یک متن و دوبیان؛

بررسی نسبت طریقت جوانمردی با سبک نقاشی بهزاد و شعر سعدی

سیدمانی عمادی پَرَم‌کوهی*

غلامعلی حاتم**

چکیده

یکی از مهم‌ترین مسائل در حوزهٔ نگارگری ایرانی چگونگیِ انتخاب متن برای تصویرگری است. عموماً تصوّر بر این است که نقاشان اختیار زیادی در انتخاب متن نداشته‌اند، اما نوشتارِ پیش‌رو نشان می‌دهد که این کار تابع منطقِ خاصی بوده که با جهان‌بینیِ نقاش یا گروهِ نقاشان، به نوعی، ارتباط داشته است.

تحلیلِ تطبیقیِ حاضر، با بهره گیری از رویکرد جامعه‌شناسیِ ساختارگرا، مشخصاً چند اثر مهم در سبک نقاشیِ کمال‌الدین بهزاد را با چند شعر سعدی مقایسه می‌کند، و نتیجه می‌گیرد که اشتراکات ساختاری در جهان‌بینیِ منعکس در آثار این دو چهره در متن اجتماعیِ واحدی به نام «فتوّتیه» یا آیین جوانمردی است. می‌توان گفت که جهان‌بینیِ گروه‌هایی از اهل فتوّت، در عرصهٔ نقاشی، به صورت سبک بهزاد منعکس شده است و در عرصهٔ شعر، در قالب آثار سعدی. از همین روست که نقاشانِ سبک بهزاد به اشعار سعدی علاقهٔ بسیار نشان داده‌اند؛ حتی شاید آنها خود به آیین جوانمردی وابسته یا، دست‌کم، از آن بسیار متأثر بوده‌اند. برخی از نقاشی‌های آنان را می‌توان در حکم فتوّت‌نامه‌های تصویری دانست.

کلیدواژه‌ها: فتوّت، نگارگری ایرانی، کمال‌الدین بهزاد، سعدی، جامعه‌گراییِ بصری

تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۱۹

* دانشجوی دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول) / seyedmaniemadi@yahoo.com

** استاد دانشگاه هنر تهران

مقدمه

در مباحث مربوط به تاریخ نگارگری ایرانی، عموماً، علت ظهور نقاشی‌هایی از کار و کردار پیشه‌وران و مردمان طبقات میانه‌حالِ جامعه مانند حمّامیان، قصّابان، بنّایان، نجّاران و مشاغلِ دیگر، تبعیتِ صِرف این‌گونه نقاشی‌ها از حکایت‌ها و اشعار شاعرانِ فارسی‌زبان دانسته شده است: حکایت‌هایی منظوم یا منثور که در آنها از صاحبانِ مشاغل نامبرده یادی شده است. در این نوع توجیه، به چراییِ ترسیم نگاره‌های این‌چنینی، نقاشی ایرانی جز تمهیدی «تصویرگرانه» محسوب نمی‌شود که تابعِ بی‌چون‌وچرای شعر فارسی است. در این میان، برخی از آثار مشهور کمال‌الدین بهزاد در بیان احوال توده‌ها و مشاغل خُرد که با بهره‌گیری از حکایت‌های سعدی خلق شده‌اند، از نمونه‌های شاخص است. تطابقِ جهانِ نقاشی‌های بهزاد و اشعار سعدی چندان است که در بادیِ امر نیز برای فردِ اندک آشنا با این هر دو قلمرو ـ یعنی شعر فارسی و نقاشی ایرانی ـ به چشم می‌آید. این انطباق می‌تواند محصول اثر گذاریِ ساختار اجتماعیِ واحد و امروزه ناشناخته‌ای[1] ـ مثلاً طریقتی خاص ـ باشد که در واقع آبشخورِ جهان هنری بهزاد و جهان ادبیِ سعدی بوده و از زمان شاعر تا عصر نقاش، یعنی حدوداً تا دو سده و بلکه بیشتر، دوام آورده است. احتمالاً نسبتی میان جهان‌بینیِ بهزاد، نقاشان کارگاهِ وی و یا آثار منسوب به او با تفکر پرنفوذی در آن زمان وجود داشته که هم‌عصران و پسینیانِ او را خواهان آثار قطعی او یا هرآنچه منسوب به اوست، نموده و خودِ نقاش را شیفتهٔ، مثلاً، قلّاشان[2] و بازاریان و قلندران و اصحابِ اصناف و صنعت‌گران کرده است. بنابراین، میل بهزاد و نقاشان سبک او به تصویرگریِ مکرر از آثار سعدی، به مسئله‌ای جامعه‌شناختی و عمیق، یعنی اتصال به یک اصل اجتماعیِ واحد، مربوط بوده است، نه لزوما نتیجهٔ تحمیلی از طرف دربار و یا متنِ ادبیِ مورد استفاده.

تحلیل تطبیقیِ پیش‌رو از نوع میان‌رشته‌ای و در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ نگارگری است که ارتباط نگاره‌ها و ادبیات فارسی را در حوزهٔ مشخصِ «تأثیر جهان‌بینی‌ها بر شکل‌گیریِ

---

۱. تعبیر «ناشناخته» معطوف به مخاطب امروزی است و نه بینندهٔ معاصرِ اثر. به دلیل آشنایی مخاطبین در آن زمان با ساختارهای اجتماعی مولدِ این گونه آثار، احتمالاً امکان ارتباط با نقاشی‌ها و فهم درست آنها وجود داشته است.

۲. قَلاش: مردم خُرد و پست.

نگاره‌ها» مدّ نظر قرار می‌دهد و می‌کوشد تا به چراییِ استفادهٔ مکررِ بعضی نقاشان در تصویرگری از آثار سعدی پاسخ دهد. رویکرد اصلی، مأخوذ از آراء لوسین گُلدمن، منتقد ادبیِ ساختارگراست و سعی شده میان نگاه ساختارگرایانهٔ وی به آثار ادبی، با نگاه ساختارگرایانه به آثار سبک بهزاد انطباقِ روش‌مند ایجاد شود، که کاری نو در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ نگارگری ایرانی محسوب می‌شود. اندیشهٔ محوریِ وی در توضیح آفرینندگی‌های فرهنگی، با تکیه بر مفهومی به نام «جهان‌نگری» معنا می‌یابد. وی در کتاب خدای پنهان و در باب اندیشهٔ کانت و پاسکال و جان راسین می‌نویسد: «بیشتر عناصر جوهریِ سازندهٔ ساختارِ نوشته‌های کانت، پاسکال و راسین، بر خلاف تمایزهایی که آنها را به عنوان «فرد»[1] از یکدیگر جدا می‌کند، شبیه یکدیگرند. باید پذیرفت واقعیتی[2] فراتر از فردیتِ آنها وجود دارد که خود را در آثار آنها هویدا می‌سازد. این همان چیزی است که جهان‌بینی[3] می‌نامیم» (Goldmann, 1976: 15). فرض این تحقیق نیز بر هم‌ارزیِ جهان‌بینیِ مستتر در گروهی از نگاره‌های سبک بهزادی با برخی اشعار سعدی است و می‌توان محتمل دانست که مفهومی که آثار سعدی و بهزاد را در دو اقلیم و دو دورهٔ تاریخیِ مجزا ـ فارغ از فردیت آنها، و بر اساس آثارشان ـ به یکدیگر گره می‌زند، مفهومی به نام «جهان‌نگریِ فتوّت» است.

تحلیل‌های انجام‌شده در این حوزه غالباً در پیِ یافتنِ نشانه‌های «موضوعی» در تأثیرگذاریِ اندیشه‌های اجتماعی (مانند طریقت نقشبندی) بر نگاره‌ها (مثلاً آثار بهزاد) بوده‌اند که عموماً نتایج درخوری هم نداشته‌اند. در این پژوهش سعی شده تا نشانه‌های «ساختار»یِ[4] تأثیر جهان‌بینیِ فتوّت بر «ساختار» بصریِ گروهی از نقاشی‌های سبک بهزاد ردیابی شوند: نقاشی‌هایی که در آنها از شعر سعدی برای تصویرگری استفاده شده است.

---

1. Individual
2. reality
3. World Vision
۴. Structure: منظور از «ساختار»، نظامِ روابط میان «جزء»های تشکیل‌دهندهٔ یک کُل است، نه حاصل جمعِ آن جزءها.

نقاشی «بهزادی»

در اینجا منظور از سبک بهزادی[۱] گونهٔ خاصی از نگارگری و نگاره‌های ایرانی است که بر بر موضوعات و مضامینِ عامهٔ مردم و کار و کردار و جهان‌نگریِ این طبقه تأکید بسیار دارد، و این تعریف تنها مختصِ کمال‌الدین بهزاد و آثارِ متعلق به او یا منسوب به او نیست، بلکه در مورد نقاشانی که قبل و بعد از وی از این سبک به‌نحوی بهره برده‌اند نیز اطلاق می‌شود. از آنجا که بهزاد مشهورترینِ این نگارگران است، ویژگی‌های این سبک با نام او گره خورده است. حتی اگر برخی نگاره‌ها در این گونهٔ خاصّ از آن وی نباشد و یا در آینده از آنِ هنرمندی غیرِ او دانسته شود، باز اطلاقِ صفتِ نقاشی بهزادی به آنها صحیح خواهد بود. این نام‌گذاری، مسئولیت تولید انبوه نگاره‌هایی در این سبک را از گردنِ شخص بهزاد برداشته و بر عهدهٔ نقش‌بندان گمنام و نامدارِ دیگر در تاریخ نگارگری می‌نهد. استفاده از اصطلاح «بهزادی» به جای «بهزاد» از همین‌روست. در واقع هرکجا در این تحقیق، به اثری از بهزاد، منسوب به او یا سبک وی اشاره‌ای شده است می‌توان هر نقاش یا کارگاه گمنامی را بدیلِ نام وی کرد که زمانی مجریِ واقعی اثر بوده است. آنچه می‌تواند این «رسم» تصویرگری از مردمان میانه‌حال را ارجمندتر از «اسم» بهزاد کند، ماندگاریِ آن سبک تا زمان‌های طولانی است که پس از نقاش نیز آثار او را در وسعت جغرافیایی وسیعی زبانزد و پرطرفدار نگاه داشت.

سعدی، محبوبِ نقاشان بهزادی و ممدوحِ اهل فتوّت

در کار نگارگران ایرانی استقبال از آثار چند تن از گویندگان نظم و نثر فارسی آشکارتر از دیگران است. در این میان، جایگاه حکایاتِ سعدی، به‌ویژه در آثار منسوب به کمال‌الدین بهزاد و سبک او، از جهاتی متمایز است. نگاره‌هایی چون «سعدی و طلبهٔ کاشغری»، «بزمی در دربار سلطان»،[۲] «یوسف و زلیخا»، «مباحثه در مسجد»، «دارا و مهتر» و «قلندر را به مسجد راه نمی‌دهند»، نمونه‌هایی از داستان‌های سعدی‌است که در نگاره‌های بهزاد یا

۱. Bihzadian Painting: اصطلاحی که محققان این حوزه مثل عبادالله بهاری مکرّر از آن استفاده نموده‌اند.
۲. این نگاره از بوستانِ قاهره را اشتراکاً به بهزاد و استاد او، میرک هروی، منسوب دانسته‌اند (Barry, 2004: 333).

در سبک بهزادی، به تصویر کشیده شده است. آیا قصه‌های عامه‌پسند سعدی در بهزاد و نقش‌بندان هم‌فکرِ او احساسی از همدلی برمی‌انگیخته که این‌چنین مشتاقِ مصوّر کردنِ اشعار شیخ می‌شده‌اند؟ شاید آنها برخی از ظریف‌ترین مکنونات اعتقادی و عُلقه‌های طبقاتیِ خود را به واسطهٔ اقوال سعدی منتقل نموده‌اند، شاعری که خود از ستایشگران آیین فتوّت بوده و در اشعار خویش به‌کرّات از جوانمردی و مصطلحات عربی و فارسیِ اهل این مسلک یاد کرده است:

علم آدمیّت است و جوانمردی و ادب ورنه ددی به صورت انسان مصوّری

(سعدی، ۱۳۸۳: ۶۸۰)

جوانمرد، اگر راست خواهی، ولی کرم پیشهٔ شاه مردان علی‌ست

(همان: ۲۰۳)

به جوان‌مردی و درویش‌نوازی مشهور به توان‌گردلی و نیک‌نهادی مشهود

(همان: ۶۴۲)

در کتاب قلندریه در تاریخ آمده: «سعدی بالاترین حدّ انسانیت را در این‌گونه ابیات به جوانمردان نسبت می‌دهد و خود تصریح دارد که آخرین حدّ سیر روحانی‌اش پس از آن همه تحصیل، پیوستن به جوانمردان بوده است:

نشستم با جوانمردانِ قلاش بشُستم هر چه خواندم بر ادیبان»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۲۸)

قرابت جهان حکایت‌های سعدی با اصول جوانمردی تا بدان پایه است که شادروان محمدجعفر محجوب مدعی شد که دسترسی به معنای عمیق‌ترِ داستان‌های سعدی و حتی بعضی شاعران بعد از او، با توجه دقیق‌تر به مفاهیم فتوّت میسر می‌شود: «از روزگار سعدی به بعد است که در نظر داشتن راه و رسم جوانمردان و آشنا بودن با اصول فتوّت و مراتب و مقامات آن، به آثار ادبی مفهومی خاص می‌دهد و معنای اصلی آن را روشن‌تر می‌کند. [اگر بذل و بخشش پارسازادهٔ داستان گلستان را] با روایت ابن‌بطوطه از ریخت‌وپاش‌های جوانمردانِ اصفهانی بسنجیم، روح این حکایت و مفهوم واقعی آن بهتر بر ما آشکار می‌شود و نیز داستان‌هایی از نوع داستان استاد کشتی‌گیر و شاگرد محبوبش و داستان جوان

سلحشوری که همراه کاروان شیخ در سفر بلخ بوده است، همهٔ آنها گوشه‌هایی از زندگانی و کار و کردار عیاران و جوانمردان است» (محجوب، ۱۳۵۰: هشتادونه و نود).

پس رشته‌ای، شاید نامحسوس، میان اصول اعتقادیِ عامیانهٔ فتوّت با جهان‌بینیِ آثار سعدی برقرار است؛ با این تفاوت که سعدی صورت شاعرانهٔ پخته‌ای به آن جهان‌بینیِ عامیانه می‌دهد. همین‌طور، طریقت مذکور احتمالاً می‌توانست با سبک نقاشی بهزادی پیوند یافته باشد، به قسمی که نقاشان این سبک آگاهانه قصه‌های شاعر محبوبشان سعدی را مصور کرده باشند. این سبک نگارگری میل زیادی به مصوّرسازی حکایت‌های سعدی دربارهٔ رفتار و گفتار عیّاران داشته است؛ مثلاً نگاره‌های موسوم به «دو کشتی‌گیر»، در نسخه‌های متعدد گلستان، که در دربارهای ایران، عثمانی و هندِ گورکانی بارها ترسیم شده، می‌توانند مصداقی بصری از توجه به کار و کردار جوانمردان باشد.

در فتوّت‌نامهٔ سلطانی، مهم‌ترین رسالهٔ جوانمردان در دورهٔ تیموری، به شکلی نمادین به ارتباط این شاعر با آیین فتوّت، تصریح شده است: «...اما سند پدر عهداللّه: درویش علی دهقان فرزند حضرت فصاحت‌شعار، مداح اهل بیت سیّد مختار مولانا لطف‌اللّه نیشابوری بود و او فرزند مولانا محی‌الدّین قمی و... [سلسلهٔ نسب ادامه می‌یابد...] و او فرزند شیخ مصلح‌الدّین سعدی شیرازی و او فرزند شیخ شهاب‌الدّین بزرگ... [و سندِ سلسله ادامه یافته تا به علی‌ابن ابیطالب(ع) ختم می‌شود]» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۲۴).

«جامی در نفحات‌الأُنس و دولتشاه سمرقندی در تذکرة الشعراء نیز از فَتی بودن سعدی یاد کرده‌اند. در فتوّت‌نامه‌های دیگر هم به جایگاه سعدی در آیین فتوّت اشارت شده است. در فتوّت‌نامهٔ سقّایان آمده است که «اگر تو را پرسند که در جهان چند ولی سقایی کرده‌اند؟ جواب بگو: از ایشان سیصد تن مقدّم‌اند و از سیصد تن هفده تن مقدّم‌اند و از هفده تن هفت تن کامل‌اند: ...چهارم شیخ سعدی شیرازی،...». در یک فتوّت‌نامهٔ دیگر که ویژهٔ آهنگران است، نام سعدی نه در شمارِ آهنگران بلکه در شمار پیرانِ فتوّت دیده می‌شود. در این فتوّت‌نامه پنج پیر معرفت عبارت‌اند از: اول پیر شاه قاسمِ انوار، دوم پیر ملای روم، سوم پیر شمس تبریز، چهارم پیر شیخ عطار، پنجم پیر شیخ سعدی. سعدی نه‌تنها وارد در سلک اصحاب فتوّت بوده، بلکه در فرقهٔ سقّایان این طریق نیز عضویت داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۲۷-۵۳۶).

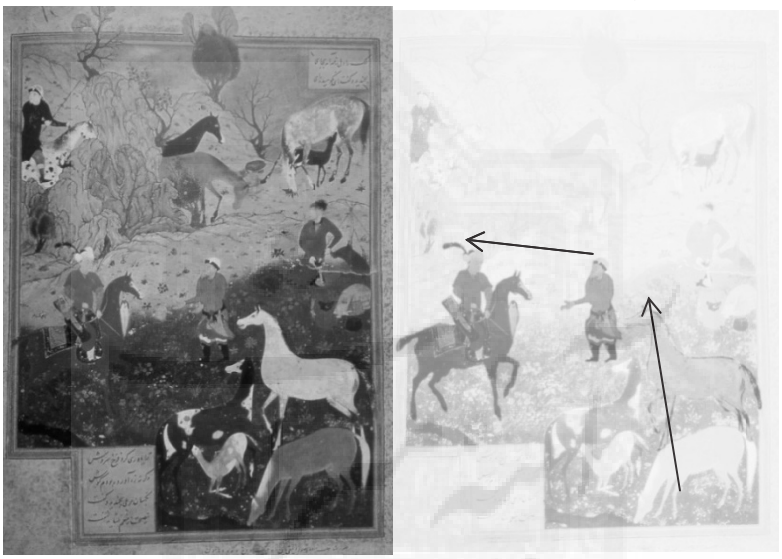
منظور از بحث اخیر تنها اشاره به تعلق خاطر گروه‌هایی از اهل فتوّت بـه جهـانِ فکـری سعدی است. نیت اصلی توجه به ظرافت کار و نکته‌سنجیِ نقاشان، نویسندگان و هنرمندانی است که آثار هنری و نقاشی‌ها و نوشتارهای عامیانهٔ خود را بر یک زمینهٔ مساعدِ اجتمـاعی و همخوان با عقاید مردمی و تشکیلاتی خود خلق کرده‌اند. در واقع آنچه حائز اهمیت اسـت، از آنِ خود نمودن جهان فکری سعدی از جانبِ گروه‌هایی از فتیان است که چون آثارش را با مختصات فکریِ خود همخوان یافتند، وی را وابسته به طریقت خویش معرفی نمودند.

رئالیسم بصری و ادبی، زادهٔ جهان‌نگریِ فتوّت

قطعاً می‌توان شباهت‌های موضوعی زیادی میان نگاره‌های بهـزادی بـا حکایـت‌هـایی از سعدی یافت. بدیهی است تصویرگرِ یک حکایتِ منظوم یا منثور، تـا حـد زیـادی ملـزم بـه تبعیت از دنیای خیالیِ شاعر بوده و این الزام در مورد بهـزاد، بـه‌عنـوان یکـی از تصـویرگران اشعار سعدی، نیز صدق می‌کند. اما در نگارگری ایرانی بارها اتفاق افتاده که تصویر بـا مـتن مطابقت نمی‌کرده و اشتراکِ میان آنها تنها در ساحت موضوع بوده و نه در جهان‌بینی؛ یعنـی در مواردی، موضوع ظاهریِ متن و موضوع ظاهریِ تصویر تقریباً یکی است، اما گـویی هـر کدام به طریقی درصددِ ارائهٔ دیدگاه اعتقادیِ خاص خود بوده‌اند. بر عکس، اثر شـاعر و اثـر نقاش هر یک می‌توانسته‌اند به لحاظ موضوع، اختلاف فاحشی با یکدیگر داشته باشند، امـا از حیث ساختار جهان‌بینی هم‌خوانی داشته باشند. بنابراین، در اینجا بحـثِ اصـلی بـر سـر ساختار یکسان جهان‌بینیِ پنهان در آثار سعدی و آثار سبک بهـزادی اسـت کـه در دو قالـب متفاوت ـ یکی نقش و دیگری سخن ـ پدیدار گشته است. پیداست که این جهان‌بینیِ واحد، موجدِ نوعی نگاه واقع‌گرا[1] در آثار آن دو شده است. این وضـعیت در نقاشـی‌هـای بهـزادی، خود را در «روابط میان اجزاء» نشان می‌دهد و این‌طور نیست که هر آنچه از انسان و حیـوان و ساختمان و غیره در این نوع نگاره‌ها ظاهر شده، دقیقاً با واقعیتی عینی در روزگارِ نقـاش یـا نقاشان منطبق باشد. مثلاً آنچه نگارهٔ «دارا و مهترِ سلطنتی» (شکل ۱) را واقع‌گرا مـی‌سـازد، وجود هم‌ارزهای بیرونی و واقعی برای اجزاء نگاره مثل لباس و زین و پای‌افزار و کلاه و تـاج

1. Real

نیست، بلکه مناسباتِ خاص میان همین اجزاء است که مولّدِ آن نگاه واقع‌گرا شده است. در این نگارهٔ بهزاد که باز حکایتی از سعدیِ محبوب اهل فتوّت را بـه تصـویر کشـیده، شـمایل شاه‌دارا و شمایل مهتر در کنار باقی اجزاء تصویر، به گونه‌ای نظام یافتـه کـه نگـاره در کلیـت خود، می‌تواند بازگوی نظام شاه – رعیتی باشد و همین انطباقِ نظام بصریِ حاکم بر نگاره بـا نظام جامعهٔ فئودالی است که به اثر حالت واقع‌گرا بخشیده است. یعنی، نقاش مناسبات شاه با مهتر (رعیت) را هم‌ارز با مناسبات مهتر با گلهٔ اسبان می‌گیرد.



شکل۱ (چپ). شاه‌دارا و مهتر سلطنتی. بهزاد. بوستان سعدی. موزهٔ قاهره، ۱۴۸۸م. ۲۱×۳۰سـانتیمتر. (مأخذ: Bahari, 1997: 105).

شکل۲ (راست). کمرنگ‌شدهٔ شکل ۱. مناسبات گلهٔ اسب با مهتر، هم‌ارز با مناسبات مهتر (رعیت) با شاه‌دارا (مالک) است. این نمونه‌ای از نگاه واقع‌گرا در نگاره‌ای تولیدشده در یک نظام اجتمـاعیِ مبتنـی بـر مناسبات فئودالی است.

واقع‌گرایی در کار سعدی نیز به این معنا نیست که آنچه در گلستان، بوستان و یا غزل‌های او آمده، در واقعیتِ روزمرهٔ زمان شاعر نیز جزءبه‌جزء رخ داده است. «درواقع سعدی نظری به صحت قصه‌ها ندارد و غالب مشاهدات، حکایت‌ها و مطالبی را که راجـع بـه خـود نقـل

می‌کند معلوم نیست تا چه اندازه مقرون به حقیقت و واقعیت است» (قریب، ۱۳۶۳: یه). اما قصه‌های او از حیث کلیت و ساختار، خبر از انطباق با واقعیتی عینی و اجتماعی در زمانهٔ شاعر می‌دهد و گویا وی برای آن‌که واقعیت را بهتر نشان دهد آنها را در قالب قصه‌های عامه‌پسند بیان نموده است. «گلستان آیینهٔ اوضاع اجتماعی آن زمان با توجه به تمام محاسن و معایب ایرانیان است و در دیوان سعدی نیز همچون دیوان حافظ بسیاری از غزل‌ها فریاد می‌زند که در زیر پردهٔ شراب و معشوق مقصود بیان مسائل سیاسی است» (نک: ریپکا، ۱۳۵۴: ۳۹۶ و ۳۹۹).

اما آن جهان‌نگریِ واحد که موجب پیدایشِ این شکل از رئالیسم هنری و ادبی در آثار نقاش و شاعر شده، نمی‌توانسته فارغ از تأثیرِ جریان‌های اجتماعیِ روز و شرایط مادی و فرهنگیِ گروه‌هایی خاص شکل گرفته باشد و بی‌شباهت به جهان اعتقادیِ اهل فتوّت نیست. پیوند رئالیسمِ ادبی و هنری با مقولهٔ «طبقهٔ اجتماعی» می‌تواند با پژوهشی مختصر در مسئلهٔ «ذوق» روشن‌تر شود: «پژوهندگانِ ژرف‌نگر انکار نمی‌کنند که هر طبقهٔ اجتماعی ذوقی خاص دارد؛ اعضای طبقه‌ای که در زندگی عملی غرق می‌شوند، در عین دوری از «نظر»، برای خود صاحب جهان‌بینی‌اند، با این تفاوت که جهان‌بینی آنان ساده و بی‌پیرایه و ناشی از مقتضیات زندگی عملی است، حال آن‌که اعضای طبقهٔ خاص بیشتر در عالم نظر سیر می‌کنند و به اندیشه‌هایی می‌پردازند که چندان به دنیای عمل بستگی ندارند» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۶۹ و ۱۱۷).

این مقوله‌بندی، با مختصات فکری فتیان که عمدهٔ گروه‌هایشان غرق در زندگی عملی و به دور از نظرورزی‌های طبقهٔ خاص بوده‌اند، مطابقت دارد و در عین‌حال با مؤلفه‌های ساختاریِ نقاشی بهزادی و شعر سعدی نیز همخوان است. «گروه‌های فتیان از طبقهٔ عامه مردم بودند و این‌که آیین فتوّت نیز صدها سال در سرزمین ما دوام یافت، دلبستگی عامهٔ مردمان به آیین مذکور را نشان می‌دهد» (افشاری، ۱۳۸۲: چهل‌وپنج). در حقیقت، واقع‌گرایی در سبک نقاشی بهزاد می‌تواند بازتابی از مؤانستِ نقاشانِ این سبک با تودهٔ متوسط‌الحال جامعه باشد. فتوّت‌نامه‌ها نیز همگی به وجود نوعی مشربِ عملی نزد پیروان طریقت اشاره می‌کنند، و هیچ دلیلی وجود ندارد که جهان‌نگریِ این گروه‌ها به موازات ثبت در آثارمکتوب و عامیانه مانند فتوّت‌نامه‌ها، در قالب‌های دیگری چون شعر و نقاشی ثبت

نشده باشد. اگر نتوان گفت نقاشان سبک بهزادی به ایـن گروه‌هـای فتیـان وابسـته بـوده‌انـد، این‌قدر هست که می‌توان از تعلق خاطر آنها به سلوک جوانمردی سخن گفت. در واقع آنهـا با تشبث به نظم و نثر سعدی، آگاهانه یا ناآگاهانه، خالق فتوّت‌نگاره‌های بسیاری در عرصـهٔ نقاشی شده‌اند.

دنیای نقاشی‌های بهزادی دنیایی واقعی و اجتناب ناپذیر است؛ مفاهیم نگـاره‌هـای ایـن سبک همچون «ساختن» و «بنا کردن»، و مفاهیمی همچون طبّاخی و بنّاییِ بـه هـیچ وجـه مفاهیمی خیالی نیستند و وضعیت انسان‌ها در آنها با مهم جلوه دادنِ کنش آدمیان بیان شـده است. فقهایی که در حال مباحثه هستند و خدمتکاران و طباخان و قصـابانی کـه ضـیافتی را تدارک می‌بینند، از منطقِ جهانی مسلّم و واقعیتی انکارناپذیر تبعیت می‌کننـد. شـاید همـین مسئلهٔ واقع‌گرایی، ارتباط با آثار بهزاد را برای مردم آن روزگار راحت‌تر نموده اسـت. عبادالله بهاری در این باره می‌گوید: تعاریفِ مورخان از بهزاد مُبین این مسـئله اسـت کـه حامیـان و معاصرانِ وی به راحتی می‌توانستند با آثارش ارتباط برقرار کنند، از طریقی که امـروزه بـر مـا ناشناخته است (Bahari, 1997: 39).

جهان حکایت‌های سعدی نیز هرگز از واقع‌گرایی، مشرب عملی و ارتباط آسان بـا عامـهٔ مردم به دور نبوده است. شاید این واقع‌گرایی در سبک او، همسو با دنیای غیرتمثیلیِ آثـارش باشد که دنیای او را دور از ابهام، و شعر او را بی‌تکلف می‌سازد: دنیایی که از حیث ساختار، با جهان‌بینیِ نقاشی بهزادی و جهان بینی گروه‌هایی از فتوّتیه کاملاً هم‌سنخ اسـت. «کیفیـت شعر سعدی وی را از ارائهٔ تصویرهای ثقیل و ابهام‌آمیـز بـی‌نیـاز کـرده و زبـان تصـویرکنندهٔ سعدی فاقد هرگونه مایهٔ تصنعی و ترکیـب نامـأنوس یـا ابهـام‌آور اسـت. حتـی تصـویرهای سمبولیک را نیز زیاد به کار نمی‌بـرد» (عبادیـان، ۱۳۸۴: ۱۲۸ و ۱۲۹). سـعدی‌پژوهـان بـه «بیان سهل و ممتنع» در آثار او نیز اشاره کرده‌اند که باز بی‌شـباهت بـه دنیـای نقاشـی‌هـای بهزادی نیست که در عین سادگیِ بسیار، به سختی قابل حصـول و دسـت‌یـابی‌انـد. بنّایـان و کارگرانی که قرن‌هاست در نگارهٔ «کاخ خورنقِ» بهزاد مشغول به کارنـد، از چنـان سـادگی و سهولتِ عملی برخوردارند که تصـور بیـان بصـریِ سـهل‌تـر را دشـوار مـی‌کنـد، و درسـت همین‌جاست که اثر، دشواریابیِ خود را به هر نگارگری می‌نمایاند.

جامعه‌گراییِ بصری؛ تأکید بر توده‌ها

برجسته‌سازیِ نشانه‌های مربوط به عامهٔ مردم و کار و کردار آنان نیز از دیگر مختصات سبک بهزادی است که تا حد زیادی منش تصویریِ او را از سبک‌های دیگر متمایز ساخته است. شاید توجه به تودهٔ مردم بود که آثار، شخصیت و سبک بهزاد را مقبول خاص و عام کرد. این تأکید بر عامهٔ مردم، با اصول اعتقادیِ اهل فتوّت مطابقت می‌کند و به‌نظر می‌رسد جهان فکریِ زایندهٔ این نوع گرایشِ مردمی، ریشه در سلوک اخلاقیِ آن محافل داشته است. ظاهراً هر یک از اصناف شهری، صاحب فتوّت‌نامه‌ای مخصوص به خود بوده و کاملاً طبیعی است که صنعتگر متعلق به هر یک از این اصناف، آنچه در قالب نقاشی، بنّایی، خطّاطی یا هر فن و هنر دیگری می‌آفرید، صبغهٔ فکریِ همان فتوّت‌نامه‌ای را به خود می‌گرفت که به‌واسطهٔ آن، اصول اخلاقی و صنفیِ حرفه را آموخته بود. طبیعی است این رساله‌ها که، هم به لحاظ موضوع و هم به لحاظ ساختارِ محتوایی، از آن تودهٔ مردم بود نمی‌توانست چیزی غیر از ذات خود ـ که همانا تأکید بر جهان پیشه‌وران و اصناف و عامهٔ مردمان بود ـ به یادگار بگذارد. در واقع فتوّت‌نامه‌ها اثر خامهٔ کسانی از طبقهٔ زحمتکش و پیشه‌ور بوده که در تاریخ ناشناخته مانده‌اند (افشاری، ۱۳۸۲: ۱) و شاید بتوان گفت عیارمنشی و جوانمردی، آیین اخلاقی بسیاری از اهل حرفه و مردمِ بازار یا همان طبقهٔ عامه بوده است» (همان: شصت‌وپنج).

حال وقتی به نگاره‌های بهزاد، به دور از قضاوت‌های امروزی و با تکیه بر متون اهل فتوّت نگاه شود، اصول اعتقادیِ تودهٔ مردم در قالب رنگ و شکل به چشم می‌آید؛ تک‌چهره‌های بهزاد از قلندران، میل او را به نمایشِ اجزاء تشکیل‌دهندهٔ دنیای انسانی آشکار می‌سازد که هم در عرصهٔ موضوع و هم در عرصهٔ محتوا بی‌تأثیر از جهان‌بینی اهل فتوّت نبوده است. از دید وی قلندر همان‌قدر مهم است که سلطان. برای درک این معنی می‌توان به تک‌چهرهٔ سلطان‌حسین‌بایقرا، اثر بهزاد، نظری انداخت (شکل۳) تا معلوم شود که میان اجرای نقّاشانهٔ او از شاه با اجرای او از قلندری که اساساً اعتباری مادی در جامعه ندارد، تفاوت چندانی دیده نمی‌شود و کیفیت نقاشی از هر دو، اساساً یکی است. نکتهٔ مهم به لحاظ بصری، اندازهٔ تقریباً یکسان موضوع ـ یعنی شاه یا قلندر ـ نسبت به کادر نقاشی است (شکل۴). همین نکته است که به اجرای او از دو موضوعِ در کلّ متفاوت، به لحاظِ زبان

بصری معنای یکسانی می‌بخشد؛ یعنی، تساویِ شاه و گدا. این نکته با اصول اعتقادیِ اهل فتوّت هم‌ارزی می‌کند و شاید بتوان آن را شکلی ابتدایی از نوعی جامعه‌گراییِ بصری تعبیر نمود که بی‌اعتنا به نخبگانِ جامعه و «فرد»هاست.

شکل۳ (راست). تک‌چهرهٔ سلطان حسین بایقرا. بهزاد، ۱۵۲۰م. ۱۸× ۱۰.۹سانتیمتر. موزهٔ هنر دانشگاه هاروارد (مأخذ: Bahari, 1997: 173).

شکل۴ (چپ). تک‌چهرهٔ قلندر. بهزاد. حدود ۵-۱۴۸۰م. ۲۵×۱۷سانتیمتر. استانبول. کتابخانهٔ موزهٔ کاخ توپکاپی (مأخذ: Ibid: 56).

این نقاشی‌ها گویی گوشزد می‌کنند که گرچه بهزاد یا نقاشانِ این تصاویر «سلطانی»اند،[1] اما به وقت مناسب، دلبستگیِ خود را ـ که شاید چیزی جز جوانمردی نباشد ـ بروز می‌دهند. آیا این نگاره‌ها با ترغیبِ سلطان در نوازش و حمایت از درویشان و قلندران و یا همان فتیان شاخهٔ «شُربی»[2] مربوط نبوده است؟ «نجم‌الدّین زرکوب از این گروه فتیان یاد کرده و ظاهراً آنان را جوانمردانی دانسته است که با متصوفه پیوند داشته و در واقع همان قلندریه بوده‌اند» (همان: سی‌وپنج و سی‌وشش). تقریباً در تمامیِ رسائل فتیان، از خصایص بسیار مهمِ جوانمردان، تلطّف با فقرا و درویشان آمده است؛ «در رسالهٔ

۱. «سلطانی»: منسوب به سلطان؛ لقب بهزاد.

۲. در فتوت‌نامه‌ها از سه گروه فتیان نام برده شده: «قولی»، «سیفی» و «شُربی». فتیان قولی مشخصاً همان پیشه‌وران و صناعتگرانِ بازار بوده‌اند، و شاخهٔ سیفیِ اهل فتوت، شامل نظامیان و اهل زورخانه می‌شده است. گروه سوم که شباهت بسیار به قلندران داشته‌اند، براساس شُربِ آب و نمک به آیین فتوت وارد می‌شده‌اند که به آنها فتیان شُربی می‌گفته‌اند (نک: افشاری و مدائنی، ۱۳۸۵: ۱۲).

نمدمالی آمده که [جوانمرد] هرکجا درویشی و اهل فقری را ببیند، سرِ خود را خاک قدم ایشان داند و در خدمتکاری تقصیر نکند» (افشاری و مدائنی، ۱۳۸۵: ۱۴۹). با توصیه‌های فراوان که به رعایتِ حال دراویش و قلندران شده، اهمیت این پشمینه‌پوشان برای نقاشانِ اهل فتوّت امری طبیعی بوده است. ممکن است نقاشان خود شخصاً از گروه این فتیان شُربی نبوده‌اند، اما در نقاشی‌هایشان دراویش را از نظر دور نداشته‌اند. همین مسئله دربارهٔ سعدی هم مصداق دارد. او نیز در آثارش به درویشان و فرودستان جامعه توجه نموده، چنان‌که بابی از ابواب هشت‌گانهٔ گلستان را «در اخلاق درویشان» آورده است. «در مجموع حکایت‌های گلستان، ۳۱ بار نام درویش، خرقه‌پوش، خواهندهٔ مغربی یا گدامرد برهنه آمده است» (متینی: ۱۳۵۲: ۲۴۸).

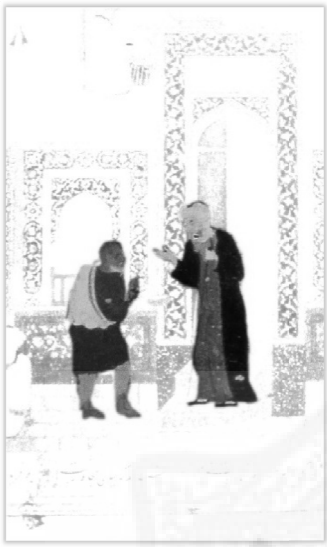
در سبک بهزاد نیز با تکیه بر نظم و نثر سعدی، قلندری و درویشی جایگاهی بسیار پرارج یافته است؛ نگارهٔ «قلندر را به مسجد راه نمی‌دهند»، حاصلِ خامهٔ بهزاد، روایتی تصویری و بسیار ماهرانه از بوستان سعدی است که در آن، زاهدی که در جلوِ مسجد ایستاده است، مانعِ ورود قلندرِ ژنده‌پوشی به صحنِ مسجد می‌شود (شکل۵).

چنین نقل دارم ز مردان راه — فقیرانِ مُنعم، گدایان شاه
که پیری به دریوزه شد بامداد — درِ مسجدی دید و آواز داد
یکی گفتش این خانهٔ خلق نیست — که چیزی دهندت، بشوخی مایست
بدو گفت کاین خانهٔ کیست پس — که بخشایشش نیست بر حالِ کس؟...

(سعدی، ۱۳۸۳: ۲۲۳ و ۲۲۴)

ظاهراً افراد آن سوی دیوارِ نقاشی ـ دیواری که تقابل بیرون و درون را به ذهن متبادر می‌سازد ـ به زیرکی توسط نقاش به تمسخر گرفته شده‌اند،و تصویرْ به زیبایی بربُخل زاهد می‌تازد، بُخلی که پوشاندنِ جامهٔ فتوّت بر صاحبِ آن روا نیست! چنان‌که در فتوّت‌نامهٔ عبدالعظیم‌خان قریب[1] از قول رسول اکرم(ص) آمده: «دور باشید از بُخل. آن قوم که پیش از شما هلاک شدند، به بُخل هلاک شدند» (افشاری و مدائنی، ۱۳۸۵: ۸۸).

۱. عبدالعظیم‌خان قریب از رجال دورهٔ پهلوی اول است. نسبتِ این فتوت‌نامه به او، از جهت وجود این رساله در مجموعهٔ خصوصیِ وی بوده است، اما اصل فتوت‌نامه به قرن‌ها قبل بازمی‌گردد.



شکل۵ (راست). «قلندر را به مسجد راه نمی‌دهند»، بهزاد. بوستان سعدی. ۸۹۴ق.، ۳۰×۲۱ سانتیمتر، آبرنگ مات، قاهره (مأخذ: Bahari, 1997: 106).

شکل۶ (چپ). بخشی از اثر پیشین. مناسبات قلندر و زاهد در این اثر می‌تواند مشابه اشعار سعدی، حافظ و شاعرانی دیگر، نوعی دفاع از قلندر، و نقد صوفیان و زاهدنمایان باشد.

در اینجا بهزاد با شعر سعدی هم‌صدا شده و به حمایت از سائلِ بی‌نوا برمی‌خیزد. ظاهراً این چالشی همیشگی و نمادین میان قلندر و زاهدنماست که به اشکال گوناگون در شعر شاعران فارسی‌زبان مانند حافظ و سعدی و در قالب تقابل قلندر – صوفی و یا دیگر تقابل‌ها ظاهر شده است. گویی بهزاد و دیگر نگارگرانِ این سبک، نقاشان و اندیشه‌ورزانی هستند که با آنچه که خلاف جهان‌بینیِ خلقیِ آنهاست معارضه می‌کنند. آیا این دیدگاه اساساً به نگاه محافل فتیان نزدیک نیست؟ در اینجا باید بر واژهٔ «اساساً» تأکید نمود، چرا که این هم‌ارزی بیشتر در عرصهٔ ساختار جهان‌بینی است و نه در جزئیات؛ گو این‌که در اجزاء شعر و در اجزاء نگاره، اساساً ربط آشکاری با طریقت فتوّت دیده نمی‌شود، جز آن‌که داستانِ سائلی دریوزه‌گر، هم در شعر و هم در نقش به بیان آمده است. «به‌نظر می‌رسد برخی از عیاران با روشی خاص به دریوزگی می‌پرداخته‌اند و بدین‌ترتیب دریوزگی و تکدیِ قلندران ـ که خود

عیارانی در زیِ تصوف بوده‌اند ـ شاید به پیروی از یک روش کهن عیاری بوده است» (همان: ۱۹).

تنوعِ مناظر اجتماعی در کار بهزاد و سعدی نیز درخور توجه است که فهم پیوندِ آثارشان با جهان بینیِ فتوّتیه را آسان‌تر می‌کند. تنوع چشم‌اندازها در شعر سعدی و کار نقاشان بهزادی، نشان از تنوع دیدار و الفت و آشنایی آنها با مردم میانه‌حال دارد: «در گلستان [بارها] نام صاحبان مشاغل چون بیطار، داور، خدّام حرم، نعل‌بند پسر، معلم و متعلم، قاضی، دهقان، استاد کشتی، شاگرد کشتی‌گیر، مُشت‌زن، زورآزما، منجم، خطیب، مؤذن، ملاح، اشتربان، حاکم، مطرب، طبیب، بقال، خارکن، صیاد، صوفی، جوانمرد، هندوی نفط‌انداز آمده است»(متینی، ۱۳۵۲: ۲۴۸). آنجا که سعدی می‌خواهد از روابطش با مردم عادی و متوسط‌الحال جامعه سخن بگوید، زبانش بسیار تواناست و اشخاص و فضا را به خوبی به بیان می‌آورد. مثلاً گدا، کُشتی‌گیر، شاگرد، معلم، ساربان، دزد ـ و کلاً اسامیِ ناشناخته و گمنام تصاویری کاملاً آشنا برای سعدی هستند. شاید اینجا علت تشبثِ نقاشی بهزادی به گلستان و بوستان، و تصویرگری از آنها آشکارتر شود؛ آیا نه این است که آن نقاشان نیز با همان حال و هوای اجتماعی و با همان مردمان و گروه‌های بی‌نامِ جامعه مأنوس بوده‌اند؟ بی‌دلیل نیست که بحث دربارهٔ سبک شخصی بهزاد معمولاً بر پایهٔ بررسی نسخهٔ بوستانِ قاهره، و مقایسهٔ آن با دیگر نقاشی‌های منسوب به او استوار است. تنها در نقاشی‌های منسوب به بهزاد ـ و نه همهٔ نقاشی‌های این سبک ـ می‌توان سیاهه‌های فراوانی از ارباب گمنام حِرَف مختلف را یافت: درویش، ساربان، نخ‌ریس، صوفیِ پیر، سپاهی، نجار، استاد بنّا، حمّال، سنگ‌تراش، حمّامی، دلّاک، کارگر، ناوه‌کش، معلمِ مکتب‌خانه، غلام، فقیه، هیزم‌شکن، ترازودار، خربزه‌فروش، طبّاخ، قصّاب، نوازنده، ساربان، سائل، فقیر، قلندر. بسیاری از مضامین و موضوعاتی که این سیاهه‌ها در آنها آمده‌اند نیز عامیانه‌اند، اما به زبان فاخر و موزون تصویری بیان شده‌اند.

شکل‌های ۷، ۸، ۹ و۱۰ (به ترتیب: از راست به چپ). نمونه‌هایی از سبک بهزادی؛ تصاویری از تودهٔ مردم و مردمانی از لایه‌های میانه‌حال یا فرودست جامعه (مأخذ: Bahari, 1997: 114,116,135,92).

نقاشِ سبک بهزادی، آنجا هم که اصل شعر به چنین فضایی تعلق نـدارد، آن را بـه سـود جهان‌بینی و عقاید مردم‌گرای خود تغییر می‌دهـد. نمونـه‌ای از چنـین اسـتحاله‌ای در نگـارهٔ «شیخ مهنا و پیرمرد روستایی» دیده می‌شود که تعبیری مصوّر از حکایت عارفانهٔ منطق‌الطیرِ عطار به رخدادی کاملاً عامیانه است. نقاش به شکلی بسـیار ظریـف بـه صـنف تـرازودارانِ فتوّت توجه نموده است،به گونه ای که موضوع اصلی داستان به کناری نهاده شده و شـخص ترازودار به قهرمان اصلی تصویر مبدل شده است. خواجهٔ ترازودار از شخصیت‌های مهـم و مشهورِ اهل فتوّت، و هم‌شأنِ جوانمرد قصّاب محسوب می‌شود.

ایدئالیسم بصری و شاعرانه

واقع‌گراییِ نقاشی بهزادی، هرچند که از شرایط پیرامونی و روابـط اجتمـاعیِ هـم‌عصـر خود مایه می‌گیرد، اما روایتگر صِرفِ جهان خارج هم نیست. این‌گونهٔ نقاشی، در عین‌حال، از عنصر ایدئالیسم برخوردار است، منتها ایدئالیسمی که از واقعیت‌های عینیِ جامعه ریشـه می‌گیرد؛ از مردمانی که جهانی فراتر و بلندتر از دنیایِ پیش‌رو در نظر داشته‌اند، و این جهان آرمانیِ را به اشکال مختلف در فتوّت‌نامه ها و در فتوّت‌نگاره ها ارائه نموده‌اند. «سـعدی نیـز در بوستان که به‌نـوعی مـی‌تـوان فتـوّت‌نامـهٔ منظـومش خوانـد، دربـارهٔ وظـایف و خصـایل

جوانمردان داد سخن داده است» (یزدان‌پرست، ۱۳۹۱: ۱۳۴). این آرمان‌گرایی را کـه شـاید تودهٔ مردم به شکلی ناآگاهانه به آن ایمان داشته‌اند، نقاشان و شاعرانِ متمایـل یـا وابسـته بـه طریقت، به شکلی منسجم و در قالب نقش و کلام گنجانیده‌اند. «سعدی مدینهٔ فاضـله‌ای را که می‌جسته در بوستان تصویر کرده است. جهان بوستان همه نیکی است و پاکی و دادگـری و انسانیت، یعنی عالم چنان که باید باشد»(یوسفی، ۱۳۵۰: ۲۸۴ و ۲۸۵).

بهزاد نیز در نگارهٔ «مباحثه در مسجد» مأخوذ از بوستان، بـه دنیـایی آرمـانی نظـر دارد و هم‌پای سعدی بستگیِ ارزش و اعتبار انسان را به دانش ـ نه جامه ـ گوشزد می‌کنـد. داسـتان عاشقانهٔ یوسف و زلیخا در بوستان نیز انگیزهٔ بهزاد در به تصویر کشیدن مطلوب اهل فتوّت و دنیای آرمانی او شد. نام یوسف بارها در فتوّت‌نامـه‌های مختلـف آمـده و از شخصـیت‌های محبوب فتوّتیه محسوب می‌شده است. وی را یکی از چهره‌های آرمانی و مطلوبِ فتیان بایـد دانست. در فتوّت‌نامه‌ای موسوم به سید آمده:

فتوّت‌دار آن باشـد کـه در بـازار نَخّاسـش[۱] چو یوسف گر فروشندش، نبیند قیمت [جـان را]

(افشاری، ۱۳۸۲: ۱۸)

در رسائل جوانمردان از یوسف بارها با لقب صدّیق یاد شده که اعتبار او نزد اهل فتوّت و دنیای آرمانیِ طریقت را نشان می‌دهد. «در فتوّت‌نامهٔ شمس‌الدین آملی، یوسـف(ع) پـس از ابراهیم(ع) به سبب رفتاری که با برادرانش داشت جوانمردِ جـوانمردان (افتی‌الفتیـان) نامیـده شده است» (کربن، ۱۳۸۳: ۳۳) و در فتوّت‌نامهٔ سلطانی نیز نام وی در سلسلهٔ نسـبِ فتیـان بعد از نام ابراهیم(ع)(ابوالفتیان) آمده و میان‌بند یا شدّ خاصی در میان فتیان نیز از نام یوسـف گرفته شده است (نک: گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۹۳). بنابراین نقاشی مشهور و زبـانزدِ بهـزاد کـه وام‌گرفته از داستان یوسف و زلیخاست، نمی‌توانست بی‌جهت انجام شـده باشـد و محـتملاً با جهان مطلوب و آرمانی جوانمردان مرتبط بوده است.

مرشدان و حامیانی در میان اهل فتوّت

بهزاد پسرخوانده و شاگرد میرک هروی بود، نقاشی که به احتمال زیاد خود از پهلوانـان و

---

۱. نَخاّس: برده‌فروش.

فتیانِ دربار سلطان حسین بایقرا بود. مؤانستِ این سلطان و حامیِ بزرگ هنر با گروه‌های فتوّت قابل شناسایی و اثبات است[۱] و مراتب اخوّتِ او با اهل فتوّت زمانهٔ بهزاد را باید معادل اخوّتِ خلیفه الناصر لدین‌الله با اهل فتوّت زمانهٔ سعدی دانست. صلاح‌الدین صَفَدی در کتاب خود یکی از ممدوحین سعدی یعنی اتابک سعد را در زمرهٔ فتیان دانسته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۶۳) و بوستان نیز برای یکی از همین اتابکان یعنی ابوبکربن سعد تألیف شده است (شیمل، ۱۳۶۸: ۴۷). در کلیات سعدی از شاگردیِ وی نزد یکی از مشاهیر مهمِ فتوّت، یعنی شهاب‌الدین عمر سهروردی (د. ۶۳۲ق) سخن رفته که با شهاب‌الدین یحیی سهروردی (د. ۵۸۷ق) متفاوت است. ریشهٔ عقاید عرفانی سعدی را باید در این مرد و نوشته‌های او یافت (نک: موحد، ۱۳۷۸: ۵۷). وی نفوذ معنوی زیادی در خلیفهٔ عباسی الناصر داشت و او را در طرح فتوّت واحد اسلامی یاری داد. دو فتوّت‌نامه از سهروردی باقی مانده که از دقیق‌ترین رساله‌ها دربارهٔ فتوّت است (نک: کربن، ۱۳۸۳: ۴۰).

باری، مقصود از این بحث تنها اشاره به مسئلهٔ تأثیر چشمگیر اندیشهٔ سهروردی بر سعدی است، نه بررسی صحتِ ارتباط تاریخی آن دو. توجه دقیق به اوضاع و احوال زمانهٔ بهزاد و سعدی، و دقت در اسامی اطرافیان و ممدوحین آنها، به خوبی نشان می‌دهد که تفوق اجتماعیِ اهل فتوّت و طریقت جوانمردی در زمانهٔ آن دو واقعیتی محرز است:واقعیتی که می‌تواند تا حدی به چراییِ استفادهٔ مکرّر از آثار سعدی توسط نقاشانِ سبک بهزادی پاسخ دهد.

نتیجه‌گیری

در گذشته، حتی نقاشانِ دربارها نیز قادر و مجاز بودند از لابه لای حکایت‌های فارسی، مضامین و موضوعاتی را برای نگارگری برگزینند که با فکر، جهان‌بینی و تعلقات طبقاتیِ آنها و گروه‌هایشان سازگارتر باشد. آنان می‌توانستند تابع بی‌چون و چرای خط مشیِ تحمیلی حکایت‌ها هم نباشند، بلکه متنی بصری، موازی یا مکملِ متن نوشتاری ارائه کنند.

۱. نگارنده، پیش‌تر، در مقاله‌ای دیگر، شواهد متعددی از اخوتِ سلطان‌حسین با محافل فتیانِ دربارها را بررسی کرده است (نک: : عمادی پَرَم‌کوهی، «تحلیل چند نگارهٔ پهلوانی از منظر جهان‌نگریِ فتوتیه»، نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شمارهٔ ۷، ۱۹-۳۷).

در چنان حالتی، چون هر دو متنِ بصری و نوشتاریْ برآمده از متن اجتماعی واحدی بود، آن‌چنان شبیه به هم می‌نمود که منجر به این استنتاج می‌شد که یکی وابسته به دیگری است مثلاً وابستگی نقاشی به شعر. مع ذلک، نمی‌توان نقش انطباق عقیدتی و ایدئولوژیک را در این موارد نادیده گرفت و این نقاشی‌ها را نه معادل‌های بصریِ عقیده‌ای اجتماعی، بلکه تنها مصورسازیِ صِرف از منابع ادبی دانست. شاید بهتر باشد که بگوییم: متن بصری و متن ادبی هر دو بازتابی از جامعه بوده‌اند. جهانِ مصور و آرمانی‌شدهٔ سبک بهزادی نیز چیزی جز دنیای مطلوب و مدینهٔ فاضلهٔ گروه‌هایی از مردمانِ وابسته یا دلبسته به طریقت جوانمردی نبوده است. در واقع، جهان‌بینیِ گروه‌هایی از اهل فتوّت را می‌توان به‌مثابهٔ ساختار واحدی در نظر گرفت که در عرصهٔ نقاشی و شعر دو بیان مختلف یافته است؛ در عرصهٔ نقاشی، به‌صورت سبک بهزادی، و در عرصهٔ شعر، در قالب آثار سعدی. شاید اگر امکان انتزاعِ یک ساختارِ معنایی از مهم‌ترین آثار بهزاد و همین‌طور انتزاعِ یک ساختار معنایی از مهم‌ترین آثار سعدی وجود داشته باشد، این دو ساختار تا حد زیادی بر یکدیگر منطبق خواهند بود. در واقع، هر دو جهان‌بینی تا حدودی یک آرمان اجتماعی را به دو زبان بیان، یا با دو تمهیدِ[1] مختلف پی گرفته‌اند. میل مفرط نقاشان بهزادی به تصویرگری مکرّر از بوستان و گلستان نیز از همین‌رو ـ و نه از سر فشار دربار و یا خط مشیِ تحمیلی از طرف متن ادبی ـ بوده است. این جهان‌بینی برای رسیدن به منصهٔ ظهور، به اشعار و متونی از ادبیات ایران تشبث می‌جوید که با مختصات اجتماعی خود هماهنگ باشد. شعر و نظم سعدی، به‌ویژه، از این‌گونه متن‌هاست، سرشار از مایه‌های فکری و اعتقادیِ مطلوبِ فتوّتیه، مملو از جهان‌نگری خاصّ مردمان فرودست و میانه‌حالِ جامعه با گرایش‌هایی کاملاً انسانی. جلوهٔ هنرمندانهٔ این مرام و سلوک انسانی را بهزادِ نقاش ـ که او را می‌توان «سعدیِ نقاشی ایرانی» دانست ـ با ارائهٔ تک‌چهره‌هایی از قلندران و دراویش، و همین‌طور نقاشی‌هایی از کار و کردار مردمان عادی، کامل نموده است. این‌که نقاشی‌های بهزاد و اشعار سعدی صدها سال در سرزمین ما پایدار مانده، می‌تواند به دلبستگیِ عامّهٔ مردم به آیین مذکور نیز مربوط باشد.

1. Device

منابع

ـ آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی هنر، تهران: گستره.

ـ افشاری، مهران و مهدی مدائنی (۱۳۸۵). فتوّت و اصناف؛ چهارده رساله در باب فتوّت و اصناف، تهران: چشمه.

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

ـ رضوی، سیدمسعود (۱۳۹۱). تاریخ و فرهنگ جوانمردی، تهران: انتشارات اطلاعات.

ـ ریپکا، یان (۱۳۵۴). تاریخ ادبیات ایران؛ با همکاری اوتا کارکلیما، دراکو بیچکووا، ییری بچکا، ییری سیپک، ایوان هربک، ترجمه: عیسی شهابی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۶۳). گلستان، به تصحیح عبدالعظیم قریب، تهران: روزبهان.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). کلیات سعدی (متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی)، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: روزنه.

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

ـ شیمل، آنه ماری (۱۳۶۸). «سعدی استاد شعر عاشقانه»، ادبستان، شمارهٔ ۱، ۴۶-۴۸.

ـ عبادیان، محمود (۱۳۸۴). تکوین غزل و شعر سعدی، تهران: اختران.

ـ قریب، یحیی، «مقدمه» ← سعدی (۱۳۶۳).

ـ کربن، هانری (۱۳۸۳). آیین جوانمردی، ترجمه: احسان نراقی، تهران: سخن.

ـ گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۹). فتوّت در کشورهای اسلامی و مآخذ آن، مترجم: دکتر توفیق ه. سبحانی، تهران: روزنه.

ـ متینی، جلال (۱۳۵۲). اشخاص داستان در گلستان، مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر سعدی، شیراز.

ـ محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰). «مقدمه» ← واعظ کاشفی.

ـ موحد، ضیاء (۱۳۷۸). سعدی، تهران: طرح نو.

ـ واعظ کاشفی، حسین (۱۳۵۰). فتوّت‌نامهٔ سلطانی، به‌کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ یزدان‌پرست، حمید (۱۳۹۱). پیشوای جوانمردان، تاریخ و فرهنگ جوانمردی، به‌کوشش: سیدمسعود رضوی، انتشارات اطلاعات، ۱۲۹-۱۶۱.

ـ یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۰). «جهان مطلوب سعدی در بوستان»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال هفتم، شمارهٔ ۲، ۲۸۴-۳۰۹.

- Bahari, Ebadollah (1997). *Bihzad Master of Persian Painting*, London & New York: I.B. Tauris.

- Barry, Michael (2004). *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad*, Paris: Flammarion.
- Chilvers, Ian (2003). *Oxford Dictionary of Art & Artists*: Oxford University Press.
- Goldmann, Lucien (1976). *The Hidden God*. Translated from the French by Philip Thody. London: Routledge & Kegan paul.