طنز و شوخ‌طبعی (کاریکاتور) در فرهنگ بصری ایران

یعقوب آژند[۱]

دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۰ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۱ □ صفحهٔ ۱۴-۷
Doi: 10.22034/RPH.2022.697028

چکیده

طنز و شوخ‌طبعی که در نقاشی شکل کاریکاتور به خود می‌گیرد، در فرهنگ بصری ایران جایگاهی ویژه داشت. «بهزاد» جزو نخستین هنرمندان جهان است که طبع خود را در این زمینه آزمود. او از این نظر بر هنرمندان غربی پیشی داشت. نگارنده با این فرضیه به سراغ طنز در نگارگری ایران رفت تا سیر و صور آن را در گذر زمان در متن ایران بکاود. شکل‌های منفردِ طنز، چه در متون مربوط به نگارگری و چه در خود نگاره‌ها، بازیافتنی بود. دستِ کم دو متن مکتوب در این زمینه وجود داشت که حاکی از حضور کاریکاتور در نگارگری ایران بود. وجود نمونه‌های طنزآمیز که شکل کاریکاتور به خود گرفته در اوایل دورهٔ صفوی، بنا به اقتضای شرایط، بیشتر شد. چون نگارگری دورهٔ نخستین صفوی آکنده از مضامین و موضوعات اجتماعی و سیاسی و کلاً بزمی و رزمی، و عرفانی و مذهبی بود. شماری از این مضامین در نگارگری انعکاس یافت که بعضی از آنها شوخ‌طبعانه و طنزآمیز بود. خودِ دربار صفوی از این نوع طنزها خالی نبود. حضور شماری از نمایشگران و دلقکان در دربار وجود این نوع تصاویر را توجیه می‌کرد. وجود تصاویر طنزآمیز در مکتب اصفهان به دلیل تحولات اجتماعی فزونی گرفت. به‌ویژه حضور نوگرایی و سنت در جامعه بر ابعاد این نوع شوخ‌طبعی‌ها افزود. در این مقاله نمونه‌هایی از نگاره‌های طنزآمیز در کانون توجه قرار گرفت تا این فرضیه را به اثبات برساند که کانون‌های هنری ایران در قلمرو کاریکاتور هم نه‌تنها از کانون‌های هنری غرب عقب نبود بلکه بر آنها پیشی هم داشت.

کلیدواژه‌ها: کاریکاتور، نشمی کمانگر، سیمای قلندران، ارباب طرب و ضحک، اسبان نحیف.

۱. استاد گروه گرافیک دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: yazhand@ut.ac.ir

مقدمه

اصولاً کاریکاتور به نوعی از تصویرسازی اطلاق می‌شود که موضوع خود را به گونه دلخواه مضحک و خنده‌آور جلوه می‌دهد. مهم‌ترین ویژگی این نوع تصویرسازی اغراق و مبالغه در بعضی از عناصر شاخص موضوع است. از این‌رو صورت موضوع اهمیت پیدا می‌کند که در آن مبالغه‌ای اتفاق می‌افتد. چنان‌که در ایتالیا اگر چهره انسانی را به شکل حیوانی درمی‌آوردند بدان کاریکاتور می‌گفتند. پس کاریکاتور تصویر و یا کلامی است که خلقیات و مشخصات شخصیتی را که در واقع شخصیت واقعی موضوع است به سخره می‌گیرد.

هنرپژوهان غربی، طبق عادت مالوف، کاریکاتور را به نام خود ثبت کرده‌اند و نوشته‌اندکه موسینی آن‌را در سال ۱۴۶۴میلادی به کار برد. موسینی واژه کاریکاتوره ایتالیایی را به معنی توبیخ و گوشمالی و جریمه به کار برد. اصولاً سنت کاریکاتورسازی با این مفهوم به کاراتچی نقاش ایتالیایی بر می‌گشت که از چهره‌های معمولی تصاویر خنده‌آور می‌کشید. در انگلیس هم بیشتر خصوصیات نقاشی‌های ویلیام هوگارث (۱۶۹۸-۱۷۶۴) چنین ویژگی داشت (مصاحب، ۱۳۵۶، ج۲: ۲۱۳۴-۲۱۳۵). جالب اینکه دهخدا با بهره‌گیری از *فرهنگ نظام*، کاریکاتور را از ریشه فرانسوی و به معنی تصاویر مضحک و مسخره جراید می‌داند. یعنی صورت خنده‌آوری از شخصی تا چیزی که در روزنامه‌ها چاپ می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۳، ج۱۱: ۱۵۸۶۱). کاریکاتور در محافل اشرافی فرانسه و ایتالیا، آن‌هم از برای خنده و شوخی حضور داشت. به نظر نگارنده کاریکاتور به مفهوم یاد شده، پیش از رواج در نقاشی غربی، در نقاشی ایران وجود داشت، منتهی جز به گونه مکتوب، چیزی از آن باقی نمانده است. کاریکاتور را به انواع مختلف ساده، هجایی، کمیک، مفهومی و فانتزی طبقه‌بندی کرده‌اند.

پیشینه

تاکنون مقاله‌ای که عنوان طنز و شوخ‌طبعی در فرهنگ بصری ایران، به‌ویژه نگارکری، با توجه به خصوصیات کاریکاتور، چاپ شده باشد مشاهده نشده است. در بعضی از منابع عمومی و در برخی از آثار هنرمندانی چون بهزاد، سلطان محمد و یا رضا عباسی اشاراتی به طنز صورت گرفته، ولی اینکه مضمون و موضوع اصلی نوشتار را به خود اختصاص دهد، نبوده است.

روش تحقیق

در بررسی یافته‌ها سه فرایند وصف، ارزیابی و تحلیل یعنی چیستی، چگونگی و چرایی در کار بود که ساز و کاری از برای رسیدن از جزییات به کلیات است. آثار مکتوب و تصاویر و غیره از مصالح و مواد اصلی آن برشمرده می‌شد. شیوه نقد علمی نیز در تجزیه و تحلیل یافته‌ها فراموش نشد.

کاریکاتور در متون

متون بازمانده فارسی راجع‌به هنرمندان دست کم دو مورد مطالبی دارند که موقوف به حضور کاریکاتور در نگارگری است. یک مورد دربارهٔ کمال الدین بهزاد است. واصفی هروی در *وقایع البدایع* خود در باب یکی از مجالس سلطان حسین بایقرا به حضور بهزاد در این مجلس اشاره می‌کند و این اشاره طوری است که وجود تصاویر کاریکاتوری بهزاد را روشن می‌کند. واصفی دربارهٔ شأن و منزلت بهزاد در نزد سلطان حسین بایقرا اطلاعاتی شفاف دارد و اینکه سلطان او را مانی ثانی لقب داده بود:

«هرگاه این پادشاه عالیجاه را غمی و یا المی پیرامون خاطر گردیدی و غبار قبضی بر مرآت ضمیر منیر رسیدی، استاد مشارالیه صورتی برانگیختی و پیکری برآمیختی که به مجرد نگاه کردن حضرت پادشاه در وی، آینه طبعش از زنگ کدورت و صفحه خاطرش از نقوش کلفت فی‌الحال متجلی گشتی؛ و جناب استاد ماهرالاصناف همواره صور مختلفه و نقوش متنوعه به خود همراه داشتی که به وقت حاجت به کار بردی؛ و اکثر صورت امیر بابا محمود را که از جمله امرای عظیم‌الشأن و کبرای سترگ رفیع المکان درگاه عالم پناه بود، به اوضاع مختلفه تصویر می‌نمود و میر مذکور صورت عجیب و هیأت غریب داشت» (۱۳۴۹، ج ۲: ۹۱۰).

از متن یاد شده کاملاً پیداست که تصاویر بهزاد از برای خنده و خوشی سلطان حسین، شکل کاریکاتور داشته و موجب انبساط خاطر و خنده سلطان می‌شده است. گو اینکه از این تصاویر چیزی باقی نمانده تا شفاف‌تر و دقیق‌تر قضاوت شود، همین توصیفات کافی است تا بهزاد را از پیشگامان کاریکاتور در جهان بدانیم. چون این ماجرا تقریباً در اواخر نیمه دوم قرن نهم هجری رخ داده و این تاریخ مصادف با نیمه اول ق رن چهاردهم میلادی است و در این سال‌ها تصویری به نام کاریکاتور در سنت نقاشی غرب وجود نداشته است.

دومین متنی که از آن بوی کاریکاتور به مشام می‌رسد ماجرای میر سید علی مصور و غزالی مشهدی است. میر سید علی فرزند میرمصور از نقاشان برجستهٔ دربار شاه‌تهماسب بود که آثاری منحصربه‌فرد در نگارگری دورهٔ صفوی پدیدآورد. پس از اعلام توبه نصوح توسط شاه تهماسب و عدم حمایت از هنرمندان، میرسیدعلی همراه شماری از هنرمندان دیگر راه دربار همایون را در پیش گرفت و در دربار او و فرزندش اکبر صاحب اعتبار و منزلت شد (بیات، ۱۳۸۲: ۶۵). صادقی بیک افشار در تذکره *مجمع الخواص* راجع‌به او می‌نویسد:

«پسر میرمصور است که در فن خود سرآمد اقران و از کارمندان کتابخانه شاه مرحوم بود. میر خودش نیز نقاش و مصوری بسیار هنرمند بود. به سبب اندک رنجشی، از عراق به هندوستان رفت و در خدمت جلال‌الدین اکبر به مراتب عالی نایل آمد. گویند مابین

DIO: 10.22034/RPH.2022.697028

میر و مولانا غزالی شکرآبی پیدا شده و همدیگر را هجو کردند و میر شکلی شبیه به صورت غزالی کشیده و به علت این کدورت هر دو ضایع شدند» (۱۳۲۷: ۹۷-۹۸).

از قرار معلوم، داستان از آنجا شروع شده که غزالی مشهدی از شاعران قرن نهم و دهم هجری، میرسید علی را که در شعر جدایی تخلص می‌کرده، متهم می‌کند به اینکه اشعار میر اشکی قمی را دزدیده و به نام خود کرده است. میرسید علی هم بعد از آن هجو، صورت غزالی را به شکل زننده‌ای تصویر می‌کند. امین احمدرازی دربارهٔ میر اشکی قمی می‌نویسدکه به هوای دیدارغزالی به هند سفرکرد ولی هرگز به دیدار او نایل نیامد. او در هنگام فوت دیوان شعر خود را به میرجدایی (میرسیدعلی) داد تا منتشر سازد و میر سیدعلی هم آنچه را به کار می‌آمده به نام خود کرد و بقیه را در آب انداخت (۱۳۷۸، ج۲: ۱۰۸۷). ذبیح‌اله صفا ضمن ثبت داستان یاد شده از *نتایج الافکار*، می‌نویسد: «دیوانی که من از او دیدم در حدود نه هزار بیت غزل و چند رباعی و قطعه و مفردات دارد و نمی‌دانم آنچه دربارهٔ سرنوشت اشعارش نوشته‌اند تا چه میزان با حقیقت همراه است» (۱۳۶۴، ج۵: ۱۹۱-۱۹۲).

گفتنی است که میرسید علی و غزالی مشهدی هر دو از مهاجران ایرانی به هند بودند که در دربار اکبرصاحب منزلت و مقام شدند و در دربار به رقابت صنفی و هنری پرداختند. غزالی، میرسیرعلی را که گاهی شعر می‌گفت، هجو کرد و می‌رسید علی هم برای مقابله، پیکره او را به شکلی زننده تصویر کرد و جالب اینکه به گفته صادقی بیک افشار با این عمل «هر دو ضایع شدند».

باتوجه به، مطالب یادشده، این تصویر غزالی هم به نوعی کاریکاتور بوده که تمسخر همگان را برانگیخته است. میرسیدعلی در سال ۱۰۶۹در جهان آباد چشم از جهان فروبست و وصی او نعش وی را به مشهد منتقل کرد تا در جوار آرامگاه امام رضا دفن کند (ولی قلی شاملو، ۱۳۷۴، ج۲: ۹۰). مثالهایی که یاد شد نمونه‌های ثبت شده از تصویرپردازی کاریکاتوری است و دور نیست که موارد بسیار بیش از اینها بوده، ولی ثبت نشده است. نگاهی به آثار کاریکاتوری بازمانده از نگارگری ایران، چهره روشنی از این سنت تصویرگری را نشان می‌دهد.

شوخ‌طبعی در تصاویر بازمانده

پیداست کاریکاتورهایی که بهزاد در مجلس سلطان حسین بایقرا می‌کشید، منحصر بدان مجالس بوده و اثری از آنها باقی نمانده و یا اینکه به دلیل طراحی دم دستی و سخافت، آنها را قابل نگهداری ندانسته‌اند. شوخ‌طبعی بهزاد در بعضی از نگاره‌های او منعکس شده و طنزی را بازتاب داده، گرچه از نظر طراحی، اغراقی در آنها صورت نگرفته است. از جمله این آثار، طراحی *دزد، شاعر و سگها* است که بعداً رضا عباسی آن رابه اتمام رسانده است. این طراحی داستانی از *گلستان* سعدی را به تصویر می‌کشد.

ترکیب‌بندی در یک فضای زمستانی و در یک قلعه اتفاق می‌افتد و شاعر برای گرفتن صله و انعام از صاحب قلعه، گرفتار پیشخدمت دزد می‌شود و در حین فرار، سگان دنبالش می‌افتند. شاعر برای صیانت از خود خم می‌شود تا سنگی را بردارد. ولی سنگ یخ بسته و به زمین چسبیده. دسته دزدان او را می‌نگرد و می‌خندد و شاعر می‌گوید: «این چه قلعه ایست که سگ را گشوده و سنگ را بسته‌اند » (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۲۴). شاید بتوان این اثر را در زمره کاریکاتور مفهومی تعبیرکرد (تصویر۱).

استاد محمد سیاه‌قلم (محمد بن محمود شاه خیام و یا غیاث الدین محمد نقاش) از شاگردان استاد عبدالحی بود (آژند، ۱۴۰۰). او پیش از بهزاد به طراحی و کشیدن تصاویر کاریکاتورگونه پرداخت و از پیشگامان کاریکاتور در جهان شد. جزییات و تفصیلات در تصاویر استاد محمدسیاه قلم کمترحضور دارد و آنچه که هست ابداع و ابتکار در بیان صریح پیکره‌ها، شوخ‌طبعی و طنز و تسخر به‌ویژه در دیونگاریها و مبالغه و اغراق در اعضای بدن پیکره‌ها و ملاحظات دقیق در حرکات و سکنات آنهاست. در این آثار دربار و درباریان حضور ندارند از این رو وی مهار قلم خود را رها می‌کند تا

تصویر ۱. بهزاد، *دزد و سگان*، موزهٔ بریتانیا، لندن. (منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)

با اغراق و دیدی طنزآمیز چهره‌های واقعی جامعه خودش را نشان دهد. زبان تصاویر او زبانی عامیانه است و در آن از زبان خواص خبری نیست. او با مردم زمانه سر و کار داشت و آلام و رنج‌های آنها را در قالب طنز و طعن به بیان کشید (تصویر۲).

سلطان محمد در عین حال که در رعایت اصول نگارگری توانا بود با اینهمه در بعضی از نگاره‌ها، بین جد و طنز موازنه برقرار کرد. نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* او حد و حدود اندیشه‌ورزی عارفانه و عامیانه حافظ را به خوبی نشان داد. این نگاره صحنه جدال دو دنیای لاهوت و ناسوت است و در حد فاصل این دو، حافظ رند لم داده و سوانح و لوایح هر دو را نظاره می‌کند. سلطان محمد در عالم ناسوت معرکه‌ای برپا می‌کند که از روح طنز و طیبت خالی نیست. در این معرکه شماری لوده و دلقک مضحکه راه انداخته‌اند با پوزه‌های جلو آمده وکلاه بوقی که چیزی جز کاریکاتور تعبیری ندارد و شماری دردی کش و خمار هم در این میان می‌لولند. این نگاره از معدود نگاره‌های هنر نگارگری ایران است که در آن دو مفهوم عارفانه و عامیانه در حد نصاب به کار رفته است (تصویر۳و۴).

یک نگاره دیگر به سلطان محمد منسوب است که در آن شماری از پیکره‌ها در پوست بز و میمون مشغول دلقک‌بازی هستند.

مضمون مشابهی در یکی از نگاره‌های محمدی هروی منعکس شده که در آن باز شماری از نمایشگران در پوست بز و میمون در حال پایکوبی هستند و دو پیکره کلاه بوقی برسر دارند و چهار پیکره دیگر تنبک و دایره می‌نوازند. طنز و شوخ‌طبعی و روح کاریکاتور بر کل ترکیب‌بندی حاکم است (تصویر۵).

یک نمونه از نگاره‌های کاریکاتورگونه، نگاره‌ای است منصوب به شاه تهماسب که شماری از ارباب طرب و ضحک دربار را در فضای صحرا نشان می‌دهد. هیبت آغا که باید هیبت وصولت از سر و رویش می‌بارید، تکیده و خمیده در سمت راست فوقانی ناظر صحنه است. تحفه جان، ساقی فربه، در مقابل مولانا احمد نعش بندگی می‌کند. قارپوز سلطان ایشک آغاسی با هیکل گنده و تعلیمی زیر بغل مشغول باده‌گساری است و طرفه رقاص هم با پیکر فربه و قلمبه پایکوبی می‌کند و استاد نعمان نایی هم نی می‌نوازد. روح طنز و طیبت بر صحنه حاکم است (آژند، ۱۳۹۸: ج۲: ۴۸۷).

به نظر می‌رسد با رهایی نقاشی از قید و بند دربار، پس از توبه نصوح شاه تهماسب و شکل‌گیری کارگاه‌های خصوصی هنرمندان در جامعه، موضوعات تفننی نقاشی گسترده شده و نقاشان در به‌کارگیری ذوق و سلیقه منتقدانه دست بازتری پیدا کرده‌اند. هنرمندانی چون صادقی بیک افشار و رضا عباسی که نوعی حس تمرد در وجودشان حضور داشت قلموی خود را گاه با طنز و تنقید به‌کار انداختند و آثاری پدید آوردند که مفسر جریانهای اجتماعی و سیاسی روزگار شاه عباس اول در اصفهان بود. رضا عباسی در نکوهش بعضی از موضوعات مطعون جامعه مثال زدنی است. یکی از آثار نغز و پرمغز و در عین حال طنزآمیز او نگاره *نشمی کمانگر* است. او در این نگاره کمانگر قزلباشی را که یک زمانی در دولت نوخاسته صفوی به استواری جسم و جان و عقیده شهره بودند، با چهره‌ای نحیف، گردن باریک، پوزه برآمده، پاهای نی قلیانی به تصویر کشید که با قلیان مشغول افیون گساری است

تصویر ۲. استاد محمدسیاه قلم، *سنگ‌انداز*،
توپقاپی‌سرای (خزینه ۲۱۵۳)، استانبول. (منبع: آژند، ۱۴۰۰: ۱۱۸)

تصویر ۳. سلطان محمد، جزیی از نگارهٔ *مستی لاهوتی و ناسوتی*،
آرتورسکلر، موزهٔ هنری فاگ، دانشگاه هاروارد. (منبع: آژند، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

تصویر ۴. سلطان محمد، جزیی از نگارهٔ *مستی لاهوتی و ناسوتی*،
آرتورسکلر، نوزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد. (منبع: آژند، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

DIO: 10.22034/RPH.2022.697028

(تصویر۶). پیکره جوان بدنه قلیان کمانگر را با تعجب نظاره می‌کند (تصویر۵). به نظر می‌رسد رضا عباسی با این تصویر عمق فساد کارگزاران دربار صفوی را به خوبی نمایش داده است. این تصویر را می‌توان نماد کاریکاتور آن دوره نامید.

رضاعباسی به دلیل حضور در بین آحاد مردم جامعه اصفهان دورهٔ شاه‌عباسی، از افراد فرودست جامعه طراحی‌ها و صحنه‌هایی آفرید که با نوعی شوخ‌طبعی و طنز همراه بود. تصویر لوطی انتری سوار بر اسبی نحیف که انتری بر شانه دارد و اسب از فرط سستی و نزاری نای راه رفتن ندارد یا قوچ بازی دستارش به سر قوچش بسته و روی زمین لمیده و قوچ پیروزمندانه سربرافراشته و یا تصویر خرس‌بازی که خرسش پای او را گاز گرفته و یا چماقدارانی که چماق بر دوش و دست در دل کوه و دشت و صحرا درگذرند و یا شیری که میمونی بر گرده آن سواراست (تصاویر۷و۸و۹)، جملگی روایت گویای جامعه اصفهان آن ایام با زبان طنز و کاریکاتور است.

مضامین و موضوعات

جامعهٔ سنتی ایران از قرن هفتم هجری که نقاشی و نگارگری را به مثابه شناخت خصایل فرهنگی و اجتماعی به کار گرفت، فضاهای گوناگونی را، بسته به تفکر و تربیت ذهنی هنرمندان، تجربه کرد. هنرمندان منابع مختلف بصری در اختیار داشتند تا از آنها برای

تصویر ۵. محمدی هروی، *گروه مقلدان*، موزهٔ بریتانیا، لندن.
(منبع: URL1)

تصویر ۶. رضا عباسی، *نشمی کماندار*، آرتورسکلر، موزه‌های هنری دانشگاه هاروارد، ماساچوست. (منبع: آژند، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

تصویر ۷. رضا عباسی، *لوطی انتری*، مجموعهٔ خصوصی، کیمبریج، ماساچوست. (منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۸۲)

تصویر ۸. رضا عباسی، *قوچ و قوچبان*، موزهٔ بروکلین، نیویورک.
(منبع: URL2)

تصویر ۹. رضا عباسی، *خرس و خرسبان*، موزهٔ بریتانیا، لندن.
(منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۵۴)

تولید آثار هنری خود بهره بگیرند. در فضاهای درباری، در کنار جدی‌ترین مسایل مملکتی، طنز و استهزا نیز گاهی حاکم می‌شد و به‌ویژه مقلدان و اهل طرب و ضحک وارد میدان می‌شدند و شرایط طربناکی برای درباریان پدید می‌آوردند.

آنها برای هنرمندان اسباب طنز و طرب فراهم می‌کردند تا با قلموی خود بر این حال و هوا صورت عینی ببخشند و تصاویر خنده‌آوری را تولید کنند. نمونه‌هایی از این نوع تصاویر را می‌توان در لابلای نگاره‌های متون پیدا کرد. جامعه خارج از دربار، برای ذهن‌های جست‌وجوگر هنرمندان و به‌ویژه طرز نگرش آنها، آکنده از طنز و طیبت بود. کوشش و تلاش طبقات اجتماعی، همه سویه، با عیش و نوش و طیش همراه بود و برای نگاه دقیق و عمیق بعضی از هنرمندان، می‌توانست مایه طنز و شوخ‌طبعی باشد. مثلاً سیمای قلندران با آن سر و ریش تراشیده، بوق شاخی در دست، حلقه آهنی در گوش و گردن و چهره دریوزگی و جوال بر دوش، سبزک (حشیش) در دست، آلات آهنین طوق و کمان و زنجیر و عصا و دبوس وکلاه بوقی دراز برسرتاسر پیکره و ابروهای تراشیده (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۷و۲۲۵). برای نگارگران ترکیبات بصری جذابی داشت تا آنها را در دایره طراحیهای خود قرار دهند (تصاویر۱۰و۱۱و۱۲).

شکل و سیمایی که قلندران برای خود می‌ساختند، فی حد ذاته، کاریکاتورگونه بود و طنز و تمسخر جامعه را علیه آنها بر می‌انگیخت؛ با اینکه گفتنی است آنها شکل ظاهری زندگی خود را برای هدفی در فراسوی خویش به کار می‌گرفتند وگاه جنبه سیاسی و اجتماعی داشت و این از دید هنرمندان پنهان نمی‌ماند. هنرمندان با تصویرپردازی چهره طنزآمیز قلندران، در حقیقت، چهرهٔ طنزآمیز بستر زندگانی جمعی جامعه را به تصویر می‌کشیدند، بستری که چنین آدمیانی در خود پرورش داده بود.

فقر و گرسنگی و فلاکت شماری از مردمان جامعه نیز در آثار هنرمندان پهنایی وسیع داشت و شکل طنز و کاریکاتور به خود می‌گرفت. پیکره انسانهای حسرت‌زده با چهره‌های پریشان و بهم‌ریخته در کسوت سیاهان، نوکران، مهتران، درویشان، لوطیان و لوندان، باده گساران، مقلدان و مخنثان و دلقکان، و غیره و غیره در نگارگری ایران اندک نیست. حتی تصاویرکاریکاتوری چهارپایانی چون اسب و شتر و سگ و غیره ما را به درون فضای زندگی روزمره اجتماعی می‌کشاند. جایی که اسب از فرط گرسنگی یک پوست و استخوان شده، وضع زندگی صاحب آن قابل پیش‌بینی است. تصاویر زیر گویای چنین شرایطی است (تصاویر۱۳و۱۵).

گاهی پیکره واقعی بعضی از انسان‌ها به قدری طنزآمیز می‌شد که شوخ‌طبعی هنرمندان را بر می‌انگیخت تا آنها را با بیانی دقیق نشان دهند. یک نمونه تصاویری بوده که بهزاد از امیر محمود، از امیران دربار سلطان حسین بایقرا، می‌کشیده و سلطان را به خنده وامی‌داشته است. یک نمونه دیگر، پیکره سواره‌ای از علیقلی بیک جبادار است که در آن مردی کوتوله (ظاهراً از خواجگان درباری) سوار بر اسبی یغور و هیکلمند شده است (آژند، ۱۳۸۵: ۲۳۱). یا پیکره شاهقلی‌خان وزیر از حاجی محمد، برادر محمدزمان. در این نگاره چهره شاهقلی‌خان طوری کشیده شده که انگار سکته کرده و نگاره حالت کاریکاتور یافته است (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۸).

نقاشی لاکی از اواخر دورهٔ صفوی گسترش یافت و از تأثیر محیط برکنا رنماند وآحاد مردم را درگیر هنری به نام نقاشی کرد. انواع

تصویر ۱۰. چهره قلندر، *اوایل قرن یازدهم هجری*، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک.
(منبع: URL3)

تصویر ۱۱. پیکرهٔ قلندر، بساون، قرن شانزدهم
میلادی، آلبوم شاهزاده سلیم
(منبع: URL4)

تصویر ۱۲. پیکرهٔ دیگری از قلندر، توپقاپی
سرای، استانبول.
(منبع: URL5)

DIO: 10.22034/RPH.2022.697028

مضامین و موضوعات بر روی قلمدان‌ها، پشت آینه‌ها، جلدهای کتاب، روی صندوقچه‌ها و غیره نقاشی شد. این نقش و نگارها بیشتر تقلیدی از صحنه‌های مذهبی و اجتماعی اروپا با چهره‌هایی از زنان فرنگی و جلوه‌های معماری غربی بود. در جایی که هنرمندان از تصاویر چاپی اروپایی تقلید می‌کردند قواعد و اصول را در نظر داشتند، گرچه در شماری از صحنه‌های زندگی روزمره بر روی آثار لاکی حضورشوخ‌طبعی و طنز اندک نبود. این شیوه تقلید در نقاشی اوایل دورهٔ قاجار به دلیل عدم آشنایی بعضی از هنرمندان با فنون ورمو پرسپکتیو، بی‌قوارگی پدید آورد و پیکره را از تناسب و تعادل و توازن انداخت و به کاریکاتور مانند کرد (فالک، ۱۳۹۳: ۴۲).

بعضی از هنرمندان آثار لاکی دورهٔ زند و قاجار همچون محمدصادق و محمدباقر در صحنه‌های فرنگی‌سازی کارافتاده و با تجربه بودند. محمدباقر از اعقاب علیقلی جبادار، در برخی از آثار خود شوخ چشمی و طنز را فراموش نکرد و آنها را به شکل کاریکاتور درآورد. از جملهٔ این نوع آثار او تصویر اسبی نحیف و نزار است و پیداست از منشأ آن در آثار دورهٔ صفوی تأثیر گرفته است. محمدباقر طرحی از *سه چهره* دارد که حال و هوای طنز و کاریکاتوری بر آنها حاکم است و به‌ویژه چهره وسطی با اغراقی که بر دماغ آن شده، شکل کاریکاتوری یافته است (تصویر ۱۴). گرچه این چهره‌ها نشان از اقوام ایرانی دارد، تابلوی *پنج کله گروتسک* اثر داوینچی [را] در ذهن متبادر می‌کند (آژند، ۱۴۰۰: ۲۸). این نمونه‌ها جای تردید

تصویر ۱۳. *اسب و اسب‌بان*، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک. (منبع: URL6).

تصویر ۱۴. محمدباقر، سه چهره، طراحی سیاهقلم، حراجی بنامز، لندن. (منبع: URL7)

باقی نمی‌گذارد که هنرمندان ایران در این دوره به تصاویر چاپی اروپایی دسترسی داشته و گاهی از آنها تأثیر پذیرفته‌اند.

هنر عامیانه ایران ریشه در دورهٔ صفوی دارد که مضامینی چون داستان‌های مذهبی و حماسی را در خود جای داد و شماری از هنرمندان مکتب ندیده و عامه‌نگر را به خود واداشت و در اوایل دورهٔ قاجار جان و دل و حال و زبان این هنرمندان را به خود مشغول کرد تا در اصول و رموز هنری *خیالی‌سازی* را وجهه همت خود قرار دهند و فضاهایی بیافرینند که با نقاشی‌های درباری، به لحاظ تکنیک و مضامین و حتی رنگ‌آمیزی فاصله زیادی داشت. پاره‌ای از این نقاشی‌ها بعدها به نقاشی قهوه‌خانه‌ای آوازه یافت. مضامین و موضوعات نقاشی‌های عامیانه، یک سر، از داستان‌های حماسی، تعزلی ـ همچون *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون*) و مذهبی منشأ می‌گرفت و مخاطب آنها عامهٔ مردم بود که در سواد بصری چندان تبحری نداشتند. پرده‌داری در زمرهٔ این نوع هنر عامیانه بود.

در پرده‌ها دو گروه پیکره بودند: اولیاء و اشقیاء. چهرهٔ اولیاء در بسیاری از اوصاف حسنه مشابهت داشتند و در چهرهٔ اَشقیاء از زیبایی خبری نبود، و گستاخی و شرارت، و قساوت از چشمان آنها می‌بارید که در یک فضای جهنمی ازدحام کرده بودند و چه بسا حالت هجو وهزل یافته بودند. این رویکرد کاریکاتوری در آنها آگاهانه صورت می‌گرفت تا مخاطبان را به خشم و تأثرواداردار (اردلان، ۱۳۸۶: دفترهای ۳۰ گانه). رویکرد مشابهی هم در پرده‌های حماسی دیده می‌شد. چهره قهرمانان ایران حکایت از بهجت و سعادت و ملاحت داشت و چهرهٔ قهرمانان انیران از طنز و طعنه و بی‌قوارگی آکنده بود. امر مطلق ذهنی هنرمندان منشأ عوالم زشت و زیبا می‌شد و زشتی‌ها اصولاً جلوه‌ای از کاریکاتور و طنز به خود می‌گرفت.

تصویر ۱۵. صنیع‌الملک، *تقی‌خان بیقواره*، آبرنگ، اندازه ۳۸در۴۷، کاخ‌موزهٔ گلستان، تهران. (منبع: ذکا، ۱۳۸۲: ۱۴۹)

در این مقام، دو نمونه از نقاشی و نگارگری هند و ایران را، از این مقولات، ثبت می‌کنیم و بدون شرح و بسط (تصاویر۱۵و۱۶).

تصویر ۱۶. پیکرهٔ فربه، مکتب گورکانی هند. (منبع: URL8)

نتیجه‌گیری

با توجه به بعضی از منابع مکتوب و تصویری که به لحاظ تاریخی به منابع مکتوب و تصویری غرب پیشی دارد و با پرهیز از هر نوع دعوی‌های تندروانه، هنرمندانی چون استاد محمد سیاه‌قلم و استاد کمال‌الدین بهزاد (اولی در مرحله نخست و دومی در مرحله دوم مکتب هرات) از پیشگامان نقاشی کاریکاتور در جهان بودند. از آثار بر جای مانده از هر دو استاد، می‌توان آنها را در زمره قدمای قوم کاریکاتور طبقه‌بندی کرد. شماری از آثار محمد سیاه‌قلم جای تردید باقی نمی‌گذارد که وی با اصول و رموز و علل و اسباب کاریکاتور به‌ویژه در اغراق‌نمایی بعضی از اعضای بدن پیکره‌ها آشنا بوده که امروزه از آن با عنوان گروتسک یاد می‌کنند.

حضور تفنن و تفرج در حیات درباری ایران، لامحاله، بعضی از هنرمندان را به تصویر مراتب طنز و شوخ‌طبعی می‌کشاند. به همان میزان که در بین شاعران و ادیبان، در شرایطی خاص، هجا و بدگویی و مزاح درمی‌گرفت، در بین هنرمندان نیز این طنز و هجو رخ می‌داد و جلوه عینی پیدا می‌کرد وگاه محرک رشک و دشمنی و رقابت بین آنها می‌شد که یک نمونه آن در بین میرسیدعلی، نقاش، و غزالی مشهدی، شاعر، رخ داد.

از اینها گذشته، هنرمندان در مقام روشنفکران و روشن‌بینان جامعه، گاه در محیط پیرامون خود انسانها و صحنه‌هایی می‌دیدند که طعنه‌آمیز و موهن و مضحک بود و آنها را به نقد و نظر وا می‌داشت.

نقد و نظر آنها در تصاویری جلوه می‌یافت که از کار و کردار شماری از طبقات فرودست و با مطرودین جامعه همچون بندیان، اسیران، مجرمان و با رنود و جنود و غیره می‌کشیدند و لطایف و ظرایفی را در مفاهیم و مطاوی تصاویرشان می‌گنجاندند که امروزه در مقوله‌ای به نام کاریکاتور خلاصه می‌شود. رویکرد هنرمندان به طنز و شوخ‌نگری، از مکتب اصفهان فزونی گرفت چون از این زمان به بعد روند و جریان نقاشی ایران متحول شد و ارتباط جهانی پیدا کرد.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۴۰۰)، *استاد محمدسیاه‌قلم، هنرمندی با سه چهره*، تهران: نشر بایگانی.

_____ (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز*، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (۱۳۹۸)، *نگارگری ایران*، تهران: سمت.

احمدرازی، امین (۱۳۷۸)، *هفت اقلیم*، جلد۲، تصحیح سید محمدرضا طاهری، تهران: سروش.

بیات، بایزید (۱۳۸۲)، *تذکره همایون و اکبر*، تصحیح محمدهدایت حسین، تهران: اساطیر.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، جلد۱۱، تهران: دانشگاه تهران.

ذکا، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار ابوالحسن صنیع الملک*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: نشر سخن.

صادقی بیک‌افشار (۱۳۲۷)، *مجمع الخواص*، ترجمهٔ عبدالرسول خیام‌پور، تبریز.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد۵، تهران: دانشگاه تهران.

کنبی، شیلا (۱۳۸۹)، *رضا عباسی، اصلاحگر سرکش*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

مصاحب، عبدالحسین (۱۳۵۶)، *دایرةالمعارف فارسی*، جلد۲، تهران: کتاب‌های جیبی.

واصفی هروی (۱۳۴۹)، *بدایع الوقایع*، جلد۲، تهران: بنیاد فرهنگ.

ولی قلی شاملو (۱۳۷۴)، *قصص خاقانی*، جلد۲، تصحیح سادات ناصری، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

URL1: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-3-17

URL2: https://www.christies.com/lot/study-of-a-young-man-and-a-2034387/?intObjectID=2034387&lid=1

URL3: https://www.biblioiranica.info/the-qalandar-in-the-persianate-world/

URL4: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/basawan_dervi-che_rehauts-de-couleur_dessin-technique_papier

URL5: https://www.alamy.com/stock-photo/begging-dervish.html?sortBy=relevant

URL6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450593

URL7: https://www.bonhams.com/zh-cn/auctions/12051/lot/87/

URL8: https://philamuseum.org/collection/object/101266

the life of people as humorous entertainment, and similar cases.
We discover different drawing styles like comics, for example, "man attacked By a Bear" by Reza Abbasi. In Safavid time, artists added the depiction of actual events to their repertoire of portraits. Riza Abbasi's style had matured. His insight into portraits from this Period is those of figures such as" Nashmi Kamangar". Riza, in this figure, Satirizing a political leader of Qizilbash. A remarkable series of drawings of anguished men in the wilderness reflects the artist's troubled state of mind and a reaction against the claustrophobic life of the court. Qalandar Darvish could, when in an ecstatic mood, display deadly violence. Some of Qalandar Darvish wandered in steppe or scenes of cities in states of heroic self-mortification to achieve communion with the universal spirit. Qalandar dervishes lived in cemeteries, even graves, as signs of self-annihilation. During initiation, they only ate herbs and were clad in foliage (of the fig trees). The paintings show them barefoot, with a feather expressively shown, and the shaven scalp and face of some of Muhammad Siyah Qalam and other representations of Qalandar dervishes can be seen. These works are like caricatures and humorous art. This article expresses Caricature and humor in Persian painting with this conclusion that Behzād was one of the pioneer Caricaturists in the world.

Keywords: Caricature, Nashmi Kamangar, Qalandar Darvish, Humor, Persian Visual Culture.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Humor and Caricature in Persian Visual Culture

Yaghoub Azhand[1]

Receive Date: 02 October 2022, Accept Date: 12 November 2022
DIO: 10.22034/RPH.2022.697028

Abstract

A caricature is a distorted representation of a person or exaggerated way through artistic drawing. Caricature had always been expressionist, for the Caricaturist plays with the likeness of his figure and distorts it to express just what he feels about his fellow man. As long as these distortions of nature sailed under the flag of satire and humor, nobody seemed to find them different to understand. *Humorous art* is a field where everything is permitted because people do not approach it with prejudice. They reserved for art with a thing. In Persian art, Caricature can be insulting (Heja) or complimentary and serve a social and political purpose.

Some of the earliest Caricatures are the works of Kamāl ud-Dīn Behzād, master painter of Sultan Husayn Bayqara's court. Contemporary Historians all speak with glowing praise about Behzād's skill. Also, writers in the reign of Sultan Husayn Bayqara compared him with other great painters of Herat and praised him among them or as better. Sultan Husayn had an unusual face and a strange figure. Behzād represented this with his illustration, such that as soon as Sultan Husayn saw it, his depression and unhappiness turned to delight. It can be said that these illustrations were Caricatures that delighted Sultan Husayn. Such accounts indicate two critical facts. Firstly, Behzād was capable of illustrating subjects naturalistically; secondly, his illustrations can be a form of Caricature and amusement, according to which, Behzād was a pioneer of Caricature in the world.

A milestone in defining Caricature was the works of Mir Seyyed Ali in the Indian court. In his story, Caricature was formalized as the process of exaggerating differences from Ghazali (the poet) figure. This Caricature satirizes Ghazali's figure with an exaggerated pose. Beside the public-figure satire, many artists' Caricatures were used as gifts for a patron. Sultan Muhammad's painting called "allegory of drunkenness" was popular at street fairs, often with humorous results. During Safavid period we can explore a range of topics and techniques, from figure drawing to sketching animals,

1. Professor, School of Visual Arts , Colledge of Fine Art; Univecity of Tehran , Tehran , Iran.
Email: yazhand@ut.ac.ir