جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بازتاب قلندران صفوی در نگارهٔ "شتر ترکیبی همراه با ساربان"[۱]

صدیقه نایفی[۲] ، اصغر جوانی[۳] ، محمدرضا مریدی[۴]

چکیده

نگارهٔ "شتر ترکیبی همراه با ساربان" که امروزه در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود، از آثار نقاشی ترکیبی ایران و متعلق به ربع سوم قرن ۱۶/۱۰ است. مسئلهٔ اصلی در این پژوهش به حضور پیکره‌های انسانی کوچک‌تر با شاخصه‌های ظاهری متفاوت –که یکی از آنها در توصیفات موزهٔ متروپولیتن راهبی بودایی معرفی شده است– و تفاسیر اجتماعی مرتبط با آنها معطوف است. براین‌اساس، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با استفاده از رویکرد تاریخ اجتماعی و نظریهٔ بازتاب، بر مبنای اسناد و با روش توصیفی-تحلیلی به مسئلهٔ چیستی هویت پیکره‌های انسانی متمایز کوچک‌تر و چرایی حضور آنها در نگارهٔ یادشده و به بیان دیگر، برخی زمینه‌های اجتماعی مرتبط با طبقات اجتماعی پایین‌تر که با تصویرگری این اثر در ارتباط هستند، پاسخ دهد. در این راستا، از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش، تعیین هویت پیکره‌های انسانی کوچک‌تر متمایز به‌عنوان قلندران صفوی است. ضمن آن‌که، حالات، ادوات و سایر ویژگی‌های پیکره‌های یادشده در هماهنگی با حالات قلندران (مانند خفته بودن در روز با پوستینی بر دوش) آیین‌های آنان (مانند جریده‌کشی و سقّایی)، جایگاهشان نزد علما و حکما و فرجام برخی قلندران شورشی صفوی است.

واژگان کلیدی: *نقاشی صفوی، نقاشی ترکیبی، پیکره در پیکره، تاریخ اجتماعی صفویه، نظریهٔ بازتاب، قلندر.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۶

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان "تبیین زمینه‌های اجتماعی تقاشی‌های ترکیبی صفوی" به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم (به‌ترتیب به‌عنوان راهنمای اول و دوم) در دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، نویسندهٔ مسئول Seddighe.nayefi@gmail.com

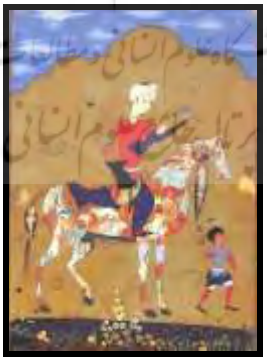
۳. دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان a_javani@yahoo.com

۴. استادیار دانشگاه هنر تهران moridi@art.ac.ir

مقدمه

نقاشی دورهٔ صفویه همچون سایر هنرهای این دوران متأثر از زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان خویش است. بااین‌حال، عمدهٔ متون دربارهٔ نقاشی صفوی، بیشتر به مباحث فلسفی و کمتر به پیوندشان با مباحث اجتماعی اختصاص‌دارد و حتی در بررسی‌های اجتماعی نیز بیشتر به نسخه‌های درباری با حامیان و نخبگانی از همین طبقه و کمتر به سایر طبقات جامعه پرداخته شده است. به‌طورکلی، تأثیرات یادشده به شیوه‌های مختلفی چون بروز نمونه‌هایی جدید مانند آثار تک‌برگی و از آن جمله نقاشی‌های ترکیبی که بسیاری از محققان به ظهور و وفور آنها در دورهٔ صفویه اذعان داشته‌اند، قابل مشاهده و بررسی است. در این آثار یکی از پیکره‌های اصلی ترکیب‌بندی، کاملاً با پیکره‌هایی کوچک‌تر پر شده و به‌تعبیری از اجتماع تعدادی پیکرهٔ کوچک، پیکره‌ای بزرگ‌تر ساخته شده است. نگاره‌های یادشده در متون مختلف با عناوینی چون "ترکیبی" و "پیکره در پیکره" نام‌گذاری شده‌اند و عمدتاً به دورهٔ صفوی و مکاتب مختلف نقاشی این عهد در قرون ۱۰ و ۱۱/ ۱۶و ۱۷ م همچون مکاتب تبریز، قزوین، مشهد یا خراسان و اصفهان تعلق دارند (تصاویر۱-۳).

تصویر ۱. جوان در حال مطالعه، اواخر سدهٔ ۱۰ یا اوایل ۱۱ ه.ق، موزهٔ لوور (وبگاه موزهٔ لوور، ۲۰۱۱)



تصویر ۲. مرد سوار بر اسب، سدهٔ ۱۰ ه.ق، موزهٔ رضاعباسی، تصویر از نگارندگان

تصویر ۳. شتر ترکیبی همراه با ساربان، سدهٔ ۱۰ ه.ق، موزهٔ متروپلیتن (وبگاه موزهٔ متروپولیتن، ۲۰۱۷)

پژوهش حاضر به مطالعهٔ یکی از این آثار با عنوان "شتر ترکیبی همراه با ساربان"[1] که در موزهٔ متروپلیتن[2] نگهداری می‌شود و احتمالاً متعلق به مکتب خراسان و همزمان با حکومت سلطان‌محمد خدابنده است (و سایر آثار مشابه و یا رونگاری‌شده از آن)[3] می‌پردازد (تصویر۳).

یکی از ابهامات در مورد این اثر (و سایر نمونه‌های مشابه آن)، حضور پیکره‌هایی با پوشاک و ظاهری متمایز در میان پیکره‌های کوچک‌تر و به‌ظاهر کم‌اهمیت‌تر درون شتر (در مقایسه با پیکره‌های بزرگ و یا خارج از آن) همچون پیکره‌ای با سری تراشیده و گوشواره‌ای در گوش است (تصویر ٦) که از آن در توضیحات موزهٔ متروپولیتن با عنوان احتمالی«راهبی بودایی با عصای کاکارا» یاد شده است. پی بردن به هویت این پیکره‌های کوچک‌تر نه‌تنها در رفع ابهام منشأ شکل‌گیری این آثار یاری‌رسان است، بلکه از این طریق می‌توان به برخی تفاسیر مرتبط با تصویرگری این آثار راه یافت. بر این اساس، این تحقیق با پذیرش نظریهٔ بازتاب اجتماع در آثار هنری، به دنبال پاسخ به این پرسش‌هاست: هویت پیکره‌های انسانی کوچک‌تر با ویژگی‌های ظاهری متمایز در اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان" چیست؟ پس از تعیین هویت این پیکره‌ها و با پذیرش بازتاب جامعهٔ صفوی در این اثر، ارتباط این پیکره‌ها با تاریخ اجتماعی صفویه چیست؟ بر این اساس، پژوهش حاضر، در پاسخ به چیستی پیکره‌های کوچک‌تر متمایز، فرضیهٔ درویش یا قلندر بودن آنها را طرح می‌کند و پس از طی مراحل تطبیق این نگاره با سایر نگاره‌های هم‌زمان و تاریخ اجتماعی صفویه سعی در پاسخگویی به سؤالات یاد شده خواهد داشت.

1.Composite Camel with Attendant
2.Metropolitan

۳. برای مثال این اثر دارای نظیره‌ای کاملاً مشابه در موزهٔ هنر هاروارد است.

پیشینهٔ تحقیق

آثار ترکیبی ایران در عهد صفوی عمدتاً به‌صورت تک‌برگ یافته شده‌اند و لذا امکان بررسی ارتباط آنها با متن یا نسخه‌ای که به آن تعلق داشته‌اند، در بسیاری موارد غیرممکن است. امروزه بیشتر این آثار در موزه‌های غربی پراکنده‌اند؛ البته اطلاعات ثبت‌شدهٔ برخی موزه‌ها دربارهٔ این آثار نیز گاه مفید و حائز اهمیت است. برای نمونه، تعدادی از این آثار در موزهٔ دانشگاه هاروارد[1] (۲۰۱۷) محفوظ هستند و در صفحات مرتبط با آن اطلاعاتی دربارهٔ ریشهٔ شکل‌گیری آنها در ایران یافت می‌شود و یا یکی از نقاشی‌های فیل ترکیبی که استوارت کری ولش[2] به این موزه اهدا کرده، مورد بررسی قرار گرفته است و تمامی پیکره‌های کوچک‌تر موجود در آن تفکیک شده و مورد شمارش قرار گرفته‌اند. البته اثر یادشده فاقد هرگونه پیکرهٔ انسانی است.[3] تعداد دیگری از این آثار نیز در کتاب‌های گوناگون محققان نقاشی ایرانی، به‌صورت تک‌برگی و گاه صرفاً به‌عنوان گونه‌ای جذاب، منتشر و نهایتاً با توضیحاتی کوتاه همراه شده‌اند. برای مثال، می‌توان به اثری از کریم‌زادهٔ تبریزی (۱۳۷۶) اشاره کرد. این کتاب گرچه حاوی اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ نقاشی ایران است، لیکن دو مورد نقاشی ترکیبی موجود در آن که یکی نیز از آثار متأخر است با توضیحاتی کوتاه و توصیفی از اثر همراه هستند. اثری دیگر از اسمیتز[4] و دیگران (۲۰۰۶) دارای نمونه‌ای تک-برگی از یکی از نقاشی‌های ترکیبی عهد صفوی است که گرچه توضیحات خاصی این نمونه را همراهی نمی‌کند، به‌عنوان یکی از موارد معدود نقاشی ترکیبی دارای کتیبه،

1 Harvard

2 Stuart Cary Welch

۳. در مقاله‌ای از طاهری و شاهچراغ (۱۳۹۵) نیز مشابه مقالهٔ یادشده در صفحهٔ مرتبط با هاروارد، حیوانات موجود در نقاشی ترکیبی (سه اثر ایرانی، هندی و آرچیمبلدو) مورد شمارش قرار گرفته‌اند –علی‌رغم ارجاع به کتاب پاکباز در این مقاله، به‌جای نام آرچیمبلدو از نام اشتباه آرکیم‌بلدو استفاده شده است. البته نویسنده در بخش پیشینهٔ خود اشاره‌ای به متن یادشده دربارهٔ اثر محفوظ در موزهٔ هاروارد یا سایر متون مرتبط نکرده است.

4 Schmitz

منحصربه‌فرد است و متن کتیبهٔ آن که ابیاتی از حدیقه‌الحقیقه سنایی است، از ارتباط این آثار با تجلیل پادشاه پرده برمی‌دارد. در برخی دیگر از متون پیشین، همچون اثری از گرابار[1] (۲۰۰۱) محقق به ارائهٔ نمونه‌ای از این آثار و یا حدس و گمان‌هایی بدون اثبات اکتفا کرده است. به‌جز این موارد در تعداد زیادی از منابع نقاشی ایرانی، به‌وفور به این تصاویر در ایران سدهٔ ۱۰ه.ق/۱٦م. یا وجود ارتباط میان آنها با مواردی نظیر صخره‌های مشکّل در نقاشی ایرانی اشاره شده است که برای نمونه می‌توان از مقاله‌ای از کازوئه کوبایاشی[2] (۱۹۹۹) و یا توضیحاتی کوتاه از آداموا[3] (۱۳۸٦) نام برد. در میان منابع متأخر می‌توان به اثری از نایفی (۱۳۹۱) اشاره کرد که در آن به علل فنی و مفهومی به‌ویژه تفاسیر فلسفی و عرفانی مرتبط با نقاشی‌های ترکیبی ایران و سایر جریان‌های مشابه با آنها همچون آثار ترکیبی هندی و هنرمندی ایتالیایی به نام آرچیمبلدو[4] پرداخته است. اثر دیگری که به آثار محفوظ در موزهٔ متروپولیتن می‌پردازد، به اختیار و دیگران (۲۰۱۱) تعلق دارد که در آن از نگارهٔ تحقیق حاضر و برخی تفاسیر احتمالی، یاد شده است. شایان ذکر است، پژوهش حاضر – با تمرکز بر پیکره‌های کوچک‌تر– هم به‌لحاظ مسئله و هم به‌لحاظ رویکرد از سایر تحقیقات یادشده متمایز است و به یافته‌هایی جدید و البته مرتبط با تحقیقات پیشین دربارهٔ این آثار دست یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 Grabar
2 Kobayashi Kazue
3 Adamova
4 Arcimboldo

رویکرد نظری

رویکرد نظری این تحقیق مبتنی بر نظریهٔ بازتاب و رویکرد تاریخ اجتماعی است. اصطلاح تاریخ اجتماعی در تعریفی اولیه از یک سو به رشته‌ای فرعی از علوم تاریخی اشاره دارد، و از سوی دیگر حاکی از رویکردی عام به تاریخ است که به‌طورکلی معطوف به اجتماع است. این اصطلاح در تاریخ‌نگاری، عمدتاً در سه حوزه تعریف شده است که لزوماً جدا از یکدیگر نیستند: نخست، تاریخ لایه‌ها، گروه‌ها و طبقات پایین جامعه، جنبش‌های اجتماعی آنان و نقششان در فرایند تکوینی جامعه. در حوزهٔ دوم، تاریخ فعالیت اجتماعی انسان‌هاست که بیشتر با رفتار اجتماعی و زندگی روزمرهٔ آنها متعین می‌شود. در این رویکردها، تاریخ اجتماعی، خود را از تاریخ سیاسی و آنچه به‌اصطلاح تاریخ مردان بزرگ نامیده می‌شود، متمایز می‌سازد. بدین معنا که در این‌گونه از تاریخ‌نگاری هدف به‌دست دادن گزارشی کامل و معمولاً صمیمانه از فعالیت‌های انبوهی از گروه‌های اقلیت و طبقات فرودست در روزگاران گذشته است. از جهت همین تمایز است که تاریخ اجتماعی را گاه «تاریخ از پایین» یا تاریخ تودهٔ مردم، یعنی تاریخ مردم عادی و معمولی، می‌خوانند. در حوزهٔ سوم نیز تاریخ اجتماعی بیشتر با تاریخ اقتصادی پیوند می‌خورد (استرنز، ۱۳۹٤: ۲۸؛ کنراد، ۱۳۹٤: ۳٦؛ اتابکی، ۱۳۸۲، ٤؛ موسی‌پور، ۱۳۸٦: ۱٤۳). بدین ترتیب، تاریخ اجتماعی مقوله‌ای مبهم و کلی برای در برگرفتن موضوعاتی که سایر گونه‌های تاریخ از نظر دور داشته‌اند، نیست؛ بلکه آنچه تاریخ اجتماعی را پیش می‌راند، نه صرفاً میل به پوشش دادن تاریخ زندگی روزانه، بلکه تلاش برای مرتبط ساختن یافته‌ها با موضوعات تاریخی متعارف است (اسمیت، ۱۳۹٤: ۳۵۵-۳۵۲). در یک نگاه بینابینی که هم محتوای اصلی تاریخ اجتماعی را در زندگی روزانهٔ مردم قرار دهد و هم پیوندی نزدیک با تاریخ فرهنگی داشته باشد و درعین‌حال همچنان تاریخ سیاسی را مدنظر نگاه دارد و از آن غفلت نکند، می‌توان

به یک تاریخ اجتماعی همه‌جانبه‌نگر و جامع اندیشید. در این تعریف، تاریخ اجتماعی عبارت است از جمع‌آوری دقیق و جامع داده‌های ممکن دربارۀ روابط مردم با مردم، با دولت و حکومت و با زیست‌جهان مادی و معنوی‌شان در ادوار مختلف تاریخی (موسی‌پور، ۱۳۸٦: ۱٤۷).

منابع تاریخ اجتماعی بسیار گوناگون است و مطالب متنوعی همچون گزارش‌های رسمی، اسناد حقوقی، جراید، موضوع‌های هنری، پوسترها، آثار ادبی و کالاهای دست‌ساز بشر را دربرمی‌گیرد (هِت، ۱۳۹۰: ۱٦۳). در حوزۀ هنر، بررسی مضمون اثر هنری تا حدود زیادی به تاریخ اجتماعی وابسته است. در این رویکرد، نویسندگان تاریخ اجتماعی فرض می‌کنند که هر اثر هنری در صورتی که تحت بررسی موشکافانه قرار گیرد، اطلاعات زیادی دربارۀ خاستگاه اثر هنری بازگو می‌کند. بنابراین یکی از اهداف تاریخ اجتماعی هنر آن است که فرضیه‌های اغلب نادیده انگاشته‌شده و درک‌نشدۀ مرتبط با مقاصد اجتماعی که در نهاد و ماهیت آثار هنری نهفته مانده است، آشکار و بازسازی کند (بارنت، ۱۳۹۱: ۲۹۵–۲۸۹).

از سوی دیگر، بسیاری از محققان در تاریخ اجتماعی از نظریه‌های جامعه‌شناسی برای تحلیل نمونه‌های تاریخی بهره ‌می‌گیرند. جامعه‌شناسان هنر اغلب به دو رویکرد عمدۀ بازتاب و شکل‌دهی گرایش دارند. در رویکرد بازتاب تأثیر جامعه بر هنر مورد گفت‌وگوست و در رویکرد شکل‌دهی تأثیر هنر بر جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر شامل حوزه‌ای گسترده از تحقیقات با این عقیدۀ مرکزی و مشترک است که هنر آیینۀ جامعه است یا هنر به‌واسطۀ جامعه مشروط می‌شود و تعیَن می‌یابد (الکساندر، ۱۳۹۳: ۸٤–٥٤). بنابراین، نظریۀ بازتاب رویکردی مناسب در بررسی ارتباط هنر و جامعه و برگزیدۀ این تحقیق است. در واقع، ازآنجاکه بازتاب نظریه‌ای

کلی در بررسی پیوند ارتباط هنر و جامعه است، تحقیق حاضر با استفاده از رویکرد تاریخ اجتماعی مبتنی بر تمرکز بر زمینه‌های مرتبط با طبقات و گروه‌های پایین جامعه، به تحدید و هدفمند ساختن آن پرداخته است و دراین راستا می‌کوشد با پذیرش نظریهٔ بازتاب در رابطه با آثار هنری، انعکاس حضور طبقه‌های پایین‌تر جامعهٔ صفویه همچون قلندران را در میان پیکره‌های کوچک‌تر نمونهٔ مطالعاتی خود نمایش دهد.

روش تحقیق

این تحقیق در پرسش اول خود به چیستی پیکره‌های متمایز در نقاشی "شتر ترکیبی همراه با ساربان" و در پرسش دوم به تحلیل چرایی تصویرگری آنها خواهد پرداخت. پرسش از چیستی پدیده‌ها در تحقیقات اجتماعی به روش توصیفی و بررسی چرایی آنها به روش تحلیلی صورت می‌گیرد. در واقع توصیفات خوب در تحقیقات اجتماعی مقدمه‌ای هستند برای پاسخ به پرسش‌های چرایی که به‌صورت تحلیلی پاسخ داده می‌شوند (دی واس، ۱۳۸۹: ۲۲). در این تحقیق نیز پاسخ به پرسش اول به روش توصیفی و زمینه‌ای برای پاسخ به پرسش دوم به شیوهٔ تحلیلی خواهد بود. روش گردآوری داده‌ها در تحقیق حاضر به شیوهٔ اسنادی بوده است.

الف) معرفی نگارهٔ "شتر ترکیبی همراه با ساربان"

نگارهٔ شتر ترکیبی احتمالاً در مکتب خراسان و در ربع سوم قرن ۱۰ ه.ق/۱٦م و به‌طور تقریبی در دههٔ ۹۹۷- ۹۸۷ه.ق/ ۱۵۷۰—۸۰ م تصویرگری شده است. اندازهٔ این نگاره ۱٤×۲۰ و اندازهٔ صفحهٔ آن ۱۷×۲۲/۹ سانتیمتر است و به‌وسیلهٔ آبرنگ جسمی و طلا بر روی کاغذ اجرا شده است و امروزه با شمارهٔ ۲۵,۸۳,٦ در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود (وبگاه موزهٔ متروپلیتن ذیل اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان"، ۲۰۱۷). اثر یادشده،

شتر ترکیبی بزرگی را همراه با ساربانش بر روی طبیعتی ساده نشان می‌دهد. نقاشی فاقد تاریخ و امضاست، اطراف آن تنها با چند خط رنگی جدول‌کشی شده است و همچون بیشتر نگاره‌های ترکیبی دارای مضمون تک‌برگی به‌نظر می‌رسد. به‌طورکلی نحوۀ اجرای اثر، شیوۀ اجرای نگاره‌های تک‌برگی را در مکاتب قزوین و یا خراسان منعکس می‌کند. ویژگی‌های این مکاتب چون «تأکید بر کشیدگی اندام، خطوط مواج و حالات ملیح و ظریف پیکره‌ها، چهره‌های گرد، گردن‌های دراز، چشمان درشت، بهره‌گیری از رنگ سبز سیر برای اجرای زمینۀ نگاره‌ها، تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع و موج‌دار خطوط و لکه‌های سفید که حالتی پرجنب‌وجوش به صحنه می‌بخشند» (آژند،۱۳۸٤: ۱۵۹؛ شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱٤٥) در این نگاره نیز دیده می‌شوند.

تصویر ۴. شتر ترکیبی با ساربان، سدۀ ۱۰ه.ق، (وبگاه موزۀ متروپولیتن، ۲۰۱۷)

تصویر ۵. تصویر پیشین با تمرکز بر پیکره‌های انسانی متمایز (پیکره‌های رنگی)

جامه‌ها و طبیعت بسیار سادهٔ اطراف شتر که تنها از زمینه‌ای سبز و یکدست و رودخانه‌ای در پایین صفحه همراه با چند سنگ و گل و بوته تشکیل شده‌اند نیز همگی به‌شیوهٔ مکاتب قزوین و مشهد ترسیم شده‌اند. نقاش بخش اعظم این نگاره را به پیکرهٔ بزرگ شتر اختصاص داده است و اندازهٔ بزرگ شتر در مرکز ترکیب‌بندی نگاره، زمینهٔ یکدست و طبیعت سادهٔ اطراف آن و صد البته شیوهٔ متفاوت تصویرگری شتر به‌سرعت توجه را به آن و پیکره‌های درونش معطوف می‌سازد. بر روی شتر رواندازی پارچه‌ای و زیبا قرار دارد که در آن نقوش گیاهی و حیوانی درهم‌آمیختند و یادآور شیوهٔ واق[1] است. پیکره‌های کوچک درون شتر اجتماعی متنوع از انسان‌ها از زن و مرد، پیر و جوان و سفید و سیاه، حیواناتی از خرگوش تا عقاب و اژدها و موجوداتی دیومانند هستند. انسان‌ها در حالات مختلفی چون زوجی در حال معاشقه و یا دراویشی آرمیده تصویرگری شده‌اند. قسمت‌های انتهایی پای شتر نیز با سرهای انسانی بریده‌ای پرشده‌اند که خیره به ساربان و شتر می‌نگرند.

ب) توصیف و تشریح ویژگی‌های پیکره‌های انسانی کوچک‌تر متمایز و تطبیق آنها با سایر آثار مشابه دورهٔ صفوی

از نکات مهم در مورد پیکره‌های کوچک‌تر درون شتر، حضور تعداد قابل‌توجهی از پیکره‌های انسانی با ظاهر و پوشاک متمایز شامل پیکره‌ای با سری تراشیده، گوشواره‌ای در گوش و چوب یا میله‌ای بلند در دست (پیکرهٔ شمارهٔ ۱)، پیکره‌هایی خفته با پوستینی بر دوش (پیکره‌های شمارهٔ ۲ و ۳) و سری بریده با کلاه نمدی (پیکرهٔ شمارهٔ ٤) است که در توضیحات موزهٔ متروپولیتن در مورد این نگاره از پیکرهٔ با سر تراشیده به‌عنوان راهبی

۱. برخی محققان مانند کوهن (۱۹۹۶) به ارتباط نقاشی ترکیبی هند با درخت واق اشاره کرده‌اند.

بودایی با عصای تولید صدای کاکارا[1] یاد شده‌است (وبگاه موزهٔ متروپولیتن، ۲۰۱۷). دقت بیشتر در این نگاره، تشریح اجزای پیکره‌های شمارهٔ ۱-٤ و تطبیق آنها با سایر نگاره‌های هم‌زمان از دراویش و تاریخ اجتماعی این دوره آشکار می‌سازد که پیکرهٔ سرتراشیده، نه راهبی بودایی بلکه تصویر قلندری مربوط به دورهٔ صفوی است. حضور افرادی خفته و پوستین‌بَرتَن و کلاه نمدی بر سر، در میان دیگر پیکره‌های کوچک‌تر نیز یادآور تصاویر دراویش و صوفیان همین دوره است.

تصویر ۶. پیکرهٔ انسانی متمایز شمارهٔ ۱

تصویر ۷. پیکره‌های انسانی متمایز شمارهٔ ۲ و ۳

تصویر ۸.پیکرهٔ انسانی متمایز شمارهٔ ۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ب-۱) پیکرهٔ انسانی متمایز شمارهٔ ۱

پیکرهٔ کوچک‌تر شمارهٔ ۱، دارای سه شاخصه بارز است که اشتباه یا ابهام در معرفی صحیح آنها موجب اشتباه در تعیین هویت او خواهد شد. این شاخصه‌ها عبارت‌اند از: ۱) سر بی‌مو و تراشیده ۲) گوشواره‌ای در گوش ۳) چوب یا میله‌ای در دست. در ادامه به بررسی و

۱. Khakkhara (sounding staff): عصایی که راهبان بودایی از صدایش برای پراکندن موجودات ریز در مسیر حرکتشان استفاده می‌کنند.

تطبیق موارد یادشده با سایر نگاره‌های برجای‌مانده از این دوره می‌پردازیم و از این طریق سعی در تعیین هویت پیکرهٔ یادشده داریم. شایان ذکر است، علاوه‌بر شاخصه‌های یادشده، کوزه‌ای نیز در کنار این پیکره قراردارد که در بخش دوم و در تطبیق با تاریخ اجتماعی صفویه به آن پرداخته خواهد شد.

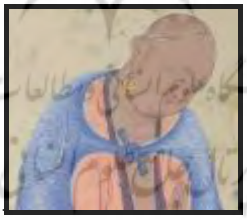
ب-۱-۱) سر تراشیده و بی‌مو

پیکرهٔ کوچک‌تر مورد بررسی در نگارهٔ "شتر ترکیبی همراه با ساربان" دارای سری تراشیده و کاملاً بی‌مو است. این شاخصه، یکی از ویژگی‌های بارز درویشان و قلندران است که البته در بسیاری از نگاره‌های برجای‌مانده از دورهٔ صفوی نیز قابل مشاهده است. ازجمله نگاره-های مشابه، نگاره‌ای با عنوان"پرترهٔ یک درویش" است که امروزه با شمارهٔ ۱۹۷٤،۰٦۱۷،۰,۱۵,۳۰در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود (تصویر ٦). از این نگاره در کتاب *نگارگری اسلامی* نوشتهٔ *ثروت عکاشه* با عنوان "درویش با کشکول در دست" یاد شده و نویسندهٔ کتاب آن را به رضا عباسی، نقاش شهیر دورهٔ صفوی، منسوب کرده است (عکاشه،۱۳۸۰: ۱۰۵). در توضیحات موزهٔ بریتانیا در مورد پیکرهٔ مرکزی این نگاره که بسیار شبیه به پیکرهٔ کوچک‌تر نگارهٔ شتر ترکیبی است، آمده است: «گرچه رنگ تیرهٔ پوست درویش ممکن است او را بیشتر شبیه به هندی‌ها بنمایاند تا ایرانیان، اما پوست حیوانی که بر روی شانه‌های او آویزان است و همچنین ظرفی که در دست چپش قرار دارد، حاکی از آن است که او درویشی صفوی است و با طریقت‌های ایرانی مرتبط است» (وبگاه موزهٔ بریتانیا ذیل اثر "پرترهٔ یک درویش"، ۲۰۱۵). نکتهٔ حائز توجه اینجاست که در رونوشتی از این نگاره مربوط به همین دوره، پوست تیرهٔ درویش با پوستی روشن و چهره‌ای کاملاً ایرانی جایگزین شده است (تصویر ۷).

تصویر ۹. پرترهٔ درویش، دورهٔ صفوی، منسوب به رضا عباسی (وبگاه موزهٔ بریتانیا، ۲۰۱۵)

تصویر ۱۰. درویش با پوستینی بر دوش، دورهٔ صفوی، اواخر قرن ۱۰ ه.ق

تصویر ۱۱. جزئیاتی از تصویر شمارهٔ ۵ (پیکرهٔ ۱)



تصویر ۱۲. جزئیاتی از تصویر ۶

تصویر ۱۳. جزئیاتی از تصویر ۷

به‌جز نگارهٔ یادشده در بسیاری از نگاره‌های برجای‌مانده از دورهٔ صفوی که به موضوع دراویش، حضور آنها در زندگی روزمرهٔ مردم یا سماع می‌پردازد، شاهد پیکره‌هایی سرتراشیده و با شباهت بسیار به پیکرهٔ کوچک‌ترِ مورد بررسی هستیم (تصاویر ۱۱ و ۱۲) که مسئلهٔ درویش یا قلندر بودن پیکرهٔ شمارهٔ ۱ را قوت می‌بخشند.

تصویر ۱۴. درویش با سری تراشیده و گوشواره در گوش، اثر صادقی، حدود ۱۰۰۸ ه.ق، (ولش،۱۳۸۹: ۱۸۲)

تصویر ۱۵. بخشی از نگارهٔ زندگی روستایی، اثر محمدی، (آژند،۱۳۸۹: ۵۳۳)

ب-۱-۲) گوشواره در گوش

پیکرهٔ کوچک‌تر مورد بررسی علاوه‌بر سر تراشیده، گوشواره‌ای نیز در گوش دارد. در نگاره‌هایی که پیش از این از دراویش صفوی ارائه شد نیز این گوشواره وجود داشت و بنابراین داشتن گوشواره منافاتی با درویش یا قلندر بودن پیکرهٔ کوچک‌تر ندارد. علاوه‌بر این، ذکر این نکته لازم است که داشتن گوشواره به‌هیچ‌وجه دلیلی بر خارجی یا بودایی بودن این پیکره نیست، زیرا اگرچه امروزه داشتن گوشواره برای مردان امری غیرمتداول محسوب می‌شود، لیکن بسیاری از مردان تصویرشده در نگاره‌های دورهٔ صفوی اعم از درویشان، مردمان عادی و حتی گاه خود شاهزاده نیز دارای گوشواره بوده‌اند (تصاویر۱۵، ۱۶ و ۱۷).

تصویر ۱۶. جوان با گوشواره در گوش، اثر رضا عباسی، ۹۹۸ ه.ق، (ولش،۱۳۸۹: ۱۳۷)

تصویر ۱۷. شاهزاده با گوشواره، قرن ۱۶م، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (وبگاه موزهٔ بوستون، ۲۰۱۷)

تصویر ۱۸. مردی با گوشواره، منسوب به رضا عباسی، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (وبگاه موزهٔ بوستون،۲۰۱۷)

ب-۱-۳) چوب یا میله‌ای در دست

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در مورد پیکرهٔ کوچک‌تر شمارهٔ ۱، چوب یا میله‌ای است که در دست دارد و چنانچه پیش از این مطرح شد، در توضیحات موزهٔ متروپولیتن از آن با عنوان احتمالی عصای کاکارا (تصویر ١٦) یاد شده است. لیکن علی‌رغم فرض احتمالی موزهٔ متروپولیتن، به نظر می‌رسد چوب یا میلهٔ خاکستری‌رنگ که در دستان پیکرهٔ کوچک‌تر قرار دارد بیش از آنکه عصایی چون کاکارا باشد، عصای قلندر یا میله‌ای بسیار بلند است که رواندازِ شتر را به سایبان یا چادری بر بالای سر برخی پیکره‌ها تبدیل کرده است. به‌ویژه بلندی میله و توجه به وجود دو حلقه در رواندازِ که میله در آن فرو رفته است، این مسئله را قوت می‌بخشد. در ادامه، مقایسهٔ این رواندازِ و میله، با نگاره‌هایی از چادرها و سایبان‌ها در نگاره‌های ایرانی، دریافت این مسئله را آسان‌تر خواهد کرد (تصاویر ۱۷و ۱۸ و ۱۹). ضمن اینکه این میله در تطابق کامل با جریدهٔ قلندران است که در بخش دوم به آن اشاره - خواهد شد.

تصویر ۱۹. عصای کاکارا (https://en.wikipedia.org/wiki/Khakkhara)

تصویر۲۰. برگی از خمسهٔ تهماسبی، دورهٔ صفوی، کتابخانهٔ بریتانیا (وبگاه کتابخانهٔ بریتانیا، ۲۰۱۷)

تصویر ۲۱. بخشی از نگارهٔ سلطان در کنار نهر (پاکباز،۱۳۸۶: ۱۹۰)

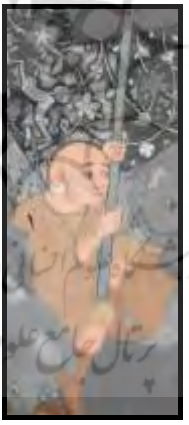
تصویر ۲۲. بخشی از تصویر ۴

ب-۲) پیکره‌های انسانی متمایز شمارهٔ ۲ و ۳

پیکره‌های شمارهٔ ۲ و ۳ هر دو به حالت چنبره‌زده و خفته‌اند و پوستینی نیز بر دوش دارند. تعداد زیادی تصاویر مشابه با این پیکره‌ها از دورهٔ صفوی برجای مانده است (مانند تصویر ۱۲) که در آنها فردی خفته با پوستینی بر دوش در ترکیب‌بندی قابل مشاهده است و همواره نیز از این پیکره‌ها در آثار منتشرشده شامل کتب و اطلاعات موزه‌ها- حتی اطلاعات خود موزهٔ متروپولیتن- با عنوان دراویش و یا قلندران یاد شده است. در واقع علائمی چون پوستینی بر دوش همراه با حالت خفته یا چنبره زده به‌وضوح در ارتباط با

قلندران و صوفیان است و با تطبیق سایر آثار مشابه هم‌زمان با این اثر می‌توان گفت هیچ تردیدی در هویت آنان به‌عنوان دراویش و قلندران صفوی وجود ندارد. با در نظر گرفتن همهٔ این موارد، شاید شبیه‌ترین پیکره به پیکره‌های متمایز انسانی ۱، ۲ و ۳ در اثر شتر ترکیبی همراه با ساربان، اثری با عنوان "پرترهٔ یک صوفی" است که امروزه با شمارهٔ ۵۷,۵۱,۳۰ در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود. این اثر که هم‌زمان با حاکمیت صفویان و با فاصلهٔ زمانی اندکی نسبت به نگارهٔ شتر ترکیبی و احتمالاً متعلق به ربع اول قرن ۱۱ه.ق/۱۷م است، درویش یا قلندری نشسته با تمام ویژگی‌های پیکره‌های ۱ تا ۳ شامل سری تراشیده، گوشواره‌ای در گوش و پوستینی بر دوش و تکه‌چوب[1] و کاسه‌ای در کنار را نشان می‌دهد (در کنار کاسه به زبان فارسی عبارت "یا نبی هاشمی از تو مدد" درج شده است).

تصویر ۲۳. پرترهٔ صوفی، سدهٔ ۱۷م، موزهٔ متروپولیتن (۲۰۱۷)



تکرار تصویر ۶

تکرار تصویر ۷

۱. در توضیحات موزهٔ متروپولیتن ذیل این اثر، از چوب‌دستی درویش با عنوان فلوت یاد شده است که صحیح به‌نظر نمی‌رسد.

ب-۳) سرهای بی‌تَن در پای شتر (پیکرۀ متمایز شمارۀ ۴)

از دیگر پیکره‌های متمایز درون شتر (که در بخش انتهایی پای شتر مشاهده می‌شوند) سرهایی فاقد مو و البته بی‌تَن هستند که یکی از آنها دارای کلاه نمدی نیز هست. ذکر این نکته لازم است که در نگارۀ مورد بررسی تنها یکی از سرهای بی‌تَن دارای کلاه نمدی است و سایر افراد بدون سرپوش یا با عمّامه تصویر شده‌اند. کلاه نمدی در (متون و) نگاره‌های صفوی یکی از علائم صوفیان و قلندران است. نگاره‌های فراوانی از دورۀ صفوی در کتب و موزه‌ها وجود دارد که در آنها فردی با کلاه نمدی درویش یا قلندر صفوی نامیده شده است و حتی در برخی موارد همچون نمونه‌ای در موزۀ آغاخان (تصویر ۲۸) نام‌گذاری اثر با عنوان درویش با استناد به وجود این کلاه صورت گرفته است (وبگاه موزۀ آغاخان ذیل تصویر درویش، ۲۰۱۸). از دیگر نکات حائز اهمیت در این باره، در فرایند تطبیق نگارۀ ترکیبی موزۀ متروپولیتن با نمونۀ کاملاً مشابه آن در موزۀ هاروارد مشخص می‌شود. در نگارۀ هاروارد، کلیۀ پیکره‌های متمایز کوچک‌تر اعم از قلندر چوب یا میله‌به-دست، دراویش خفته و سرهای بی‌تَن که یکی از آنها کلاه نمدی دارد با ترتیبی مشابه درون شتر تصویرگری شده‌اند؛ با این تمایز که یکی از پیکره‌های کوچک‌تر خفته (پیکرۀ متناظر با شمارۀ ۳ متروپولیتن) علاوه‌بر پوستین بر دوش، کلاهی نمدی نیز بر سر دارد که بر قطعیت قلندر بودن سر بی‌تن با کلاه نمدی می‌افزاید. به‌علاوه در تصویری که اثر معین مصوّر است که از قلندری صفوی ارائه شده است، علاوه‌بر سایر عناصری همچون گوشواره و عصا، کلاهی نمدی نیز در کنار قلندر قابل مشاهده است (تصویر ۲۷). بر این اساس، گرچه سایر سرهای بی‌تَن فاقد مو نیز شبیه به قلندران و احتمالاً قلندر هستند، لیکن سر بی‌تَن با کلاه نمدی قطعاً متعلق به یک قلندر است.

تصویر ۲۴. سرهای بی‌تَن در پای شتر ترکیبی موزهٔ متروپولیتن، بخشی از تصویر ۴

تکرار تصویر ۷

تصویر ۲۵. سرهای بی‌تَن در پای شتر ترکیبی موزهٔ هاروارد

تصویر ۲۶. پیکره‌های مشابه ۲ و ۳ در اثر ترکیبی موزهٔ هاروارد

تصویر ۲۷. درویش با گوشواره، عصا و کلاه نمدی، ۱۶۰۰م. اثر معین مصوّر

تکرار تصویر ۱۳

تصویر ۲۸. درویش با کلاه نمدی، اثر رضا عباسی، (وبگاه موزهٔ آغاخان، ۲۰۱۸)

ج) تحلیل حضور قلندران در اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان" با تمرکز بر تاریخ اجتماعی صفویه

چنانچه پیش از این اشاره شد، تاریخ اجتماعی در وجهی از خود یکی از گرایش‌های تاریخ است که حوزهٔ وسیعی از جلوه‌های مختلف زندگی و فرهنگ انسان گذشته را بررسی می‌کند و به مطالعهٔ نقش و حضور نیروهای اجتماعی و گروه‌های فرهنگی به‌ویژه طبقات پایین در تکوین جامعه می‌پردازد (هت، ۱۳۹۰: ۱٦۱). در مقالهٔ حاضر نقش فرهنگی و حضور اجتماعی قلنداران در دورهٔ صفویه مورد تأکید است. «قلندران گروهی از درویشان بوده‌اند که زندگی را از راه خانه‌به‌دوشی، دوره‌گردی و سیاحت و تکدّی می‌گذراندند ...[این طریق] در دورهٔ انحطاط خود، دستاویزی برای ترک واجبات دینی شد. درواقع، قلندریه، بازتاب و ضدیتی بود که علیه سنت‌های رسمی و پرطمطراق صوفیه و صاحبان خانقاه صورت گرفت، ولی این عکس‌العمل به‌زودی دچار انحطاط شد و لفظ قلندر معادل جولقی، سائل، رند، ولگرد و پرخور شد و قلندران به شاهدبازی و کشیدن بنگ و حشیش متهم شدند. آیین‌های مشترک، چون سرسپردگی و تشرّف و مراسم تراش چهارضرب و پوشش‌هایی مانند فوطه، تاج و تخته‌پوست به‌عینه یا با اندکی تفاوت میان این طریقه‌ها یکسان است. قلندران لباس‌های مندرس و گاهی لباسی از پوست ببر یا پلنگ به تن می-کردند. برخی نیز تخته‌پوست دوتکه‌ای هم داشتند که روی دوش می‌انداختند یا بر روی آن می‌نشستند. هرچند برخی موی سر و صورت را فرو می‌هشتند ولی چهارضرب یعنی تراش موی سر و ریش و سبیل، حداقل در ابتدای تشرّف در میان‌شان رایج بود» (سیدین،۱۳۸۷: ۲٦۰-۲٦۱). به‌جز این رسم، داشتن عصا -که از آن با عنوان "منتشا" نیز یاد شده است- و

کلاه (به‌ویژه کلاه نمدی) نیز از ملزومات و دیگر شاخصه‌های ظاهری آنهاست (نفیسی، ۱۳۸۸: ۱٦۳؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۸٤).

قلندران در دورهٔ صفویه دارای نقشی پررنگ و حضوری پرمناقشه‌اند. ایرج افشار با استناد به تذکرهٔ نصرآبادی اثر میرزامحمد نصرآبادی قلندران و درویشان را –همچون خان-ها، سیدان، میرزاها و...– یکی از طبقات و گروه‌های اجتماعی صفویه معرفی می‌کند (افشار، ۱۳۸۵: ۱۱). به‌طورکلی ویژگی‌های ظاهری قلندران صفوی که در متون صفویه به آنها اشاره شده است منطبق با موارد یادشده نظیر تراشیدن سر، انداختن پوستین بر دوش، داشتن عصا یا چوب‌دستی و کلاه نمدی و در هماهنگی کامل با پیکره‌های کوچک‌ترِ متمایز است که تکرار آن غیرضروری است (برای مثال نک. شاردن، ۱۳۸۷: ۱۷۷؛ کمپفر، ۱۳٦۳: ۱۳٦). در ادامه، با نظر به تاریخ اجتماعی صفویه، به سایر ویژگی‌ها، آیین‌ها، شیوهٔ زندگی و وقایع مرتبط با قلندران صفوی که هماهنگ با پیکره‌های کوچک‌تر توصیف‌شده هستند، پرداخته خواهد شد.

ج-۱)پیکرهٔ شمارهٔ ۱: قلندر سرتراشیده و عصابه‌دست

پیکرهٔ شمارهٔ ۱ علاوه‌بر آنکه به لحاظ ظاهری دارای ویژگی‌هایی مشابه با قلندران صفوی نظیر سر بی‌مو و تراشیده و گوشواره است، دارای دیگر ادواتی همراه یا در کنار خود نظیر میله یا چوب بلند و کوزه است که در هماهنگی با برخی آیین‌ها و ویژگی‌های قلندران صفوی است که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد.

ج-۱-۱) جریده‌کشی و سقّایی قلندران صفوی

جریده‌کشی و سقّایی از آیین‌های عزاداری در ایام محرم است که پایه‌گـذاری آنها به قلندریـه و اهـل فتوت و رواجشان به اهـل فتـوت در دورهٔ ایلخـانی و سـپس صفویه منسوب شده است. جَریده یا (طبق تعریف فرهنگ‌های فارسی) نیزهٔ قلندران که ازجمله ابزارهای قلندران در دورهٔ صفوی دانسته شده است و در رسالهٔ خاکساریه از آن با عنوان "عَلَم استقامت درویشان خاکسار" نیز یاد شده نوعی عَلَم عزا است که در مقابل تکیه نصب می‌کنند و یا آن را چند روز از ماه محرم در برخی از نواحی ایران، به‌ویـژه در کاشان، قم، کرمان، یزد، هرمزگان و خراسان می‌گردانند. براساس منابع، جریده‌کشی در میان طریقت‌های صوفی به‌ویژه قلندران در هنگـام عـزاداری اجرا می‌شده است، و در میان دسته‌های عزادار رواج عام نداشته است. جریده‌ها عمدتاً تیرک‌هایی فلزی و از جنس فولاد بودند که بنابر فرهنگ شهر و دیاری که به آن تعلق داشتند، ملحقاتی همچون پارچه‌های رنگین به آنها اضافه می‌شد. یکی از قدیمی‌ترین جریده‌های موجود، با توصیفات یادشده به دوران شاه‌سلطان‌حسین صفوی بازمی‌گردد. جریده‌کشی در دورهٔ صفوی در آیین‌هایی مانند "مراسم شتر قربانی" نیز مورد استفاده قرارگرفت و از دورهٔ قاجار و پهلوی از انحصار دراویش و قلندران خارج شد و رواج عام یافت. البته بر طبق برخی اسناد در اواخـر دورهٔ قاجار در شهرهایی مانند کاشان هنوز جریده‌برداری به دسته‌های قلندران اختصاص‌داشته، و حمل آن مستلزم اجازهٔ "بابای قلندران" بوده است (بلوکباشی،۱۳٦۷، ج ۱۷: ٦۵۱۲؛ زروانی و نوش‌آبادی، ۱۳۹۰: ۹۰-٦۱).

دیگر آیین قلندران یعنی سقّایی نیز از قرن‌ها پیش در میان صوفیه رواج داشته و ادواتی چون کشکول قلندران نیز در ارتباط با همین آیین است (زروانی و نوش‌آبادی، ۱۳۹۰: ٦۱). در این آیین، قلندر یا درویش آبی را در ظرفی همراه خود حمل و تشنگانی را که در

مسیرش قرار دارند سیراب می‌کند. در متون صفوی به این آیین اشاره شده است و حتی اروپاییان نیز در سفرنامه‌های خود در برخورد با قلندران و دراویش آن را توصیف کرده‌اند. برای مثال، تاورنیه پس از توصیف ظاهری دو درویش پیر و جوان که کلاه و پوست گوسفندی بر دوش خود انداخته بودند، می‌نویسد: «[درویش پیر و جوان] ظرف بزرگی از آب و چند جام کوچک در اطراف آن بر در خانهٔ خود گذاشته‌اند و اگر هوا گرم باشد یخ هم در آن می‌اندازند و عابرین از آنجا آب می‌نوشند بدون اینکه چیزی بدهند» (تاورنیه، ۱۳٦۳: ۳۹٤-۳۹۵)

ج-۱-۲) "چوب طریق" و "آیین چوب‌زنی" در دورهٔ صفوی

"چوب طریق" و "رسم چوب‌زنی" مرتبط با یکی از آیین‌های صوفیان است که الکساندر مورتون در مقاله‌ای براساس گزارشی از میکله ممبره[1] ونیزی که طی اقامتش در دربار شاه تهماسب صفوی چندین‌بار در آن شرکت داشته، به‌تفصیل به معرفی آن پرداخته است. مورتون دربارهٔ منشأ این رسم، به توصیفاتی از سدهٔ هشتم هجری دربارهٔ شیخی با "کلاه نمدی" و زنگوله و گردنبند و محتسب همراه او اشاره می‌کند که وظیفه‌اش زدن مریدان شیخ هنگامی که به بیراهه می‌رفتند، بوده است. ممبره در دوران اقامتش به‌واسطهٔ مهمان - بودن در منزل خلیفه شاه‌قلی، یکی از بنیانگذاران فرقهٔ صوفی صفوی، شاهد رفت‌وآمدهای پنهانی مریدان و مراسم چوب‌زنی بوده است. برطبق گفته‌های او، افراد گروه در اتاقی جمع می‌شدند و پس از ذکرگویی و انجام اعمالی یک‌به‌یک روی زمین دراز می‌کشیدند تا خلیفه یا رهبر صوفیان با چوب‌دستی‌اش ضربهٔ محکمی بر پشت آنها فرود آورد، سپس خلیفه دست و پای مضروب و آنگاه همگی چوب را می‌بوسیدند. در ایران عهد صفوی

1. Michele Membre

چوب‌دستی یادشده را "چوب طریق" و تنبیهی که با آن اعمال می‌شد را "طریق" می‌گفتند. ممبره در ادامه از خلیفه‌هایی سخن گفته است که همواره چوبی را در دست داشتند و این چوب آشکارا علامتی برای منصب ایشان به‌شمار می‌رفت. طبق گزارش ممبره چوب‌زدن در "مرکز اتاق صورت می‌گرفت" و مورتون، در تحقیق خود "دار منصور" را که بکتاشیان آن را "مرکز میدان" می‌نامیدند نیز مرتبط با همین آیین می‌داند. این رسم بعدها نیز در میان صوفیان ادامه می‌یابد و در مواردی نیز به انحراف کشیده می‌شود (مورتون، ۱۳۸۵: ۱۴۳–۱۳۶).

ج-۲) پیکره‌های شمارهٔ ۲ و ۳؛ قلندران خفته

دو پیکرهٔ کوچک‌تر (۲ و ۳) موجود در شتر، قلندرانی خفته هستند. بر اساس منابع صفوی، قلندران که به تعداد فراوان در شهرهای ایران دیده می‌شدند عادت به مصرف بنگ و حشیش و مخدَرات داشته‌اند. شاردن با قرار دادن قلندران ذیل گونه‌ای از درویشان و گدایان، توصیف ظاهری (شامل پوستی که بر دوش می‌اندازند، عصا و ...)، اخلاق و مذهب و شیوهٔ زندگی آنان در این باره می‌نویسد: «گدایان و درویشان دیگری نیز هستند که آنها را قلندر می‌نامند [...] این نوع گدایان و درویشان را در هر گوشه از ایران می‌توان یافت ... بیشتر آنها پنداری در جذبه و خلسه فرو رفته‌اند و می‌خواهند نشان بدهند در حال و وضع عادی نیستند و مانند پیامبران گاهی به آنان وحی و الهام می‌شود. اما در واقع بیشتر درویشان تریاک می‌کشند، یا با مشروبات و مایعات مخدر خود را به این حال‌وروز درمی‌آورند» (شاردن، ۱۳۸۷: ۱۷۸–۱۷۷). کمپفر نیز ذیل عنوان درویشی از تکیه‌هایی نام می‌برد که در آنها درویشان به کشیدن چپق و قلیان و نوشیدن مشغول هستند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۳۶). حتی بسیاری از تاریخ‌نویسان صفوی، قلندرانی را که بعدها ادعای حاکمیت

داشتند و بر بخش‌هایی از ایران نیز حکمرانی کردند بارها "بنگی" و "بنگیان" می‌خوانند (واله‌اصفهانی،۱۳۷۲: ٦٤٤؛ ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۷۵). به‌هرجهت، به‌زعم منابع این دوران، مشاهدۀ فراوان قلندران در حالت خفته به مصرف فراوان بنگ و حشیش توسط آنان مرتبط است.

ج-۳) پیکرۀ شمارۀ ۴؛ قلندران سربریده

سرهای بی‌تن با موی تراشیده و یکی با کلاه نمدی بر سر، در بخش پایینی پای شتر نیز در هماهنگی با ویژگی‌های ظاهری قلندران است. در ادامه به جایگاه قلندران در اجتماع صفوی (که در هماهنگی با قرارگیری آنها در بخش پایینی شتر) و وقایع مرتبط با آنها (که بریده بودن سرها را توجیه می‌کند) اشاره خواهد شد.

ج-۳-۱) جایگاه قلندران در میان حکام و علما در دورۀ صفویه

علی‌رغم حضور پررنگ قلندران، به‌زعم بسیاری از متون صفویه، آنان دارای وجهه‌ای منفی حداقل در میان برخی گروه‌ها بوده‌اند. سانسون در سفرنامۀ خود در این باره می‌نویسد: «صوفیان در گذشته بسیار مورد احترام بوده‌اند، ولی در این روزها در منتهای حقارت به سر می‌برند زیرا آنها به این متهم هستند که شب‌ها اجتماعاتی دارند و به کارهایی می‌پردازند که عفت قلم مانع ذکر آن است» (سانسون، ١٣٤٦: ۵۷). گزارش‌هایی از تشویق ملّایان به قتل قلندران و حتی نقلی از عالم شهیر صفویه میرفندرسکی وجود دارد که در آن جامعه را به انسان تشبیه کرده؛ حکام را به منزلۀ سر انسان، علما را به قلب و دیگر مردم اهل حرفه‌ها و صنایع را به سایر اعضای بدن مانندکرده است، در این میان، جایگاه قلندران را بسان موهایی که در زیر بغل و شرمگاه می‌رویند دانسته است که جز ضرر و زیان برای انسان حاصلی ندارند، و اگر در ازالۀ آنها دیر اقدام شود آزار و اذیت آنها بیشتر می‌شود، و حتی

در بعضی شرایع و زمان‌ها قتل آنها را به‌منزلهٔ ستردن مو واجب خوانده است (جعفریان، ۱۳۷۲: ۳۲۷). براساس منابع صفوی، به‌جز روحانیون، حکام نیز با این گروه نزاع و مخالفت داشته‌اند. کمپفر آنان را «بیکار و بی‌عار و تنبل» می‌خواند (کمپفر، ۱۳٦۳: ۱۳٦) و شاردن در این باره می‌نویسد: «[بجز علما و روحانیون] حکام و ولات نیز با ایشان نزاع دارند، چون صیام و انشراح آنان موجب مفارقت این طبقه از قاطبهٔ اجتماع می‌شود و نیز در انجام وظایف ضروری و محتوم آنان در جامعه اهمال و مسامحه پدید می‌آورد ...» (شاردن، ۲۹٤).

ج-۳-۲) شورش‌های قلندران و سرکوب آنها در دوران محمد خدابنده

محدودهٔ زمانی تصویرگری نقاشی ترکیبی "شتر همراه با ساربان" و آثار رونگاری شده از آن تقریباً مقارن با حکومت سلطان‌محمد خدابنده (حاکمیت به سال ۹۸۵ ق) تخمین زده شده است[۱]. از محمد خدابنده به‌عنوان شاهی سست‌عنصر و بی‌کفایت یاد شده است که عدم‌شایستگی او به جنگ‌های داخلی، تهدیدات خارجی و بروز شورش‌هایی در ایران انجامیده که چندین مورد از این شورش‌ها توسط قلندران صفوی به‌وقوع پیوسته است. شفیعی‌کدکنی در اشاره به شورش‌ها و حرکت‌های سیاسی که توسط قلندران در دورهٔ صفوی شکل گرفت، می‌نویسد: «در عمق اندیشهٔ این گروه، در بعضی از ادوار تاریخی و در مناطقی از جغرافیای ایران، کوشش برای رسیدن به قدرت گاه قابل رؤیت است ... در روزگار پس از مرگ شاه‌اسماعیل دوم سه حرکت سیاسی و نظامی از سوی قلندریه در سه

۱. نکتهٔ حائز اهمیت آنجاست که «از زمان سلطان‌محمد خدابنده هیچ نسخهٔ خطی وجود ندارد که به او اهدا شده باشد یا بتوانیم با اطمینان آن را به حمایت وی مستند کنیم» (ولش، ۱۳۸۹: ۲۰۱)؛ لذا آثار تک‌برگی یکی از بهترین نمونه‌ها در بررسی هنر نقاشی و بازتاب زمینه‌های اجتماعی این دوران به‌شمارمی‌روند.

ناحیهٔ ایران ثبت شده است که به‌آسانی و بی‌اعتنایی نمی‌توان از کنار آن گذشت» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸٦: ۹۱).

افوشته‌ای نطنزی از ادبا و مورخان سدهٔ ۱۰ ه.ق/۱٦ م، از این شورش‌ها چنین یاد می‌کند: «پس از مرگ شاه‌اسماعیل و بر تخت‌نشینی شاه‌سلطان‌محمد، برخی از افراد بداندیش ... یک خلافکار را پیدا کرده او را به‌عنوان رهبر خود و شاه‌اسماعیل دوم جعلی انتخاب کردند و نزد مردم شایع کردند که شاه‌اسماعیل دوم فوت نشده و بنابر مصلحتی، فردی شبیه به خود را جای خویش خوابانیده و خود از میان غایب شده و به‌زودی از کشور عثمانی و یا هند ظهور خواهد کرد و تعداد زیادی از مردم عوام به این فکر محال اعتماد کردند. بدین ترتیب، از هر قسمتی از کشور جاهل و شیّادی سربرداشته، جماعتی از مردم را به این بهانه به دور خود جمع می‌کرد» (افوشته‌ای،۱۳۸٤: ٤۰).

طبق گفتهٔ افوشته‌ای، قلندر اول که از نواحی سبزوار ظهور کرده بود، توسط یکی از حکّام آن حدود کشته می‌شود و سرش را نیز به دربار شاه‌سلطان‌محمد می‌فرستند. زمانی بعد از دفع او توسط صفویان، قلندر دیگری همان ادعا را تکرار می‌کند و مجدداً کشته می‌شود. پس از این دو قلندر، در سال ۹۸٦ هجری، قلندر سومی که بعداً از او با عنوان «شاه‌قلندر» [۱] یاد می‌شود، ظهور می‌کند که دفع او توسط صفویان به‌راحتی صورت نمی‌گیرد. او که برای حکومت محمدخدابنده تهدیدی جدی محسوب می‌شود، چندین سال بر بخش‌هایی از ایران نیز حکمرانی می‌کند. ترکمان نیز به‌تفصیل در این باره می‌نویسد: «از سوانح این سال خروج قلندر است ... در اوایل این سال شخص قلندری که

۱. میان قلندر مذکور با جریان‌هایی نظیر نقطویه به‌لحاظ عقیدتی و حتی ایجاد خیزشی اجتماعی پیوند وجود دارد (نک: ثواقب و جهانبخش، ۱۳۸۸، ۲۷) و مواردی چون اعتقاد به تناسخ و تمایل به تسخیر و حاکمیت بر جهان – که مورد دوم، مسئلهٔ مهدویت از مباحث روز عصر صفوی را نیز در پی دارد – از اعتقادات پیروان این جنبش است که در برخی منابع پیشین به ارتباط آنها با نقاشی‌های ترکیبی اشاره شده است (نک: نایفی، ۱۳۹۱).

به اسماعیل‌میرزا فی‌الجمله مشابهتی داشت ... اظهار کرد که من اسماعیل میرزایم که جمعی ... قصد قتل من داشتند بنا بر مصلحت چاره جز غیبت و فرار نداشتم ... از رخوت سلطنت و پادشاهی عریان گشته ملبس به لباس درویشان و قلندران گشته در گوشه‌ای مختفی گشتم ... و من دو سال در کسوت قلندران از ملک ایران بیرون رفته در اطراف و جوانب سیر می‌کردم ... و چون وقت ظهور آمد ... خود را ظاهر ساختم» (ترکمان، ۱۳۸۷، ۲۷۲) در بیشتر منابع دیگر صفوی نیز از این قلندر به‌صورتی مشابه یاد شده است (برای مثال نک: واله اصفهانی، ۱۳۷۲: ٦۳۹). در نهایت، شاه‌قلندر که به‌گفتهٔ تاریخ‌نویسان این دوران، نیروهای اجتماعی خود را با فریب و کسب محبوبیت میان مردم ساده و عوام فراهم آورده بود، پس از جنگی سخت با صفویان به قتل رسید و «سرش جدا کردند و در خراسان به نظر سلطان‌محمد خدابنده رسانیدند» (ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۷٤). گرچه شورش قلندر سرکوب شد و سر او و همراهانش برای عبرت سایرین از بدن جدا گردید، اما دوران سلطنت محمدخدابنده بارها شاهد شورش و سرکوب قلندرانی مشابه بود؛ ترکمان دراین باره می‌نویسد: «القصه بعد از قضیهٔ قلندر مذکور دیگر قلندران بنگی را هوس اسماعیل میرزائیت در سر افتاده در چند محل این غوغا و شورش به هم رسیده ... یکی [...] لشکریانش به ده‌هزار رسید [...] دیگری در غور و حدود فراه خراسان ظهور کرد» (ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۷۵).

نتیجه‌گیری

رابطهٔ آثار هنری و جامعه‌شناسی رابطه‌ای دوسویه است. از سویی بررسی آثار هنری مدارکی تکمیلی از چگونگی زندگی و تعامل گروه‌های اجتماعی مختلف به‌ویژه از جوامع

گذشته که امروز بررسی و مشاهدهٔ مستقیم آنها امکان‌پذیر نیست، در اختیار قرار می‌دهند[1] و از سوی دیگر، مطالعهٔ جامعهٔ مرتبط با تولید اثر هنری، به رفع ابهامات موجود در اثر منجر می‌شود. اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان" که در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود، دارای ابهاماتی نظیر وجود پیکره‌هایی کوچک‌تر - که در طول متن با شماره‌های ۱-٤ نام‌گذاری‌شده‌اند- با ظاهر متمایز درون خود است که تمرکز بر توصیف دقیق این پیکره‌ها، تطبیق آنها با تصاویر هم‌عصر و مشابه و تاریخ اجتماعی صفویه به تعیین هویت این پیکره‌ها، دلایل تصویرگری، توجیه ادوات همراه با آنها و حتی نحوهٔ قرارگیری‌شان در پیکرهٔ شتر می‌انجامد.

پیکرهٔ شماره ۱ با سر بی‌مو و تراشیده، حلقه یا گوشواره‌ای در گوش و چوب یا میله‌ای در دست و کوزه‌ای در کنار، پیکره‌های ۲ و ۳ با پوستینی بر دوش و در حالت خفته، پیکرهٔ شماره ٤ با سری بی‌تن همراه کلاه نمدی پس از تطبیق با نگاره‌های هم‌عصر و مشابه و تعاریف ارائه‌شده از قلندران، بی‌شک قلندران صفویه را به‌تصویر می‌کشند. در ادامه و در تطبیق با تاریخ اجتماعی صفویه، نه‌تنها این پیکره‌ها به‌لحاظ ظاهری در هماهنگی کامل با توصیفات ارائه‌شده از قلندران صفوی در متون تاریخی و سفرنامه‌های اروپاییان هستند و وفور و حضور چشمگیر آنان در جامعهٔ صفوی که به‌قول شاردن "در هر گوشه از ایران می‌توان آنها را یافت" (نک. شاردن، ۱۳۸۷: ۱۷۸-۱۷۷) دلیلی قانع‌کننده برای انتساب حداقل چهار پیکره (و با احتساب سه سر بی‌تن دیگر فاقد مو در پای شتر هفت پیکره) از چهارده پیکرهٔ انسانی موجود درون شتر به آنهاست؛ بلکه بازتاب‌دهندهٔ نقش قلندران در جامعهٔ صفوی، برخی ویژگی‌ها و شیوهٔ زندگی، ادوات، آیین‌ها، تحولات مرتبط و حتی

۱. نک: (الکساندر، ۱۳۹۳: ۷۱)

جایگاه آنان در این دوران نیز هست. برای مثال، تطبیق چوبی که در دستان پیکرهٔ ۱ قرار دارد با نگاره‌های مشابه آن تنها نشانگر عصای درویش و یا میله‌ای است که به سایبان متصل گردیده است، لیکن در تطبیق آن با تاریخ اجتماعی صفویه، در هماهنگی با "مراسم چوب طریق" است و نکتهٔ جالب توجه آنکه این صحنه در تناسب با محل اجرای "رسم چوب طریق" در "مرکز میدان" یا "مرکز اتاق" در مرکز شتر تصویر شده است. به‌علاوه، چنانچه این عنصر میله‌ای بلند و خاکستری‌رنگ باشد، در هماهنگی کامل با جریده یا نیزهٔ فلزی و فولادی قلندران و رسم "جریده‌کشی" و نصب عَلَم و اتصال پارچه‌های رنگین به آن بر سر در تکیه توسط آنان است. وجود کوزه در کنار قلندر گرچه در سایر نگاره‌ها مشاهده نشد، ولی مطابق با رسم سقّایی قلندران و مشاهدات سفرنامه‌نویسان در این باره - است. در ادامه پیکره‌های پوستین‌بردوش خفته با شماره‌های ۲ و ۳ در هماهنگی با توصیفات و گزارش سفرنامه‌ها از قلندرانی است که به مصرف بنگ و حشیش عادت دارند و به این دلیل عمدتاً در حالت خفته‌اند. درنهایت، جای دادن تعدادی از قلندران و حداقل به یقین یکی از آنها در بخش پایینی پای شتر در هماهنگی با جایگاه آنان در جامعهٔ صفوی و حتی برخی وقایع مرتبط با آنان است. درواقع، چنانچه نقاش در پی قرار دادن سرهایی بی‌تن در پای شتر بوده است، چه گزینه‌ای مناسب‌تر از قلندرانی که تعدادی از آنها "بیکار و بی‌عار و تنبل و متهم به انجام اعمال منافی‌عفت" خوانده می‌شدند و به‌قول سانسون آن روزها "در منتهای حقارت" بسر می‌بردند. آنها که قتلشان به‌زعم برخی علما جایز و حتی واجب بوده است و به‌دلیل انجام شورش‌هایی هم‌زمان (دههٔ ۹۸۰ ه) و هم‌مکان (با نظر به ظهور و سرکوب برخی شورش‌ها در خراسان) با تصویرگری نگاره علیه حاکمیت صفویه، سرهایشان بریده و جهت عبرت همگان آویخته شده بود. بدین ترتیب، وفور تصویرگری قلندران در این نمونه‌آثار تک‌برگ و کم‌هزینه نه‌تنها به‌دلیل حضور چشمگیر و پرحاشیهٔ آنها

(گاهی مغضوب علما و حکما و گاهی محبوب در میان جمعیت قابل‌توجهی از عوام) بلکه، نشانگر حساسیت بیشتر هنرمند به نمایش طبقات و گروه‌های فرودست جامعهٔ معاصر خویش (مانند قلندران) و تلاش او برای انعکاس آنها (و نه صرفاً فضای شاعرانه و خیال‌انگیز نسخه‌های درباری) و شاید جلب نظر حامیان و مخاطبانی جدید از مردم است.

در انتها، تعیین هویت پیکره‌های کوچک‌تر به‌عنوان قلندران صفوی – و نه برای مثال، راهبی بودایی که می‌تواند به شبههٔ هندی بودن این نگاره و کپی‌برداری آن از نمونه‌های هندی و در نهایت تفاسیری نادرست بیانجامد – و تبیین بازتاب برخی حالات، آیین‌ها، چگونگی زندگی، تحولات، و جایگاه آنان در دورهٔ صفویه در اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان" و سایر آثار مشابه با آن که هم برطرف‌کنندهٔ برخی ابهامات موجود در نگاره و هم مدارکی به‌اصطلاح تکمیلی در بررسی تاریخ اجتماعی صفویه است، از مهم‌ترین دستاوردهای این تحقیق است.

منابع

- آدموا، آدل (۱۳۸٦)، ***نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ ارمیتاژ***. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸٤)، ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین–مشهد***، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***، ج. دوم، چاپ اول، تهران: سمت.
- اتابکی، تورج (۱۳۸۲)، مورخان و تاریخ اجتماعی (از پایین)، ***کتاب ماه علوم اجتماعی***. شمارهٔ شهریور و مهر، ص‌ص ٦–۳.
- استرنز، پیتر (۱۳۹٤)، تاریخ اجتماعی. در ***تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش***، گردآورنده و مترجم: ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط. تهران: سمت.

- اسمیت، دنیل اسکات (۱۳۹٤)، روش‌شناسی تاریخ اجتماعی. در ***تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش***، گردآورنده و مترجم: ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط. تهران: سمت.
- افشار، ایرج (۱۳۸۵)، تذکره نصرآبادی؛ نکات اجتماعی-اقتصادی و فرهنگی، در ***مطالعات صفوی***، زیر نظر ژان کالمار، ترجمهٔ سیدداود طبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
- افوشته‌ای‌نطنزی، محمودبن‌هدایه‌الله (۱۳۵۰)، ***نقاوه الآثار فی ذکر الاخیار***، به‌اهتمام دکتر احسان اشراقی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۳)، ***جامعه‌شناسی هنرها***، ترجمهٔ اعظم راودراد، تهران: متن.
- بارنت، سیلوان (۱۳۹۱)، ***راهنمای تحقیق و نگارش در هنر***، ترجمهٔ بتی آواکیان، تهران: سمت.
- بلوکباشی، علی (۱۳٦۷)، جریده، در ***دانشنامهٔ بزرگ اسلامی***، ج ۱۷، تهران: دایره-المعارف بزرگ اسلامی.
- پاکباز، رویین (۱۳۸٦)، ***نقاشی ایران***، تهران: زرین و سیمین.
- تاورنیه، ژان‌باتیست (۱۳٦۳)، ***سفرنامهٔ تاورنیه***، ترجمهٔ ابوتراب نوری. تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
- ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۷)، ***تاریخ عالم‌آرای عباسی***، زیر نظر ایرج افشار، ج. ۳، تهران: امیرکبیر.
- ثواقب، جهانبخش و روشنفکر، محمدمهدی (۱۳۸۸)، نگرشی بر شورش شاه‌قلندر در عصر صفویه، ***پژوهش‌های تاریخی***، دورهٔ جدید شمارهٔ ۱، ص‌ص ۵۰-۱۷.
- سانسون، (۱۳٤٦)، ***سفرنامهٔ سانسون***. به اهتمام و ترجمهٔ تقی فضلی، تهران: ابن‌سینا.
- سیدین، علی (۱۳۸۷)، ***پشمینه‌پوشان (فرهنگ سلسله‌های صوفیه)***، تهران: نی.
- شاردن، ژان (۱۳۸۷)، ***سفرهای ژان‌شاردن به ایران***، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران: دنیای-نو.
- شریف‌زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۷۵)، ***تاریخ نگارگری در ایران***، تهران: حوزهٔ هنری.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٦)، ***قلندریه در تاریخ (دگردیسی‌های یک ایدئولوژی)***، تهران: سخن.
- دی واس، دیوید (۱۳۸۹)، ***طرح تحقیق در علوم اجتماعی***. ترجمهٔ رضا افخمی، تهران: دانشگاه امام صادق علیه‌السلام.
- زروانی، مجتبی و مشهدی نوش‌آبادی، محمد (۱۳۸۹). جریده‌برداری و سقّایی؛ میراث قلندران و جوانمردان. ***مجلهٔ مطالعات عرفانی***، شمارهٔ یازدهم، بهار و تابستان، ص‌ص ۹۰-٦۱.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، ***نگارگری اسلامی***، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، تهران: حوزهٔ هنری.
- جعفریان، رسول (۱۳۷۲)، ***علل برافتادن صفویان***، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی (۱۳۷٦)، ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی***، ج ۳. تهران: کتابخانهٔ مستوفی.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳٦۳)، ***سفرنامهٔ کمپفر***، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- کنراد، (۱۳۹٤)، تاریخ اجتماعی، در ***تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش***، گردآورنده و مترجم: ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط، تهران: سمت.
- مورتون، الکساندر (۱۳۸۵)، چوب طریق و مراسم قزلباش در ایران صفوی، در ***مطالعات صفوی***، زیرنظر ژان کالمار، ترجمهٔ سیدداود طبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
- موسی‌پور، ابراهیم (۱۳۸٦)، تاریخ اجتماعی: رویکردی نوین به مطالعات تاریخی، ***مجلهٔ تاریخ و تمدن اسلامی***، سال سوم، شمارهٔ ششم، پاییز و زمستان، ص‌ص ۱۵۵-۱٤۱.
- نایفی، صدیقه (۱۳۹۱)، ***پیکره در پیکره‌ها در نقاشی ایرانی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ هنر اسلامی، دانشگاه هنر تبریز.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۸)، ***سرچشمهٔ تصوف در ایران***، تهران: کتاب پارسه.
- واله اصفهانی، محمدیوسف (۱۳۷۲)، ***خلد برین (ایران در روزگار صفویان)***، به‌کوشش میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

- ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، ***نگارگری و حامیان صفوی***، ترجمهٔ روح‌الله رجبی، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- هت، جین (۱۳۹۰)، تاریخ اجتماعی. ترجمهٔ حسن زندیه. ***فصلنامهٔ تاریخ اسلام***، سال دوازدهم، شمارهٔ اول و دوم، شمارهٔ مسلسل٤٦-٤٥، ص‌ص ۱۸۲-۱٦۱.
- Cohen, Steven (1996). A Fearful Symmetry. The Mughal Red-Ground Grotesque. In *Silk and Stone the Art of Asia*. Ed. Jill Tilden. (The Third Hali Annual, pp 104-135). London: Hali Publications.
- Ekhtiar Maryam D. (editor), Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, and Navina Najat Haidar (2011*). Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art.* New York: Published by The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press.
- Grabar, Oleg (2001). *Mostly Miniature: An Introduction to Persian Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Kobayashi, Kazue (1999). *Rock and Composite animals seen in the Saray Album H.2153 and the development of their iconography*. Report on the 6th research seminar on the Saray album. Institue of Oriental Culture. the University of Tokyo.
- Schmitz, Barbara, A.Desai, Ziyad-Din (2006). *Mughal and Persian Paintings and illustrated Manuscripts in The Raza Library Rampur*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for The Arts.

منابع اینترنتی

- وبگاه موزهٔ هاروارد، "شتر ترکیبی"

What Is an Elephant? Retrieved September 6. 2017 From:
http://visionlab.harvard.edu/members/fred/elephant.htm

- وبگاه موزهٔ متروپولیتن، "شتر ترکیبی"

Camel with Attendant. Retrieved August 15. 2011 From:
http://www.metmuseum.org/collection/the
-collection-online/search/447804

- وبگاه موزهٔ متروپولیتن، "پرترهٔ یک صوفی"

Portrait of a Sufi. Retrieved September 6. 2017 From:
http://www.metmuseum.org/art/collection/search/451409

- وبگاه موزهٔ بریتانیا، "پرترهٔ درویش"

Portrait of a dervish. Retrieved August 15. 2015. From:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1044074001&objectid=231254

- وبگاه کتابخانهٔ بریتانیا، "برگی از خمسه تهماسبی"

Shapur showing the portrait of Khusrau to Shirin. Retrieved September 8. 2017 From:
https://imagesonline.bl.uk

- وبگاه موزهٔ لوور، "جوان در حال مطالعه"

Le lecteur, Retrieved September 8. 2011. From: https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-lecteur

- وبگاه موزهٔ هنرهای زیبا بوستون، "مرد گوشواره درگوش"

A group in landscape. Reprieved September 6. 2017. From:
http://www.mfa.org/collections/object/a-group-in-the-landscape-28253

- وبگاه موزهٔ هنرهای زیبا بوستون، "شاهزادهٔ گوشواره در گوش"

A young Prince. Retrieved September 6. 2017 From: http://www.mfa.org/collections/object/a-young-prince-holding-flowers-28250

- وبگاه موزهٔ آغاخان، "درویش با کلاه نمدی"

A dervish. Retrieved August 15. 2015. From:
https://www.agakhanmuseum.org/collections/dervish-kneeling-landscape

- تصویر "کاکارا"

Khakkhara, Retrieved August 25. 2015. From: https://en.wikipedia.org/wiki/Khakkhara.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی