایجاد شده‌اند. اما این مقاله خلافِ این عقیده را بیان می‌کند؛ نخست اینکه نقاشی‌ها، به هجوِ گرایشاتِ مرسوم در جامعه‌ی آن زمان می‌پرداخته‌اند. گرایشاتی که بیانِ کاریکاتوروارِ آن‌ها، در شعر و نثرِ آن دوره نیز، بسیار مرسوم بود و گاه توسطِ مقاماتِ قانونی وسیاسی سعی در کنترلِ آن‌ها می‌شد. تمرکزِ نقاشی‌ها بر زندگیِ کوچه و بازار به هیچ وجه نباید باعث شود که نقاشی‌ها را به دور از حوزه‌ی علایقِ حامیانِ درباریِ آن‌ها بدانیم. زیرا اسنادِ به جا مانده ازآن دوره، هم بر تعاملاتِ بینِ درباریان و عمومِ مردم و هم بر تقلیدِ پارودیک از زندگیِ کوچه و بازارتأکید می‌کند، یعنی موضوعی که مشخصه‌ی نمایش‌ها و متونِ نمایشی در فرهنگِ قرون وسطیِ عرب بود. ممکن است گمان شود که بعضی سلسله‌ها، همچون جلایریان، که از تولیداتِ فرهنگی، چه به زبان عربی و چه فارسی، حمایت می‌کردند، شاید بیشتر از سایرین به چنین آثارِ هنری علاقه داشتند، اما بدونِ پژوهش‌های دقیق‌تر دربابِ فرهنگ‌های حاکم بر محیط‌های چند زبانه، همچون عراقِ جلایری، چنین نتیجه‌گیری خطرِ دورشدن از مساله‌ی اصلی را ایجاد می‌کند.

نقاشی‌های *سیاه قلم* بیشتر از آنکه صرفاً مرتبط

بـا یـک هنرمنـدِ خـاص باشـد، شـیوه‌ای مشـترک است کـه در ایـن مجموعه‌هـا و تاریخچـه‌ی تولیـدِ و انتشـارِ گسـترده و نسـخه‌برداری‌های چندبـاره از آن‌هـا، می‌توانـد مسـیرِ گـردآوری، انتشـار و تسلّطِ یـک نظـامِ هنـریِ مشـخص را در یـک دوره‌ی زمانـی خـاص، مشـخص کنـد. درنتیجـه، زمانـی کـه بی‌ثباتی‌هـای سیاسـی و اجتماعـیِ ناشـی ازحملـه‌ی مغول‌هـا، شـهرت و محبوبیـتِ گروه‌هـای دراویـش و شـیوخ آن‌هـا را افزایـش داده بـوده، سـاتیر، دردو شـاخه‌ی تصوّف (یعنـی جریـانِ اصلـی آن و صوفـی هـای متمـرّد)، اهمیـت خاصـی بـه خـود گرفـت. ارتباطـاتِ نزدیـک و روبـه رشـدِ بیـن دولت‌هـا و تشـکیلاتِ تصوّف در قـرن ۱۰، نـه تنهـا بـه معنـیِ ارائـه‌ی آثـاری غیرفکاهـی و جـدی بـه مخاطبـان نبـود، بلکـه تحولاتـی نیـز در آنچـه کـه از دیـدِ مخاطبیـن سـرگرم‌کننده محسـوب می‌شـد، ایجـاد کـرد. بنابرایـن، بـر اسـاسِ مـدارکِ مسـتند و ادبـیِ موجـود، نظـرِ بعضـی از مورخـان حـوزه‌ی هنـر مبنـی بـر اینکـه مجموعـه‌ی اصلـیِ نقاشـی‌ها متعلّـق بـه قـرنِ ۱۴ و مابقـیِ آثـار (کـه ادامـه‌ی همـان شـیوه توسـط هنرمنـدانِ ترکمـنِ قـرن ۱۵ اسـت) منطبـق بـا ویژگی‌هـای قـرنِ ۱۵ اسـت، می‌تـوان تاییـد کـرد. مـن بـر ایـن بـاور هسـتم کـه تمرکـزِ بیشـتر بـر ایـن پرسـش کـه در فرهنـگِ ایـن دوره (قـرونِ وسـطی)، چـه چیـزی از نظرِمخاطـب سـرگرم‌کننده بـوده و بـه چـه علّـت، بـه گره‌گشـایی‌های بیشـتری دربـابِ موضوعـاتِ نقاشـی‌ها و محیـطِ خلـقِ آن‌هـا کمـک خواهدکـرد.

Figure 1. TSM H.2153 f.40b.

Figure 2. TSM H.2153 f.55a.

Figure 3. TSM H.2153 f.64b.

Figure 4. TSM H.2153 f.135a.

Figure 5. TSM H.2160 f.10a.

Figure 6. "A Gathering of Bhang Users".

Figure 7. Metropolitan Museum 68.175.

Figure 9. MFA Boston 14.649. Francis Bartlett Donation of 1912 and Picture Fund.

Figure 8. "Demons feasting." Kotah.

Satire in the Painting of “Mohammad-e Siah Qalam”

Iranian Studies,2017

http:doi.org/00210862.2017.1374831/10.1080

پی‌نوشت

۱. Satire
۲. James White
۳. Sketch
۴. Caricature
۵. Grotesque
۶. Bodleian
۷. Freer
۸. Diez
۹. Naim Cagman
۱۰. Fraser
۱۱. Amitai-Preiss
۱۲. Devin Deweese
۱۳. Cannabis Sativa
۱۴. Beyhan Karamagalari
۱۵. Porcelain
۱۶. British Museum
۱۷. Pahari
۱۸. Metropolitan Museum
۱۹. Sotheby’s
۲۰. Kotah
۲۱. Conjunctivitis
۲۲. Vignier collection
۲۳. Robinson
۲۴. Hagiography
۲۵. Procession
۲۶. Sackler Museum
۲۷. Ruy Gonzále Clavijo
۲۸. ürgen Paul
۲۹. Paul Kahle
۳۰. Shmuel Moreh

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی