نگاره ی "هـــارون در حمـــام"؛ *
فتّوت نگاره ی دلاّکان، سلمانیان و سرتراشان

سید مانی عمادی[**1]، دکتر غلامعلی حاتم[2]**
[1] کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر ، تهران، ایران.
[2] استاد گروه آموزشی عمومی، دانشگاه هنر ، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۳)

چکیده

نگاره ی "هارون در حمام" یکی از مهمترین آثار منسوب به کمال الدین بهزاد، نقاش دوران تیموری و صفوی است که در این نوشتار سعی شده به شکلی بسیار موجز به دو سؤال در ارتباط با این اثر پاسخ داده شود: اول اینکه جهان بینی پنهان نقاش در این اثر چیست و دوم اینکه این جهان بینی به کدام طبقه ی اجتماعیِ قرون نهم و دهم ه.ق مربوط است. شیوه این بررسی بی شباهت به بررسی شمایل شناسانه نیست که هدف آن تأویل معانی نهفته در اثر در ارتباط با مشخصات ملی، طبقاتی، آئینی، دینی و فلسفی است. همینطور شیوه ی نقادی ساختگرایی را در نظر دارد که تأمل در عناصری چون "طبقه اجتماعی" و نقش آن در شکل گیری ساختار اثر است و به اعتقاد محقق در اثر مورد بحث نیز می توان ردّ یک طبقه یا به بیانی صریح تر، اهل فتوّت را یافت. این نشان، با تأویل نگاره و رجوع به رسائل فِتیّانِ صنف سلمانی صورتِ وضوح می یابد. مشابهت ها به حدّی است که می توان ادعا کرد حضور روح آن مکتوبات، تصویر را به یک فتوّت نگاره یا روایت بصری از رسائل فتوّت تبدیل نموده و جهان بینیِ خاصِ نگارگر را اعلام کرده است. ادعایی گزاف خواهد بود اگر گفته شود تنها چنین رویکردی در تشریح نگاره مؤثر است و یقیناً نتایجِ حاصله از دیگر رویکردها مکمل بحث خواهند بود.

واژه های کلیدی

کمال الدین بهزاد، فتوّت، فتوّت نامه، هارون در حمام، حلاّق، تنوره.

* این مقاله صورتِ بسط یافته ی بخشی از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان "بررسی نقش محافل فِتیّان در زندگی و آثار کمال الدین بهزاد" می باشد، که در سال ۱۳۸۷ در دانشگاه هنر تهران ارائه گردیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۵۴۷۹۲۳۰، نمابر: ۶۶۷۲۵۶۸۳-۰۲۱، E-mail: seyedmaniemadi@yahoo.com.

مقدمه

عموماً آثار نگارگری بدون توجه به خاستگاه‌های اجتماعی‌شان بررسی شده‌اند، در حالی که درک صحیح و عمیقِ بسیاری از اینگونه آثار، مجزا از ساختِ اجتماعی قرون گذشته امری ناممکن است. درباره نوع ایرانیِ نگارگری چه بسیار درباب موضوعِ آثار، سبْک و زمان خلق‌شان صحبت شده بی‌آنکه انگیزه‌های اجتماعیِ خلق آنها درنظر آورده شوند. هنوز در این باره که چه اعتقادی محرک برخی از نگارگران در تصویر مردمان عامیِ جامعه بوده چندان بحث نشده و محققین، آنچنانکه معمول است، دلیل آن را متونی دانسته‌اند که نقاشان، وظیفه تصویرگری‌شان را بر عهده داشته‌اند و پاسخ نمی‌گویند از این انبوه اشعار و متون ادبی که دست نقاش و کارگاه سازنده کتاب تا حد زیادی در انتخاب آنها باز بوده، چرا داستانی برای تصویرگری انتخاب می‌شده و داستانی دیگر هرگز به تصویر درنمی‌آمده است. حال‌آنکه برخی محققین معتقدند پرداخت هنرمندان از موضوع کاملاً آزاد بوده و نقاشان به آزادانه‌ترین شکل، کتاب را مصَّور می‌کردند (دُلوره، ۱۳۸۲، ۳۱۱).

توجه به رویکرد نقادی ساختگرایانه که با دقت بسیار در ساختار آثار هنری همراه است و تعمیمِ آن به موضوع بحث، جالب و کارآمد خواهد بود. به عقیده‌ی ساختگرایانی چون لوسین گلدمن هر اثر هنری یک ساختار مرکزی دارد که با ساختارهای ذهنیِ طبقه اجتماعی مربوط است که این درواقع همان جهان‌بینیِ طبقات اجتماعی است. «هنرمند متعلق به یک طبقه است و خواه‌ناخواه جهان‌بینیِ همان طبقه را بازتاب می‌دهد. پس اثر هنری را در حقیقت یک نفر نمی‌آفریند بلکه یک طبقه آن را می‌سازند. بین اثر هنری و اوضاع و احوال سیاسی اقتصادی اجتماعی همخوانی و مطابقت (Homlogy) است. آثار هنری در مرحله نخست، ساخت ذهن هنرمند نیست بلکه ساخت ذهنِ کلی اجتماع است، یعنی ارزش‌ها و آمالی که در اجتماع وجود دارند» (شمیسا، ۱۳۸۶، ۲۹۱ و ۲۹۲).

در بررسی ارتباط هنر با ارزش‌های اجتماعی قرون گذشته ایران می‌توان به وضوح نشان تأثیرپذیریِ هنر از طریقت تصوف و جریان‌های عرفانی را یافت به گونه‌ای که محققین در شکلی عام، هنر ایرانِ بعد از اسلام را بسیار متأثر از عرفان و تصوف دانسته‌اند که در جای خود مسئله‌ای درست است[۱]، اما درباب ارتباط آن با طریقت فتوّت که همانا تصوفِ عامیانه است[۲]، بحث عمیقی صورت نگرفته است

نگاره‌ی "خلیفه‌هارون در حمام" منسوب به کمال‌الدین بهزاد (۹۴۲-۸۶۷ ه.ق) و متعلق به نسخه خمسه نظامی (مخزن‌الاسرار) با اجرای ۱۴۹۴ میلادی است و شبیه به بیشتر آثار وی در تعلق قطعیِ نگاره به او توافقی نیست. هرچند که عبادالله بهاری در کتاب "بهزاد، استاد نقاشی ایرانی" اثر را با اطمینان خاطرِ تمام از آنِ بهزاد دانسته است. اما بهرحال، هرجا که در این متن نامی از بهزاد برده شده، خواننده می‌تواند به جای آن نامی دیگر بگذارد که احتمالاً صاحب واقعی اثر است و محقق در نسبتِ اثر به بهزاد تعصب و اصراری ندارد و در استنتاج نهایی اثرگذار نخواهد بود. هرچند که اطلاعات در باب زندگی و زندیگینامه خالق چنین اثری می‌تواند در توضیحِ اثر مؤثر افتد اما در مورد یک تحلیل ژرف‌تر چنین نیست. "زندگینامه فقط عاملی جزئی و فرعی است و عاملِ اصلی، پیوند اثر با جهان‌نگری‌های منطبق با طبقات اجتماعی است" (گلدمن، ۱۳۷۶، ۲۵۲). چنانکه این نوشتار بدون امعانِ نظر درباب مسائلی تاریخی از این دست است که «بهزاد احتمالاً نسبت نزدیکی با آراءِ شارحِ بزرگ و صاحبِ "فتّوتنامه سلطانی" یعنی "حسین واعظ کاشفی" (وفات: ۹۱۰ه.ق) داشته است» (درخشانی، ۱۳۷۹، ۴۸). امری که نمی‌توانسته در تعلقِ خاطر وی به طریقت فتوّت بی‌تأثیر بوده باشد اما آن‌چه که به تنهایی از متن تصویر "هارون در حمام" برمی‌آید نیز، با تعالیم فِتّیان یا پیروان طریقت فتوّت مطابقت بسیار می‌کند و توضیح‌دهنده ساختار محتواییِ آن است[۳].

ارتباط فتوّت با هنر و جایگاه گرمابه و حمّامیان نزد این آئین

«در عالم اسلام موضوع "هنر و هنرمندی و طبقاتِ هنرمندان" در میان فِتّیان طرح شده و ارتباط مستقیم با فتّوت داشته است. در آن دوران چنین بوده که اگر کسی می‌خواسته وارد صنعت و پیشه‌ای شود، باید وارد طریق فتوّت شده و فَتی می‌شده است. رساله‌های فتوّتنامه‌ها مهمترین منبع درباره طبقات و اصناف هنرمندان در عالم اسلام بوده‌اند. در این منابع آمده است کسانی را که اکنون ما هنرمند می‌نامیم و قُدما به آنها اصحابِ حرفه، صنعت و .. می‌گفتند باید ابتدا فَتی می‌شدند بعد دستورهای فَتی شدن را یاد می‌گرفتند و در نهایت، فنون هنری را می‌آموختند. این دستورات همه باید به یک منشأ قدسی برمی‌گشت و همه هنرها مبدأ آسمانی داشتند به طور مثال در مورد معماری معتقد بودند اولین معمار، ابراهیم نبی(ع) بود» (پازوکی، ۱۳۸۴، ۴۶ و ۴۷). در متن رساله "فتّوتنامه بنایّان" به اعتقاداتی مشابه در زمینه حرفه بنایان برمی‌خوریم، در فتوّتنامه چیت‌سازان گفته شده «جبرئیل در آغاز، نقشِ اصلی را در فنِّ چیت‌سازی یا هنرِ طراحی رویِ پارچه داشته است، چرا که جبرئیل استادِ تهیه رنگ بود. در فصل دومِ همین رساله آمده که لوطِ پیامبر

به‌وسیله جبرئیل هنر رنگرزیِ پارچه را آموخت و در فصل چهارم درباره هنر رنگرزی و منشأ و سابقه رنگ ها توضیحاتی آورده است» (کُربَن،۱۳۸۳، ۸۲و۸۳). وجود رساله‌ای به نام "فتّوتنامه احمد نقاش" نیز می‌تواند دال بر وجود مرامی مشابه، نزد نقاشان و نقشبندان باشد.

«در رسائل دست‌نوشته‌ای که از اصحاب فتّوت به جای مانده بیش از هر صنفی از صنف سلمانی و حمّامی تجلیل و تکریم شده است[۴] چنانکه پیشه سرتراشان و دلّاکان به سلمان فارسی انتساب می‌یافت و سلمان را مُرشدِ سنگ و تیغ می‌گفتند» (افشاری، ۱۳۸۲، ۷۳و۸۳). از جمله فتوّتنامه‌های موجود رساله‌ای درباره سلمانیان (گُلابیان) است، که عنوان فتوّتنامه سلمانیان را برای آن برگزیده‌اند. «نویسنده این رساله چند فتوّتنامه را از صنف سلمانی و دلّاک در اختیار داشته و بر اساس آنها مطالبی جسته و گریخته درباره سلمانیان و دلّاکان در رساله خود فراهم آورده است»[۵] (همان،۷۵). در این رساله در باب سلسله نسب صنف سلمانی چنین آمده است:

«روایت کنند که سنگ [و] تیغ به جبرئیل رسید و او به آدم رسانید، آدم به شیث داد و شیث به ادریس داد، ادریس به نوح داد و نوح به ابراهیم و ابراهیم به اسماعیل... [در این‌جا سلسله نسب ادامه می‌یابد] و خضر به دست مبارک محمد مصطفی ـ صلی‌الله‌علیه ـ و از آن حضرت به دست مرتضی علی(ع) و از حضرت به سلمان فارسی [رسید]» (همان،۸۱).

اهمیت این صنف تنها در توجه اهل "فتّوت" و فتوّتنامه‌ها به موضوع سلمانیان و گرمابه‌ها نیست که در آثار ادبی آن دوره نیز منعکس است؛ از آن‌جمله، حکایتی کوتاه از عطّار درباره "فتّوت" است که در گرمابه‌ای می‌گذرد. عطّار از تأثیرگزارترین شعرایِ ایران بر عقاید و آراء فتّیان است. داستان وی حول شخصیت "مهنا" یا "ابوسعید ابوالخیر" می چرخد که او نیز نامی آشنا در کُتُب اهل فتّوت است؛

«بوسعید مِهنه در حمّام بود
قائمش کافتاد مردی خام بود
شوخِ[۶] شیخ آورد تا بازوی او
جمع کرد آن جمله پیش روی او
شیخ را گفتا بگو ای پاک‌جان
تا جوانمردی [فتوّت] چه باشد در جهان؟
شیخ گفتا شوخ پنهان کردن است
پیش چشمِ خلق ناآوردن است»[۷]

«در تاریخ آمده که "الناصرلدین‌الله" خلیفه عباسی نیز که در قرن ششم‌ه.ق به فتّوت گرویده بود "بازی در حمّام" (چاله‌حوض‌بازی) را دوست می‌داشته است» (محجوب،۱۳۸۳، ۱۸۰). در آیین شوالیه‌گری نیز که معادل فتّوت و عیاّری در سرزمین‌های اروپایی بود، مناسکی در ارتباط با گرمابه وجود داشته است؛ «جوانی که خانواده‌اش او را برای خدمت شوالیه‌گری آماده می‌ساخت، پس از تکمیل آموزش‌ها و ورود به جرگه شوالیه‌ها، نخست با استحمام، جسم و روح خود را طاهر می‌کرد و به این سبب به او شوالیه گرمابه می‌گفتند» (کُربَن،۱۳۸۳، ۴).

باید این نکته را در نظر داشت که در مواجهه با موضوع و مضامین مرتبط با گرمابه‌ها نوعی بدفهمی نزد نگرندگان معاصر وجود دارد که عموماً با درک ناصحیحِ تاریخی همراه شده است. چرایی سرودن اشعارِ فراوان در وصف فضای حمام‌ها نیز بدون مطمح نظر داشتنِ شرایط تاریخیِ سروده‌ها به سختی قابل درک است. آنجا هم که متن و تصویر، هر دو در تعلق دربار و به سفارشِ درباریان قرار می‌گیرد، به بغرنجی مسئله دوچندان افزوده می‌گردد. چنانکه در نگاه اول، چرایی پرداختن به موضوع گرمابه برایمان عجیب به‌نظر می‌آید. باید توجه داشت که پرداختن به چنین موضوعی و ترسیم شعری و بصریِ آن در نزد قدما، قُبحی که احتمالاً امروز دارد، نداشته است؛ «گرمابه و پیشه‌ی حمّامیان و بویژه، سلمانیِ سلمان در اندیشه و پندار اهل فتوّت از جایگاهی بس والا برخوردار [بوده] است و [وی] جانشین شاه مردان علی(ع) در فتّوت و جوانمردی محسوب [می‌شده است]" (افشاری،۱۳۸۲، ۷۴).

«دستنوشته‌هایی نیز که از قلندران حیدری عهد صفوی بازمانده است، به اهمیت صنف سلمانی در نظر آنان دلالت می‌کند. یحتمل پیشوای آنان، میرقطب‌الدین حیدر تونی، خود از صنف سلمانیان بوده است؛ چنانکه در یکی از رساله های دوران صفوی، نام وی جزء پیرانی که ابزارهای سلمانیان ـ سنگ و تیغ و آینه ـ به آنان رسیده است، ثبت گردیده. شاید هم آیین قلندران حیدری را جوانمردان صنف سلمانی بنیاد گذاشته بودند و یا اینکه در عهد صفوی، جوانمردان این صنف به جمع مریدان قطب‌الدین حیدر تونی پیوسته بودند. به هر تقدیر پیوند قلندران حیدری دوران صفوی با فتّیان ـ خاصّه فتّیان صنف سلمانی ـ انکارناشدنی است و آنان در واقع خود گروهی از اهل فتوّت را تشکیل می‌داده‌اند. در رسائل خاکساریه نیز به صنف سلمانی و دلّاک توجهی خاصّ شده است و طرفه اینکه در روزگاران گذشته، هر آنکس که به فرقه خاکسار می‌پیوست، در ابتدای سلوک از جانب پیر خود فرمان می‌یافت که برای مدتی سلمانی و دلّاکی را پیشه خود کند و شاید با عنایت به دید تحقیرآمیزی که مردم به صاحبان این پیشه‌ها داشتند، مقصود پیران خاکسار این نیز بوده است که غرور و خودبینی را در مریدان خود نابود سازند و آنان را متواضع و خاکسار کنند» (همان،۷۴و۷۵).

حکایت "هارون و حلّاق"

حکایت مخزن‌الاسرار با عنوان "داستان هارون‌الرشید و حلّاق"[۸] از این قرار است که هارون بعد از رسیدن به خلافت، نیمه‌شبی از فرط ناراحتیِ فراوان و برای از خاطر زدودنِ غم و اندوه به گرمابه می‌رود و در کمال حیرت با پیشنهادِ گستاخانه

حلّاق مواجه می‌شود؛ دلاکِ حمامّ دخترش را از او خواستگاری می‌کند.

«دور خلافت چو به هارون رسید
رأیت عباس به گردون رسید....
موی‌تراشی که سرش می‌سترد
موی به مویش به غمی می‌سپرد
کای شده آگاه ز استادیم
خاص کن امروز به دامادیم
خطبه تزویج پراکنده کن
دختر خود نامزد بنده کن...»
(نظامی،۱۳۳۴، ۱۷۱)

خلیفه به طبع غضبناک می‌شود ولی در حقش انصاف داده و با خود می‌گوید از حرارت حمامّ و خوف من یاوه می‌گوید. روز بعد و روزهای بعد نیز حلّاق را می‌آزماید اما وضع به همان منوال گذشته، وی را در پیشنهاد خود مصمم می‌یابد. سرانجام هارون موضوع را با وزیر خود درمیان می‌گذارد. وزیر رأیزنیِ هارون را چنین پاسخ می‌گوید: از رأی زدن در کار او ایمن باش، پای او در گنج است. دلیل جسارتِ او در ارائه چنین پیشنهادی آن است که حلّاق گنجی زیر پا مخفی نگاه داشته که او را از چنین اعتماد به نفسی برخوردار کرده است و به خلیفه پیشنهاد می‌کند بار بعد که به گرمابه می‌رود مکان نشستن خود را عوض کند و حدسِ وزیر را به بوته آزمایش گذارَد.

«...کز قلم موی تراشی درست
بر سرم این آمد و این سر به توست
منصب دامادی من بایدش
ترک ادب بین که چه فرمایدش...
گفت وزیر ایمنی از رای او
بر سر گنجست مگر پای او
چونکه رسد بر سرت آنساده مرد
گو ز قدمگاه نخستین بگرد...»
(همان).

هارون گفته وزیر را قبول کرده چنین می‌کند و در حمام جای نشست خود را بدل می‌کند. این بار دلاک را آرام، مؤدب، محتاط و پشیمان از درخواستِ احمقانه‌اش می‌یابد. هارون دستور کندنِ نقطه‌ای از حمام را می‌دهد که بار قبل دلاک بر روی آن ایستاده بود و همانطور که وزیر پیش‌بینی کرده بود، گنج را می‌یابد. استاد وحید دستگردی مغز و پیام این حکایتِ شیرین نظامی را اینگونه تفسیر می‌کند: «دلّاک تا بر سر گنج ایستاده بود، خیالات شاهانه در آئینه خاطرش خطور می‌کرد ولی چون قدم خود را از سر گنج تهی کرد، همان ادب حلّاقی خود را پیش گرفت. یعنی سخن‌سنج اگر بر سر گنج باشد به عشق سیم و زر درِ گنج سخن می‌گشاید ولی نظامی چنان نیست و گنجینه بی‌طلسم او سینه صافی از علائق دنیا و دل روشن به نور تجرید است.

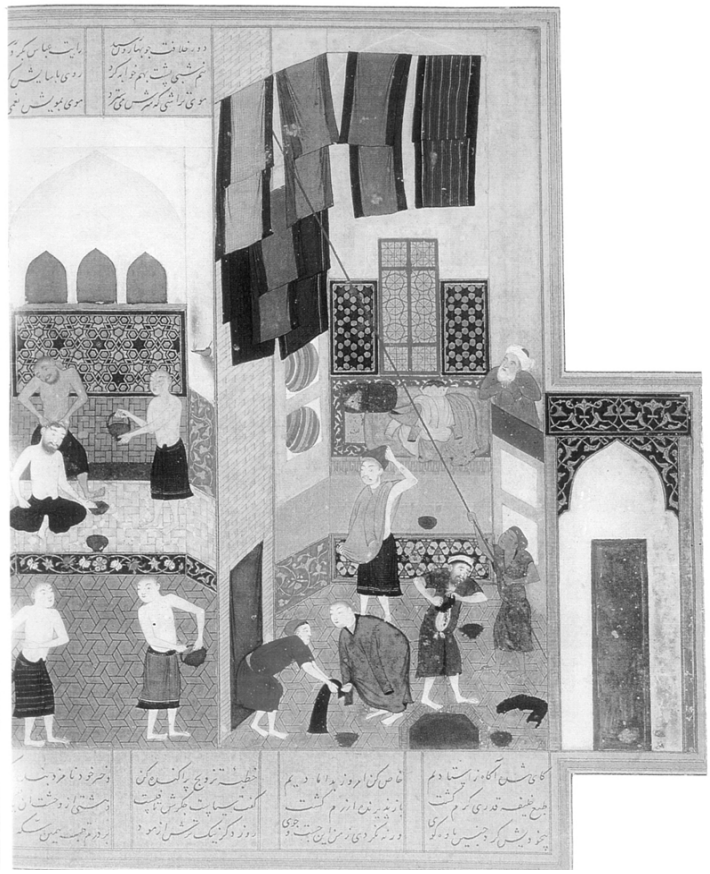
میرمطیع[۹] از سر طوعی که بود
جای بدل کرد بنوعی که بود
چون قدم از منزل اول برید
گونه حلّاق دگرگونه دید
کم‌سخنی دید دهن‌دوخته
چشم و زبانی ادب‌آموخته
تا قدمش بر سر گنجینه بود
صورت شاهیش در آئینه بود
چون قدم از گنج تهی ساز کرد
کلبه حلّاقی خود باز کرد
زود قدمگاهش بشکافتند
گنج بزیر قدمش یافتند
هرکه قدم بر سر گنجی نهاد
چون به سخن آمد گنجی گشاد
گنج نظامی که طلسم افکنست
سینه صافی و دل روشن است»
(همان،۱۷۳).

نگاره "هارون‌در حمام"

فارغ از معناهای نهفته‌ی عارفانه‌ی دیگری که می‌توان از این حکایت دریافت، نکات مهمی در ساختار و عناصر تشکیل‌دهنده نقاشی نهفته‌است؛ در نگاره "خلیفه‌هارون در حمام"(تصویر۱). نقاش با مهارتِ تمام و بینشی کم‌نظیر خلیفه را به گونه‌ای زار و نزار در گوشه گرمابه نشان‌داده که سر به تیغِ حلّاق سپرده‌است. حضور سایر آدم‌ها در حمام چنان است که گویی با رفتاری طنزآلود حضور خلیفه را به استهزاء گرفته‌اند. برای بیننده نخبه‌ای که در آن زمان می‌زیسته، شخص خلیفه در کنار دلّاکانِ لخت می‌توانسته تداعی‌کننده‌ی سلطان‌حسین‌بایقرا[۱۰] باشد؛ «امیری که در تاریخ از جهات حکمت‌پژوهی و هنرپروری چهره‌ای ستایش‌انگیز دارد»(کورکیان/ سیکر،۱۳۷۷، ۱۸۵)! امری که برای نقاشِ آن تبعات بدی را امکان‌پذیر می‌ساخت. آیا کثرتِ به تصویردرآمدنِ روایت هارون‌الرشید در نسخه‌های متعدد خمسه آن را برای دربار تیموری قابل تحمل می‌ساخت؟

کُورکیان و سیکر در کتاب "باغهای خیال" در تفسیرِ این نگاره مهمِ بهزاد این‌گونه آورده‌اند:

«ای بهزاد تو از همه کس مکارّتری! چرا ما را وارد این گرمخانه خصوصی کرده‌ای که در آن خلیفه المأمون [هارون‌الرشید][۱۱] خود را در ساده‌ترین هیئتش بر ما ظاهر سازد؟ او تاج و جبّه شاهانه‌اش را نزد جامه‌دار گذارده و خویشتن را شاهوار به دلّاک سپرده که موی سرش را مالش دهد. صحنه به‌نقش‌درآمده، سَجیّه‌های بی‌سابقه و خاصّ خود را دارد: که معماریش ساده و تماشایی است. ولی مقصود تو به همین‌ها برآورده نمی‌شود. نماینده خصوصیِ تو در این صحنه، آن کم‌مقدارترین پسرکِ



تصویر ۱- "خلیفه هارون در حمام"، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی، حدود ۹۰۰ه.ق/۱۴۹۴.م، ۲۰×۱۴ سانتی متر، آبرنگ، کتابخانهٔ بریتانیا.
ماخذ: (Bahari,1997,135)

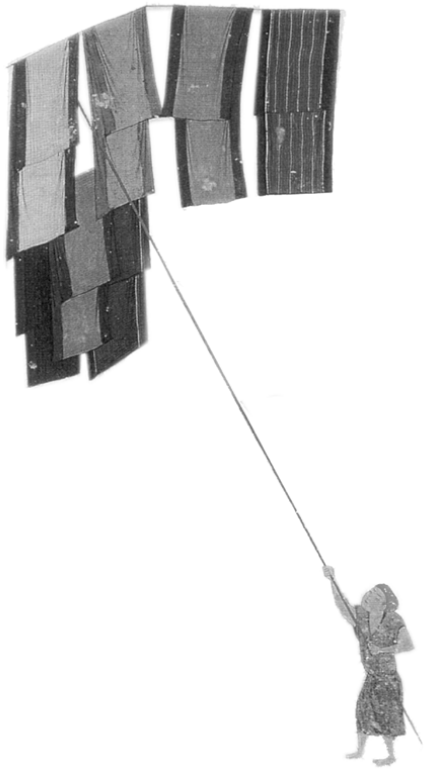
پادویِ سیه‌چرده است که نوکِ چوبِ تمسخرآمیزِ بلندش را به جایگاهی رسانده است که تو از ابتدا می‌خواستی به ما نشان دهی: یعنی آن مستطیل های رنگی که زیر طاقی‌ها در حالِ خشک شدن‌اند، و چیزی نیستند جز نمودهایی از تعالیمِ افلاطونی! اکنون بگذار چیزی به تو بگوییم: این حوله‌هایِ متعالی مایه حظّ دیدگانِ ما هستند، اما بیشتر از آن‌جهت که موشکافیِ نگاهِ تو را آشکار می‌سازند. تنها تو دریافته‌ای که از چه دیدگاهِ کج‌اُفتاده‌ای باید بر امور این جهان نگریست؛ جهانی که در آن شوکتِ پادشاه و زیبایی حوله حمامّ پدیده‌هایی هستند که تا ابد نامفهوم خواهند ماند"(کورکیان/ سیکر،۱۳۷۷،۱۸۷و۱۸۸).[۱۲]

دلیل مصورساختنِ این حکایت تنها از آن رو نیست که در بالا آمد. سعی سیکر و کِورکیان نیز مطابقِ معمول در روش محققین غرب، در حلّ معمّایِ حوله‌های حمامّ به تعالیمِ افلاطونی سوق یافته که مبتنی بر انگاره‌ای تاریخی در سنت تأویلیِ مغرب‌زمین است. امّا درکِ آن دو از این واقعیت که تأکیداتِ بصری در نگاره‌های ایرانی شایسته توجه‌اند، بسیار ستایش‌انگیز است. چنانکه به‌درستی اشاره کرده‌اند چوب بلندی که پسرکِ سیه‌چُرده به‌دست گرفته و آن را به سمتِ لُنگ‌های بالای حمامّ برده، اشاره‌ای بی‌معنا نیست. دقّت بیشتر در فتوّتنامه‌ها در تشریحِ مضاعف و نفوذ به لایه‌های عمیق‌تر این نقاشی مؤثر می‌افتد.

در فضای این نگاره به‌غایت زیرکانه، تاج و ردایِ هارون بی‌اهمیت‌تر از لُنگ‌های حمامّ به چشم می‌آید. نکته دقیقاً همین‌جاست: «لُنگ یا سِروال [لُنگ: اِزار، میذر، سراویل (جمع سروال): شلوار] برای اهل فتّوت، نشانه اختصاصی محسوب می‌شده و پیش فتّیان حکم خرقه را نزد متصوفه داشته است» (اقبال‌آشتیانی،۱۳۱۰،۲۷)[۱۳]. «در مراسم تشّرفِ طالبِ آیین فتّوت، پیران و استادانِ این آیین "سروالِ فتوّت" را به پای او می‌کردند، و از آن پس وی را جوانمرد می‌شمردند. میان‌بستنِ جوانمردان و سِروال پوشیدن آنان نشانه بلوغ معنوی و به دیگر سخن، رسیدن به جوانی بوده و از آن هنگام به بعد پیروی از آیین جوانمردی بر آنان واجب می‌شده است» (افشاری،۱۳۸۲، شانزده). در فتوّتنامه عبدالرزاق کاشانی آمده: «موضوع زیرجامه، یعنی پوشیدن شلوار، اشارتی است به فضیلت عفاف و نجابتی که در نخستین گام و در بدو ورود جوانمردان به حلقه فتّوت، باید آنها را در گسستن از بخش های زیرین وجود آدمی یاری دهد»(کُربَن،۱۳۸۳،۲۳)[۱۴].

بهزاد با زیرکی تمام بیان چنین چیزی را اراده کرده است، او بی‌درنگ در لحظه ورودِ بیننده به گرمابه مجازی‌اش چشمِ وی را به سمتِ تنوره های[۱۵] بالای حمام معطوف می‌کند (تصویر۲)، حال‌آنکه خلیفه که آشکارا به بیچاره‌ای در زیر چنگالِ دلّاک می‌مانَد، در پایینِ تصویر منتظر توجه بیننده است. در بدو امر، چنانکه در تصویر به راحتی قابل فهم است مسیر ورود نگاه بیننده از سمت راست و از مدخل ورودیِ فضای گرمابه است. سپس چشم با ورود به داخل، چرخشی به موازات زاویه چوب پسرک می‌یابد و به بالای تصویر که همان قسمت فوقانیِ گرمابه و مملو از تنوره‌های دلّاکان است، می‌رسد. به‌نظر می‌رسد خواسته نقاش نیز تأکید بر چنین چیزی بوده است چرا که جهت و زاویه قرارگیری چوب، به گونه‌ای است که برای آشنایانِ به هنرهای تجسمی در نقطه تأکید بودن حوله‌ها شکی باقی نمی‌گذارد. نقاش در وحله اول، بیننده آشنا را با مهمترین نماد و شعار فتّیان یعنی سِروال فتوّت روبرو می‌سازد، چنانکه بخواهد در بدو امر او را دربرابر پست‌ترین متای دنیا به کُرنش وادارد و بعد از این مرحله با سیری نزولی نگاه او را به بخش‌های تحتانی گرمابه و دیگر عناصرِ آشنا برای خود و هم‌سلکان خویش می‌برد. به عقیده نگارنده، در این تصویر تاج و ردای زرّینِ خلیفه از آخرین عناصر بصری‌اند که به دیده می‌آیند و این اتفاقی نیست.

اهمیت و قدمت سِروال به مثابه شعار برای فتّیان به قرن‌ها پیش‌تر باز می‌گردد؛ «عیّاران بغداد نیز که "شاطر" نامیده می‌شده‌اند، شلواری خاصّ به پا می‌کرده‌اند و ظاهراً هیأتی چون هیأت پهلوانان داشته‌اند» (افشاری،۱۳۸۲، بیست و سه)، «عیّاران مانند سایر اصناف تشکیلاتی داشتند و اولین بروزاتِ فتّوت محسوب می‌شدند» (غنی،۱۳۸۳،۱۲۱). «خلیفه الناصرالدین‌الله هم همین شلوار فتّوت، یعنی لُنگ را به دست "مالک‌بن عبدالجبّار" بر تن کرد» (اقبال،۱۳۱۰،۲۶). «جامه مشهور قلندران نیز "تنوره" نام داشته است و آن لُنگی بوده که از کمر تا بالای زانوان را می‌پوشانده و به آن "فوطه"، "برگ" و



تصویر ۲- بخشی از نگارهٔ "خلیفه هارون در حمام". اشارهٔ بصریِ این پسرک به حوله‌های حمام می‌تواند اشاره‌ای معنادار باشد.

"لُنگوته" [(لُنگ کوچک)] نیز می‌گفته‌اند »(افشاری، ۱۳۸۲، سی و هشت). «قلندرانِ جوانمردپیشه حیدری نیز همین لُنگ را بر کمر می‌بسته‌اند » (همان، چهل و چهار).

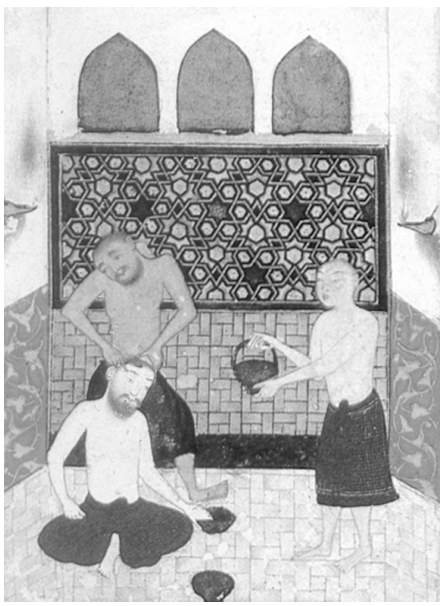
در رسائلِ فتوّتنامه‌ها سؤال و جواب‌هایی که دستورالعمل‌هایی صنفی-آیینی برای اهل یک صنف‌اند، فراوان دیده می‌شود؛ ازجمله در فتوّتنامه سلمانیان خطاب به صنف سلمانی می‌خوانیم که «در جوابِ اینکه اگر گویند بعد از تراش سرِ حضرت [پیغمبر]، سنگ و تیغ را به که دادند؟ بگو به [شخصی به نام] عبدالله دادند و حضرت فرمود که: ای ابوعبدالله! چون خواهی جرّاحی و دلّاکی کنی، اول فوطه [لُنگ] در میان بند!» (همان،۸۸) «فصلی از فتوّتنامه دلاکان[۱۶] که از آنِ درویشی خاکسار به نام "سید نقشعلی‌شاه" بوده و او نیز مطالب آن را از فتوّتنامه صنف دلّاک استنساخ کرده، پیدایی تنوره یا لُنگ دلّاکان گزارش شده است!» (همان، ۸۹ و ۹۰) «...و در بیان اینکه تنوره از کجا آمده و از که مانده و چند کس تنوره بسته‌اند؟ پاسخ می‌گوید: اول حضرت آدم (ع). دوم حضرت ابراهیم. سیوم باباسلمان ـ رضی‌الله‌عنه" (همان،۹۳). در ادامه می‌افزاید «اگر پرسند که تنوره چند نام دارد؟ بگو: چهار. اوّل تنوره، دوم لُنگ، سیوم ساتر، چهارم سجّاده....تنوره از برای آن گفته‌اند که هرچه در تنور پخته گردد. یعنی هرکسی تنوره بسته باشد، باید پخته طریقت شده باشد؛ و لُنگ از برای آن گفته‌اند که همیشه باطهارت و نماز باشد و ساترِ برای آن گفته‌اند که عیب مردم را بپوشاند و سجّاده برای آن گفته‌اند که در خدمت مردان طریقت به وجه احسن قیام نماید »

(همان،۹۴و۹۵) «در بخش‌های پایانی قلندرنامه‌ای موسوم به "قلندرنامه دانشگاه تهران"[۱۷] نیز مطالبی خواندنی درباره برخی از جامه‌ها و ابزارهای آنان[قلندران] همچون لُنگ، چنده، تیغ و سنگ، چراغ، جریده و... ذکر شده است» (همان، سی و هشت).

ساخت اجتماعی اثر

کشف و توضیح ساخت این اثر در رابطه با جهان بینیِ فتّیان به روشنی از مسیر استدلال فوق‌الذکر میسر است؛ دقت در واژه‌هایی چون تیغ، سنگ، سِروال (لُنگ)، سرتراش، دلّاک، حلّاق، کیسه حمام و اعمالی چون شست‌وشو، مالندگی و... در فتوّتنامه‌هایِ صنف سلمانی و یافتن معادل‌های بصریِ آن در نگاره "هارون در حمام" نیز بر وجود این ارتباط صحه می‌گذارد. چه گروه و کدام طبقه اجتماعیِ دیگری را در تاریخ ایران و اسلام می‌توان سراغ گرفت که شعار و سمبل اختصاصی‌شان سِروال یا لُنگ باشد؟ در صورت وجود، در توضیحِ ساختِ اینِ تصویر می‌توان به آنان نیز اندیشید و شکل‌گیریِ اثر را با افکار و مرامشان در ارتباط دانست.

درباب شست‌وشو و سرتراشیدن که کُنشِ اصلی حلّاقِ حکایت و تصویر است (تصویر۳)، فتوّتنامه سلمانیان نکاتی آورده: «پیامبر(ص) سرِ امیرالمؤمنین را تراشید، به همان طریق که جبرئیل سر آن حضرت را تراشیده بود. آنگاه امیرالمؤمنین(ع) سر سلمان را تراشید و سنگ و تیغ را به سلمان حواله نمود تا سر بعضی از اصحاب را بتراشد »(همان،۷۶ و ۷۷). در جایی دیگر از همین رساله آمده: « ... سیّم، کیسه حمامّ را اسماعیل‌نبی ساخته، چهارم، شست‌وشو از ایّوب پیامبر مانده است، از



تصویر ۳- بخشی از نگارهٔ "خلیفه هارون در حمام".

دستورالعمل‌های آنان [سلمانیان] این بوده که بر فرزندان سلمان فارسی واجب و لازم است کاری را بی‌طمع کردن، بلکه سر پادشاه و گدا را یکسان تراشیدن»(همان،۷۷و۷۸).

آیا دو دلاک تصویر و بدن برهنه هارون که آماده شست‌و شوست، برای اهل فتوّت آن زمان ـ بخصوص سلمانیان ـ نوشته‌های فوق را تداعی نمی‌کرد؟ در این خصوص البته ارایه توضیحی لازم است؛ هر نگارگری که موضوعی را تصویر کند، خواه ناخواه به عناصر فضای داستان نیز خواهد پرداخت. حکایتی که در حمام می‌گذرد، ناچاراً نقاش را در استفاده از ابزار و وسائل گرمابه و افرادی که در آن مشغول‌اند، ناگزیر خواهد ساخت. پس به صرف اجرای فضای گرمابه و نمایش ابزار حمّامیان، نمی‌توان آن را عامدانه و در جهت انتقال ایدئولوژیِ نقاش یا کارگاه سازنده اثر و ارتباط آن با مرام یک گروه یا طبقه اجتماعی دانست. اما دلیل محقق در انتساب آگاهانه فضای گرمابه و عناصر تصویر به تفکری اجتماعی، تأکیدی است که بر برخی ابزار چون حوله‌های حمام شده است. تعداد زیاد آنها و حجمی که در تصویر اشغال کرده‌اند اتفاقی بودن آنها را مردود می‌کند. درست است که هم بنا به حکایت و هم بر اساس تصویر، حلّاقانی در حال تراشیدن یا شستنِ سر خلیفه‌اند و به‌ظاهر، نقاش کاری نکرده جز تبعیت از متن داستان اما یادآوریِ باز بودن نسبیِ دست نقاش و کارگاه سازنده نسخه در انتخاب موضوع و درعین حال، چنانکه در ادامه خواهد آمد، استمرار تاریخیِ آن، در آگاهانه‌بودن عمل نقاش و یا مجریان اثر و بهانه‌بودن موضوعِ متن شکی باقی نمی‌گذارد.

فضای داخل حمام آنقدر با جزئیات اجرا شده که مسئله تأکید بر تک‌تکِ ابزار و بخش‌بخش اثر را دوچندان تقویت می‌کند. حلّاقِ تیغ به‌دست و دلّاکی که ظرف در دست، آماده شست‌و‌شو و مالندگیِ خلیفه است می‌تواند برای نگرنده‌ای از اصناف فتوّت یادآور چیزی آشنا، فارغ از متن مخزن‌الاسرار باشد، چنانکه امروزه نیز مردم عامی از دیدن و بازشناختنِ موضوعات، بیشتر لذت می‌برند تا مفاهیم و مضامینی که مبدأ شکل‌گیریِ تصاویرند. امری که لذت نقش و فریبِ رنگ را نه تنها برای مردم کوچه و بازار که برای امیران نیز صدچندان می‌ساخته است. در این مورد شاید مخاطب و یا مخاطبین او ـ که قطعاً درباریان را نیز شامل می‌شده ـ به راحتی با معانیِ نهفته در تصویر ارتباط برقرار می‌کرده‌اند چنانکه عبادالله بهاری به‌درستی می‌گوید: «تعاریف مورخین از بهزاد مُبیّن آن است که حامیان و هم‌عصرانِ وی به راحتی می‌توانستند با آثارش ارتباط برقرار کنند؛ از طریقی که امروزه بر ما ناشناخته است»(Bahari,1997,39).

در متن فتوّتنامه سلمانیان آمده: «... و اگر پرسند که تیغ به چند است؟ بگو: سه. اوّل تیغ صفا. دویم تیغ جفا. سیم تیغ وفا» (افشاری،۸۴) و «مهمّات کار سلمانی بر چهار قسم است و هر قسمتی از پیغمبری مرسل و پیر آن کار یادگار مانده: اول سنگ[و] تیغِ صورت‌تراش که از جبرئیل به آدم صفی رسیده، دویم مالندگی که از ابراهیم خلیل مانده و این مالندگی از صفات ذات بی‌چون ـ جلّ جلالهُ ـ می‌گیرند، چنانچه خدای تعالی فرموده است: خَمَرْتُ طینَهَ آدمَ بیَدَیَّ اربَعینَ صباحاً، یعنی حق‌تعالی فرموده: خمیر کردیم گِل آدم را به‌دست خود چهل صباح... چهارم شست‌و‌شو از ایّوب پیغمبر مانده» (همان،۱۳۸۲، ۷۷و۷۸). آیا این جملات، تفسیری نوشتاری از تصویر مورد بحث نیستند؟ یا برعکس، نگاره بهزاد خوانشی بصری از این نام‌ها و اعمال نیست؟ آنچه که احتمالاً چنین استنتاجی را دور از ذهن می‌سازد عدم امعانِ نظر به احوالِ آن نگارگران در متن جوامعِ زمانه است؛

روانکاوی تاریخیِ نقاشان قدیم بویژه نگارگران مسلمان، تأمل در این نکته مهم را می‌طلبد که نگرنده با نقاشانی چون کاندینسکی، پولاک، پیکاسو و یا حتی کمال‌الملک روبرو نیست، که با هنرور یا صاحب‌پیشه‌ای از یکی از اصناف برای ما ناشناخته، طرف است. تاریخ ایران به کراّت، اَعمالِ مرموز و ناشناخته از جانبِ هنرمندان را گواهی داده است؛ چنانکه میرک‌هروی استاد بهزاد تمایلات درویشانه را با نقاشی همراه داشته، "تاریخ رشیدی"[۱۸] در وصف او می‌گوید: «میرک نقاش، وی از عجایب روزگارست... انواع آرزومندی‌ها می‌کرد که مطلقاً مُنفی تصویر و نقاشی است، از این جهت آرزومندی های درویشی می‌کرد. جمع ساختن تصویر به این امور بسیار غریب است» (آریان،۱۳۸۲، ۶۷و۶۸) و درعین حال به حفظ و قرائت قرآن نیز می‌پرداخته، دوست‌محمد هروی در "حالاتِ‌هنروران" می‌گوید: «در اوائلِ حال به حفظ و تلاوت کلام ملک علاّم و مشقِ خط اشتغال داشت...» (همان،۶۸و۶۹). «اسامی بیشتر خوانندگانِ فهرست[بدایع‌الوقایع][۱۹] در توصیفِ صنف خواننده نیز همراه با کلمه "حافظ" است که نشان می‌دهد [آنها] غالباً روزها قاریِ قرآن بودند و شب‌ها آواز می‌خوانده‌اند" (سودآور،۱۳۸۰، ۱۲۲). اَلقابِ نگارگرانی چون "شمس‌الدّین"، "نظام‌الدّین"، "جلال‌الدّین"[۲۰] و "کمال‌الدّین" حاکی از شئونی معنوی و اجتماعی است که آنها را نزد همعصرانشان متمایز می‌ساخته است. جامعِ این امور بودن، برای هنرمندان و هنرپژوهان معاصر به سختی قابل درک است، اما باید در نظر داشت که این بدفهمی، مسئله‌ای معاصر است و به‌هیچ‌وجه در گذشته چنین نبوده است. درواقع،نه فقط در مواردِ بالا که در تمام موارد چنین بوده و هیچ تفکیکی بین [صنایعی چون] نجاّری، نقاشی، موسیقی، خوانندگی، خطاّطی و... نیز دیده نمی‌شد» (پازوکی،۱۳۸۴، ۵۳). باری، اندیشیدن و قضاوت درباره آن نگارگران، که آثارشان را با تار و پود اعتقاداتِ صنفی و بعضاً عامیانه‌شان می‌بافتند، نه چون نقاشان امروز است. اصنافی که توانستند دغدغه‌های خود را نیز به موازات و یا در زیر لوایِ خواسته‌های درباریان بروز دهند.

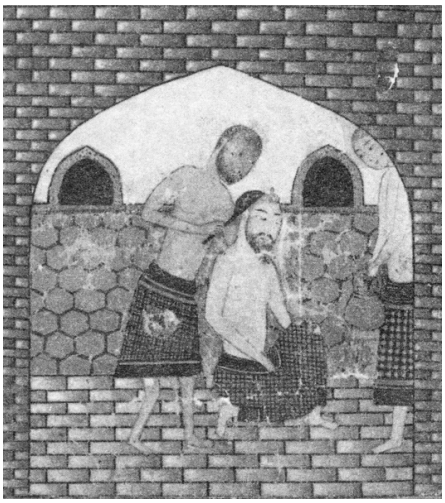
باید توجه داشت که علت تفوق اجتماعیِ آن پیشه‌وران، مسئله‌ای تاریخی است؛ «از نیمه قرن هفتم‌ه‌ق به بعد جنبه اخلاقی و اجتماعیِ آیین فتوّت بر جنبه سیاسیِ آن چربید و اکثر جوانمردان را نه عیاّران و جنگ‌آوران، بلکه هنرمندان و صنعتگران

و پیشه‌وران تشکیل دادند» (محجوب،۱۳۸۳، ۱۸۴و۱۸۵). به بیانی دقیق‌تر، از میان سه گروه فتّیان "شُربی"، "سیفی" و "قولی" که در فتوّتنامه‌ها از آنان یاد شده، می‌توان نقاش "هارون در حمام" را به گروه سوم متعلق و یا نزدیک دانست که همان پیشه‌وران زاهد بوده‌اند[۲۱]. چنانکه نقاشان و نقشبندان نیز اصناف خاص خود را داشته‌اند، طرفه‌آنکه در این حکایت نیز حلّاق، پیشه پیشینِ خود را قلم‌موی‌تراشی بیان کرده که می‌تواند اشارتی ظریف و پرمعنا به احوالِ این صنف نیز باشد.

کز قلم‌موی تراشی درست
بر سرم این آمد و این سر به توست

اینها که آمد بخشی از راز کمال‌الدین بهزاد در پرداختن به اصنافی از مردمان عامی همچون دلاکّ، حلاقّ، حمامی و سلمانی است که با بهانه‌ای به نام داستان "هارون و حلاقّ" در حکایتی از مخزن‌الاسرار نظامی مهیا گشته است. نقاش در واقع تعلق‌خاطر اجتماعیِ خود را با نمایش یکی از مهم‌ترین اصناف فتوّت یعنی سلمانیان بیان نموده است. در این اثر به خوبی می‌توان استحاله دیدگاه طبقه‌ای اجتماعی یا گروهی از مردمان عامیِ جامعه یعنی فتّیان را به اندیشه و احساس فردیِ یک نقاش شاهد بود. درواقع هیچکس منکر این نیست که چنین اثری حاصل کار یک نقاش و یا هنرمندانِ یک کارگاه بوده است اما در عین حال، چنین اثری منطق خاصّ خود را نیز دارد و آفریده خودسرانه‌ای نیست. همانطور که به اشاره گذشت، اصولاً خلافِ چنین چیزی در آن دوره امکان‌پذیر نبوده است؛ «چرا که در آن زمان هیچکسی پیشِ خود هنرمند نمی شده بلکه باید نزد یک استاد رفته و جوانمردی را یاد می‌گرفته و جزء فتّیان می‌شده است» (پازوکی،۱۳۸۴، ۵۰). بنابراین اجرایِ خودسرانه و از روی میل شخصیِ چنین آثاری، بی‌پیوند با دیدگاه‌ها و خواسته‌های مستقیم و غیرمستقیم طبقه‌ای اجتماعی که نقاش از آن برخاسته ـ در این مورد، فتّیان ـ امری دور از ذهن و شبیه به شوخی به‌نظر می‌رسد.

اگر بهزاد موضوع و مضمونِ این نگاره را از نُسَخ قبل از دوران خود اقتباس کرده باشد که احتمال آن زیاد است باید باز هم انتخاب او و کارگاه‌اش را در چنین گزینشی در نظر آورد و آن را بی‌دلیل ندانست. چنانکه نسخه نظامی اوپسالا (۸۴۳هـ/۱۴۳۹م) با نقاشی‌های مصور شده به‌سبک مظفری[۲۲] از نمونه‌هایی است که سال‌ها پیش از بلوغ هنریِ بهزاد دقیقاً با همین موضوع کار شده است (تصویر۴). اگر موضوع و ساختار اثر بهزاد را تکراری بیابیم پس می‌توان احتمال داد چنین تصاویری با تأثیرپذیری از افکار فتّیان حتی پیش از زمان وی پدید آمده‌اند و او در استفاده از چنین موضوعی اولین نقاّش نبوده است. بعد از بهزاد نیز نقاشانی چون "قدیمی" در هفت‌اورنگ جامی از موضوع حمام بهره برده‌اند. شاید کُل این "گونه" نقاشی را بتوان از آنِ نگارگرانِ این طریقت دانست که بعدها بهزاد نیز پس از آشنایی و یا ورود به طریقتِ آنان از مضامین و ساختارِ نگاره‌هایشان به حدّ کمال و استادانه استفاده کرده است.



تصویر ۴- "خلیفه هارون در حمام"، بخشی از نظامی "اوپسالا" از کتابخانه سلطنتی نرنبرگ، ۸۴۳ ه.ق. ماخذ: (رابینسون، ۱۳۷۹، ۲۲)

نتیجه

شباهت های ساختاری و اختصاصی میان نگاره "خلیفه‌هارون در حمام" با مکتوباتِ اهل فتوّت در رسائلِ "حمامّیان و سلمانیان"، "گُلابیان"(سلمانیان) و "سلمانیان و سرتراشان" به حدّی است که روح بسیاری از دست‌نوشته‌های آنان را می‌توان در این اثر مهمِ بهزاد یافت. ابزارهایی چون "تیغ"، "تنوره"(لُنگ)، "تراش" و همینطور دلّاکانی که مشغول اصلاحِ سرِ خلیفه اند، عباراتِ فتّوتنامه‌ها را به خاطر می‌آورند. اگرچه موضوع داستان برگرفته از حکایتی از خمسه نظامی است و به ظاهر هیچ سنخیتی میان روایت داستان با علائق فتّیان نیست ـ الّا اینکه داستان در گرمابه‌ای رُخ داده است ـ اما نقاش توانسته به شکلی زیبا، بخش بخشِ این اثر را به روایتی بصری از رسائلِ اهل فتّوت تبدیل نماید. وی با زیرکی، جهان‌بینیِ خاصّ خود و گروه‌اش را اعلام کرده و مهم‌ترین و صریح‌ترین اشاره تصویری خود را اختصاص به موضوع "سراویل" یا "لُنگ" داده است. به عقیده نگارنده اخذ اصطلاح جدیدِ فتوّت‌نگاره از واژگان فتوّت و نگاره، و اطلاق آن بر این اثر مناسب و رواست. نگاره "خلیفه‌هارون در حمامّ" را می‌توان فتوّت‌نگاره دلّاکان، سلمانیان و سرتراشان دانست.

پی‌نوشت‌ها

۱ به عنوان مثال، دکتر یعقوب آژند بهزاد را همواره از گرایشهای عرفانی موجود در دربارها و درباریانی که خود به دور از سیر و سلوک عرفانی نبوده‌اند بهره‌مند دانسته است (آژند،۱۳۸۶، ۳۷). عبادالله بهاری نیز در تفسیر آثار بهزاد بیشترین سهم را به رویکرد عارفانهٔ وی داده است" (Bahari,1997,17).

۲ در باب نسبت بین فتّوت و تصّوف نظرات گوناگونی ارائه شده است، برخی محققین همچون مرحوم فروزانفر این دو را حداقل در بُرهه‌ای از تاریخ از یکدیگر جدا دانسته‌اند و تعدادی دیگر از پژوهشگران فتّوت را یکی از شئون تصّوف نام نهاده‌اند، دکتر شهرام پازوکی از گروه محققین اخیر است، چنانکه در صفحه ۴۵ کتاب "حکمت هنر و زیبایی در اسلام" می‌نویسند: "فتّوت به عنوان یک منش، شأنی از تصوف بوده است". هانری کُربَن، نویسنده فرانسوی نیز فتوّت را تصوف دنیوی نام نهاده است (کُربن،۱۳۸۳، ۷).

۳ یکی از اصطلاحات مهم گلدمن ساختار معنادار است. ساختار معنادار در ساختار کلی‌تری توضیح می‌یابد که هرچند بیرون از اثر است اما در یک مقوله اجتماعی قرار می‌گیرد(شمیسا ،۱۳۸۶، ۷).

۴ در متن کتاب آقای افشاری آمده: "خاصّه رساله‌های دوران صفویه". محقق علت تأثیرپذیریِ بهزاد و برخی نگارگران دیگر از مطالب موجود در این رساله‌ها را از آن‌رو می‌داند که بنا بر قاعده، نشر چنین متونی در دوره صفویه امتداد جریاناتِ فکریِ قبل از خود بوده‌اند، بنابراین وجود رساله‌هایی درباره اصناف دلاکان و سلمانیان به هنگامه قدرت اجتماعیِ فتیّان در دوران تیموری امری حتمی است اما شاید تعداد نسخه‌های کمتری از آنها موجود بوده است. دلیل دیگر، وجود نسخه‌های پیش از صفویه است که حاوی تصاویری از حمامیان و سلمانیان می باشند.

۵ نویسنده این رساله درویشی خاکسار به نام کربلایی علی طهرانی مشهور به "صبور علی‌شاه" است که آن را به خط نسخ خوش در روز چهارشنبه آخر ماه شوّال سال ۱۳۰۷ ه.ق به پایان برده است.(افشاری،۱۳۸۲، ۷۵).

۶ چرک.

۷ برگرفته از کتاب آئین جوانمردی؛ هانری کُربَن، ص ۵۲.

۸ سرتراش. در نُسخ دیگر حجام نیز آمده است. باید توجه داشت که تا اواخر دوران قاجاریه سلمانیان همان دلاّکان و کارگران حمامّ بوده‌اند و فرد حمامّی چندین کار را از قبیل سرتراشیدن، دندان کشیدن و حجامت کردن انجام می‌داده است (افشاری،۱۳۸۲، ۷۳)

۹ خلیفه.

۱۰ وفات: ۹۱۱/۹۱۲ه.ق.

۱۱ بسیاری از محققین، خلیفه را در این حکایت مأمون دانسته‌اند اما هارون‌الرشید صحیح است"(.Bahari,1997,134)

۱۲ فلوطین و دیگر نوافلاطونیان [مکتبی فلسفی در قرون ۳ و ۴ میلادی] آراء افلاطون را با عرفان شرقی درهم آمیختند و مفهوم عشق افلاطونی را به وجود آوردند... برطبق این نظریه خوبی‌ها، زیبایی‌ها و حقایق در جهان زمینی فقط جلوه‌هایی از ذات احدیت است که سرچشمه همه ارزش‌هاست...عاشق افلاطونی زیبایی جسمانی معشوق را نشانه‌ای از زیبایی حق می‌داند. به نظر او همه زیبایان در این زیبایی سهیم‌اند و این زیبایی پایین‌ترین پله نردبان است که می‌توان از آن بالا رفت و سرانجام به زیبایی ملکوتی رسید. (المجاز قنطره الحقیقه[مجاز نردبان حقیقت است]) (شمیسا، ۱۳۸۱، ۲۴). شاید منظور نویسندگان کتاب "باغهای خیال" از "تساویِ شوکت پادشاه و زیبایی حوله حمامّ" نیز اشاره به همین تجلیِ یکسانِ زیبایی، در ردای شاه و حوله حمام بوده است. نگاهی که در عین لطافت، تفسیری به دور از بافت اجتماعی و اعتقادی ایرانِ آن روزگار ارائه می‌دهد.

۱۳ برای اطلاعات بیشتر در باب اهمیت سروال(لُنگ) و جنبه نمادین داشتنِ آن در طریقت فتوّت، رجوع شود به کتاب زندگی مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی، نوشته بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۱۵. همچنین "اصناف در عصر عباسی" به قلم صباح ابراهیم سعید الشیخلی، ترجمه هادی عالم‌زاده، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۲.

۱۴ عکس آن در آیین تصوّف صادق بود؛ کلاه صوفیان اشارتی بود به اعتلای معنوی که بایستی در بخشهای زبرین وجود آدمی تجلی پیدا می‌کرد(کُربَن،۱۳۸۳، ۲۳).

۱۵ لُنگ.

۱۶ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود.

۱۷ نسخه خطی شماره ۳۴۷۸ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

۱۸ تاریخ رشیدی، تألیف حیدر دوغْلات (پسر عموی بابُر که خود نقاش بود و بین سالهای ۱۵۵۱-۱۵۰۰.م می‌زیست (Bahari,1997,40) در این کتاب فصلی وجود دارد راجع به نقاشان و هنرمندان عهد سلطان حسین بایقرا که درباره بهزاد و بعضی شاگردان و تعلیم یافتگان او معلومات مفیدی به دست می‌دهد (آریان،۱۳۸۲، ۶۷).

۱۹ "بدایع الوقایع" یادداشتهای یک نویسنده و شاعر خراسان از اهل سنّت است به نام زین‌الدین محمود واصفی. مؤلف که از دربار سلطان حسین بایقرا و دستگاه امیرعلیشیر اطلاعات بسیار داشته است در ضمن این کتاب دلکش بسیاری از آنها را به مناسبت نقل کرده است(آریان،۱۳۸۲، ۵۹و ۶۰).

۲۰ نظام‌الدین و جلال‌الدّین به ترتیب القاب سلطان محمد و آقامیرک است.

۲۱ فتیّان "قولی" یا همان پیشه‌وران زاهد (افشاری،۱۳۸۲، سی و پنج).

۲۲ کتابخانه دانشگاه سلطنتی نرنبرگ ۱۵۱، هند غربی (رابینسون،۱۳۷۹، ۲۲).

فهرست منابع

آریان، قمر (۱۳۸۲)، کمال‌الدین بهزاد، انتشارات هیرمند، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، کمال‌الدین بهزاد، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران.
افشاری، مهران (۱۳۸۲)، فتّوت نامه‌ها و رسائل خاکساریه، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۳)، فتوّت و خلافت (عباسی)، مجله شرق، دوره یکم، ش۶(خرداد ۱۳۱۰)، صص۲۹-۲۶.
پازوکی، شهرام (۱۳۸۴)، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

درخشانی، حبیب‌الله (۱۳۷۹)، جلوه‌های ابداع در آثار کمال‌الدین بهزاد، مجله رواق، شماره ۵، صص ۵۲-۴۵.
دولوره، اوستاش (۱۳۸۲)، بهزاد: گلستان مجموعه روچیلد، یادنامه کمال‌الدین بهزاد، فرهنگستان هنر، به اهتمام عبدالمجید حسینی‌راد، صص ۳۲۶-۲۹۹.
رابینسون،ب.و (۱۳۷۹)، "هنر و جامعه در جهان ایرانی"، به کوشش شهریار عدل، ترجمه و ویرایش زیر نظر احسان اشراقی- شهریار عدل، انتشارات توس، چاپ اول، تهران.
سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، کارنگ، تهران.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نقد ادبی، نشر میترا، تهران.
غنی، قاسم (۱۳۸۳)، خصایص فتیان، آیین جوانمردی، هانری کُربَن، انتشارات سخن، تهران.
کُربَن، هانری (۱۳۸۳)، آیین جوانمردی، ترجمه احسان نراقی، انتشارات سخن، تهران.
کورکیان،ا.م، سیکر.ژ.پ (۱۳۷۷)، باغهای خیال، ترجمه پرویز مرزبان، شابک، تهران.
گُلدمن، لوسین (۱۳۷۶)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، تهران.
محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۳)، سیری در تاریخ فتوّت، آئین جوانمردی، هانری کُربَن، انتشارات سخن، تهران.
نظامی گنجوی (۱۳۳۴)، مخزن‌الاسرار، به تصحیح وحید دستگردی، کتابفروشی ابن‌سینا، چاپ سوم، تهران.

Bahari, Ebadollah(1997), Bihzad Master of Persian Painting, I.B. Tauris, London.