نظام سنتی استاد - شاگردی در نقاشی ایران *

دکتر یعقوب آژند **

چکیده

هدف این مقاله روشن‌سازی بخشی از نظام سنتی استاد - شاگردی در نقاشی ایران است. در مورد این نظام، منابع و اطلاعات مستقیمی موجود نیست. از این رو آن را باید از لابلای منابع مختلف تاریخی - فرهنگی و اطلاعات پراکنده آنها بازآفرینی کرد. فرضیه‌ام این بود که نقاشان ایران همچون دیگر صنف‌ها دارای صنف خاصی بوده‌اند و کارکرد آموزشی آنها شبیه صنف‌های دیگر جامعه بود. از این رو پیش از هر چیز سعی کرده‌ام این فرضیه را به ثبوت برسانم و سپس طرز آموزش و جلوه‌های تعلیمی این نظام سنتی را با عطف توجه به صنف‌های دیگر که اطلاعات درباره آنها کافی بود، شرح دهم. شاید مهم‌ترین محور این مقاله در نموداری باشد که درباره نمود و جلوه‌های نظام آموزشی سنتی استاد - شاگردی در میان نقاشان ایران در سده هفتم تا سده دوازدهم هجری ارائه و این نظام از لابلای متون اصلی و اطلاعات پراکنده منابع بازسازی شده است.

واژه‌های کلیدی :

سنتی استاد - شاگردی، صنف نقاشان و اجازه نامه، شیخ (مولانا)، شاگرد.

---

* این مقاله نتیجه طرح پژوهشی مصوب دانشگاه تهران است که از مهرماه سال ۱۳۸۰ در حال اجراست. به این وسیله تشکر خود را از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تهران اعلام می‌دارد.

** دانشیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

۱ـ مدخل: دوسویگی کار نقاشان

معیارهای ارزیابی ما از نظام استاد ـ شاگردی هنر نقاشی ایران به سبب فقدان اطلاعات و منابع دراین قلمرو چندان روشن و شفاف نیست. ضابطه‌های این نظام را شاید بتوان با رجوع به ساختار بعضی از مشاغل مشابه آن پیگیری کرد. اشارات جسته وگریخته منابع به نقاشان در چارچوب نظام صنفی بازار می‌رساند که نقاشان نیز در کنار مشاغل دیگر، تشکیلات و اصولی برای کارشان داشته‌اند ولی این تشکیلات و اصول به سبب کمبود اطلاعات در بوته ابهام است. ابن اخوه درکتاب "آئین شهرداری در قرن هفتم هجری" نقاشان را در کنار صنف نجاران و چوب‌بران و بنّایان وگچ‌کاران یاد کرده و از گفته‌های او پیداست که کرد و کار دو سویه نقاشان را در نظر داشته‌است: از یک سو رنگ آمیزی و رنگ‌کاری بنا را بر عهده داشته‌اند و از طرف دیگر تصویر پردازی و نقش‌اندازی از دیگر وظایف آنها بوده‌است. ایشان در صحبت از وظایف محتسب، بخشی از این وظایف را نیز در ارتباط با نقاشان ذکر کرده و می‌نویسد: " محتسب باید نقاشان را به خدای بزرگ سوگند دهد که در نقاشی خیانت نکنند، خو اه در چیزهایی که خود آماده می‌سازند، یا به سفارش مردم برای آنان کار می‌کنند. باید آنچه را که به مردم می فروشند سه بار نقاشی کنند و پیش آفتاب گذارند تا قبل از دادن به صاحبانشان کاملاً آفتاب خورده باشد ...نقاشان درباره رنگ‌هایی که مردم به آنها می دهند تا ا ستعمال کنند نیز باید امین باشند و بازمانده را به صاحبانشان برگردانند" (ابن اخوه، ۱۳۶۷، ص۲۶۳).

مطالب یاد شده ظاهراً درباره یکی از وظایف دوگانه نقاشان یعنی رنگ آمیزی و رنگ‌کاری است که سفارش شده تقلبی در آن صورت نگیرد و محتسب بر کیفیت کار آنها نظارت داشته باشد. سویه دیگر کار نقاشان در عبارات بعدی نهفته که همانا تصویرپردازی و بازنمایی از پدیده‌های طبیعت بوده‌است. ابن اخوه می‌نویسد: "از کشیدن تصاویر نیز باید ممانعت شود زیرا رسول خدا، صورتگران را لعنت کرد. در حدیث آمده کسانی که صورت‌هایی می‌کشند در روز رستاخیز دچار عذاب الهی می‌شوند و خدا به آنان خطاب می‌کند که آفریده خود را زنده کنید" (ابن اخوه، ۱۳۶۷، ص۲۶۳) . از این عبارات پیداست که هنوز در سده هفتم هجری حکومت (به ویژه خلافت عباسی) با شیوه‌های خاصی رسماً چهره‌پردازی و صورتگری را کنترل می‌کرده و این مسئله با باورهای اعتقادی آمیخته بوده و نقاشان را از دخل و تصرف در طبیعت که ویژه خداوند بوده، بر حذر می‌داشته است. این نکته در خور اعتناست، چون معلوم می‌کند که نقاشان به طور عرفی به چهره نگاری نیز می‌پرداخته‌اند، طوری که همواره به وسیله محتسب در باب بازنمایی فرم انسان و یا حیوان محل پرسش و پاسخ قرار می‌گرفته‌اند و از طرف دیگر آشکار است که نقاشان نیز برای خود تشکیلاتی داشته‌اند و کار آنها را در چارچوب قانونی هر شهری سنجیده می‌شده و در شمول ویژگی‌های صنف‌های دیگر قرار می‌گرفته‌است.

از اطلاعات جسته وگریخته بعضی از منابع برمی‌آید که صنف نقاشان و طراحان، افراد برجسته‌ای از تاریخ اسلام را اسوه و پیر خود قلمداد می‌کرده‌اند؛ مثلاً درکتاب "الذخایر و التحف" ثبت است که "عبدالله بن عباس پیر طراحان پارچه و ساختمانی است و هر که نقاشی و طراحی کند به او منسوب است" (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص۱۵۱). و یا در جای دیگر وقتی که صحبت از پیران فرعی صنف‌ها شده، آمده که محمدبن عبدالله رسام، همه نقاشان پیرو او هستند (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص۱۵۲). اگر بپذیریم نقاشان هم صنفی خاص برای خود داشته‌اند، طبیعتاً از نظر تشکیلات بین آنها و صنف‌های دیگر نوعی همسانی وتشابه وجود داشته‌است. اگر صنف نقاشان را در زمره صنف بنّایان و نجّاران قرار دهیم (کاری که ابن اخوه انجام داده)، می‌توان با مراجعه به صنف نجّاران و بنّایان در متن تاریخ به روشنایی‌هایی دست یافت.

ابن خلدون (۷۳۲-۸۰۸ هجری قمری) صنایع را به دوگونه تقسیم می‌کند: ۱. صنایعی که در اجتماع ضروری هستند؛ ۲. صنایعی که از لحاظ موضوع شریف شمرده می‌شود. وی بنّایی و درودگری را در زمره صنایع نخست و نویسندگی و صحافی را در جرگه صنایع دوم قرار می‌دهد (ابن خلدون ۱۳۴۷، ص۸۰۳) . بخشی از نقاشی یعنی آنچه که به تزیین بنا مربوط بوده با بنّایی و درودگری ارتباط داشت و پاره‌ای از آن که با هنر و زیبایی‌شناسی یا به طور کلی با قریحه و فکر و اندیشه سروکار داشت به صحافی و استنساخ و غیره ربط داشت. به اعتقاد ابن خلدون هرگاه شهرها در شرف ویرانی باشند صنایع آنها محو می‌شود چنانکه "نقاشان و ریخته‌گران و زرگران و نویسندگان و استنساخ کنندگان کتب و دیگر صنعتگرانی که مانند آنان لوازم تجملی و وسایل تفننی ر می‌سازند از میان می‌روند" (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص۷۹۹). پس موجودیت این نوع صنایع و هنرها همگامی مستقیم با امنیت سیاسی و اقتصادی دارد. ابن خلدون، بنّایی را از کهن‌ترین صنایع اجتماع شهرنشین می‌داند و آن را چند نوع می‌شمارد که یکی از آنها مربوط به آرایش و تزیین بناها و ساختن اشکال برجسته به وسیله گچبری است (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص۸۰۹). وی می‌نویسد که هنرمندان با این کار طوری بناها را آذین می‌بندند که گویی منظره‌ای از بوستان آراسته گل‌هاست. او در صناعت درودگری هم به زیبایی و آرایش کلیه وسایل زندگی اشاره می‌کند و این که مردم دوست دارند هر یک از اقسام ساخته‌های درودگری از سقف گرفته تا در و تخت و هر اثاث دیگر، زیبا و آراسته به نقش و نگار باشد، آن وقت آرایش و زیبایی در صناعت درودگری نیز پدید می‌آید و ساخته‌های آن را به زیورهای تفننی گوناگونی می‌آرایند که در شمار

شگفتی‌های هنراست، مانند: نقش و نگارکردن درها و تخت‌ها (ابن خلدون،۱۳۴۷، ص۸۱۳-۱۴) ابن خلدون صحافی را نیز از لوازم عمران و آبادانی برمی‌شمارد و اینکه تمدن‌های پیشرفته به امر استنساخ و صحافی توجهی درخور داشتند و دارند و این فن در شهرهای بزرگ رونقی بسزا دارد و صحافان کارشان را به روش هنری انجام می‌دهند و در نهایت می‌نویسد که: "ولی خوشنویسی و خط نیکی که در آنجا[شرق]باقی مانده‌است ویژه مردم ایران است" (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص۸۴۴). پس پیشه‌هایی که با هنر نقاشی سروکار داشته‌اند بنّایی، درودگری و صحافی بوده که هر کدام از این پیشه‌ها دارای صنفی خاص بوده‌اند. از آنجا که در جامعه اسلامی، تخصص به درجه عالی از پیشرفت رسیده بود، از این رو، نقاش و خطاط نیز برای خود جایی و منزلتی داشته‌اند (غزالی، ۱۲۹۶، ص۳۰). هرگونه تخصصی اصول و تشکیلات خاص حرفه و شغل خود داشت. این تخصص دقیقاً یکی از موجبات برپایی صنف‌های مختلف بود. کار نقاشان بیشتر در تزیین خانه‌ها و آرایش بخش‌های مختلف آن به ویژه آرایش درون کاخ‌ها متمرکز شد. تالارهای پذیرایی کاخ‌ها و اتاق‌های آنها را همواره آکنده از دیوار نگاره و سطوح نقشه برجسته می‌کردند (مناظر حسن، ۱۳۸۰، ص۳۰). درها و چهارچوب‌ها و پنجره‌ها نیز تزیین می‌گشت و روی گچبری‌ها گاهی نقاشی می‌شد. نقوش گاهی از تصویر جانوران و گیاهان الهام می‌گرفت و برخی دیگر که حالت نقشه برجسته داشتند در بردارنده نگاره‌هایی در درون دایره‌ها بودند. گاهی این نقش برجسته‌ها حالت قالبی داشتند که بر دیوارها نصب می‌شد (مناظر حسن، ۱۳۸۰، ص۲۱۸). در کاخ‌های سامرا به ویژه جوسق خاقانی نشانه‌هایی از دیوار نگاره‌ها کشف شده است (Hezfeld, 1948: pp.37-41). گاهی گرمابه‌ها را نیز نقش‌های جانوران و گیاهان و آدمیان می‌آراست (مناظر حسن،۱۳۸۰، ص۲۳۳). به همین دلیل یکی از کارهای محتسب نظارت برگرمابه‌ها بود تا نقش و نگارهایی که بر سر در حمام‌ها یا اندرون آنها بود ناروا نباشد (ابن اخوه، ۱۳۶۷، ص۹۵ و غزالی، ۱۲۹۶، ص۷۳). این کارها از جمله اموری بود که در حیطه کارهای روزمره نقاشان، درودگران و بنّایان می‌گنجید. به غیر از این‌ها، نقاشان بیشتر در تصویرگری کتب مختلف از جمله کتب علمی دست داشته‌اند. در حقیقت خطاط، صحاف و نقاش در کنار هم کار استنساخ کتب را پیش می‌برند و نقاشان حتی در طراحی نقوشی برای سفالگران و نساجان فعال بودند. پایگاه اصلی اینها بازار بود و همچون پیشه وران دیگر برای خویشتن مغازه و دکانی داشتند که در آن سفارش می‌پذیرفتند و همراه شاگردانشان به کار مشغول بودند.

۲ـ شکل‌گیری صنف مستقل نقاشان

پس از این که خلافت عباسی در سال ۶۵۴ هجری به وسیله هولاکو خان برچیده شد، آن نظام کنترلی که از سوی خلافت بر صنف‌هایی چون نقاشان اعمال می‌شد، سست گشت. نقاشان دست بازی پیدا کردند و به ویژه با حمایت و پشتیبانی دربارها به رشد و گسترش هنر خود پرداختند. هنر نقاشی در کنار خطاطی، تذهیب و تجلید به ارجی درخور دست پیدا کرد و با تشکیل کتابخانه‌های سلطنتی مراغه، ربع رشیدی و شنب غازان و بعدها کتابخانه سلطنتی هرات دوره تیموریان و تبریز عصر صفوی، این هنر مطبوعیت زیبایی شناختی بایسته‌ای یافت و نقاشخانه کتابخانه سلطنتی در شمول ارزشمندترین بخش‌های درباری قرارگرفت. در حقیقت وجود شمار زیادی از نقاشان در کتابخانه‌های سلطنتی دلیلی بر وجود آنها در سطح جوامع شهری ایران می‌توانست باشد؛ به ویژه در دوره شاه طهماسب صفوی شواهدی بر وجود کارگاه‌های نقاشی مصوران در سطح جامع در دست است. اسکندر بیک منشی می‌نویسد که شاه طهماسب که در جوانی خود خطاطی زبردست و نقاشی چیره قلم بوده، در نیمه‌های سلطنت خویش به دلیل کثرت امور مملکت داری و درگذشت استادانی چون بهزاد و سلطان محمد ـ سرآمدان کتابخانه سلطنتی تبریز ـ (و شاید هم به سبب تعبد و زهدگرایی خود شاه طهماسب) حمایت از کتابخانه سلطنتی و کارکنان آن برگرفت و کمتر متوجه آن کار شد. بعضی از کارکنان کتابخانه را مرخص ساخت که "به جهت خود کار" کنند (تاریخ عالم آرای عباسی، ۱۳۵۷، ج ۱، ص۱۷۴). از این رو نقاشان یا راه دربار ابراهیم میرزا در مشهد را پیش گرفتند تا در آنجا با حمایت این شاهزاده به کار خود ادامه دهند و یا این که به جهت خود در جامعه کارگاه نقاشی ایجاد کردند؛ به ویژه که اسکندر منشی در مورد میر زین العابدین یکی از نقاشان این دوره می‌نویسد که "شاگردانش کارخانه نقاشی دایر ساخته، کار می‌کردند" (تاریخ عالم آرای عباسی،۱۳۵۷ ، ج۱،صص۵-۱۷۴).

از این اطلاعات و گزارش‌های دیگر منابع روشن است که نقاشی در جامعه ایران دوره صفوی به عنوان یک صنف مستقل پذیرفته شده و آثار نقاشی هنرمندان در بین گروه‌های مردم خریدارانی پیدا کرده‌است. تحویدار اصفهان در دوره قاجار از ۱۹۸ صنف و یا با اصطلاح او "جماعت" صحبت می‌کند که یکی از این اصناف "جماعت نقاش" بودند و مطلبی که در آغاز گزارش خود می‌آورد طوری است که اشاره به تاریخ این صنف در زمان صفویان دارد، می‌نویسد: " این صنف همیشه در اصفهان اجماع داشته و دارند. استادان متقدمین و متاخرین و معاصرین این شهر مشهورند. کارشان در همه ایران و فرنگستان و سایر دول متفرق است و بسیار ممتاز، الان هم تعدد دارد" (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص۱۱۲). او سپس درباره جماعت مذّهب نیز مطالبی گزارش می‌کند و درباره جماعت منبّت کار شمه‌ای می‌نگارد (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص۱۰۷)؛ و نقاشان زرگر را از جماعت زرگر جدا می‌کند

چون کارشان" گل و بوته و تصویرات استادانه بسیار اعلاء"بوده و "استادی شان در نازک کاری و پرداز قلم آهن قابل تعریف و ذکر" بود (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص۱۰۵). و از صحافان نیز به صورت صنفی علیحده نام می‌برد (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص۲۱). و به ویژه مطالبی بسنده درباره خوشنویسان و استادان نامی آنها دارد (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص۸۴). و در خلال آن از میرعماد قزوینی و علیرضا عباسی و شفیعای خراسانی شاه سلیمانی و غیره یاد می‌کند. این اطلاعات به تمامی حاکی از آنست که این صنف در ساختار شهری اصفهان، شالوده‌ای استوار یافته و در بازار برای خود محیط کسب و کار و تشکیلات صنفی داشته است.

۳.آموزش صنف نقاشان

در هر صنفی سلسله مراتبی وجود داشت که تا حدود زیادی به لحاظ ساختاری شبیه هم بودند و این مسئله به ویژه در مورد مسئله تعلیم صدق می‌کرد. هر صنفی دارای شیخی بود که به فضل و علم و تجربه و مهارت بالاتر از دیگران قرار داشت و از نظر حرفه‌ای نسبت به دیگران ممتاز بود. انتخاب او از طرف اعضای صنف انجام می گرفت و نظر محتسب هم در این میانه اهمیت داشت (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، صص ۸۵۶). ظاهراً عنوان شیخ در سده نهم هجری در مورد نقاشان به "مولانا" تبدیل شده‌است. از وظایف شیخ رفع اختلافات بین اعضای صنف، موافقت یا پیوستن افراد جدید به صنف در صورت شایستگی و تعیین نرخ‌ها با مشورت محتسب و غیر بوده‌است و اعضای صنف نیز از او متابعت می‌کردند. پس از شیخ عالی‌ترین مقام، مقام استاد بود. اخوان الصفا معتقد بودند که "هر انسانی صنعتگر ناگریز از داشتن استاد است که از او صنعت و یا علمی را بیاموزد" و در واقع استاد قوه نهفته در نفس صنعتگر را برمی‌انگیخت تا آن را به مرحله فعل رساند (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص۸۵). ابن خلدون معلم و استاد را در تعلیم یک صنعت از ضروریات می‌داند (ابن خلدون ۱۳۴۷، ج ۲، ص۷۹۲) و معتقد است که "رسیدن اشیا و به ویژه امور هنری از مرحله قوه به فعل یکباره حاصل نمی‌شود و ناچار مدت می‌خواهد" و "مهارت شاگرد در هنر و حصول ملکه برای وی به میزان نیکویی آموزش و ملکه آموزگار وابستگی دارد" (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص۷۹۲). بنابراین در هر شغل و پیشه‌ای وجود استاد ضروری بود. از این رو صنعتگران به ویژه نقاشان و خطاطان برای خود استادانی داشتند و سلسله مراتب استاد ـ شاگردی به ویژه از سده هشتم به بعد بر کل تاریخ نقاشی و خطاطی ایران حاکم شد (در این خصوص به نمودار نگاه کنید).

استاد را گاهی معلم نیز می‌گفتند. هر استادی چندین شاگرد داشت که اسرار صنعت و حرفه خود را به آنها یاد می‌داد و میزان یادگیری شاگردان نیز بستگی تمام به میزان قدرت و کفایت آنها داشت. هر گاه استاد در شاگرد فهم، خدمت و کفایت کار مشاهده می‌کرد و به او "عهد" می‌بخشید و آن یکی از امور ضروری بود که صنعتگر و یا هنرمند پیش از ورود به هنر صنفی باید آن را به دست می‌آورد. در حرفه خطاطی و خوشنویسی و شاید هم در نقاشی به این عهد، "اجازه نامه" یا "اذن نامه" اطلاق می‌شد و این گویا بستگی به میزان پیشرفت شاگرد داشت. در آغاز به او اجازه نامه می‌دادند و اگر شاگردی می‌توانست از بیش از یک استاد اجازه نامه دریافت کند بر شهرت و اعتبار او افزوده می‌شد. در این صورت اجازه نامه او را چندین استاد امضا می‌کردند (کریم زاده تبریزی، ۱۹۹۹، ص۱). اجازه نامه‌هایی وجود داشتند که گاهی امضای بیش از ۲۳ تن استاد در آن بود.

ارتباط شاگرد با استاد نوعی ارتباط مرید ـ مرادی بود و تا آخر ادامه می‌یافت. گاهی شاگرد چنان در استاد ذوب می‌شد که بر روی آثار خود نام و رقم استادش را ثبت می‌کرد. به هرحال این ارتباط یک ارتباط احترام آمیز بود و حتی پس از مرگ استاد هم ادامه می‌یافت و شاگرد همواره از راه و رفتار او به نیکی یاد می‌کرد. استاد هرگز از شاگرد بهره مادی نمی‌برد بلکه در قبال کار به او مزد می‌داد. حتی گاهی استاد در قبال کار شاگرد دچار خسران و غرامت نیز می‌شد. اگر شاگرد کاری را ناقص انجام می‌داد و یا در انجام آن اهمال می‌ورزید غرامت آن معمولاً به گردن استاد بود (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص۸۷).

غالب شاگردان تحصیلات رسمی نداشتند. در کودکی برای کسب شغل و حرفه از پادویی شروع می‌کردند. معلوم نیست که در چه مرحله‌ای پادو مبتدی به مرحله دستیاری یا شاگردی می‌رسید و چه شرایطی برای این کار لازم بود. ظاهراً میزان کوشندگی و استعداد و قریحه مبتدی از عوامل مهم برشمرده می‌شده‌است. به هرحال مزد پادو یا مبتدی از شاگرد کمتر بوده‌است. تنها امید هر شاگرد این بود که روزی به مرحله استادی برسد. شاگرد اگر نامزد استادی می‌شد باید از شیخ درخواست جواز می‌کرد و این جواز یا اجازه نامه طی مراسم خاصی به او اهدا می‌شد و همین جواز به او اجازه می‌داد تا در نقطه خاصی به کار بپردازد (فلور، ۱۳۶۵،ص ۵۱). استاد شدن شاگرد به حسن نیت استاد مربوط بود و رضایت استاد هم به ملاحظاتی چون وابستگی‌های خانوادگی، استعداد شاگرد، پول و غیره بستگی داشت.

با این که هر کسی حق داشت هر شغلی را که می‌پسندید انتخاب کند ولی میان پیشه وران، بنا به عادت جاری، حرفه‌ها موروثی بود و فوت و فن مشاغل را پسران از پدران و یا از خویشان به ارث می‌بردند. فرزند به پدر خود در کار و حرفه یاری می‌داد و ضمناً شغل پدر را یاد می‌گرفت. در میان نقاشان احمد موسی هنر نقاشی را از پدرش فراگرفت و شاگرد پدر خود بود (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۱۵). سلطان محمد تبریزی هنر نقاشی را به فرزند خود محمد بیک یاد داد (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۴).

نوشته‌اند که مولانا مظفر علی فرزند حیدرعلی خواهرزاده بهزاد بود (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص۱۴۱) و یا مولانا رستمعلی نیز از خواهرزادگان بهزاد برشمرده می‌شده است (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص۱۴۱).

ملاعلی اصغرکاشی نقاشی را به فرزند خود آقارضا عباسی یاد داد و او را از یکه‌باشان روزگار کرد و خود آقا رضا نیز نقاشی را به فرزند خویش شفیع عباسی آموخت. میرزین العابدین نبیره دختری سلطان محمد تبریزی بوده و میرحسن دهلوی هم دخترزاده او محسوب می‌شده‌است. میرمصور و سیدعلی دو نقاش برجسته مکتب تبریز پدر و پسر بوده‌اند (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص۱۳۹و ۱۴۲). چنین معمول بود که فرزند پس از درگذشت پدر، جای او را در آن شغل می‌گرفت. همبستگی شغلی و تعصب نیز در میان اعضای گروه در حد نهایت بود. استاد شگردها و فنون هنر خود را به هر کسی یاد نمی‌داد و آن را نوعی نسب خود فرض می‌کرد. رقابت در بین اعضای گروه برقرار بود و این رقابت گاهی به کمال هنری اعضا کمک می‌کرد.

تعصب نسبت به شغل، به تعاون و همکاری نیز منجر می‌شد. از وظایف اعضای هرگروه شغلی این بود که از محاسن پیشنیان و یا تاریخچه آن شغل به خاطر بسپارد و آن را به شاگردان خود منتقل سازد. این مسئله به ویژه از حیث یادگیری ویژگی‌های هر شغل کمکی در خور می‌کرد. نقاشان رنگ‌هایی را به کار می‌بردند که خودشان طبق نسخه‌ای که از پدر و یا استادشان به ارث برده بودند می‌ساختند و روغن جلایی را برای درخشش تابلوی خود مصرف می‌کردند که شخصاً درست کرده بودند (بنجامین، ۱۳۶۳، ص۲۴۸). بنجامین در توصیف نظام استاد - شاگردی نقاشان ایرانی دقتی بسزا کرده‌است.

وی می‌نویسد: "نقاش ایرانی مردی است از طبقه متوسط که عمامه سفید و یا سبز رنگی دور سر خود پیچیده و لباده‌ای که تا زانوی او می‌رسد پوشیده و چهار زانو روی گلیمی در دکانی رو به طرف خیابان نشسته‌است و به کار خود مشغول است ... اطراف او چند نفر از شاگردانش به همان وضع چهار زانو نشسته‌اند و به استاد خود کمک می‌کنند و ضمناً از او هم یاد می‌گیرند که بعداً اگر استعدادی داشته باشند روزی نقاش شوند" (بنجامین، ۱۳۶۳، ص۲۴۸). از یادداشت‌های بنجامین کاملاً پیداست که شاگردان به طور تجربی به آموختن نقاشی در پیش استاد می‌پرداخته‌اند و انگیزه مادی در یادگیری شاگردان چندان موثر نبوده، بلکه عشق و اشتیاق آنها به این هنر، انگیزه اصلی را در آنها به وجود می‌آورده‌است. بنجامین از نقاشی صحبت می‌کند که از شاگردان آقا نجف نقاش دوره فتحعلی‌شاه بوده و برای انجام کاری با او قراردادی می‌بندد. دقت عمل او در کارش بیش از مبلغی بوده که از او گرفته بود. وقتی بنجامین موضوع را با او در میان می‌گذارد نقاش جواب می‌دهد: "من به خاطر پول کار نمی‌کنم، بلکه کار می‌کنم برای آنکه عاشق آن هستم." ماهیت و کیفیت هنرهای نقاشان را همین عشق و علاقه مشخص می‌کرده‌است. شاگرد همواره در تلاش بوده تا هنر خویش را به پای هنر استاد برساند. همان نقاش اعتراف می‌کند که "هرگز نتوانسته‌است کارهای هنری خود را به پای آثار استادش آقا نجف برساند و از قول استادش می‌گفت که او هم اظهار می‌داشته‌است هر قدر سعی می‌کند نمی‌تواند به خوبی استادش آقاصادق آثار هنری خلق کند" (بنجامین، ۱۳۶۳، ص۴۱۵). این نکات می‌رساند که استاد همواره برای شاگرد الگو و سرمشقی شایسته بوده و شاگرد می‌خواسته با رسیدن به پای استاد خود، درجه حق شناسی خویش را به او اثبات نماید.

۴- جلوه‌های نظام استاد - شاگردی در نقاشی ایران

دوست محمد گواشانی در دیباچه مرقع بهرام میرزا می‌نویسد: "استاد احمد موسی که شاگرد پدر خود است، پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا [در زمان طهما سب] متداول است، او اختراع کرد" (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۱۵). با این عبارات باید مبتکر نقاشی نگارگری ایران را در زمان مغولان، احمد موسی بدانیم که هنر خود را از پدرش فرا گرفت و آن را به کمال رساند. احمد موسی هم اوست که نقاشی‌های "ابوسعید نامه"، "کلیله و دمنه"، "معراجنامه" و "تاریخ چنگیزی" را طراحی و اجرا کرد (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۱۵) و حتی امروزه بعضی از نقاشی‌های "شاهنامه دموت" بدو منسوب است (شرودر و دیگران، ۱۳۷۸، ص۴-۳۳). دوست محمد ادامه می‌دهد که امیر دولتیار یکی از غلامان ابوسعید ایلخان از شاگردان احمد موسی بود که در نقاشی سرآمد شد. امیر دولتیار همان است که نامش در "عرضه داشت" جعفر بایسنقر به بایسنقر میرزا آمده و ظاهراً از طراحی او در کتابخانه سلطنتی هرات برای طراحی زین استفاده می‌شده‌است (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ص۹۱). از دیگر شاگردان احمد موسی، شمس الدین بوده که در زمان سلطان اویس جلایری تربیت یافته و نقاشی را به سلطان اویس یاد داده و بیشتر مواضع و مجالس شاهنامه دموت را به انجام رسانده‌است. او یکی از نقاشان چیره دست مکتب تبریز - بغداد محسوب می‌شده‌است. خواجه عبدالحی در نزد شمس الدین به شاگردی پرداخت و بعدها تیمور هنگام فتح بغداد، او را به سمرقند فرستاد (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۱۶). چنین می‌نماید که بیشتر نقاشی‌های دیواری تیمور به ویژه در قصر آقسرای شهر سبز (کش) ازکارهای خواجه عبدالحی باشد. ابن عربشاه او را از نقاشان نامدار دوره تیمور نام برده‌است (ابن عربشاه، ۱۳۵۶، ص۳۱۴).

جنید بغدادی (یا شیرازی) را هم از شاگردان شمس الدین نوشته‌اند که نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی از او در دست است

و او نخستین نقاش است که برنگاره‌های خود رقم زده‌است. خواجه عبدالحی دو شاگرد برجسته داشته، یکی سلطان احمد جلایر که دیوانی از او در دست است همراه با نگاره‌ها و تشعیر؛ دیگری پیراحمد باغشمالی که دوست محمد او را از شاگردان سرآمد عبدالحی بر می‌شمارد که در زمان خود نادره دوران بوده و از قرار معلوم درکتابخانه بایسنقر میرزا کار می‌کرده و در پنجاه سالگی چشم از جهان بربسته‌است. وی باید همان کسی باشد که مصطفی عالی افندی او را پیر سید احمد تبریزی می‌نامد که یکی از استادان بهزاد بوده‌است (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۴)؛ و شاید هم این پیر سیداحمد تبریزی همان استاد سیدی احمدنقاش باشد که بایسنقر او را همراه خواجه علی مصور و استاد قوام الدین مجلد تبریزی به هرات برد تا در کتابخانه سلطنتی کار کنند (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۱۷). مصطفی عالی افندی او را از شاگردان جهانگیر بخاری و جهانگیر را هم از شاگردان استادگون بر می‌شمارد (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۴ و میرخواند، ۱۳۳۹، ج ۶، ص۸۱). به هر حال در اینجا زنجیره استاد - شاگردی چندان گم و مبهم نیست. هر چه هست بهزاد از شاگردان این استاد تبریزی به حساب آمده‌است.

از نقاشان این دوره یکی هم استاد ولی‌الله بوده ولی معلوم نیست که در نزد چه کسی شاگردی کرده، اما دور نیست که در نزد استادان زمان همچون عبدالحی و یا جنید و یا امیر دولتیار شاگردی کرده باشد. دوست محمد او را استاد امیر روح الله معروف به آقامیرک هروی قلمداد کرده که تحریر و تذهیب را از او فراگرفت (دوست محمد گواشانی, ۱۳۷۸, ص۴۲۰) و آقا میرک همان نقاشی است که سلطان حسین میرزا منصب کتابدار خاصه را بدو محول کرد و کمال الدین بهزاد از شاگردان خلف او بوده که از کودکی به سبب از دست دادن والدین، در نزد آقا میرک شاگردی می‌کند و آقا میرک علاوه بر استادی، حق سرپرستی نیز به گردن او داشته‌است (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۱۳۴).

حیدر دو غلات مولانا یاری مذهب معروف را نیز از شاگردان مولانا ولی‌الله می‌نویسد که در شاگردی بر او پیشی گرفت (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۴۳۲). عالی افندی، سلطان محمد تبریزی را از شاگردان آقا میرک گزارش می‌کند (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۴) ولی معلوم نمی‌کند کدام آقامیرک؟ آقامیرک هروی استاد بهزاد و یا آقا میرک اصفهانی شاگرد بهزاد؟ اما به هرحال سلطان محمد تبریزی هم در زنجیره نظام سنتی استاد - شاگردی این دوره قرار داشته‌است. خود سلطان محمد، نوه دختری خود میرزین العابدین (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص۴۶۸)، قاسم عراقی و دخترزاده خود میرحسن دهلوی و فرزند خویش محمد بیک را تربیت کرده‌است و بنا به قولی شاه طهماسب نیز از شاگردان او بوده‌است (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۱۳۷).

اما زنجیره سلسله استاد - شاگردی کمال‌الدین بهزاد پر بار و غنی بود و شماری از نقاشان نامی از کارگاه او بهره‌یاب می‌شده‌اند. اول باید از قاسم علی چهره‌گشا نام برد که در کتابخانه امیرعلیشیر نوایی کار می‌کرد و پیوسته در ملازمت او بود (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۱۳۳ و دو غلات، ص ۴۳۱). بهزاد دو شاگرد برجسته دیگر داشته که خود آنها شاگردان برجسته دیگری را تربیت کرده‌اند یکی از آنها آقامیرک اصفهانی (آقا جلال الدین میرک حسینی اصفهانی) بوده (دوست محمدگواشانی، ۱۳۷۸، ص۴۲۲) که تاثیری در خور در ایجاد مکتب استانبول داشته‌است چون شاگرد او شاه قولی (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۵) در زمان سلطان سلیمانخان عثمانی به استانبول رفت و برای او نقاشخانه‌ای مخصوص پرداختند و انواع وسایل از راه لطف وکرم و احسان در آنجا تعبیه کردند و برای وی مستمری روزانه هم در نظر گرفتند تا آنجا که "بر زمره استادان بدایع پیشه سرافراز گشت" (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۵). شاه قولی ظاهراً از اخلاق پسندیده برخوردار نبوده‌است. عالی افندی، علیجان‌تبریزی و قره ممی مذهب را از شاگردان شاه قولی نوشته‌است (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۷). شاگرد برجسته دیگر بهزاد، خواجه عبدالعزیز کاشانی بوده (صادقی بیک افشار، ۱۳۲۷، ص۲۵۵) که در نزد شاه طهماسب قرب تمام یافت و "در آخر با جمعی از ناقصان و جاهلان همزبان شده" مُهر شاه طهماسب را تقلید نموده و "بدان سبب گوش و بینی بر باد داد" (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۴۱ - ۱۴۰). خواجه عبدالعزیز حق استادی به گردن ملاعلی اصغر کاشی داشت (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۱۰۵) و فرزند و شاگرد ملاعلی اصغرهمان آقا رضای عباسی نقاش یکه‌باش مکتب اصفهان است (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص۴۷۱ و منشی، ۱۳۵۷، ص۷۵). معین مصور و شفیع عباسی هم از شاگردان آقا رضا عباسی بودند.

از دیگر شاگردان بهزاد - گرچه نوشته نشده - ولی باید میرمصوّر از اهالی بدخشان باشد که نام دیگر او منصور بود و همراه بهزاد به تبریز آمد و فرزند او سیدعلی از نقاشان نامی مکتب تبریز بود و هنگامی‌که همایون پادشاه گورکانی هند به هنگام ولیعهدی به ایران پناهنده شد میرمصوّر را در قبال پرداخت "ده هزار تومان پیشکش" از شاه طهماسب طلب کرد و پدر و پسر را با خود به هند برد و این دو در آنجا شاخه‌ای از مکتب نقاشی ایران را رواج دادند و میرسیّد علی به لقب "نادر الملکی" نایل آمد (صادقی بیک افشار، ۱۳۲۷، ص۹۷). مولانا مظفر علی که بنا به قولی فرزند حیدرعلی خواهرزاده بهزاد بود، از شاگردان او نیز محسوب می‌شد (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص۱۴۱) و شاگرد خلف مظفر علی نیز صادقی بیک افشار کتابدار خاصه شاه عباس اول بوده‌است (صادقی بیک افشار، ۱۳۲۷، ص۹۷).

دو غلات، مقصود، ملا یوسف و مولانا درویش محمد را از شاگردان دیگر بهزاد می‌نامد. شیخ زاهد مصوّر خراسانی و دوست،

دیوانه (شاید همان دوست محمد گواشانی) هم در کارگاه بهزاد کار کرده و از او بهره یاب شدند. مولانا شیخ محمد سبزواری نیز از شاگردان دوست دیوانه بوده‌است. شیخ محمدکسی است که برای نخستین بار فرنگی سازی را در نقاشی ایران باب کرد (دوغلات، ص۴۳۲).

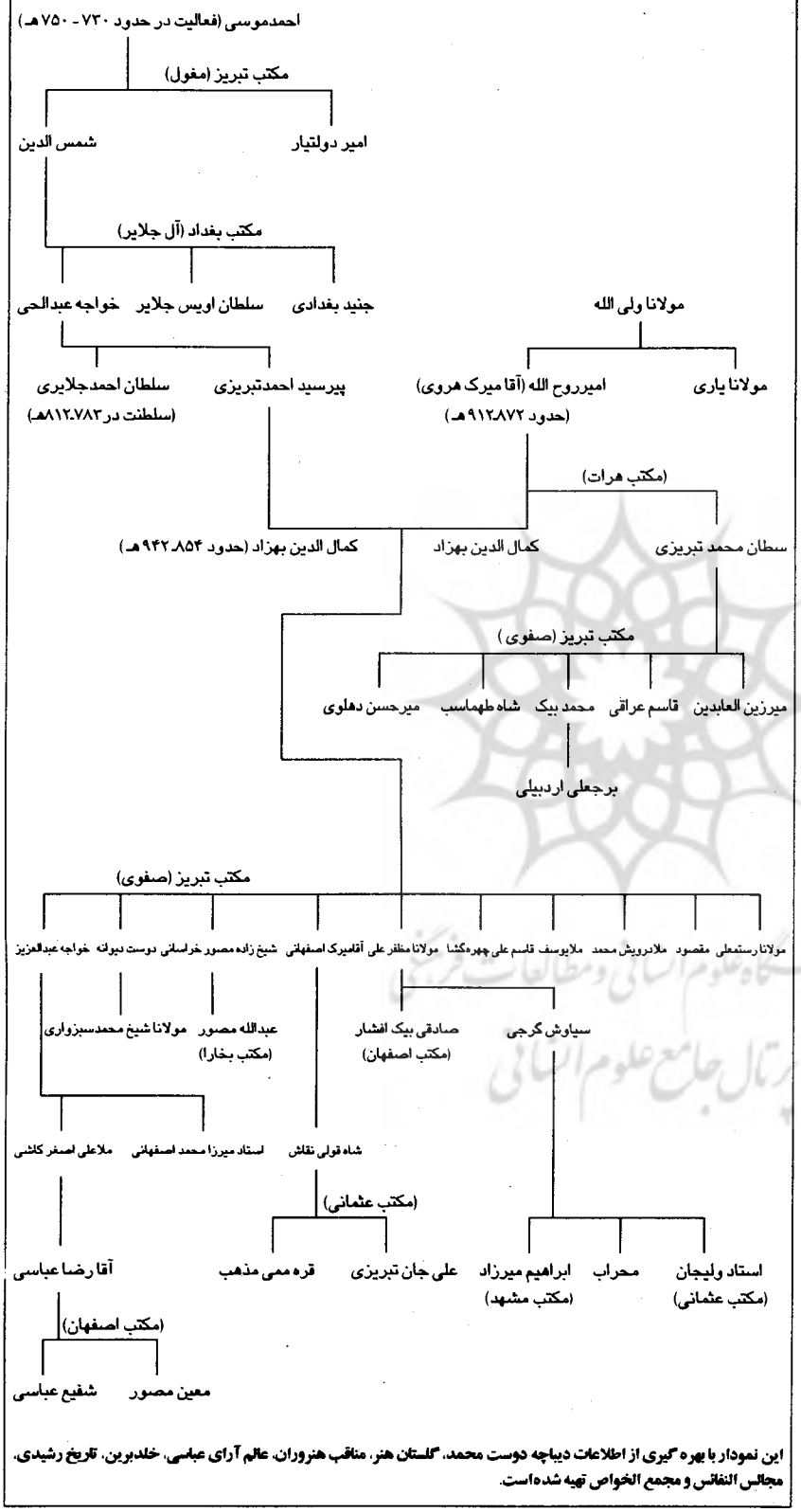
با این که از زنجیره استاد- شاگردی گروه دیگری از نقاشان ایران صحبتی نشده ولی از شواهد و مدارک کاملاً پیداست که آنها نیز در این زنجیره قرار داشته‌اند. این استادان و شاگردان با کار مشترک و سلسله وار، هدف‌های معینی را از پیش بردند و در هر دوره علاوه بر تداوم سنت نگارگری، خود نیز سنت گذار نقاشی نسل بعد خود شدند.

۵ـ جمع بندی

با اعتنا به مطالب صفحات پیشین می‌توان آنها را در وجوه زیر جمع بندی کرد:

۱ـ از اخبار و آثار گذشتگان کاملاً روشن است که هنر نقاشی در جوامع شهری ایران به گونه حرفه‌ای مشخص و تعریف شده، جریان داشته و نقاشان دو وظیفه اساسی بر عهده داشته‌اند: اول همکاری با بنّایان و درودگران و سایر صنعتگران برای تزیین داخل عمارات؛ در این مرحله هنر آنها حالت کاربردی پیدا کرده و با سفارش‌هایی که از سوی کار فرمایان صورت می‌گرفته، همراه بوده‌است. دوم تصویرپردازی و طراحی نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی در عمارات به ویژه در کاخ‌ها و بعدها از سده هفتم هجری به بعد در نگارگری نسخه‌های خطی که به همراهی مذهّب، محرّر، مجلّد (صحاف) صورت می‌گرفت. کار آنها در این خصوص جاذب و نظرگیر بود و تاسده هفتم گاهی مشمول تحریم‌های مذهبی هم می‌شد و دامنه حرفه‌شان از سوی محتسب محدود می‌گردید.

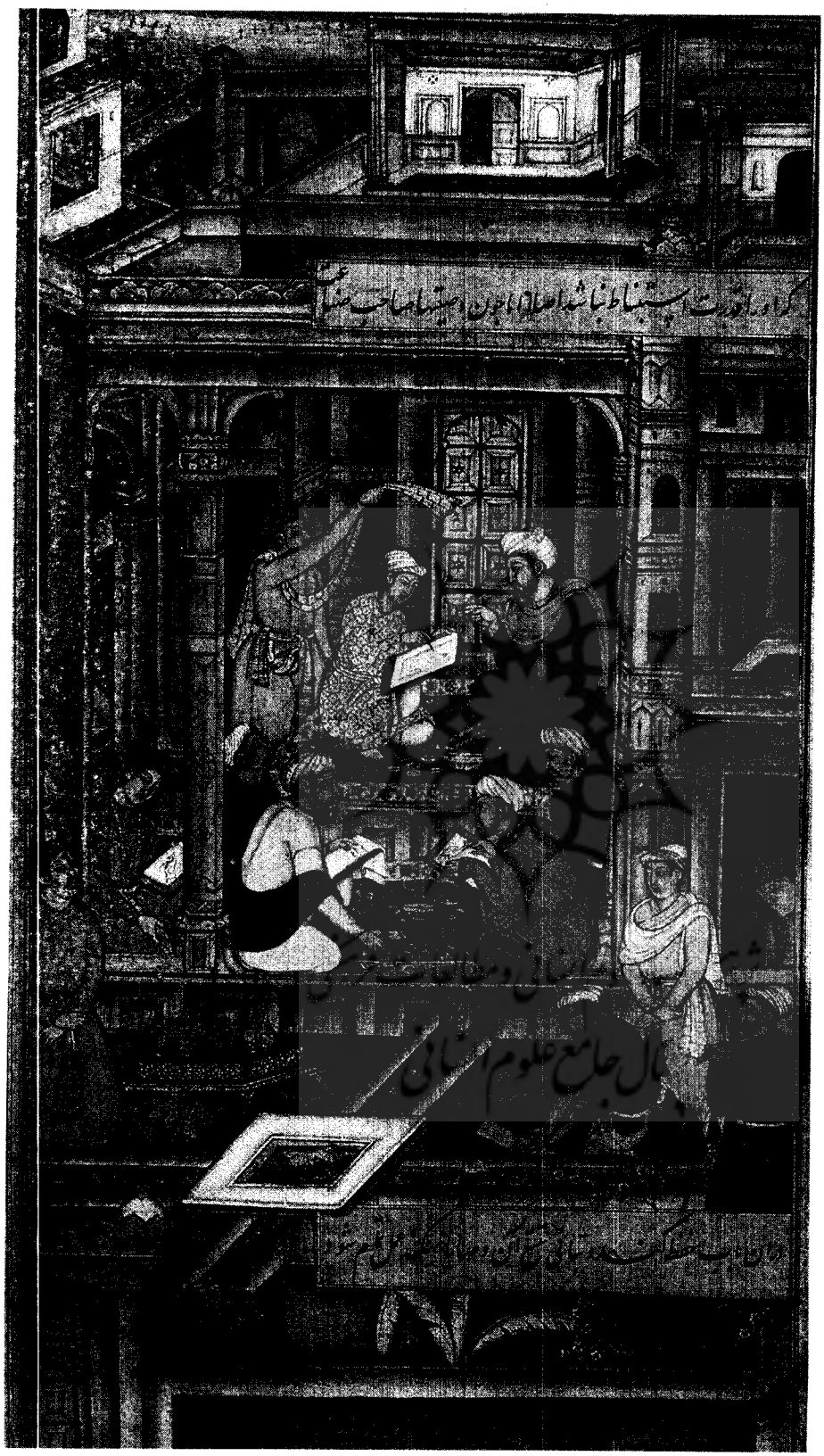
زنجیره استاد - شاگردی نقاشان ایران از دوره مغول تا دوره صفوی



این نمودار با بهره گیری از اطلاعات دیباچه دوست محمد، گلستان هنر، مناقب هنروران، عالم آرای عباسی، خلدبرین، تاریخ رشیدی، مجالس النفائس و مجمع الخواص تهیه شده‌است.

۲- تحریم تصاویر انسانی، حیوانی و عنصر بازنمایی جانداران رسماً از طرف مقامات دولتی کنترل می‌شد و مأمور رسیدگی به‌این نوع کارها دستگاه حسبه بوده‌است. البته نباید در این قلمرو ادعای قطعیتی داشت. چون از بازنمایی فرم‌های انسانی و حیوانی در قصرها و عمارات مقامات عالیرتبه حتی خود خلیفه و سلطان بر می‌آید که این نوع حرمت گذاری‌ها بیشتر جنبه عمومی داشته و شامل حال مجامع عمومی بوده و مجامع خصوصی را در شمول خود نداشته‌است. از وظایف محتسب، جلوگیری از تصاویر بهجت‌انگیز در سر در گرمابه‌ها و غیره بوده که از نظر کلامی هم مطبوعیت چندانی نداشته‌است. این مکانیسم و عملکرد تا زمانی که خلافت عباسی بر سر کار بوده، مجامع عمومی را در پوشش خود داشته، ولی پس از فروپاشی دستگاه خلافت به وسیله مغولان در نیمه دوم سده هفتم هجری، بر دامنه عملکرد نقاشان افزوده شده و آنها آزادی عمل بیشتری پیدا کرده‌اند؛ طوری که هنر نقاشی شالوده‌ای استوار پیدا کرده و وجه زیبایی‌شناختی آن بر جنبه کارکردی‌اش پیشی‌گرفته و از اجزای عمده وظایف دربار و درباریان شده و با حمایت آنها به تراز والایی از پیشرفت و بالندگی دست یافته‌است.

۳- در آغاز به سبب نیاز عملی به پیشه وهنر نقاشی در کار معماری و درودگری و غیره، نقاشان نیز در شمول صنف‌های شهری بر شمرده می‌شده‌اند و حرفه آنها رابطه‌ای تنگاتنگ به حرفه‌های دیگری داشته‌است. نظارت محلی بر حرفه و یا کسب و کار از طریق تعیین موازین مختلف و حمایت کسب و کار در مقابل رقابت و تعدی و برقرارکردن مقام اجتماعی نقاشان، تشکیلاتی مشابه



کارگاه نقاشان و هنرمندان

تشکیلات صنف‌های دیگر به‌وجود آورده و به ویژه پس از قرن هفتم هجری، این تشکیلات شالوده‌ای بنیادین یافته‌است و وظیفه مربوط به نقاشان در چندین شغل و صنف تکثیر شده‌است؛ تا آنجا که در دوره قاجار صنف نقاشی به صورت مستقل پدید آمده و وجه کاربردی آن را که عبارت از رنگ‌کاری و آذین‌بندی بناها و عمارات بوده، صنف دیگری از آنها از پیش می‌برده‌اند.

۴- پایه‌های نظام صنفی در بین نقاشان، نظام سنتی استاد- شاگردی در میان آنها شالوده‌ای استوار پیدا کرده طوری که با یک نظر کلی به جریان هنر نگارگری ایران، می‌توان آگاهی روشنی از این نظام سنتی پیدا کرد (به نمودار رجوع شود). این نظام آموزشی که از اوایل سده هفتم هجری با اسناد و مدارک موجود قابل پیگیری است در کنار تکرار بعضی از مضامین و ترکیب بندی‌ها، کمال‌یابی طراحی و نقاشی را نیز به دنبال داشته و تا نوآوری‌های تعالی بخش پیش رفته‌است. تلاش استادان در تعلیم شگردها و فنون نقاشی به شاگردان و کوشش بلیغ شاگردان در یادگیری و سرمشق قرار دادن ذهن و ضمیر و زندگی استادان، به‌تدریج به تکامل یابی کتاب‌آرایی و بلند پایگی نگارگری ایران انجامیده‌است. در این نظام سنتی مسئله موروثی بودن شغل پدران، نقشی در خور داشته، طوری که شمار زیادی از نقاشان ایران، هنر خود را از پدر فرا گرفته و آن را به فرزند خود منتقل کرده‌اند و جنبه توارثی هنر را به وجه موروثی شغل و حرفه‌شان پیوند زده‌اند. این نوع سنت از جهاتی چند منزلتی داشته و موجب پایایی و دراز آهنگی هنر نقاشی می‌شده‌است ولی به سبب بسته و محدود بودن دامنه آموزش از بسط و گسترش این هنر در سطح جامعه و بین گروه‌های مختلف مردم جلوگیری می‌کرده‌است و به تبع آن آفرینشگری و ورود نگره‌ها و آموزه‌های گوناگون را در این هنر به تعویق می‌انداخته‌است؛ گرچه باید پذیرفت که نظام اجتماعی - سیاسی و حتی اقتصادی موجود نیز بر چنین مکانیسمی تاکید داشته‌است.

۵ - در نظام استاد - شاگردی معمولاً شاگرد پس ازگذراندن دوره‌ای خاص از مرحله مبتدی یا پادویی به مرحله شاگردی ارتقا پیدا می‌کرد. شاگرد در این مرحله هم زمانی را سپری می‌نمود و به تدریج بر اسلوب کار استاد آشنا می‌شد. گفتنی است که برای پیشرفت در کار، حق نداشته از مسیر نظرات هنری استادش منحرف شود و یا اسلوب او را زیر سوال ببرد و الا از دایره شاگردی طرد می‌شده‌است. قدرت دید و استحکام شیوه استاد معمولاً نخستین جلوه‌هایش را در آثار شاگردانش نشان می‌داده‌است. به هر حال شاگرد خود را با هدف‌های استاد و حتی خصلت‌های فردی او همسو می‌کرد. قالب و اسلوب کار را که یاد می‌گرفت حق سرمشق قرار دادن آثار استاد را پیدا می‌کرد و در تمامی مراحل کمک یار او محسوب می‌شد. شاگرد برای این که بتواند به مرحله استادی ارتقا یابد ناچار باید این ضابطه و معیارها را رعایت می‌نمود. در این ضابطه‌ها و معیارها، اخلاق بر طبق سنت‌های کهن تفسیر می‌شد و حاکم بر آنها بود. از طرف دیگر در شاگردان به تدریج اشتیاقی پدید می‌آورد که انگیزه مادی را در آنها تضعیف می‌کرد. هنگامی که شاگرد به مرحله‌ای از مهارت می‌رسید از استاد خود "اجازه نامه" دریافت می‌کرد و در این صورت می‌توانست مستقلانه به کار بپردازد. شاگرد در این مرحله هم به سبب اعتبار و نفوذ استاد، مقید به رعایت اصول قدما بود. امکان داشت یک شاگرد از محضر چند استاد بهره بگیرد و اجازه نامه او را چندین استاد رقم بزنند. این مسئله در هنر خوشنویسی معمول بوده و با این که در نقاشی سندی از این نوع به دست نیامده ولی قابل تخمین است که در نقاشی هم به تبع خطاطی که جدا از هم نبوده‌اند و همواره ارتباطی تنگاتنگ با هم داشته‌اند، چنین ضابطه‌ای حاکم بوده‌است. نظام استاد-شاگردی شالوده تعلیم نقاشی را تا دوره قاجار در اختیار خود داشت تا این که در این دوره تحت شرایط خاص، نظام مدرسه‌ای به جای آن نشست.

منابع و ما خذ

ابن اخوه، آئین شهرداری در قرن هفتم هجری، ترجمه جعفر شعار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

ابن خلدون، مقدمه، ترجمه محمد پروین گنابادی، ج ۲، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷.

ابن عربشاه، زندگانی شگفت آور تیمور، ترجمه محمدعلی نجاتی، تهران، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۵۶.

اسکندر بیک منشی، تاریخ عالم آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

بنجامین، ایران و ایرانیان، ترجمه حسین کردبچه، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۳.

تحویلدار اصفهانی، جغرافیای اصفهان، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.

دوست محمد گوشانی، دیباچه مرقع بهرام میرزا (منقول در بنیون - ویلکینسون - گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۸.

دوغلات، "درباره نقاشان مکتب هرات" منقول در کتاب سیر تاریخ نقاشی ایرانی (یاد شده در بالا).

شرودر و دیگران، دوازده رخ، ترجمه یعقوب عالم، تهران، مولی، ۱۳۷۸

صادقی بیک افشار، مجمع الخواص، ترجمه عبدالرسول خیامپور، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۲۷.

صباح ابراهیم سعیدالشیخلی، اصناف در عصر عباسی، ترجمه هادی عالم زاده، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.

غزالی، احیاء علوم الدین، جزءالثانی، قاهره، ۱۲۹۶، همان، ترجمه موید الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.

فلور، ویلم، جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار، ترجمه ابوالقاسم سری، ج ۲، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۵.

قاضی احمدقمی، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیل خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری، ۱۳۶۶.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی، اجازت نامه - اذن نامه، لندن، ۱۹۹۹.

----------، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، ج ۱، تهران، مستوفی، ۱۳۷۶.

واله اصفهانی، محمدیوسف، خلدبرین (تاریخ صفویان) به کوشش میرهاشم محدث، تهران، موقوفات افشار، ۱۳۷۲.

مصطفی عالی افندی، مناهقب هنروران، ترجمه توفیق سبحانی، تهران، انتشارات: سروش، ۱۳۶۹.

مناظر حسن، محمد، زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.

میرخواند، روضه الصفار، ج ۶، تهران، انتشارات خیام، ۱۳۳۹.

میرعلیشیر نوایی، مجالس النفائس، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران، منوچهری، ۱۳۶۳.

Herzfeld, Samarra, Berlin, 1948