

# ساتیر<sup>۱</sup> در نقاشی‌های محمد سیاه قلم

نویسنده: جیمز وایت<sup>۲</sup>  
 مترجم: ستاره نصری

## ... چکیده

تاکنون پژوهش‌های بسیاری بر روی بیش از ۶۰ نقاشی، منسوب به هنرمندی با نام محمد سیاه قلم، با مضمون انسان‌ها و دیوها صورت گرفته‌است. آثاری که عمدتاً در آلبوم‌های H.2153 و H.2160 کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی نگهداری می‌شوند. هر چند شیوه‌های به‌کار برده شده در جهت مقایسه‌ی ساختاری این آثار، عموم پژوهشگران را برآن داشته‌است که نقاشی‌ها یا به قرن ۱۴ و یا قرن ۱۵ تعلق دارند، با این حال، توجه اندکی به آنچه که این تصاویر باز می‌نمایانند معطوف شده‌است. این مقاله، به بررسی این نقاشی‌ها در بستری از مستندات معتبر و منابع ادبی، چه در زبان فارسی و چه عربی، پرداخته و مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های مشترک موجود در نقاشی‌های سیاه قلم و چندین تصویر متأخرتر را مشخص کرده‌است. علی‌رغم نظر بعضی از محققان، مبنی بر اینکه نقاشی‌ها با ثبت گوشه‌هایی از زندگی در مناطق جغرافیایی مرزی، سعی دارند آداب و رسوم یک فرهنگ التقاطی را عیناً بازنمایی کنند، این مقاله بر این عقیده است که نقاشی‌ها با شاخه‌ای از ایده‌های ساتیریک رایج در دنیای اسلام در قرون ۱۴ و ۱۵ در پیوند هستند و با تقلیدی پارودی‌وار به این آداب 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 و تحلیل هنر اسلامی) - دانشگاه هنر پست‌الکترونیک: nasri.setareh68@gmail.com

در میان آثار بی‌شمار طراحی، حکاکی، نقاشی، نمونه‌های خوشنویسی و همچنین مستندات محفوظ در آلبوم‌هایی واقع در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی، مجموعه‌ای متشکل از حدود ۶۵ نقاشی و پیش‌طرح<sup>۳</sup> وجود دارد که می‌توان آن‌ها را نوعی کاریکاتور<sup>۴</sup> نامید (تصویر ۱ تا ۵). این آثار به لحاظ اندازه نسبتاً بزرگ هستند (برابر با ۲۶ × ۳۵ سانتی‌متر) و موضوع اصلی آن‌ها ترسیم پیکره‌هایی است که عموماً می‌توان آن‌ها را گروتسک<sup>۵</sup> پنداشت. جزئیات پس‌زمینه، همچون یک نهر، یک درخت یا هاون و دسته‌ی آن، تنها زمانی در تصاویر دیده می‌شود که به نحوی در ارتباط با موضوع اصلی اثر باشند. نقاشی‌هایی با گزینه‌ی رنگی محدود و تأکیداتی به رنگ‌های طلایی، که اغلب بر کاغذهای بی‌کیفیت اجرا شده‌اند و دو دسته بندی عمده به لحاظ موضوعی دارند. نخست انسان‌ها، عموماً در گروه‌هایی با تعداد اندک و در حال انجام فعالیت‌هایی از جمله گفت و گو با یکدیگر، نوشیدن، رقصیدن، کار کردن و چراندن مرکب‌هایشان. دیگری دیوها، که گاه به تقلید از انسان‌ها می‌پردازند؛ و گاهی آدمیان و مرکب‌های آن‌ها را می‌ربایند. نمونه‌ی جالب دیگری نیز دیوهایی را در حال مُثله کردن یک اسب نشان می‌دهند. در برخی از این تصاویر، پیوندهایی با شیوه‌ی هنرمندی به‌نام محمد سیاه قلم یا Mehmed Siah Kalem (طبق ترجیحات زبانشناختی پژوهشگران) وجود دارد. فردی که در واقع هویتی ناشناس دارد. با این حال این

نام با مجموعه‌ای دیگر از تصاویر بزرگ و مُلُون در همان آلبوم نیز پیوندهایی دارد. نسبت دادن تصاویر انسان‌ها و دیوها به تنها یک هنرمند، این یافته را که مجموعه‌ی اصلی این تصاویر در دوره‌ای کوتاه اجرا شده‌اند و مابقی نقاشی‌ها بازتولیدی است از همان سبک و شیوه‌ی نگارگری (اما در مدت زمان بسیار طولانی‌تر) نفی می‌کند. از آنجایی که مترتال موجود در هر دو آلبوم به‌طور قطع مرتبط با قرن‌های ۱۴-۱۵، و محدوده‌ی جغرافیایی عراق تا ازبکستان امروزی تعیین شده است (و همچنین مترتال‌هایی از چین و اروپا)، برایین اساس محققان بسیاری تاریخ شکل‌گیری این تصاویر را تنها به یکی از این دو زمان یعنی یا به قرن ۱۴ یا قرن ۱۵ نسبت می‌دهند.

ویژگی‌های سبکی، نمادگرایی و موضوعات این تصاویر، محققان بسیاری را بر آن داشته‌است که نقاشی‌ها محصول منطقه‌ای هستند که در آن‌جا فرهنگ اسلامی و غیراسلامی درهم آمیخته است. به دلیل ویژگی‌های مهمی متأثر از سبک چینی‌مآب در تعدادی از این تصاویر، برخی بر این باورند که نقاشی‌ها احتمالاً در منطقه‌ی جغرافیایی که محل تلاقی فرهنگ اسلامی با چین یا مغولستان است، خلق شده‌اند. نکته‌ای که به نحوی ساده‌انگارانه با این امر که کاغذ مورد استفاده در بعضی نقاشی‌ها احتمالاً از تبت یا چین آمده، تقویت شده است. پژوهشگرانی نیز نقاشی‌ها را بازتابی از جهان تازه مسلمان‌شده‌ی تُرک و منسوب به دشت قبچاق یا ماورالنهر می‌دانند.

از سویی دیگر، با توجه به این که سبک نقاشی‌ها، نهایتاً می‌تواند به عنوان سبکی چینی‌مآب (و نه سبکی چینی) تعریف شود و شواهد کافی مبتنی بر ارتباط نقاشی‌ها با هنر آسیای میانه‌ی قرون ۱۴ و ۱۵ وجود ندارد، پس مانعی در پذیرش این امر که تولید آن‌ها در سرزمین ایران، در یک مرکز فعالیت هنری مثل هرات یا تبریز انجام شده باشد، وجود ندارد.

مقایسه‌هایی دقیق بین پیکره‌های نقاشی‌های سیاه قلم و عناصر نمادین چندین کتاب خطی مُصوّر (تولید شده در قسمت‌های غربی ایران و عراق) صورت گرفته است. آثاری همچون دیوی ترسیم شده در کتاب البُلّهان در کتابخانه‌ی بودلیان<sup>۶</sup> (عراق. ۱۳۸۲ تا ۱۴۱۰)، چادر نشینان موجود در تصاویر حاشیه‌ی دیوان سلطان احمد جلای در گالری فریر<sup>۷</sup> (غرب ایران و عراق. اواخر قرن ۱۴ یا اوایل قرن ۱۵)، دو صحنه از آلبوم‌های دیپیز<sup>۸</sup> که شاهزاده‌ای را در کنار زنی سالخورده و گروهی از خنیاگران تصویر کرده است (براساس ویژگی‌های سبکی، منسوب به غرب ایران. در میانه‌ی قرن ۱۴) و دیوهای شاهنامه‌ی اوراق شده‌ی شاه تهماسب (تبریز. اوایل تا اواسط قرن ۱۶). سرنخ‌های دیگری را نیز می‌توان در رابطه با تاریخچه‌ی گسترش این تصاویر در تعدادی نقاشی مشابه یافت (آثاری که تصوّر می‌شد در هند شمالی یا دکن، شهری که به طور ویژه موطن تعداد زیادی از ایرانیان مهاجر بود، خلق شده باشند).

تعدادی از محققان نیز برای دستیابی به

اشتراکات موجود در نقاشی‌ها، که می‌توانند دامنه‌ی مکان‌ها و تاریخ‌های احتمالی تولید این آثار را محدودتر و در نتیجه مشخص کنند، توجه بسیاری را معطوف به مقایسه‌ی ساختاری نقاشی‌های سیاه قلم با سایر نقاشی‌ها کردند. در ۱۹۸۰ همایشی در رابطه با تألیفات مرتبط با این موضوع در دانشکده‌ی مطالعات شرق و آفریقا، برگزار شد. اما روند این گردهمایی، هر چند ارزشمند، نتیجه‌ای منسجم را در پی نداشت. بدیهی است که تأکید بر پیکره‌ها و یا جزئیات محدود در پس‌زمینه‌ی نقاشی‌ها به معنای توجه کمتر به بستر شکل‌گیری این آثار است (خواه این بستر، تاریخی باشد یا سیاسی، مذهبی، ادبی و یا اجتماعی).

همان‌طور که فرضیات مطرح شده در رابطه با محیط شکل‌گیری این آثار، پایه‌ی اکثر مطالعات مرتبط را تشکیل می‌دهد و تلاش شده است دامنه‌ی این موضوع در مقایسه‌های ساختاری مشخص شود، پس ضروری است که نقاشی‌ها با دقت لازم در این رابطه، مورد مطالعه قرار گیرند. این مقاله به مقایسه‌ی نموده‌های این تصاویر (دیوها و انسان‌ها) با ماهیت شیطانی مرتبط با رفتارهای ممنوعه (هم در منابع ایرانی و هم عربی) می‌پردازد. عقیده‌ای مبنی بر اینکه نقاشی‌های سیاه قلم به تصویرسازی یک متن مشخص نپرداخته است و مرتبط با جریانی فکری بوده که بخشی پارودیک و بخشی دیگر اخلاقی است و در تعدادی از متون ادبی، حقوقی و مستند و تعدادی نقاشی دیگر نیز نمود یافته‌اند.

هرچند که این امر به معنای رمزگشایی از تمامی مسائل پیچیده، در ارتباط با تکنیک‌های هنری و شمایل‌نگاری آن دوره نخواهد بود، اما توجه بیشتر به این مسأله‌ی اساسی که تصاویر بیانگر چه هستند، می‌تواند به یافتن پاسخ این پرسش کمک کند که این آثار چگونه کارکردی به عنوان یک اثر هنری داشته‌اند و چه کسانی مخاطبین اصلی این آثار بوده‌اند.

مکانی که نقاشی‌ها احتمالاً در آن‌جا خلق شده‌اند، نه تنها براساس فرم آن‌ها بلکه همچنین براساس آن‌چه گمان می‌شود باز می‌تابانند، حدس زده شده است. به این معنی که، محققانی که معتقدند نقاشی‌ها یک جامعه‌ی غیرمسلمان یا تازه مسلمان شده را نشان می‌دهد، به مقایسه‌ی ساختاری این آثار با هنر چین و آسیای میانه، تأکید بیشتری دارند و این درحالی است که بررسی این نقاشی‌ها در بستر 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 بر جلوه‌هایی از آداب ممنوعه، نشان دهد که دیدگاه‌های موجود پیرامون ماهیت فرهنگ و جامعه‌ی اسلامی، حتی در مناطق مرکزی جهان اسلام هم (در مقایسه با مناطق حاشیه‌ای)، به نحوی جدی مورد بحث قرار نگرفته است. در قرن ۲۰ میلادی، نقاشی‌های سیاه قلم برای اولین بار مورد بحث قرار گرفت و برحسب ویژگی‌های ساختاری آن‌ها، به طورعموم، به تپه‌های قپچاق یا آسیای

میانه نسبت داده شد. هرچند که پس از دهه‌ی ۱۹۵۰، وجوه مذهبی و تاریخ اجتماعی، این بحث را متحوّل کرد.

دو عامل مهم و تاثیرگذار برای نسبت دادن نقاشی‌های سیاه قلم به منطقه‌ی آسیای میانه و مرکزی، یکی این فرض است که ارتباط نقاشی‌ها با فضایی شیطانی، مُنتج از محیطی غیراسلامی است و دیگری انسان‌هایی است که در نقاشی‌ها تصویرشده‌اند، که احتمالاً باید بازنمودی از یک جمعیت نو کیش باشند که اعمال شمنی، بودایی و یا مانوی را با اسلام درهم آمیخته بودند. هرچند این امکان وجود دارد که ویژگی‌های موجود در شیوه‌ی شمایل‌نگاری نقاشی‌های سیاه قلم، نتیجه‌ی تاثیرات غیراسلامی باشد، با این حال سخت می‌توان این استدلال را پذیرفت که نقاشی‌ها در فرهنگی شکل گرفته‌اند که هویت و تجارب زیستی مخاطبانشان و یا هنرمندان خالق آن‌ها، بخشی از یک فرهنگ بودایی و یا مانوی بوده است.

پذیرفتن ارتباط این آثار با طریقت و هنر مانوی، موضوعی پیچیده است. زیرا در میانه‌ی قرن ۱۱ در آسیای میانه، ممانعتی گسترده از قدرت مذهبی مانویت رخ داد (یعنی تقریباً ۳۰۰ سال قبل از قدیمی‌ترین آثار منسوب به سیاه قلم) و مراکز مانویت به مناطق ساحلی دریای چین جنوبی منتقل شد. پس سخت می‌توان از عقیده‌ی کاگمن<sup>۹</sup> در این باره دفاع کرد (وی معتقد بود نقاشی‌های سیاه قلم، یادآور سنت داستان‌سرایی مانویت و بودیسم و نمایان‌گر

محیط اجتماعی است که این روایت‌ها در آن به نمایش درمی‌آمده است)، زیرا در این آثار ارتباط چندانی با جنبه‌های طریقت بودایی و مانوی و یا شباهت‌هایی با آثاری همچون پیش‌طرح‌ها و طومارهای نقالی موجود در شهر دون‌هانگ چین در قرون وسطی آغازین (آثاری که توسط فریزر<sup>۱۰</sup> مورد مطالعه قرار گرفت) دیده نمی‌شود. اینکه تعدادی از نقاشی‌های سیاه قلم، المان‌های تصویری موجود در هنر بودایی را باز می‌تاباند، امری غیرقابل انکار است. با این حال این مساله که هنرمندان خالق این نقاشی‌ها، به واسطه‌ی آثاری همچون چاپ‌ها، نسخه‌های کپی شده و کتابچه‌های راهنمای نقاشی، با هنر آسیای شرقی آشنا بوده‌اند، عقیده‌ی دیگری را نیز مطرح می‌سازد. عقیده‌ای مبتنی بر اینکه این هنرمندان، به‌طور مشخص، در منطقه‌ای حد واسطی ایران و چین ساکن بوده‌اند.

اظهارات زیادی نیز درباره‌ی ارتباط نقاشی‌ها با شمنیسم، مطرح شده‌است. تأیید شده‌است که نقاشی‌هایی مثل (تصویر ۳)، صحنه‌ای از رقص دیوها، بازتابنده‌ی آداب شمنی در جهت ارتباط با جهان ماورالطبیعه است. ضمناً، محققانی که بیان کرده‌اند، نقاشی‌های سیاه قلم باید از آسیای میانه نشأت گرفته باشد، تمایل دارند شمنیسم را به عنوان نظیری برای تصوّف، در جامعه‌های ترکی، در نظر گیرند. این مبحث در گذشته در حوزه‌ی تاریخ دین قرار می‌گرفت، اما در سال‌های اخیر نگاهی نو به آن شده‌است. از منظر مردم‌شناسانه، شمنیسم بیش از آنکه ابزاری برای آدابی عارفانه

باشد، اغلب به‌عنوان فرآیندی معنوی برای حل موضوعات متفاوت و مشکلات اجتماعی، در نظر گرفته می‌شود. محققانی مثل آمیتای پریس<sup>۱۱</sup> بر تفاوت‌های شمنیسم و تصوّف تأکید کرده‌است. در قرن‌های ۱۴ و ۱۵، رسومی که به‌عنوان آداب شمنی شناخته شده بود، توسط تُرکان اجرا می‌شد (مردمانی که خود را مسلمانان خاورمیانه و آسیای مرکزی می‌دانستند). دویس دویس<sup>۱۲</sup> در اثر خود، مرتبط با فرآیند اسلامیزه شدن قلمروی تُرکان، معتقد است روایت‌هایی که به توصیف نگاره‌های شمنی و یا اعمال شمنی می‌پردازند، احتمالاً به این خاطر نقل می‌شده‌اند، که اسلامیزه‌شدن را در چارچوبی مأنوس و معنی‌دار به مخاطبان خود نمایش دهند. پس هرچند که ممکن است تعدادی از صحنه‌های سیاه قلم، تصویرگر رفتارهایی باشد که به عنوان امری شمنی تفسیر می‌شود، با اینحال، این مسأله نقاشی‌ها را لزوماً متعلق به حاشیه‌ی جهان اسلام قرار نمی‌دهد (چه به لحاظ منطقه‌ی جغرافیایی محل پیدایش آن‌ها و چه به لحاظ حوزه‌ی عقایدی که باز می‌تابانند).

علاوه بر این، تفسیر ما از تصاویری همچون تصویر ۳ یعنی صحنه‌ی رقص دیوها، به درک ما از نیت تولید این آثار بستگی دارد. اگر ترسیم نقاشی‌ها به‌واقع برای نمایش رسوم شمنی تعبیر شود، آیا لحن تصاویر، لحنی جدی است یا ساتیریک؟ آیا به ثبت مراسمی آیینی می‌پردازند و یا آن را به هجو می‌گیرند؟

## ••• آداب ممنوعه و شیطانی: اسناد قانونی،

### ادبی یا تصویری

این عقیده که ترسیم دیوها در این نقاشی‌ها بازتابی از تاثیرات یک فرهنگ غیراسلامی است، نیاز به موشکافی دارد. دیوها، که اغلب با عناوینی همچون شیاطین یا عفریته‌ها در زبان عربی نامیده می‌شوند، موضوعی محوری در جریان اصلی فرهنگ اسلامی در قرون ۱۴ و ۱۵ بود. خصوصاً در رابطه با فقها که اغلب طبیعت شیطانی رفتارهای ممنوعه را حرام می‌دانستند (خواه با مقایسه و توصیف افرادی که از دیوها دوری می‌گزیدند؛ خواه با توصیف روندی که منجر به رفتاری ممنوعه، در قالب احساسات شیطانی، در فرد می‌شد).

پیوند بین رفتارهای غیرمتعارف و احساسات شیطانی در حوزه‌ی سلامت روان نیز در واژگان عربی مورد تأکید قرار گرفته است؛ برای مثال کلمه‌ی «مجنون» که به طور عام به عدم سلامت ذهن و عقل تفسیر می‌شود، در اینجا به معنی تسخیر شدن توسط شیاطین است و واژه‌ی مرتبط با آن یعنی «جنون» نیز در بردارنده‌ی احساسات شیطانی و دنباله‌روی از اعمال شیاطین است و همین‌طور کلمه‌ی «غول» که هم بر دیوی بیابانی یا شیطان و هم بر آنچه که علت از دست دادن عقل باشد دلالت دارد. واژه‌ی «شیطان» که خود هم‌معنی با دیو است نیز می‌تواند به هر قدرت یا توانایی یا تمایل نکوهش‌شده در انسان، در عربی اطلاق شود (رکبوا شیطانهو). عبارت «شیطان بر او غالب شده» برای دلالت بر این

معنی است که آن فرد پرخاش‌خو شده‌است. تصاویر بازتابنده‌ی این احساسات اهریمنی، غالباً در بحث‌هایی دنبال می‌شد که پیرامون مصرف شراب مسکر (در عربی: خمر، به معنی مستی آور) و گیاه حشیش<sup>۱۳</sup> (در عربی: القنب الهندی) بود. موادی که بسته به نوع فرآهم آمدن یا مصرف کردن آن‌ها با عناوینی متفاوت از جمله حشیش، بنگ و دوغ وحدت شناخته می‌شد. هرچند توصیف حشیش به‌عنوان گیاهی اهریمنی (حشیشات الشیطان) در نوشته‌های عربی دوره‌ی ممالیک (۱۲۵۰ - ۱۵۱۷) به نظر می‌رسد دارای بار معنایی استعاری بوده است، با این حال مشخصات ظاهری مصرف‌کننده‌های حشیش نیز آن‌ها را به افراد مسحور شده و اهریمنی شبیه می‌سازد (وادی بهم الحال إلی الجنون).

در بحث ما درباره‌ی نقاشی‌های سیاه‌قلم، چنین تصاویر ذهنی، اهمیت بسیار دارد. زیرا تعدادی از آن‌ها به‌نظر می‌رسد مرتبط با مصرف مواد مسکر باشند. بارزترین آن‌ها از این منظر اثر (تصویر ۴) است که سه مرد، حریرانه در حال تماشای گیاه حشیش هستند و همچنین اثر دیگری از دو مرد در حال حمل کیسه‌ی نگهداری حشیش که بیهان کرم‌گرلی<sup>۱۴</sup> به آن اشاره کرده‌است (تصویر ۴). اما برخلاف تحلیل کرم‌گرلی، کشیدن حشیش تا قبل از دوره‌ی صفویه (۱۵۰۱ تا ۱۷۳۶) وجود نداشت. اما این گونه رایج بود که بعد از دود داده‌شدن و ترکیب با سایر مواد، به عنوان نوعی قرص مورد استفاده قرار می‌گرفت و یا گاهی دود داده‌شده، تصفیه می‌شد و با سایر مواد ترکیب و نوشیده

می‌شد. برای مثال ابن سودون، شاعر طنزپرداز و داستان‌سرا و نقش‌پرداز قاهره‌ای (وفات ۸۶۸/۱۴۶۴)، تجربه‌ی خود از مصرفِ حشیش به شکلِ قرص (واز درونِ یک کوزه‌ی چینی پورسلن<sup>۱۵</sup>) قبل از یکی از اجراهایش را شرح می‌دهد. سومین نقاشی از سیاه‌قلم (تصویر ۵) نیز مردی را ترسیم می‌کند که ماده‌ای را از میان شیشه‌ی دارو مصرف می‌کند و در این حین، دو مرد با ترس نظاره‌گر او هستند.

هرچند در تحلیل‌های انجام شده بر این نقاشی سعی شده‌است، بر شباهت‌های تکنیکی آن با پیکره‌های فرهنگِ تصویری چینی تأکید شود، با این وجود بدن‌های نزارِ مردان، یادآورِ تصاویر مرتبط با مصرف‌کننده‌های افیون است. برای مثال، تصویری که هم‌اکنون در موزه‌ی بریتانیا<sup>۱۶</sup> وجود دارد (منسوب به قرن ۱۸. تپه‌های پنجاب) جماعتی را در حال استعمالِ بنگ نشان می‌دهد (تصویر ۶). در میان پیکره‌های موجود، مردی بی‌قید و رها، نشسته بر نشیمن‌گاهِ خود، مقایسه‌ای را با تصویرِ ۴ ایجاد می‌کند. (بی‌قیدی و سُستی در پیکره، در نقاشی پَهاری<sup>۱۷</sup>، احتمالاً نشانگرِ مصرفِ افیون است). چند تصویرِ بدست آمده‌ی دیگر نیز به ترسیمِ سُستی حاصل از مصرفِ بیش از حدِ افیون پرداخته‌است. همانندِ تصویرِ «عنایت خان در حالِ 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 فقهای هم‌چون ابن تیمیّه

(تاریخ وفات ۷۲۸/۱۳۲۸) مشکلِ اصلی مصرفِ افیون، از دست دادنِ سطحِ آگاهی (العقل) در مصرف‌کننده‌ی آن و سپس آسیب‌پذیری فرد در مقابل نیروهای بدنهاد و شرور بود. بخشی از یکی از فتوهای او به نحوی مبسوط به این موضوع پرداخته و رابطه‌ی بینِ از دست دادنِ شعور و ایجادِ حالاتِ شیطانی را موردِ تأکید قرار می‌دهد: «در صورتی که سطحِ هوشیاری فردی توسطِ عُلّتی 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 هواخواهی فاسدانه از شیطان صفتان پردازد تا شیطان بر او وارد شود و عقل 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، مستحقّ سرزنش و تنبیه هستند. در بعضی از آن‌ها این حالتِ شیطانی از طریقِ انجامِ هرآنچه که دوست دارند و یا رقصیدن به شیوه‌ای اغراق‌شده، ایجاد می‌شود و یا با غرییدن و نعره زدن تا بدان حد که حالاتِ شیطانی بر آن‌ها وارد شود. برخی از آن‌ها تمایل دارند از خود بی‌خود شده تا بدان جا که بیهوش شوند. همه‌ی این افراد عضوی از دسته‌ی شیاطین هستند و این واقعیتی است که درباره‌ی بیش‌تر آن‌ها دیده شده است».

شرح ابن تیمیّه از رفتارهای ممنوعه، چند موضوع ساده را تأیید می‌کند. نخست آنکه در نظرِ بعضی از مراجعِ فقهی، رفتارهایی شامل

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 مشخصِ ابن تیمیّه، سنت‌های استماعِ تصوّف (سماء) و رقص باشد. دوماً، در توصیفِ ابن تیمیّه از حالاتِ شیطانی، این حالات به عنوان امری تمثیلی در نظر گرفته نمی‌شود و درواقع شرحی است از فرآیندی واقعی در جهانِ آن روزگار. درست همانگونه که ابن تیمیّه، بین رفتارهای ممنوعه‌ی انسان‌ها و حضورِ شیاطین پیوندی قائل است، نقاشی‌های سیاه قلم نیز تشابهاتی بین 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 تصویر می‌کند درحالی‌که مشابه این موضوع، دو دیو در نقاشی دیگری به شیوه‌ی سیاه قلم، در حال استفاده از آسیابی دستی هستند (موزه ی متروپولیتن<sup>۱۸</sup>) (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 (تصویر ۸). در رابطه با اینکه چه ماده‌ای در این تصاویر سابیده و چه چیزی نوشیده می‌شود، بی‌شمار عت می‌توان متصوّر شد. با این حال پیوندِ طعنه آمیزِ دیوها با مصرفِ افیون، ممکن است تأییدی باشد براین

امر که 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 ماده 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 بین رفتارهای ممنوعه و شیطانی، می‌تواند در سایر نقاشی‌های مجموعه‌ی سیاه قلم نیز تعمیم یابد. طومارِ دست‌بزرگی که دیوهای برآشفته را درحالِ مُثله کردنِ یک اسبِ سفید ترسیم می‌کند می‌تواند با یک تصویر از هند، هرچند با تاریخی بسیار جدیدتر، اما تصویرگری نسبتاً مشابه، مقایسه شود و مشخصه‌های نقاشی‌های موجود در آلبوم را آشکار سازد (تصویر ۱ تا ۸). نقاشی فروخته‌شده در حراج‌خانه‌ی ساتبیز<sup>۱۹</sup> نیویورک، در می ۱۹۸۲ (متعلق به منطقه‌ی کُتاه<sup>۲۰</sup>، قرن ۱۹)، گروهی از دیوان را درحالِ ضیافت نشان می‌دهد. در پیش‌زمینه، یک گروه از شیاطین، حیواناتی شامل یک شتر، یک شیر و دو خرگوش را قتل‌عام و تکه‌تکه می‌کنند (درست همانگونه که دیوهای



طومارِ دستی سیاه قلم اسب را مُثله می‌کنند). در پس‌زمینه‌ی تصویر، یک دیو در حال حمل انگور، دیوی دیگر با ظرفی لعابدار و منقوش در دست و سومی همراه با یک فنجان فلزی، عناصری هستند که همگی به حضور شراب در تصویر اشاره می‌کنند. در مرکز تصویر دو دیو، بنگ را از طریق یک ملافه‌ی کتان، در لگنی، تصفیه می‌کنند و یک ظرف پورسلن نزدیک پای آن‌ها قرار دارد. در سمت چپ، بنگ در حال دود داده شدن در دیگی بزرگ، توسط دو دیو دیگر است. در پس‌زمینه حضور یک پیکره‌ی آدمیزاد با یک کودک که بر شانه‌های دیوی حمل می‌شود، ما را برآن می‌دارد که نقاشی را به‌عنوان بازنمودی از «حضور» نیروهای اهریمنی بدانیم، که نتیجه‌ی مصرفِ افیون توسط آدم‌ها است. این اثر به واسطه‌ی زمینه‌های مشترک فرهنگی با هند نیز به طریقی مختلفی می‌تواند تحلیل شود. از آن جهت که استعمالِ حشیش با آدابِ مرتبط با «شیوا» و «شیوائیسم» در ارتباط است، شاید بتوان آن‌را به عنوان امری ساتیریک و یا شاید نوعی نقاشی آیینی در نظر گرفت. اما این امر همچنان مبتنی بر این فرض است که دیوها و انسان‌های تسخیرشده، نیروهای کنترل نشده‌ی خود را هنگامی بروز می‌دهند که عقل از کار بازمی‌ایستد. در نتیجه می‌توان اینگونه استدلال کرد که مشابه با نقاشی کُتاه، طومارِ دستی سیاه قلم نیز در پیوند با ایده‌های مرتبط با حالاتِ شیطانی

حاصل از مصرفِ افیون است. پس این امکان وجود دارد که گروه دیگری از نقاشی‌های سیاه قلم، تجربیات مصرف‌کننده‌های افیون را تصویر کند. اصطلاح «چشمِ سرخ» که در آن رگ‌های خونی سطح صلبیه‌ی چشم منبسط می‌شود، با ظاهر مصرف‌کننده‌های حشیش منطبق است. نکته‌ای که توسط تعدادی از نویسندگان، به آن اشاره شده است. ابنِ سودون، شعر «موالیای خود را درباره‌ی تجربه‌اش از خوردن 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 لاجوه و با بره

روزی قرصی سبز را بلعیدم

و دیدم که سفیدی چشمانم به رنگِ سرخ درآمد

ناهشیار، درون خانه و بیرون آن قدم می‌زدم

هیچ حس نمی‌کردم، چه در بیرون و چه در درون

همچنین به عبارت «چشمِ سرخ» در دیوان اسرارِ فتّاحی نیشابوری (وفات ۱۴۴۸ / ۸۵۲)، که به تفاحی سبک نیز مشهور بود و مجموعه اشعار او پیرامون حشیش و مصرف‌کنندگان آن، بارها اشاره شده است.

یک مثال از بی‌شمار نمونه:

سرخِ چشم و زرِ چهره نمودیم ز سبز

تا سیه‌روی شود هر که دروغش باشد

کنژکتیویت<sup>۲۱</sup> یا التهاب ملتحمه در تعدادی از نقاشی‌های سیاه قلم مشهود است. در این تصویر دو دیو با چشمان سرخ ورم کرده به نحوی وحشیانه می‌رقصند (تصویر ۳). تصویر دیوها را در حالی نشان می‌دهد که با الاغی بدرفتاری می‌کنند و رگ‌های خونی متورم در مردمک چشمان آن‌ها به نحوی واضح قابل مشاهده است. تصویر دیوی را با چشمان ملتهب نشان می‌دهد که قمقمه‌ای فلزی را به دیوی دیگر نشان می‌دهد، درحالی‌که سفیدی چشمان این دیو کاملاً مشخص است. پس شاید این تصویر به این معناست که محتویات درون قمقمه عامل ایجاد سرخی چشم است.

تصویری که پیش‌تر در مجموعه‌ی ویگنیر<sup>۲۲</sup> بود، یک مرد و زن را در حال رام کردن یک دیو با چشمان سرخ نشان می‌دهد. نقاشی دیگری از سیاه قلم، شش مسافر را تصویر می‌کند، در حالی که چشمان همگی پیکره‌ها به‌جز یک نفر به رنگ سرخ است (تصویر ۲). شاید از این تصویر بتوان اینگونه نتیجه گرفت که به‌کاربردن رنگ قرمز در چشم‌ها، از ویژگی‌های ثابت این تصاویر نیست (در این مورد، رنگ سرخ به نظر می‌رسد بر روی حدقه‌های چشمان و اطراف آن‌ها متمرکز است).

در این‌جا پیکره‌ی سوار بر الاغ با نگاهی بهت‌زده به جلو خیره شده‌است و دو نفر دیگر به پشت سر نگاه می‌کنند. جایی که مردی، مرد دیگری را بر دوش خود حمل می‌کند. این درحالی است که بازوهای آن‌ها توده‌ای درهم تافته را تشکیل

می‌دهد که تشخیص اعضای بدن آن‌ها را مشکل می‌کند. می‌توان اینگونه تصور کرد که شکل اعضای بدن در این تصاویر، احتمالاً نمایانگر احساسات سراسیمه‌وار پیکره‌ها است و نه ضعف تکنیکی از جانب هنرمند (تصویر ۲). و در آخر، صحنه‌ای وجود دارد که در پژوهش‌های جدید، به عنوان تصویری از یک قرارگاه (اردوگاه) در نظر گرفته شده‌است. نقاشی، زمینی خالی را نشان می‌دهد با اسب‌هایی در حال چریدن، سگ‌های ولگرد، پنج پیکره‌ی آدمیزاد (یکی از آن‌ها آشکارا متمول‌تر از چهار پیکره‌ی دیگر است) و اشیایی گردهم آمده که بعضی از آن‌ها (مثل یک زین اسب، یک تیردان و یک فلاسک) نشان می‌دهد که این گروه دور از خانه هستند و مابقی اشیاء، مثل یک دیگ بزرگ و لگن‌ها، نشان‌دهنده‌ی این است که مردان در مکانی روستایی اتراق کرده‌اند. لگن‌ها در قالب اشکال سفید نامنظم، بر روی هم انباشته شده‌اند. همانند آنچه که در سایر نقاشی‌های سیاه قلم تصویر شده‌است، این اشکال سفید رنگ را می‌توان به گونه‌ای دیگر پنداشت. هرچند ممکن است بقچه‌هایی پارچه‌ای باشند که مردان در حال شستن آن‌ها هستند، با این حال، این تصویر، نمایانگر شباهت‌های واضحی است با تصاویر فرآهم آوری شراب و بنگ، در دوره‌ی مغول و اواخر صفویه که در محیط‌های روستایی و فضای باز و همراه با افراد متفاوت تصویر شده‌است. چنین صحنه‌هایی اغلب شامل پیکره‌هایی از درویشان، در کنار مردانی آشکارا ثروتمند است و فرایند تصفیه کردن بنگ

از میان پارچه را به درون جام‌ها و یا ترکیب بنگ و شراب را نشان می‌دهد.

در تصویری مشابه مردی در مرکز ترکیب‌بندی، بنگ را از میان پارچه‌ای عبور می‌دهد. او که پارچه‌ی چند لایه را به موازات قفسه‌ی سینه‌ی خود با هر دو دست نگه داشته، آن را بر روی یک لگن می‌فشارد (تصویر ۹). این کار، به همان شیوه، توسط پیکره‌ای دیگر، نشسته بر نشیمن‌گاه خود، در قسمت بالای سمت چپ ترکیب‌بندی سیاه قلم تکرار می‌شود.

موارد ذکرشده، به این خاطر نیست که تمامی صحنه‌های ترسیم شده توسط سیاه قلم را تصویر جمع‌آوری و مصرف مسکر (افیون) در نظر بگیریم. چون به طور قطع چنین دیدگاهی نمی‌تواند در رابطه با همه‌ی نقاشی‌های او، توجیه شود، برای مثال:

صحنه‌هایی از افراد در حال گفتگو با یکدیگر، یا افرادی مشغول به ساخت و ساز.

به‌رحال حتی در این صحنه‌ها هم تشابهات بین رفتارهای انسانی و رفتار دیوها همچنان آشکار است. برای مثال، شاید تعجب‌آور باشد که چرا پیشه‌وران تصویر (H.2153 f.141 b) روبروی تصویری از دو دیو، در حال ازه کردن درخت، قرارداد شده اند (H.2153 f.141 a-IA1 fig.277) (تصویری که در سمت a این صفحه‌ی دو بخشی قرار دارد). دو تصویر دیگر که روبه روی هم قرار دارند، تصویر دو مرد در حال نزاع بر سر یک الاغ است (H.2160 f.14 ba-IA1 fig.280) که در مقابل تصویر پیش‌تر بحث شده از دو دیو در

حال انجام کاری مشابه، قرار گرفته است (H.2153 f.27ba-IA1 fig.276)

قصد بر آن نیست که نقاشی‌های سیاه قلم را از اساس مرتبط با مصرف مسکرها بدانیم، اما حدس می‌توان زد که اغلب این نقاشی‌ها به ترسیم جامعه‌ای (خواه واقعی، خواه خیالی) می‌پردازند که در آن اعمالی همچون مصرف مسکرات در نزد مخاطبان این آثار، عملی هجو (ساتیر) پنداشته می‌شده‌است.

طبق نظر رابینسون<sup>۲۳</sup>، کلمه‌ی «سیاه» علاوه بر معنای اولیه‌ی خود یعنی رنگ سیاه، معنی ثانویه‌ای نیز معادل فرد مست دارد. این واژه نه تنها به فرد مست، بلکه به فردی از خود بی‌خود شده (تا حد دیوانگی) نیز اطلاق می‌شد (مست طافج از خود بی‌خبر). «سیاه» همچنین به معنی فرد سرکش (و متمرّد) هم هست. پس نام محمد سیاه قلم امکان دارد اشاره‌ای به هنرمندی باشد، با نام محمد، که در فنی آب مرکب (سیاه قلم) متبحر بوده‌است و یا کنایه‌ای باشد بر موضوعات این تصاویر، که او و یا عده‌ای به شیوه‌ی او خلق کرده‌اند.

بدیهی است که تمایزی باید قائل شد بین محیط شکل‌گیری نقاشی‌های سیاه قلم و نسخه‌های جدیدتر که با گزینش و طبقه‌بندی در آلبوم‌های (H.2153 و H.2160) گرد آمده‌اند. آلبوم‌هایی که شواهد اندکی مبتنی بر ممنوعه بودن تصاویر آنها از نظر گردآورنده‌ها وجود دارد. برای مثال در تصویر شماره ۱، صحنه‌ی تگه تگه کردن یک اسب توسط دیوها، هم‌نشین

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

«اجتناب از تزویر یکی از نشانه‌های عقل است ....  
..... دوری جستن از هر آنچه که تو را رسوا می‌سازد  
و برگزیدن هر آنچه که تو را زینت می‌بخشد، خصلتی  
شرافت‌مندانه است.....  
(وَ إِنَّ مِنْ عِلْمَاتِ الْعَقْلِ التَّجَافِي عَنِ الدَّارِ الْغُرُورِ...)

در تصویر ۳ متنی تحریف‌شده از یک مناجات، هم‌نشین تصویر از دیوها، در حال رقص و سماع، شده است. در یکی از مصرع‌های این مناجات، فرد از علی بن ابی طالب یاری می‌طلبد و از شرّ و سوسه‌ی نفس و شیطان رجیم به او پناه می‌برد (و مِنْ شَرِّ غِيّ نَفْسِي وَ شَيْطَانِهَا الرَّجِيمِ).

### ●●● هدف از ساتیر: صوفی‌های میانه‌رو و تندر و (متمرد)

اگر نقاشی‌های سیاه قلم راساتیریک بپنداریم، این تصاویر چه چیزی را هجو می‌کنند؟ تعیین تاریخی مشخص برای مصرف مسکر در سرزمین‌های مورد بحث ما در قرون ۱۴ و ۱۵، کاری نسبتاً پیچیده است، زیرا آن نوع از مستندات که تاریخ‌نگاران در پی آن هستند، معمولاً یا مفقود است، یا دیگر وجود ندارد و یا هرگز منتشر نشده است. با این وجود طبق تعدادی از منابع مستند و ادبی در زبان فارسی، این تصوّر عمومی وجود داشته که حشیش و بنگ همواره با دو زمینه همراه بوده است: فرهنگ

درباری و فرهنگ تصوّف (به دو شکل میانه‌رو و آشکال تندر و آن). حتّی ضرب‌المثل‌هایی وجود دارد که بازتاب دهنده‌ی پیوندهای آشکار، بین صوفی‌ها و مصرف حشیش است. همچون: برگ سبزی (حشیش) است، تحفه‌ی درویش... و همچنین دیوان اسراری فتاحی که حشیش را پیامد مسلک جمال الدین ساوجی، از بنیان‌گذاران جنبش متمرد قلندریه می‌داند.

این عقیده را نیز که نقاشی‌های سیاه قلم مرتبط با جریان‌های ادبی تصوّف بوده است می‌توان در نظر گرفت؛ برای مثال در رساله‌ی ده فصل (تعریفات) که مجموعه‌ای است از مضامین به عمّد درهم‌ریخته، عبید زاکانی (وفات ۱۳۷۰ / ۷۷۰) شاعر و نثرنویس طنزپرداز، «بنگ» را به هر آنچه که برای صوفی حالت خلسه و وجد ایجاد کند تعبیر کرده است. تعریف مشابه دیگری در همان اثر، کلمه‌ی «شیخ»

(احتمالاً شیخ صوفی) است که به جای واژه‌ی دیو (شیطان) به کار رفته است و یا «تلبیس» (نیرنگ شیطان) که هم‌معنی با سخنانی است که شیخ در رابطه با ذات جهان مادی می‌گوید. همچنین «وسوسه» که نصایح شیخ درباره‌ی زندگی پس از مرگ است. «دیوها» یا همان شیاطین نیز مترادف با پیروان شیخ به کار رفته است. این نوع بیان ادبی توسط عبید، اولین اثر به این شیوه‌ی خاص نبوده است. 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 تأثیر مخرب مسلک

مردانِ تُرک، بیزانسی و هندی در ماورالتَّهر تأسف می‌خورد (صوفی‌هایی که در پیوند با اندیشه‌های بایزید بسطامی (وفات ۲۶۱ / ۸۷۴ یا ۲۶۴ / ۷۸ - ۸۷۷)، شبلی (وفات ۳۳۴ / ۹۴۵) و جنید (وفات ۲۹۸ / ۹۱۰) بودند. افرادی که ابوطاهر ادعا می‌کرد، مساجد شهر را بی‌حرمت کرده‌اند و مردان را به شدت در مصرف شراب، بنگ و قمار کردن با تاس (بازی) تحت تأثیر خود قرار داده‌اند. هرچند که ارتباط تصوّف با رفتارهای ممنوعه از سوی عبید، می‌تواند عامدانه و کلیشه‌ای بوده باشد، با این حال شاید تا حدّی بازتابی از جریان‌های جامعه‌ی معاصر وی نیز باشد. گواهی بر این ادعا، نسخه‌ای از فرمان جلایری است که سران اجرایی نظام صفویه در اردبیل را مورد خطاب قرار داده است. با نوشته شدن این فرمان (که در ۷۷۳ / ۱۳۷۲ منتشر شده بود)، بر سردر زیارتگاه، به حکمرانان دستور داده می‌شود تا از آزار رساندن به روستاییان محلی و مصادره کردن گله‌های آن‌ها دست بکشند، گرفتن عواید مالیاتی که قانوناً از سمت دباغ‌ها و قصابان محلی باید به دولت تعلق می‌گرفت را متوقف کنند و آن‌ها و پیروانشان (مُریدان) را از باب کردن کارهای حرام (بدعت) در این سرزمین باز دارند (در این متن به روسپی‌گری و مصرف شراب به طور واضح اشاره شده است).

علاوه بر این، بعضی از شیوخ تصوّف، هم‌کیشان خود را متهم به این رفتارهای ممنوعه می‌کردند. ابن بزّاز در هژوگرافی بزرگ صفی‌الدین اردبیلی (وفات ۹۳۵ / ۱۳۳۴)، یعنی صفوه‌الصفاه (تکمیل

شده در ۱۳۵۸/۷۵۹) روایت‌هایی در رابطه با دو گروه صوفی‌ها یعنی میان‌ه‌رو و تندرو در منطقه‌ی اردبیل ارائه می‌دهد. افرادی که رفتار ناشایست آن‌ها، باعث شد رهبری دینی صفی‌الدین و معلّم (مرشد) او، شیخ زاهد، مستحکم‌تر شود. روایت شده است که شخصی با نام حسن مانکلی، جانشین و نایب‌السلطنه‌ی بابی یعقوبیان، که به‌طور مداوم حشیش مصرف می‌کرد، گروهی مُتشکّل از مخالفان شیخ زاهد (قلندران، مَلاها و افرادی از این دست) را دورهم جمع کرده بود. روایتی دیگر از صفوه‌الصفاه، در روستایی با نام پورنیق رخ می‌دهد. جایی که مردی با نام محمد رزینان به‌طور غیرمنتظره‌ای وارد آن جا شده و ادعا می‌کند یک شیخ است. فردی که با قدرت ماورالطبیعیه‌ی خود (پیش‌گویی یک اتفاق که بعدها به وقوع پیوست) در میان روستاییان به مقامی روحانی دست یافت. طبق پیش‌گویی او، سلطان محمد (الجایتو، وفات ۷۱۶ / ۱۳۱۶) می‌میرد و ابوسعید سلسله‌ی ایلخان را بنیان می‌گذارد. هنگامی که توجه صفی‌الدین به این موضوع جلب شد، او این قدرت پیش‌گویی را حالاتی شیطانی دانست و به پیروان خود دستور داد تا زیر سجاده‌ی محمد رزینان را جستجو کنند. جایی که (به زعم او) قطعاً کیسه‌ای از حشیش پیدا خواهد شد، زیرا رزینان فردی معتاد بود. افراد گمان می‌کردند که رزینان، صاحب کرامت است و تمایلی به مقابله با او نداشتند. با این حال یک روز عصر شجاعانه گرد آمدند تا به دستور صفی‌الدین عمل کنند. پس آگاه گشتند

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 مدرک مستند و ادبی به نحوی کارگشا می‌تواند با نقاشی‌های سیاه قلم مقایسه شود. نخست، اینکه رویدادهای زندگی واقعی هنرمند می‌تواند واکنش‌های خلاقانه‌ای را در او برانگیزد. این آثار از طرفی کاملاً یک اثر هنری محسوب می‌شوند و از سویی دیگر مطرح کننده‌ی تغییرات نظام اجتماعی معاصر وی نیز می‌باشند. روایت اخیر در رابطه با محمد رزینان (که بخشی از یک متن هژیوگرافی<sup>۲۴</sup> بود) مشخصاً دارای ابعادی ادبی است که، یا به عمد و یا بی‌قصد و منظور، مقامه‌ی الهمدانی را یادآوری می‌کند. همچنین این متون، وجوه برجسته‌ی صریحی از تاریخ اجتماعی را در برمی‌گیرند که بخشی جدایی ناپذیر برای مطالعه‌ی نقاشی‌ها است. براین اساس، صوفی‌های میانه‌رو، صوفی‌های تندرو (همچون قلندران)، کشاورزان روستایی و پیشه‌وران، همگی به ضرورت، با یکدیگر رابطه‌ای متقابل داشته‌اند. درواقع، بررسی‌ها نشان می‌دهد که با رشد دسته‌های تصوّف، طبقه‌ی کشاورز و پیشه‌ور نیز با این نهادهای تصوّف متحد شدند.

چنین دیدگاهی امکانی است برای پرکردن خلاء بین 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 در اویش هستند.

هرچند که پیش‌تر هم تأکید شد، در این نقاشی‌ها صرفاً شاهد بازنمایی یک گروه خاص از افراد نیستیم. تعدادی از آن‌ها تنها یک یا دو بار در نقاشی‌ها دیده شده‌اند: (H.2153 f.106 b) دو مرد در پوشش کشیشان 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 طریق ظاهرشان یعنی تراشیدن موهای بدن و صورتشان قابل تشخیص هستند. آن‌ها متفاوت از سایر گونه‌های در اویش هستند که می‌رقصند، یا بر نشیمن‌گاه خود نشسته و در حال بحث یا داد و ستد هستند.

در راستای نظر کاگمن، مبتنی بر اینکه احتمالاً این افراد برده بوده‌اند، نظام‌نامه‌هایی همچون «القول السدید فی اختیار الاماء والعبید» (کتاب راهنمای لازم‌الاجرا در رابطه با زنان و مردان برده) اثر محمود بن احمد العینت ابی‌المشاطی نیز از آن دوران موجود است که، فروش انواع ملّیت‌ها را به بردگی در اواخر قرن ۱۴ و ۱۵ تصدیق می‌کند (بردگانی از اروپای غربی، بیزانس، هند، آسیای میانه، آفریقای شمالی، اتیوپی و سواحل دریای سرخ). از آنجایی که العینت ملّیت‌هایی را مطرح می‌کند که به‌عنوان نیروی کار و تولیدکننده توسط علما به کار گرفته می‌شده‌اند، این امر گواهی است بر اینکه احتمالاً برده‌های غیرمسلمان هم به این کیش جدید درمی‌آمده‌اند.

نوع پوشش نیز در تعیین هویت تعدادی از پیکره‌های ترسیم شده در نقاشی‌ها کمک می‌کند. برای مثال در تصویر (H.2153 f.38 b IA1 fig.310). دو درویش که در حال حمل کیسه‌های حشیش

هستند از طریق شنل‌هایشان که از پوست ببر و پلنگ دوخته شده، قابل تشخیص هستند. این شنل‌ها به نظر می‌رسد جامه ای با نام «پوست تخت» باشند که فرهنگ دهخدا آن را پوست حیواناتی همچون گوسفند، یا خز شیر، پلنگ و ببر تعریف می‌کند، که در اویش به‌عنوان پوشش یا زیراندازی در حین نشستن و خوابیدن استفاده می‌کردند و هنگام سفر آن را بر پشت خود می‌گذاشتند.

هرچند استفاده از پشم در پوشش، با مقامات سلطنتی مرتبط بود، با این حال پیوندی نیز با علمای مدعی روحانیت در تصوف داشت، که در نقاشی مجالس العُشاق، از کتابخانه‌ی بودلیان (MS ouseley) که پیروان درویش مسلک فخرالدین عراقی را تصویر می‌کند، می‌توان مشاهده کرد. تصویر، مردهایی را نشان می‌دهد که یا پوست تخت بر شانه‌های آن‌ها آویخته شده و یا پوشش و شلوار خاصی از خز ببر و پلنگ برتن دارند. شخصی کلاهی بر سر دارد که از خز بیرسفید است. در بعضی متون این مساله مطرح است که کلاه‌های خز پلنگ و ببر به‌عنوان نمادی برای متمایز کردن صوفی‌ها به‌عنوان طبقه‌ای ممتاز در نقاشی‌ها به کار می‌رفته است. چنین کلاه‌هایی در یک نسخه‌ی خطی از منطق الطیر عطار (موزه‌ی متروپولتین) و متنی مدون از هرات تیموری متأخر در رابطه با تصوف و همچنین در سلوچ نسخه‌ی کپی سلطان حسین باقرا از بوستان سعدی که هم‌اکنون در قاهره است (دارالکتب، ادب فارسی) و تصویری از محیطی

درباری (که در آنجا تصوف رسمی شده و رشد یافته) دیده می‌شود.

برخی بازنمایی‌های مکتوب، مثل دیوان اسراری فتاحی، به توضیح «پوست پوشان» (به معنی پوشنده‌های خز یا پوست حیوان)، می‌پردازد. این گروه از صوفی‌ها اغلب حشیش مصرف می‌کردند. اگر پوشاک و کالاهای حاصل از خز ببر و پلنگ به‌عنوان وجه مشخصه‌ای برای صوفی‌ها در نظر گرفته شود، ممکن است به تشخیص هویت 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 شامل دو گروه است: یکی درویش‌هایی، که به نحوی متفاوت، ملبَس به لباسی بسیار کوتاه و نشسته بر روی زمین و مشغول ساخت و ساز هستند، و گروه مردانی با پوشش‌های بلند و تمام قد و کلاه‌های زنگوله مانند، که مرسوم‌ترین نوع پیکره‌ها در نقاشی‌ها هستند: هم‌چنین کلاه‌های خز ببر و پلنگ در دو نقاشی، ملون و بزرگ دیده شده است: صحنه‌ی «حرکت دسته جمعی»<sup>۲۵</sup> و صحنه‌ی پیکره‌های مست، در حال جابه‌جا کردن ظروف فلزی و پورسلن در میان 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 از آن‌ها لباس بلند و عبایی از خز پلنگ بر تن دارد و در حال تماشای دعوای بین دو دیو دیگر است. هر چهار دیو،



کلاه‌های بلندی دارند که مشخصه‌ی پیکره‌های انسانی است.

تصاویری این چنین، ترغیب‌مان می‌کند تا اثر را به‌عنوان سندی فرض کنیم مبنی بر اینکه پیکره‌ی دیوها در این آثار به قصد ایجاد تقلیدی پارودیک از رفتار آدمیان مورد استفاده قرار گرفته است. به‌طور کلی کلاه‌های زنگوله‌وار بعضی از پیکره‌های انسانی در نقاشی‌ها، مشابه با اعضای انجمن‌های تصوّف است. البته این شباهت به قدری نیست که به صراحت بتوان آن را متعلق به یک دسته‌ی مشخص دانست. در واقع کلاهی که بر سر مرد ترسیم شده، زینتی شعله‌مانند در انتها دارد. این ویژگی، این ایده را ایجاد می‌کند که جامه‌ی این مردان تعمداً نمادی کاریکاتوروار است (تصویر ۵). همین موضوع در اثری که اکنون در موزه‌ی سکلر<sup>۲۶</sup> وجود دارد، دیده می‌شود. اثری (منسوب به تبریز، ۱۴۷۰) که شاهزاده‌ای را نشان می‌دهد که در مقابل یک درویش بر زمین زانو زده است. درویش جامه‌ی بلند و یک کلاه زنگوله‌وار با تزئینی مشابه پیکره‌های سیاه قلم بر سر دارد و مشابه تعدادی از آن‌ها، مرد عصایی را در دست گرفته است. پوشش مرد با جامه‌ی وزین و کلاه بلند به گونه‌ای است که بعید به نظر می‌رسد نشان‌دهنده‌ی صوفیان تندرویی همچون قلندران یا حیدریان باشد. افرادی که پوشش، مو و رفتار آن‌ها عموماً در متون و تصاویر به نحوی متحدالشکل توصیف شده است. قلندران، که همه‌ی موهای صورت و بدن خود را اصلاح می‌کرده‌اند و پوششی نخ‌نما

دارند و نیمه‌عریان هستند و همان‌طور که پیش از این بحث شد، فقط تعداد کمی از نقاشی‌های سیاه قلم پیکره‌هایی کاملاً مشابه با این افراد را ترسیم کرده است. گروه دوم، حیدریان هستند که فاقد ریش و دارای سبیل‌هایی بسیار بلند بودند و به خاطر انداختن حلقه‌های فلزی سنگین بر اندام تناسلیشان و نمایش آن بدنام بودند. پس با این وجود احتمال کمی وجود دارد که پیکره‌ای از پیکره‌های موجود در نقاشی‌ها، متعلق به حیدریان باشد.

عقیده‌ی راجرز مبتنی بر اینکه تعدادی از آن‌ها تاجران خیز روس تبار هستند، با آنچه کلاویخو<sup>۲۷</sup> بیان می‌کند، در تضاد است. بنا به نظر کلاویخو، آن‌ها هیأتی از نمایندگان مسیحی و تاجران خیز از سرزمین‌های زیر سلطه‌ی ترکان مغول هستند که به دربار تیمور فرستاده شده‌اند. این افراد، مُلبّس به شنل‌هایی ژنده از پوست حیوانات بوده‌اند. همچنان که کلاه‌های کوتاهی بر سر داشته‌اند که با ریسمانی به سینه‌ی آن‌ها متصل بوده است. این پوشش، مشابه لباس 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 شنل تمام‌قد و کلاه‌های زنگوله دار هستند، به عنوان بیانی کاریکاتوروار از جریان اصلی تصوّف بدانیم، آن‌گاه متوجه خواهیم شد که اشتراکاتی بین اعمال ترسیم شده در نقاشی‌ها و ایده‌های موجود در مستندات و ادبیات ساتیریک میانه و اواخر قرن ۱۴ وجود دارد. علی‌رغم فقدان جزئیات



پس‌زمینه در نقاشی‌های سیاه قلم، نمایش پیکره‌هایی با ویژگی‌هایی گوناگون، تصویری از جهان زیستی نقاش ایجاد می‌کند و این تصاویر به هیچ‌وجه در تقابل با محیط اجتماعی قرن ۱۴ نیستند. برای مثال اسنادی همچون فرمان سلطان احمد جلایر که پیش‌ترراجع به آن بحث شد، نشان می‌دهد که اغلب گروه‌های پیرو تصوّف، با جامعه‌ی تجّار و کشاورزان گره خورده بود. پژوهشگرانی همچون یورگن پاول<sup>۲۸</sup> نیز شرح داده‌اند که چگونه از جهت اقتصادی، رشد نظام‌های تصوّف در ایران در هماهنگی با دهقانان، بوده است. همچنین در صفوه‌الصفا این‌گونه بیان شده است که صوفی‌ها در قرن ۱۴ اغلب درگیر پروژه‌های ساخت و ساز و تجارت بوده‌اند.

### ••• بررسی زمینه‌ها

حال پرسش این‌جاست که نقاشی‌های سیاه قلم به چه منظوری کشیده شده‌اند؟ به‌کار بردن قالب طوماری در برخی از نقاشی‌ها، لزوماً به معنای کاربرد آن‌ها در نقالی کردن یا اجرای نمایش نیست. بلکه می‌تواند تنها یک تجربه‌ی فنی جدید در رابطه با قالب اثر از سوی هنرمند بوده باشد. با این حال این احتمال وجود دارد که نقاشی‌ها دراصل به عنوان متونی نمایشی اجرا می‌شده‌اند و بعدها، مشابه آنچه که در آلبوم‌ها دیده می‌شود، در قالب یک مرقع در نظر گرفته شده‌اند. با این همه، به دلیل ابعاد بزرگ نقاشی‌ها، ماهیت نمایش‌گونه و منحصر به فرد هر تصویر و عواملی همچون تأکیدات طلایی رنگ که

احتمالاً وضوحی در تصاویر ایجاد می‌کرده است، این احتمال تقویت می‌شود که تعدادی از آن‌ها به‌عنوان طرحی برای نقالی پیرامون تصویر و یا به جهت سرگرم کردن تماشاچی‌ها در غیاب بازیگر (روی صحنه) ایجاد شده باشند و همانگونه که بارها اشاره شده، فرسودگی ایجاد شده در بعضی از نقاشی‌ها نشان می‌دهد که بارها به شکل نادرست با نقاشی‌ها رفتار شده است.

در این بین، گاه این بحث وجود دارد که پیکره‌های نقاشی‌های سیاه قلم، شباهت‌هایی با عروسک‌های تئاتر سایه دارد. موضوعی که به سختی می‌توان از آن دفاع کرد. چراکه نقاشی‌ها با عروسک‌هایی از دمیاط (در مصر) مقایسه شده‌اند. عروسک‌هایی که توسط پل کاله<sup>۲۹</sup> گردآوری و به همگان شناسانده شد و پژوهش‌های دوران جدید در باب ابزار صحنه در تئاتر سایه را شکل داد و اینکه پیکره‌ها هیچ شباهت قابل توجهی نیز با عروسک‌های باقی‌مانده از نمایش «لعبت بازی» در ایران ندارند.

براین اساس، حال که دلایل کافی بر ارتباط نقاشی‌ها با متونی مشخص وجود ندارد، باید نقاشی‌ها را با ساختارها و زمینه‌های هجوآمیز تئاتر سایه، متون نمایشی اجرا شده و از این دست نوشته‌ها مقایسه کرد. برای مثال، پیش‌طرح‌های موجود در کتاب «تزهه النفوس و مضحک العبوس» از ابن‌سودون، که احتمالاً به اجرا هم درآمده‌اند، در زمینه‌ای یکسان اما با ارائه‌ی چندین شخصیت متفاوت شکل گرفته است. در یکی از طرح‌ها، در سمت راست تصویر،

یک تعبیرکننده‌ی خواب و مشتریان او و در سمت دیگر تصویر مردی در کنار خانواده‌اش دیده می‌شود درحالی‌که در مصرف حشیش زیاده‌روی کرده است. در طرح دوبخشی دیگری، به یک مراسم عروسی اشاره شده است. مراسمی که به عروس و داماد مواد مسکر داده شده است و برادر جوان‌تر عروس که خواستار پوشیدن لباس عروس است، توسط مهمان‌ها مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و سومی تصویری است از فحاشی بین فردی گوژپشت و گروهی از ظرفاء (افراد خردمند).

هرچند تشابه بین این طرح‌ها به وضوح قابل تشخیص نیست، اما آنچه که به طور مشترک در این تصاویر وجود دارد، تأکیدی است که بر اعمال هجوآمیز گروه‌های کوچکی از آدم‌ها گذاشته می‌شود. افرادی که بخشی از رویدادهایی بزرگتر هستند. مشابه این طرح‌ها که در بردارنده‌ی رویدادهایی تکرارشونده است و یا همانند تعاملات بین تعبیرکننده‌ی خواب و مشتریان او، نقش مایه‌های بسیاری وجود دارد که از نقاشی به نقاشی دیگر تکرار می‌شود. برای مثال چند نقاشی، مردانی را در مسیر سفر نشان می‌دهد، افرادی همراه با احشام یا پیکره‌هایی جفت جفت در حال گفت‌وگو.

شمونل موریه<sup>۳۰</sup> دیوها را که عامل ایجاد تأثیری ساتیریک در متون هستند، با فرهنگ نمایشی آن دوران مرتبط دانسته است. برای مثال در رساله‌ی «الغفران» نوشته‌ی ابوالعلی معری (وفات ۱۰۵۸/۴۴۹) ابوهدرش، چندی که با شخصیت اصلی در رساله گفت‌وگو

می‌کند، رفتارهای غلط آدمیان را با ذکر تمامی حوادث ناگواری که بر روی زمین تجربه کرده، شرح می‌دهد. اگر نقاشی‌ها در ارتباط با متون نمایشی ایجاد شده باشند، پس باید ارتباط مشخص‌تری را بین درون‌مایه و موضوعات نقاشی‌ها با متون نمایشی (در قیاس با عروسک‌های به‌جا مانده از تئاتر سایه) بتوان یافت.

تصاویری همچون (H.2153 f.48 a IA1 fig.224) که به نظر می‌رسد یک دیو در حال سخنرانی و نطق کردن برای ناظرین است، این عقیده را که نقاشی‌ها برای ایجاد تأثیری ساتیریک بر معیارهای اخلاقی آن روز جامعه تولید شده، تقویت می‌کند.

مستندات محدودی در رابطه با نمایش هجو در ایران و سرزمین‌های اطراف آن، در دوره‌ی زمانی مورد بحث، وجود دارد. اما می‌توان استدلال کرد که این نوع از نمایش‌ها در این مناطق به اجرا درمی‌آمده است. ابن دانیال (وفات ۱۳۱۰/۷۱۰) اهل موصول بود. تئاتر سایه‌ی او با نام «عجیب و غریب» را می‌توان به عنوان نمایشی هجو از زندگی کوچه و بازار توصیف کرد. او در ۱۹ سالگی زادگاهش را به سمت قاهره، ترک کرد. عبید زاکانی از دلقک‌هایی (مسخرگان) می‌نویسد که در ایران مغول، به عروسی‌ها و مجالس سماع دعوت می‌شدند. اینکه طنز موجود در اجرای آن‌ها، ناشی از تقلید تمسخرآمیزی از تماشاچیان بود و یا حاصل اجرای یک متن نمایشی مشخص، همچنان مبهم مانده است. با این حال واضح است که «مسخره» در قرن ۱۵ قاهره، به بازیگری گفته می‌شد که تماشاچی‌ها گرد او

جمع می‌شدند و او شروع به دکلمه می‌کرد. مبحثِ مطرح شده توسط میرعلیشیرنویی درباره‌ی داستان‌سرایان در کتاب «محبوب القلوب»، حضور آن‌ها را در اواخر قرن ۱۵ هرات مطرح می‌کند. همچنین تعداد قابل توجهی از اشعار طنز وجود دارد که احتمالاً در محیط‌هایی همچون گردهمایی‌های غیررسمی (مجالس) اجرا می‌شده‌اند. برای مثال، ابواسحاق اطعمه، هم پیاله‌ی حاکم شیراز تیموری، یعنی اسکندر سلطان (وفات ۶۱۸ / ۱۴۱۵)، عمده‌تقلیدهایی خنده‌دار از اشعار معروف عصر خود به کار می‌بست، تا به نوعی فکاهی دست یابد.

این نتیجه‌گیری که نقاشی‌های سیاه قلم به این خاطر که طبقه‌ی حکمران را بازنمایی نمی‌کند پس در محیطی به دور از دربار ایجاد شده‌اند، احتمالاً استدلالی ناصحیح است. ساتیر، پارودی و رفتارهای خلاف اخلاق، به‌عنوان مشخصه‌های اصلی فرهنگ درباری، پیشینه‌ای طولانی داشته است. از جمله بازنمایی کوچه و بازار که توجه سیاه قلم به زندگی و فضاهای عمومی را به خود جلب کرده بود.

عبیدزاکانی، شاعری که پیشینه‌ی او به دربار می‌رسید، در متنی به زبان فارسی، به تمسخر طبقه‌ی متوسط و فقیر جامعه‌ی خود پرداخته است. در متنی عربی با نام قصیده‌ی «ساسانیه»، به قلم الأحنف العکبری (قرن ۱۰)، تقلیدی تمسخرآمیز از زندگی فقرا، با زبانی زننده، صورت گرفته است. ابودلف الخزرجی (قرن ۱۰) نیز به پشتوانه‌ی یک حامی درباری، یعنی صاحب ابن

عباد (۳۸۵ / ۹۹۵) اثری به همین شکل ترتیب داد. همان‌الگو توسط صفی‌الدین الحلّی (۷۵۰ / ۱۳۴۹) برای توصیف صوفی‌های کلاهدار قرن ۱۴ به کار رفت. الحلّی در قصیده‌اش به هجو شیادان دوره‌گردی می‌پردازد، که گاهی مردم را به هواخواهی از خود و گاه به مصرف حشیش و شراب ترغیب می‌کردند. همچنین مدارکی وجود دارد مبنی بر اینکه مرزهای بین طبقات بالای اجتماع و عموم مردم، بیشتر از آن‌چه که انتشار می‌رود به هم نزدیک بوده است. برای مثال، در یادداشتی پیرامون حشیش، در اثر «خطط» نوشته‌ی تقی‌الدین مقریزی (وفات ۸۴۵ / ۱۴۴۱) متنی کوچک اما صریح درباره‌ی سلطان احمد جلایر آمده است:

«وقتی که سلطان بغداد، احمد بن اویس در گریز از دست تیمور (در سال ۷۹۵ / ۹۳ - ۱۳۹۲) با همراهان خود به قاهره رسید، همراهان او در ملاءعام به مصرف حشیش پرداختند. پس مردم آن‌ها را مجازات کردند و رفتار آن‌ها را ناپسند دانستند و آن‌ها را تقبیح کردند. سپس اندکی بعد از اینکه او از قاهره به بغداد رفت و مجدداً برای بار دوم آن‌جا را ترک کرد، برای مدتی در دمشق مستقر شد، مردم دمشق به همان نحو از همراهان او آموختند که در ملاءعام حشیش مصرف کنند» (التظاهر بهاء).

نظرات مقریزی در رابطه با سلطان احمد جلایر کمی گیج‌کننده است؛ زیرا او تا حدی از تعامل بین درباریان سلطنتی و عموم 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 نکرده‌اند) زیرا 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 (مُهَدَّب) علاقه‌مند نبوده‌اند.

در رابطه با تعاملِ بینِ درباریانِ سلطنتی و شهرنشینانِ طبقه‌ی فرومایه، اسنادی توسطِ الغیاث البغدادی تاریخ‌دان، تهیه شده است. او ساخته شدنِ مکانی، بر فرازِ ساحلِ رود دجله در بغداد، مختصِ قلندران (قلندرخانه) توسطِ سلطان احمد جلایر را شرح می‌دهد و اینکه (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 تاحدی تعاملاتِ اجتماعیِ بینِ 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 کنایه‌آمیز درنظر گرفته شوند. طنزی از تمایلاتی مشترک که از طریقِ آن درباریان و مردم عادی می‌توانستند به هم نزدیک‌تر شوند.

## ••• نتیجه‌گیری

پژوهشگران، زمانی که نقاشی‌های سیاه قلم را به جغرافیای جهانِ اسلام نسبت دادند، بر این باور بودند که تصاویر، با هدفِ ثبتِ فرهنگِ اجتماعی و مذهبیِ منطقه‌ای حاشیه‌نشین 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 و سیاسی 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 از آن دوره، هم بر تعاملاتِ بینِ درباریان و عموم مردم و هم بر تقلیدِ پارودیک از زندگیِ کوچه و بازار تأکید 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 چندزبانه، همچون عراقِ جلایری، چنین نتیجه‌گیری خطرِ دورشدن از مساله‌ی اصلی را ایجاد می‌کند.

نقاشی‌های سیاه قلم بیشتر از آنکه صرفاً مرتبط

با یک هنرمندِ خاص باشد، شیوه‌ای مشترک است که در این مجموعه‌ها و تاریخچه‌ی تولید و انتشارِ گسترده و نسخه‌برداری‌های چندباره از آن‌ها، می‌تواند مسیرِ گردآوری، انتشار و تسلطِ یک نظامِ هنریِ مشخص را در یک دوره‌ی زمانی خاص، مشخص کند. در نتیجه، زمانی که بی‌ثباتی‌های سیاسی و اجتماعی ناشی از حمله‌ی مغول‌ها، شهرت و محبوبیتِ گروه‌های دراویش و شیوخ آن‌ها را افزایش داده بوده، ساتیر، درد و شاخه‌ی تصوّف (یعنی جریانِ اصلی آن و صوفی‌های متمرّد)، اهمیت خاصی به خود گرفت. ارتباطاتِ نزدیک و روبه‌رشدِ بین دولت‌ها و تشکیلاتِ تصوّف در قرن ۱۰، نه تنها به معنی ارائه‌ی آثارِ غیرفکاهی و جدی به مخاطبان

نبود، بلکه تحولاتی نیز در آنچه که از دید مخاطبین سرگرم‌کننده محسوب می‌شد، ایجاد کرد. بنابراین، بر اساس مدارک مستند و ادبی موجود، نظرِ بعضی از مورخان حوزه‌ی هنر مبنی بر اینکه مجموعه‌ی اصلی نقاشی‌ها متعلق به قرن ۱۴ و مابقی آثار (که ادامه‌ی همان شیوه توسط هنرمندانِ ترکمنِ قرن ۱۵ است) منطبق با ویژگی‌های قرن ۱۵ است، می‌توان تایید کرد. من بر این باور هستم که تمرکزِ بیشتر بر این پرسش که در فرهنگِ این دوره (قرونِ وسطی)، چه چیزی از نظر مخاطب سرگرم‌کننده بوده و به چه علت، به گره‌گشایی‌های بیشتری دربابِ موضوعاتِ نقاشی‌ها و محیطِ خلقِ آن‌ها کمک خواهد کرد.



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





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







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>

پیش‌نوشت

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



۱۳۵

