گرایش‌های سبکی دوران شاه عباس اول[1]

ریچارد اتینگهاوزن
مترجم: صفورا فضل‌اللهی

از میان ادوار بدیع تاریخ هنر اصفهان دو دوره از دیگران ممتازترند: دورهٔ سلجوقیان در قرن ششم و هفتم هجری قمری و دوران شاه عباس اول (۱۰۴۶-۱۰۰۶ه.ق). از دوران سلجوقی تنها مسجد جامع اصفهان باقی مانده و از دوران شاه عباس غیر بناهای مهمی که جذابیت‌های هنری انکارناپذیری دارند هنرهای تزیینی، نقاشی و طراحی‌های فراوانی نیز به یادگار مانده است. این ایام را می‌توان با ادوار مهم هنری غرب همچون عصر گوتیک یا باروک مقایسه کرد که نشانه‌های ویژهٔ هر عصر در معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی و هنرهای تزیینی آن نیز جلوه‌گر است. به رغم آنکه هر بیننده‌ای با دیدن اصفهان پایتخت شاه عباس زبان به تحسین این دوران می‌گشاید که از ادوار یگانهٔ هنر است، تردیدهای فراوانی در باب ویژگی هنر این ایام وجود دارد. برای نمونه میان معماری دوران تیموری و شاه عباس شباهت‌های بسیاری دیده می‌شود همچنین در اواخر این ایام تمایل دوباره‌ای هر چند محدود، به نقاشی دورهٔ تیموری دیده می‌شود. با این همه کسی بناها و ساخته‌های صفوی را با دوران تیموری یکسان نمی‌پندارد. بسیار اظهار شده که هنر دوران شاه عباس متکی بر «ارزش‌های ظاهری» است پس با این احوال هنر دوران شاه طهماسب، تیموری، تمامی هنر اسلامی و حتی ابنیهٔ نخست اسلامی همچون قبةالصخرة[2] در اورشلیم را نیز متکی بر ارزش‌های

1. Richard Ettinghausen, Richard. "Stylistic tendencies at the time of Shah ABBAS", studies on Isfahan part 2, 1974, p593-628

۲. قبة**الصخرة** (به عربی قبةالصخرةالمشرفة) یکی از مهم‌ترین آثار معماری اسلامی بعد از مسجدالاقصی در بیت‌المقدس است. این مسجد تقدس خاصی نزد مسلمانان دارد. همچنین یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های هنر معماری ارزشمند تمدن اسلامی است.

ظاهری هستند. با توجه به شیوع و کثرت «ارزش‌های ظاهری» در میان اکثر دوره‌های هنر اسلامی، نمی‌توان تکیه بر ارزش‌های صوری را فقط از ویژگی‌های منحصر به فرد هنر دوران شاه عباس برشمرد.

دیگر اظهارنظرها و پرسش‌های رایج دربارهٔ هنر این دوران اینها هستند: «پس از یک بررسی موشکافانه تأثیر اولیهٔ بسیاری از هنرهای این دوران رنگ می‌بازد» یا «هنر قرن ده هجری که تکنیکی قوی داشت و مایل به استفاده از ابزار و مواد گران‌قیمت بود به هنری روی آورد که از مواد ارزان‌قیمت استفاده می‌کرد، تکنیکی کم‌مایه ولی پرزرق‌وبرق داشت، بیشتر مورد پسند بود اما کیفیت و ظرافتش رو به تقلیل بود» و یا «خطوط منحنی پیچ و تاب کمتری دارند. رنگ‌ها درخشان نیستند. چهره‌ها زمخت‌اند و گیرایی کمتری دارند. موضوع تصاویر به خصوص زیبایی‌های ظاهری، با محدودیت روبه‌رو است.»[1] و پرسش‌هایی چون: «چرا نقاشی‌های جسمانی و نامتعارف که وجه تکان‌دهنده‌ای به هنر شکنندهٔ این ایام می‌دهند در دوران صفویهٔ متأخر شکوفا می‌شوند؟» یا «چرا تصاویر مجلل و پرزرق‌وبرق در نقاشی قرن یازده هجری رواج می‌گیرند؟».

به خلاف نظرات غامض دربارهٔ شکست و سقوط تلویحی هنر صفویهٔ متأخر، بسیاری از پژوهشگران با لحن دلگرم‌کننده‌ای دربارهٔ هنر این دوران سخن می‌گویند: «هنر این ایام از شکوه‌مندترین حس انسانی برنخاسته است با این همه همچنان گیرایی، ظرافت و شکوه سبکش مخاطبانش را مبهوت می‌کند.»[2] به رغم اظهارنظرهایی از این گونه که گاه دلالت بر تغییرات نگران‌کننده و بنیادین دارد با این پرسش مواجهه می‌شویم که: آیا این دوران از قدرت کافی برخوردار بود تا صاحب «نشانه‌های سبکی مشخصی» باشد؟

جهت پاسخ به این پرسش بایست به بررسی شرایط و اهدافی پرداخت که منجر به ایجاد چنین دیدگاهی شده‌اند. به هر روی چه ما معتقد به زوال هنری در این دوران باشیم چه نباشیم تولیدات هنری این دوران افزایش بسیار یافتند که این افزایش، خود به تنهایی سزاوار نظرات و واکاوی‌های دیگری است. به دلیل استفاده از اطلاعات گردآوری شده توسط پروفسور آنتونی ولش جهت برگزاری نمایشگاه «*شاه عباس و هنرهای اصفهان*» امروز بیش از گذشته توانا به ارزیابیِ هنر این دوران هستیم. این نمایشگاه نخستین بار در خانهٔ آسیا در نیویورک و سپس در موزهٔ فاگ در کمبریج و ماساچوست در سال‌های ۷۴– ۱۹۷۳ به نمایش درآمد. برخی از اشیاء و نوشته‌های این نمایشگاه در مقالهٔ زیر نقل خواهد شد. همچون نمایشگاه این نوشته نیز، به هنر دوران شاه عباس در میان سال‌های ۱۰۰۶ و ۱۰۴۶ ه.ق می‌پردازد و سپس محدودهٔ زمانی آن را گسترش می‌دهد. تمایلات مشخص هنری، قبل از به تخت نشستن شاه عباس ظاهر شده بودند و بسیاری از آن‌ها نیز در زمان جانشینان شاه در ربع دوم و سوم قرن ده و یازده هجری بسط یافتند.

بـه کمک دو شیوهٔ عملی می‌توان به جنبه‌های خاص هنر این ایام پی بـرد. اولین و معمول‌ترین آن‌ها

1 . Ernst J. Grube, "The Seventeenth century miniatures of the language of the birds", bulletin of the metropolitan museum of art XXV (may 1967), pp. 339-46.

ولش، آنتونی. *شاه عباس و هنرهای اصفهان*. ترجمه احمدرضا تقا، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

۲. نقل‌قول‌ها همگی از ولش هستند. صفحه ۲۱.

انتخـاب و نمایش ویژگی‌های برجسـته‌ای اسـت که آن را منحصر به ایـن دوران می‌دانند. بعد از گزینش ویژگی‌ها، بایست آن‌ها را در دیگر اقسام هنری، اشیاء و بناهای آن دوران نشان داد. اگرچه ممکن است این شـیوه قانع‌کننده باشد، اشکالات روش‌شناسـی معینی نیز دارد. گزیده‌ای از عناصر سبک‌شناختی پیش‌پیش افکاری را با خود به همراه می‌آورد که ممکن اسـت اغراق شـده و یا تنها به یک جنبه از ماجرا اکتفا کرده باشـند. این پرسـش که آیا فرایند مجموعه‌سازی بر اسـاس موارد خاص و گزیده عمل کرده و یا بر اساس رواج و شیوع تمایلات هر دوره، همچنان بی‌پاسخ باقی می‌ماند. روش دیگر که کمتر نیز به کار گرفته شده انتخاب یکی از آثار تاریخی مهم است تا با کشف ویژگی‌های آن به خصوصیات بدیعی برسیم که برای هر دوره نو و تازه می‌نمایند. پس لازم اسـت تا ویژگی‌ها به طور گسـترده در دیگر بناها و هنرهای متنوع این زمان هم پیگیری شـوند. در این نوشـته از شیوهٔ دوم استفاده شده است. به همین منظور نسخه‌ای از کتاب *منطق‌الطیر* را جهت بررسـی‌هایمان برگزیدیم که در قرن ۶ ه.ق توسـط شیخ فریدالدین عطار نوشته شده است. این نسخهٔ ممتاز که در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود (شماره ۶۳۰۲۱۰۰۱۶۷) به سال ۹۰۰ ه.ق در هرات مصور شـده اسـت.[1] از آن زمان چهار مینیاتور فوق‌العاده باقی مانده که همگی سبک و سیاق آثار بهـزاد نقاش بزرگ ایران را به دوش می‌کشـند. به دلایل نامعلومی کتاب نیمـه تمام ماند تا آنکه در اوایل قرن ۱۱ ه.ق تصویرگری کتاب دوباره در دربار شـاه عباس از سـرگرفته شد. احتمالاً این واقعه قبل از سال ۱۰۲۶ه.ق رخ داده چرا که در همین سـال کتاب به آرامگاه شـیخ صفی‌الدین اردبیلی اهدا شده است. بعدها مینیاتورهای دیگری به آثار باقی مانده افزوده شدند که آن‌ها نیز تا اندازه‌ای همان سبک تیموری را دنبال کردند. در برخی از مینیاتورها سـبک غالب همان سـبک پیشین است و گاه ویژگی‌های محدود و معینی به ناگاه در آن‌ها ظاهر می‌شـود. برخی از مینیاتورها ترکیب‌بندی معمول قرن ۱۱ ه.ق را به کار می‌برند و تنها تعداد معدودی از پیکره‌ها و درختان از سیاق دوره تیموری پیروی نمی‌کنند.

در مقالهٔ زیر به بررسـی ابداعات سـبکی چهار مینیاتور مذکور می‌پردازیم اما بـه ترتیب واقعی آن‌ها در نسخهٔ اصلی و شمایل نگاری‌های منحصربه فردشان نخواهیم پرداخت. اولین مینیاتور تصویر دختر ترسایی است که با بازگشت شیخ صنعان به دین اسلام از هوش می‌رود (تصویر ۱). در این نقاشی با سبکی مواجهه می‌شـویم که از روش‌های متداول در دوران شـاه طهماسب (پدربزرگ شاه عباس) متفاوت است. در دوران شـاه طهماسـب (که از حامیان بزرگ هنر در زمان خویش بود) از ترکیب‌بندی‌های پیچیده استفاده می‌شد؛ پیکره‌های انسـانی بی‌عیب و نقص بودند زیبایی بی‌حدوحصری داشـتند و در مناظری تصویر می‌شدند که صخره‌هـای رنگارنگ، اشـکال عجیب و غریبـی را نمایش می‌دادند و گیاهان و درختان چشـم‌نواز محیط اطرافشـان را می‌آراسـتند. اما به تدریج ترکیب‌بندی مناظر بیرونی قدری ساده‌تر می‌شود و قهرمان داستان نیز بخش عمده‌ای از ترکیب‌بندی را اشـغال می‌کند. او به گونه‌ای غیرعادی بلند قامت می‌شـود، درختان و صخره‌ها کوچک‌تر می‌شـوند تا قهرمان داسـتان بزرگ‌تر و تنومندتر به نظر برسـد. علاوه بر این «تأکید

1 . Gordon Bailey Washburn's "Foreword" to Welch, p. 7 .

بر جسم پیکره» در تک پیکره‌ها تقلیل می‌یابد و افراد به صورت استوانه‌ای ترسیم می‌شوند که قفطان می‌پوشند و کلاه یا روسری بر سر دارند. جامه‌ها از نقش و نگار پرمایهٔ دوره‌های پیش برخوردار نیستند و اغلب تک رنگ‌اند. زیبایی آرمانی چهره‌ها نیز به صورت‌هایی بدل می‌شود که چندان مطبوع نیستند لیک «فردیت» دارند. چنین تفاوت‌هایی سبب تفاوت سبکی مینیاتورهایی چون تک‌نگارهٔ تصویر ۲، «مرد جوان با جامهٔ آبی» (شماره ۶)، «جوان و سه فنجان» (شماره ۵۰) و «زوجی در طبیعت» (شماره ۱۱) می‌گردد. پیکره‌ها در قیاس با منظرهٔ پیرامونشان بلند قامت می‌گردند و درخت و صخره‌ها نیز کوچک‌تر می‌شوند. چنین پیکره‌های تنومندی در بافت شماره ۲۱ هم ظاهر می‌شوند چهار جوان که گلی را بو می‌کنند. ابعاد بزرگ پیکره‌ها در بافت به دلیل کوچکی درخت‌ها بزرگ‌تر نیز به نظر می‌رسند این روش در بافت گل‌هایی در کنار برکه هم دیده می‌شود، برکه کوچک است در حالی‌که گل‌ها ابعاد بسیار بزرگی دارند. در بافت شمارهٔ ۵۴ نیز رشته ابرها کوچک و ظریف‌اند. «بزرگی ابعاد» پیکره‌ها یا اشیاء ویژگی اصلی هر ترکیب‌بندی است که در دیگر نقاشی‌ها و اشیاء *نمایشگاه اصفهان* هم دیده می‌شود. اندازهٔ ترنج مرکزی در صحافی قرن ۱۰ ه.ق با محدودیت روبرو بود در صورتی که در صحافی شماره ۱۳ محدودیت ابعاد برطرف شده و شمسه‌ها بزرگ‌تر می‌شوند. بطری سفید و آبی شماره ۶۹ هم که در قرن ۱۱ ه.ق ساخته شده نیز تناسبات پیشین خود را کنار می‌گذارد. فرش‌های موسوم به لهستانی نیز که از فرآورده‌های ویژهٔ دوران شاه عباس هستند علاوه بر نقش و نگارهای چشم نواز، الگوها و آرایه‌های بسیار بزرگی دارند. فرش مجموعه هاپسبرگ در موزه هنرهای تزیینی وین از این جمله است.[1] مثال‌ها و نمونه‌های «اشکال بزرگ» فراوانند: تصویر صور فلکی و ستارگان در نسخهٔ خطی *الصوفی* (۱۰۴۹ه.ق، کتابخانه عمومی نیویورک) یا بافتی از توت فرنگی‌های بسیار بزرگ در کنار پروانه‌های کوچک (شماره ۶۴) و بالاخره کشکول (شماره ۴۱).

یکی از آموزنده‌ترین مثال‌ها از چگونگی تغییر اشکال ثابت به اشکال یکپارچه و استوانه‌ای شکل در شمعدان‌های این دوران مشهود است. در طی ادوار میانه و پس از آن شمعدان‌ها شامل سه قسمت بودند: پایه‌ای بزرگ که معمولاً مخروط بی‌سری بود که کمری باریک داشت و گردن لوله‌ای شکل که میان دو قسمت اصلی قرار داشت و مهم‌ترین کاربرد آن جهت حمل و در دست گرفتن شمعدان بود. در دوران شاه عباس سه قسمت اصلی شمعدان نه تنها مجزا نشدند بلکه همگی در شکلی یکپارچه گرد آمدند که باریک و استوانه‌ای بود.

معماری این دوران نیز از این نمونه‌ها فراوان دارد میدان شاه چهار ساختمان بزرگ و مشهور دارد که همگی دارای فضاهای سرپوشیده هستند که با تغییر در مقیاس ثابت ساختمان‌ها وسیع‌تر شده‌اند منتها به جای اضلاع بزرگ، به روی اضلاع کوچک مربع مستطیل بنا شده‌اند. این مثال، گواه آشکاری بر این نکته است که وسعت و بزرگی در معماری و هنر نبایست جنبهٔ خودنمایانه و بی‌معنا داشته باشد به‌عکس می‌تواند

1 . Marie G. Lukens, "The Fifteenth Century Miniatures," Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XXV, pp. 317-38.

با بیانی هنرمندانه سـبب شـود کیفیت درونی اثر مورد توجه قرار بگیرد و یا آنکه توجه هنرمند و مخاطب را بر چیزی متمرکز کند که «غایت اصلی» نامیده می‌شـود. نقاشـی‌های نسخه عطار متروپولیتن به غیر از اجزاء بدیع و نوظهورشـان، کاربردهای زیباشناسانه هم دارند که ماهیت دقیق آن‌ها در تجزیه و تحلیل‌های بیشـتر نمایان می‌شـود. در مینیاتور شـماره ۱۱ که تجمعی از پرندگان دیده می‌شود سی مرغ در تپه بلندی گرد آمده‌اند. این نقاشی تفاوت مشهودی نسبت به تصویر شماره ۴ دارد. تکنیک طبیعتِ مصور شده در این نقاشی که در اواخر قرن ۸ ه.ق تکامل یافت و تا اواسط قرن ۱۰ ه.ق هم به کار می‌رفت ویژگی سنتی نقاشی ایران را آشـکار می‌کند که به کمک جزییاتی چون تپه‌های برافراشـته، چنارهای بلند بالا، گل‌های ظریف و سـنگ‌های رنگارنگ کنار بسـتر رودهای خروشان انجام می‌شد. درون چنین فضای موزونی، پرندگان در دایره‌ای به‌هوش ایسـتاده‌اند. منظره از سـکوت و آرامش‌شان آکنده اسـت و حتی نشانه‌هایی از آرامش آن جهانی دیده می‌شـود. حضور شـکارچی که در سمت راست تصویر مراقب، گوش به‌زنگ و مسلح به تفنگ بزرگی اسـت آرامش و سـکوت بکر طبیعت را برهم زده و هر آن ممکن اسـت با حرکتی ناگهانی آرامش صحنه برای همیشه از دست برود. وجود شکارچی و تفنگی که از فرآورده‌های مخصوص قرن ۱۰ ه.ق است باعث می‌شـود تا موضوعی ازلی- ابدی، به نمایش بخشی از زمان حال بپردازد و فضا و موقعیت فراطبیعی به موضوعی بدل شـود و اتفاقی را نمایش بدهد که هر روز اتفاق می‌افتد. واضح اسـت که جزییات مکرر از تجربهٔ زندگیِ روزمرهٔ نقاش به ذهن و نقاشی او وارد شده‌اند. نقاش جهت فراهم آوردن «درون‌مایهٔ مادی» مجبور به تغییر تمامی ویژگی تصاویر فراطبیعی- مادی شده است. با نگاهی به محصولات تصویری دوران شاه عباس و دهه‌های بعد از او آشکار می‌شود که اکثر تصاویر با صحنه‌هایی از زندگی روزمره و مردم عادی اشغال شده که اغلب از طبقهٔ فرودست بودند. این مناظر از صحنه‌هایی چون دربارهای پرزرق و برق شاهی، اعمال قهرمانانهٔ پهلوانان و عشـاق نامدار افسانه‌های گذشـته که پیشتر اصلی‌ترین موضوع نقاشی‌ها بودند بسیار متفاوت و دور است. علاقه به نقاشی «طبقات غیر درباری» در دوران شاه عباس به وجود نیامد اما در این دوران افزایش بسیار یافت. این علاقهٔ نوظهور پیشتر در آثار اولیهٔ محمدی مشاهده می‌شود که به ترسیم درون مایه‌های شـبانی، زندگی درویشان و کوچ‌نشینان پرداخت. طراحی‌های رضا عباسی و معاصرانش که تعداد بسـیار زیادی از آن‌ها در مجموعه فردریش زاره جمع‌آوری شـده و بعدها به گالری فریر تقدیم شد از گرایش تازه‌ای پرده برمی‌دارد. موضوع غالب و مرسـوم اکثر طراحی‌ها چنین هستند: تاجر لباسی زانو زده و کالای‌اش را به خریدار نشـان می‌دهد. مردی با تأنی دوک می‌ریسـد. مرد میانسالی دستار بزرگش را از سر برداشـته و سر بی‌مویش را می‌خاراند. مردی در کنار سـاغری زانو زده و با رضایت به گربه‌اش که ساغری را واژگون کرده نگاه می‌کند.[1] *نمایشـگاه آسـیا* و موزه فاگ نیز طراحی‌هایی بـا موضوعات دیگری دارند: «مردی در حال قوچ گرفتن» (شماره ۸) «رام کنندهٔ شیر، حیوان را با قلاده راه می برد» (شماره ۳)، «مربی

1. Friedrich Sarre and Hermann Trenkwald , old oriental carpets, tr. A. F. Kendrick (Vienna-Leipzig: 1926), vol. I. Pl. 30.

و میمون سـوار بر یابویی نحیف» (شماره ۱۰، تصویر ۵) و از طراحی‌های دوران بعدی شتر معین *مصور* که به‌روی زمین چمبرک زده اسـت (شـماره ۷۸). افزون بر آنها موضوعات غریب‌تری نیز وجود دارند که افراد را مشـغول فعالیت‌های مختلفی نشـان می‌دهد؛ به عنوان نمونه طراحی رنگی از درویشـان (شماره ۴) و یا بازیگران در حال لودگی و رقص و بزپوشانی که با آهنگ نوازندگان می‌رقصند (تصویر ۶). اشتیاق به زندگی روزمره و مردم عادی موجب شـد تا حتی صحنه‌های نامداری چون «خسـرو، شیرین را هنگام حمام کردن می یابد» نیز در محیطی رویایی و شگفت‌انگیز مصور نشوند و زیبایی جسمی شیرین نیز وجه سرمدی و غیر زمینی نیابد. با نگاهی به مینیاتور تصویر ۷ که در نسـخه سـال ۴۹-۱۰۴۸ ه.ق یافت شده است درمی‌یابیم که شـیرین، باریک‌اندام و ظریف مجسـم نگشته، شکم برآمده‌ای دارد و در کنار برکه‌ای لمیده است.[1] پیکر زمینی و عادی شـیرین شـبیه تصاویر زنانی است که رضا عباسی بسـیاری از آن‌ها را در اندرونی دیده بود و تصاویرشـان را ترسـیم می‌کرد. ترسیم افراد چاق موجب شـد تا پیکره‌ها استوانه‌ای شکل شوند و پس از چندی نیز ویژگی مینیاتورهای این دوران شـدند. واقع‌گرایی عرصهٔ وسیعی از نقاشی‌ها و دیگر هنرهای آن زمان را در دسـت گرفت. هنرمندان می‌کوشیدند تا زیبایی آرمانی و اغلب کلیشه‌ای مردان و زنان نقاشی‌ها را کمتر کنند و چهره‌هایی نقاشـی کنند که «مشـخصات فردی» بیشتری داشـته باشد. ترسیم چهره‌ها و پرتره‌های واقعی دلیلی بر این مدعا اسـت. طراحی صادقی بیک (شـماره ۲، *نمایشـگاه خانه آسیا*) که مرد نشسـته‌ای را با چهرهٔ مغولی نشـان می‌دهد و پرترهٔ وفادارانه معین مصور از رضا عباسی (شماره ۷۶) که او را در سالمندی نقاشی کرده در حالی‌که عینک به چشم دارد و قدری قوز کرده تا بر نقاشی مرد پرتغالی که در حال ترسیم آن است مسلط‌تر باشد نمونه‌های دیگری از گرایش به واقع‌گرایی و ترسیم پرتره‌های واقعی هستند. ترسیم مرد پرتغالی در پرتره‌ای که معین مصور از رضا عباسی کشیده ما را با جنبهٔ دیگری از گرایشِ نوی هنرمندان به زندگی پیرامون‌شان آشنا می‌کند. مرد پرتغالی در این نقاشی از رویداد دیگری خبر می‌دهد. مسـافران و بازدیدکنندگان فرنگی در پایتخت صفویان موجب شـدند تا سلطهٔ موضوعات ایرانی- اسلامی تمام شـود. این موضوعات به‌قدری برای نقاشـان ایرانی جذاب بودند که فرنگی‌ها با جامه‌گان عجیب‌شان نقاشی ایرانی را اشغال کردند. مسافران اروپایی در مینیاتورهای ایرانی به حالت‌های مختلفی مصور شده‌اند: هنگام عبور از خیابان‌های اصفهان، وقتی سـازی می‌نوازند، چیزی می‌نوشـند یا سگی در کنارشان نشسته اسـت یا هنگامی که همراه دوسـتان ایرانی‌شـان در باغ یا قایقی نشسـته‌اند (تصویر ۸). آن‌ها نه تنها در طراحی‌ها و نقاشی‌ها که در بافته‌ها، کاشی‌ها و فرش‌ها نیز حضور دارند (شماره ۲۲). حضور آن‌ها باعث شد تا ارتباط میان زن و مرد نیز به گونهٔ جدید و واقع‌گرایانه‌تری ترسیم شود. در قرن دهم مواجهه و رویارویی میان زنان و مردان حتی در مجالس عروسـی با احتیاط همراه بود برای نمونه به اثر نظامی رجوع کنید که در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شـود و به سـال ۴۲-۹۴۱ ه.ق مصور شـده است. اما مینیاتورهایی که در

1. Friedrich Sarre and Eugen Mittwoch, Zeichnungen von Riza Abbasi (Munich: 1914) , pls. 32, 13, 1 and 19a.

دورهٔ شـاه عباس مصور می‌شـوند در برخورد با این مسـئله صریح و بی‌پرده‌اند. عشاق در فضاهای عمومی یکدیگر را در آغوش می‌گیرند یا نوازش می‌کنند (شماره ۹) و یا همچون تصویر ۹ آن چنان نزدیک یکدیگر نشسـته‌اند که گویی درهم پیچیده‌اند. تصاویر چندی از عشـق‌ورزی یا در آغوش گرفتن – نه در خلوت که در فضاهـای بیرونی– وجـود دارد که حکایت از برخورد جدید هنرمندان به رابطهٔ میان زن و مرد دارد.[1] در این ایام به ناگاه تصاویری از زنان نیمه‌عریان به وجود می‌آیند و نقاشـان با ترسیم واقعی «عشق‌ورزی مرد پرتغالی» گام دشواری در نمایش روابط زن و مرد به پیش برداشتند (شماره ۶۱). بسیاری از نقاشان بی‌میل به نمایش ارتباط میان میانسالان و نوباوگان نبودند (تصویر ۱۰) و در حقیقت پرتره‌های بسیاری که از مردان خوش‌پوش و خوش‌قامت آن روزگار باقی مانده بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ گرایش همه‌گیر جوانان جهت ثبت تصویری از خودشـان باشـد احتمالاً ابزاری تبلیغی برای جوانان همجنس‌خواه بوده است (تصویر ۲). تغییر دیدگاه نسـبت به جسـم، حوزه‌های دیگری از جمله نسخ علمی را نیز تغییر داد. در اواخر دوره کلاسیک در اروپا، آندروما،[2] نیمه‌عریان و در بند ترسـیم می‌شـد؛ او در ایران قرون میانه نیز – چنانچه در نسخه *الصوفی* (کتابخانه بادلیان) سال ۴۱۷ ه.ق مشاهده می‌شود[3]– زنی کاملاً پوشیده است در صورتی که در نسخه ۱۰۴۹ ه.ق جامهٔ بدن‌نمایی به تن کرده تا بیننده یا خواننده بتواند به وضوح ویژگی‌های کالبدشناختی زن را دریابد. انبوه تصاویر جسمانیِ این عصر که به کتب و زمینه‌های گوناگون راه پیدا کرده به ما امکان می‌دهد تا چنین نتیجه بگیریم که: بی‌پردگی و صراحت نقاشی‌ها نبایست باعث برداشت‌هایی نظیر «استعارهٔ عشق ملکوتی» بشود به عکس این آثار بازتابی از ارتباط میان انسان‌های زمینی هستند.

سـومین مینیاتور نسـخه متروپولیتن (شماره ۱۸) کوشکی را در میان باغی نشـان می‌دهد (تصویر ۱۱) که طراحی‌های سـمت چپ نقاشـی یادآور نقاشـی‌های اواخر دوران تیموری هسـتند با این همه عوامل و نشانه‌هایی چون معماری از گرایش تازه‌ای در آن دوران پرده برمی‌دارد. در قرن دهم مرسوم بود دیواره‌های پایینی ایوان را با کاشی‌های ازاره می‌آراستند و بخش‌های بالاتر را با رنگی آبی بر پس‌زمینه‌ای سفید نقاشی می‌کردند. قوس تاق دسـت‌نخورده باقی می‌ماند و نقاشی یا کاشی‌کاری نمی‌شد. اما در تصویر ۱۱ می‌بینیم که بخش‌های پایینی ایوان به دیواره‌ای چوبی تبدیل شده که دری در میان دارد و بخش تورفتهٔ بالایی نیز به یک مهتابی بدل شده که سقفی مزین به دالبر و قوس دارد. چنین تزئینات پیچیده‌ای از علاقهٔ روبه رشد و تازه به عنصر «فضا» در معماری این ایام حکایت می‌کند. دالبرها و قوس‌هایی که در مهتابی نقاشـی ۱۱ دیده می‌شود شباهت بسیاری با اتاق‌های بالایی عمارت عالی قاپو دارند. آگاهی به «فضا» دیگر هنرمندان ایـن عصر را نیز تحت تأثیر قرار داد. برای نمونه شـماری از مینیاتورهای متعلق به مجموعهٔ امیر بخارا که

1. Richard Ettinghausen, "The Dance With Zoomorphic Masks and other Forms of Entertainment Seen in Islamic Art," Arabic and Islamic Studies in Honour of Hamilton A. R. Gibb. Ed. George Makdisi (Leiden: 1965), pp. 211-24.

۲. **آندرومدا** یا **امرَاةالمُسَلسَله** یکی از صورت های فلکی در آسمان نیمکره شمالی است.

3. Welch, p. 82, no. 59; see also T. W. Arnold, "The Riza Abbasi Manuscript in the Victoria and Albert Museum," Burlington Magazine 38 (1921), pp. 59-67.

در کتابخانه مورگان نگهداری می‌شـود چهرهٔ مردان جوان را در حِرَف مختلف نشـان می‌دهد که هیچ یک در زمینه‌ای سـاده و دوبعدی تصویر نشـده‌اند و هر کدام از میان قوسی کاشـی‌کاری شده دیده می‌شوند.[1] گاهی اوقات بخشی از چهرهٔ پیکره‌ها در پشت قوس پنهان می‌ماند و مانع مشاهدهٔ کامل ما می‌شود. به نظر می‌رسـد قوس هر نقاشـی بیش از آنکه تنها قابی به دور هر پیکره باشد بخشی از معماری فضای اثر است تا پیکره‌ها در جای درسـت خود در صحنه قرار بگیرند. برجسـته‌ترین نمونه از گرایش به فضا در این دوران در الگوها و فضاهای شـهری پایتخت شاه عباس شهر اصفهان دیده می‌شود. محیط یکپارچه چهار عمارت عالی قاپو، بازار قیصریه، مسـجد شـاه و شیخ لطف‌الله در میدان شـاه و آرایش چهارباغ با پل‌ها و خیابان‌ها نمونه‌های واضح و مثال‌زدنی از گرایش به فضا در طراحیِ فضای شهری آن زمان هستند.

چهارمین مینیاتور موزه متروپولیتن (تصویر ۱۲) به دلیل خصلت‌های دیگری درخور توجه اسـت. علاقه و گرایش به نمایش فضا از تاق قوسـی رواقِ عمارت آشـکار اسـت که با دقت هم اجرا شده است. موضوع اصلی نقاشـی صحنهٔ اعدامی اسـت که در پیش‌زمینهٔ صحنه تصویر شده اسـت. تأثیر و اهمیت این لحظهٔ حسـاس، هیچ کمتر از دیگر رویدادهای نقاشـی نیسـت. در اولین رویداد زنی در پشت واقعهٔ اصلی (اعدام) نشـان داده می‌شـود که به آرامی در حال مهیا کردن غذا اسـت و هیچ دل نگران خشونتی نیست که در چند قدمی او انجام می‌شـود. در سمت راسـت او زن بلند قامتی در میانهٔ دری ایستاده است و با شگفتی به صحنه اعدام نگاه می‌کند. ورود ناگهانی زن که تنها نیمی از پیکره‌اش دیده می‌شود به طور شگفت‌انگیزی به کمک حالت و بهت‌زدگی زن نشان داده شده است. عامل دیگری که حاکی از توجه خاص به فضا است واکنش زن دوم به واقعهٔ اعدام اسـت که سـبب جدایی او از زن اول می‌گردد که بی‌اعتنا به رویداد اسـت. دیگر شـاهد واقعه، مردی اسـت که از پنجره‌ای در بالای ساختمان رویداد را تماشا می‌کند. روبه‌روی او در سـوی دیگر ساختمان مردی پشت به ماجرا کرده و کمانش را به سوی پرندگانی می‌کشد که بر شاخه‌های پرشـکوفهٔ درختی نشسـته‌اند. چینش غریب صحنه‌ها و عدم تمرکز بر رویدادی خاص – که برخی به واقعهٔ اصلی مربوطند و برخی نه– موجب شـده تا ترکیب‌بندی نقاشـی فراواقع‌گرایانه باشد. چنین به‌نظر می‌رسد که ترکیب صحنه‌های متعدد در این نقاشـی بازتابی از صحنه‌های متنوع و اتفاقی زندگی روزمره هسـتند. بدین‌ترتیـب ترکیب‌بندی نقاشـی از چینش یکنواخت مینیاتورهای دوران آغازین متفاوت می‌شـود. علاوه بر این نشـانه‌هایی از گرایش دیگری هم یافت می‌شـود. وجود ایوان روباز در معماری که از آن فضاهای بیرونـی را سـیر می‌کردند از علاقه مهم‌تری خبر می‌دهـد: دنیای پیرامون. پیـش از آن «توجه به محیط پیرامـون» نزد ایرانیان معمول نبود به همین سـبب دیوارهای بیرونی مسـاجد و منازل فاقد نمای ظاهری بودنـد و زندگـی تنها محدود به فضاهـای داخلی بود. *عالی قاپو* که از زیباترین بناهای دوران شـاه عباس اسـت به گونه‌ای طراحی شـده تا میان فعالیت‌های روزمره در میدان شـاه و جلوه‌های بیرونی کاخ تعاملی

1. Ivan Stchoukine, Les Peintures des Manuscrits de Sha Abbas la fin des Safavis (paris: 1964), pl. LXXI.

برقرار باشـد. همین ترفند در طراحی ورودی‌های دو مسـجد شیخ لطف‌الله و مسجد شاه هم دیده می‌شوند که با بداعت و زیبایی منحصربه‌فردشان توجه رهگذران را می‌ربایند و آن‌ها را به درون محیط آسمانی خود می‌کشـانند. معماری این دوران در پی آن اسـت تا میان جهان پیرامون و زندگی درون، ارتباطی ایجاد کند. یکی دیگر از ویژگی‌های کمتر آشـکار تصویر ۱۲ نقوش حیوانی اسـت که در سردر ساختمان دیده می‌شود. حیوانـی، دیگری را تعقیب می‌کند و حیوان سـوم در جهت مخالف می‌گریـزد. کتیبه‌های حیوانی در قرون میانه میان ایرانیان و دیگر کشـورهای اسـلامی معمول بودند با این تفاوت که همهٔ حیوانات در یک جهت می‌گریختنـد یـا می‌دویدند. در قرن یازده علاقه به جنبش رنگ نباخـت اما حرکت‌ها تنوع یافتند و تنها به یک سـو ختم نشـدند. علاقه به حرکت در دیگر رشـته‌های هنری نیز دیده می‌شود. در طراحی‌ها، خطوط با کلفتی و نازکی‌شـان حرکات مارپیچ مانندی را به بیننده انتقال می‌دهند. در بافت تصویر شـماره ۸ قایق سرنشینان پرتغالی به آرامی در میان امواج غوطه‌ور است اما دو قایق دیگر که مسافران ایرانی دارد به شدت بـالا و پایین رفته و تکان‌تکان می‌خورد. شـمار متنوعی از فرش‌هـای گلدانی (گالری کورکوران) به غیر از گل‌های بزرگ که در آن ایام معمول بود برگ‌های بزرگ و پیچ‌درپیچی دارند که به‌دور دیگر اجزا می‌پیچند و حرکتی مارپیچ خلق می‌کنند (شماره ۳۰، تصویر ۱۳). حرکات درونیِ شمارِ دیگری از فرش‌ها نیز به کمک اسلیمی‌های پرپیچ و تاب القاء می‌شوند (شماره ۲۷). جنبش موجود در کاشی‌های مساجدی چون گنبد شیخ لطف‌الله حکایت از نیروی درخشانی می‌کند که به سمت مرکز گنبد جریان دارد و با کوچک‌تر کردن اندازهٔ هر واحد تزیینی حاصل شده تا کتیبه‌ای مدور حاصل شود.

با تحلیل چهار مینیاتور نسخه عطار می‌توان به جنبه‌های عمومی هنر آن دوران هم پی برد که در گسترهٔ محدودی که پیشـتر درباره آن صحبت کردیم ظاهر نگشـتند و حال بایسـت جهت تکمیل و بررسـی هنر درخور توجه آن عصر مطالعه شـوند. نخست چهره‌های سـلطنتی را مرور می‌کنیم. از دوران ساسانیان هنر ایران‌زمین بازتابی از قدرت و موقعیت یگانهٔ شاهان بوده است. شاه می‌توانست همچون شکارچی توانمند و یا تاج بر سر و تخت‌نشین همراه با خیل درباریانش تصویر شود. این صحنه‌ها نه تنها در هنر درباری که در هنر عوام نیز یافت می‌شدند اما در دوران شاه عباس اشتیاق به تصاویر قهرمانانه رو به افول گذاشت. با این همه هنوز صحنه‌های شـکار مصور می‌شـدند مانند نقاشی دیواری سردر بازار قیصریه که شاهنشاه را نشان می‌دهد که بر تخت سـلطنت تکیه زده و دو سـفیر هندی و اروپایی را به حضور پذیرفته است (شماره های ۶۲ و ۶۳). هنـر ایـن ایام به نمایش جنبه‌های لذت‌بخش زندگی تمایل دارد و همین تمایل منتج به نمایش تعدادی از زنان و مردان خوش‌پوش فرنگی می‌شود همچون نقاشی‌های بی‌نظیری از زنان و مردان فرنگی که در رواق عمارت چهل سـتون مصور شـده‌اند. زندگی طبقات فرودست که علاقهٔ نقاشان اواخر قرن نهم را برنیانگیخته بود در اواسـط قرن دهم قدری توجه نقاشـان را به خود مشغول کرد تا اینکه در قرن یازدهم زندگی روزمرهٔ مردمان طبقه متوسـط و پیشـاپیش همه بازرگانان، موضوع اصلی نقاشـان این دوره شدند. طبیعی بود که موضوع‌های معمولی و پیش‌پاافتاده هم ابزار و روش هنرمند را تغییر بدهند و هم هنرمند به جای نقاشی‌های رنگی به طراحی‌های ساده و اسکچ روی بیاورد (شماره های ۱، ۲، ۳، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۶۰).

نقاشـی‌های رنگی همچنان در متون سـنتی به‌کار می‌رفتند و اجرای متظاهرانه و پرزرق و برقی از زنان و مردان خوش‌چهره بودند (شماره‌های ۵، ۶، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۶۱، ۶۳ و ۷۱) اما این‌گونه نقاشی‌ها به‌دلیل محدودیت‌های استعمال رنگ، دچار تغییر شدند و تنها به طور جزیی رنگ‌آمیزی می‌شدند. این تغییر و تحولات از قرن دهم آغاز شـدند اما در قرن یازدهم با جدیت و پشـتکار بیشـتری اعمال گشتند. یکی از گویاترین در این قالب نو، طرحی از معین مصور است که متعلق به سال ۱۰۸۲ ه.ق است و یورش شیری را به جوانی نشـان می‌دهد. حاشیه‌ای که معین مصور در کنار نقاشی مرقوم فرموده بسیار شخصی و از سویی حاوی اطلاعات ارزنده‌ای هم است (شماره ۷۵، تصویر ۱۴).

«روز دوشـنبه عید رمضان‌المبارک سـنه ۱۰۸۲ بود که ایلچی بخارا شـیر و کرگدنی را نزد نواب اشرف اعیان شاه سلیمان به پیشکش آورد. در دروازه دولت پسر بقالی ایستاده بود در سن پانزده یا شانزده. ناغافل شیر مذکور جستن کرد و نیمی از روی جوانک را درید. پسرک در دم جان سپرد ما احوال قصه شنیدیم آن را ندیدیم و این نقاشی به یادآن روز مصور شده است. همان سال برف زمستان هیجده بار از نیمه شعبان تا بیسـتم شـوال بارید. برف به قدری سنگین بود که مردم از برف روبی به تنگ آمده بودند. نرخ اکثر اجناس بالا رفت نمی‌شد هر من یونجه را کمتر از سی شاهی و هر من نان را به قیمت شش شاهی خرید. رطوبت و سرما قرار و آرامش را برده بود. دوشنبه یا سه شنبه بیستم شوال ۱۰۸۲ برف سنگینی باریده بود و من در خانه بودم. پروردگار پایان خوشی به قصه داد و سپس آسمان صاف شد.»

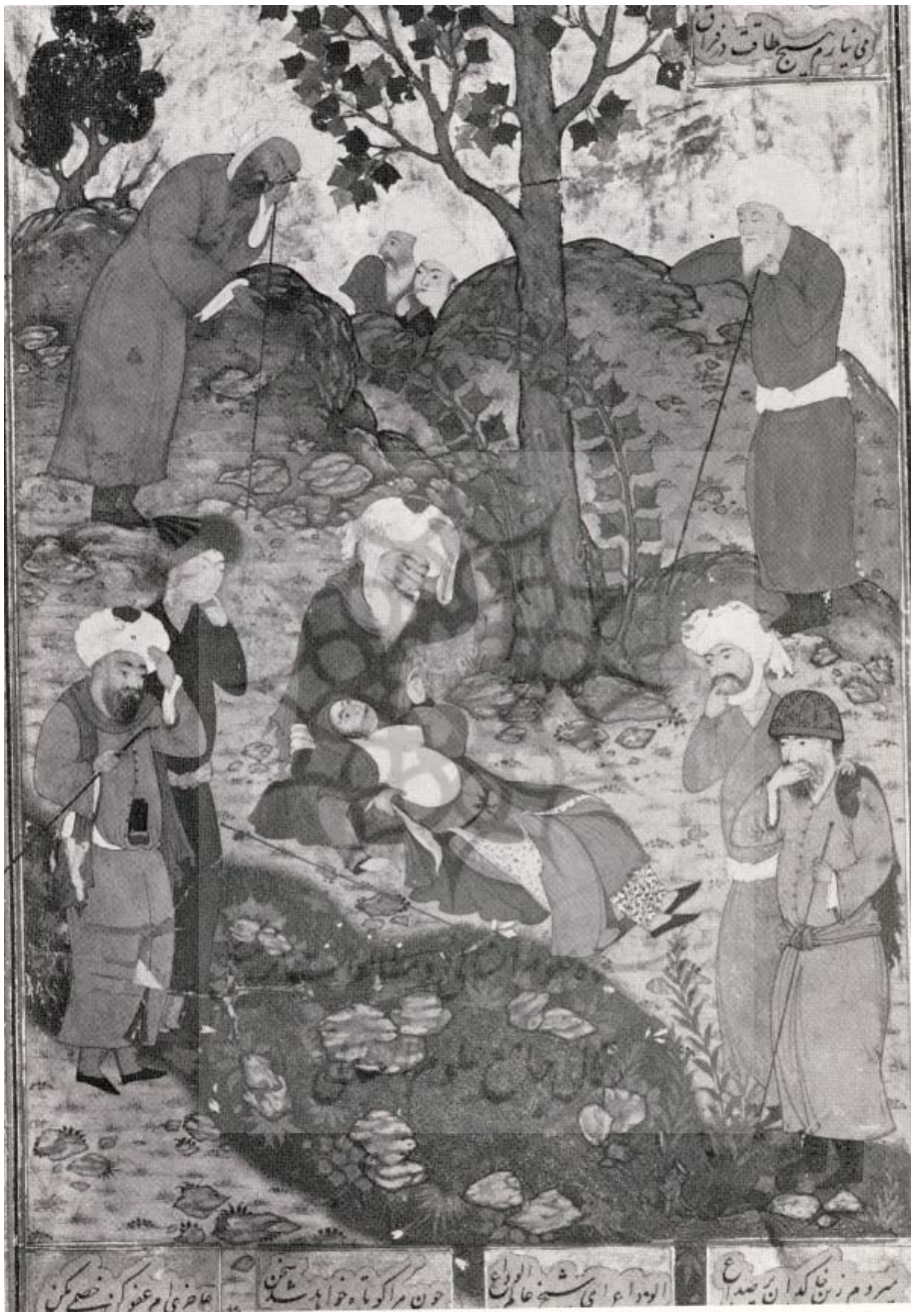
نکتهٔ شگرف ماجرا در اینجاست: نقاش در طی بیکاری اجباری‌اش که به دلیل سرمای زمستان پدید آمده بود ماجرای ناگواری را به یاد آورده و مصور کرده است که تداعی‌گر شرایط صعب زندگی‌اش نیز هستند. او این ماجرا را از دیگران شنیده بود اما همچنان ذهنش درگیر قصه بود از این رو به جای مناظر و موضوعات ادبی که قرن‌های متمادی مصور شـده بودند و خودش نیز چندین اثر با چنین مضامینی داشـت به موضوع سـاده‌ای روی آورد که درون‌مایهٔ ادبی نداشـت اما به دلیل ناگواری‌اش نظر هنرمند را برانگیخته بود. نقاش اشاره می‌کند که قربانی شوم تاخت شیر، پسر بقالی بوده و شاید از نزدیکان هنرمند، از این رو نقاش ناگزیر به ترسـیم رویداد بوده اسـت. او اطلاعات گران‌قدری درباره شرایط زندگی، قیمت مایحتاج و تاریخ و روز و سال می‌دهد همچون هزینهٔ زندگی روزمره، تاریخ پرداخت قروض یا جمع‌آوری بدهی که از اهمیتی حیاتی در زندگی مردم برخوردار بودند. نکتهٔ دیگری که از طرح معین مصور مکشـوف می‌شـود حالت چهرهٔ افراد اسـت که به رغم موقعیت دهشـتناک هیچ حالت خاصی بر چهره‌شان نقش نبسته است هرچند طبق گفتهٔ نقاش واقعه بسـیار تکان‌دهنده بوده اسـت. با آنکه مهم‌ترین احساسی که نقاشان ایرانی در آثارشان تصویر کرده‌اند نمایش متمادی غم و رنج می‌باشد فقدان آن در طراحی مزبور درخور توجه است. گویا واقعه چنانچه در جزئیات حاشـیهٔ نقاشـی هم هویدا است بسـیار ناخوش و مهیب بوده و قصد نقاش تنها ثبت واقعه بوده است. نقاش قادر به ترسیم واقعیت فیزیکی بوده اما به نظر می‌رسد نمایش و برون‌ریزی عواطف و هیجانات چندان مطلوب نظر او و طبقه‌اش نبوده‌اند.

اما چرا در دوران شـاه عباس گرایش اندکی نسـبت به نقاشی طبیعت وجود دارد؟ سنت نقاشی از مناظر

خیالی، سنت قدیمی و پرمایه‌ای بود که از قرن هشتم تا اواسط دهم در ایران وجود داشت و همچنین وجود باغ‌هـا، تفریح‌گاه‌هـا و مجموعه‌ای چون چهارباغ ما را بر آن می‌دارد تا در جسـت‌وجوی تصاویر یگانه‌ای از طبیعت در هنر نقاشـی باشـیم. ممکن است احساسات و واکنش هوشـیارانهٔ ما به طبیعت و باغ‌ها ناشی از حساسـیت طبقهٔ مرفه به طبیعت باشـد. شاید رشد و گسـترش هنر جدید که تحت تأثیر ویژگی‌های طبقهٔ متوسط و فرودست بود باعث شد تا گرایش‌های قدیمی همچون میل به تصاویری از طبیعت سرکوب شود. به مرور علایق و توجهات هنر نو در اسکچ‌ها و سپس در نقاشی نسخ و طراحی تک پیکره‌ها هویدا گشت.

آخرین پدیدهٔ هنر این قرن، تمایل به نمایش عجایب و غرایب است که گاه به کاریکاتور شبیه می‌شوند و جنبهٔ بسـیار بدیعی به هنر ایران می‌دهند. پیش از این ایام، هنر به دلیل کاربرد سـودمندانه و شوق‌آفرین «ظرافت»، «لطافت» و «زیبایی» توجه‌برانگیز بود اما در هنر قرن یازدهم خلاف این نکته صحت داشـت. درویشی با چهره میمون‌وار و یابوهایی که به شکل رقت‌انگیزی نیمه‌جان و گرسنه‌اند (تصویر ۵) و یا اثری از رضا عباسـی (تصویر۱۵) که پرترهٔ کودنی اسـت معتاد به‌نام نشمی کمان‌دار، همگی نمونه‌هایی از شیوع و اقبال شـوق‌آفرین زمختی و زشـتی در هنر قرن ۱۱ ه.ق هسـتند. حتی متون سنتی نیز تحت تاثیر درون مایه‌های شـگفت و غریب قرار گرفتند در مینیاتور «رسـتم فیل را می‌کشـد» که متعلق به *شاهنامه* ملکه انگلسـتان (۱۱۰۱ ه.ق) است چهرهٔ تماشاچیانِ صحنه، خصوصیات بسـیار فردگرایانه‌ای دارد حال آنکه در مینیاتور «رسـتم دیو ارژنگ را می‌کشـد» دیوها در اشـکال و صورت‌های عجیب و غریبی ظاهر می‌شوند (شـماره ۵۷).[1] دلیل چنین گرایشی شـاید ناشی از تاثیر پرجذبهٔ نقاشـی‌های ترکی باشد. نقاشی عثمانی از نیمه دوم قرن دهم به تدریج به تصاویر و پیکره‌های عجیب وغریبی روی آورد. نقاشی دلقکان در *سورنامه* سـلطان مراد سوم نمونه‌ای از این گرایش است. ورود عناصر ترکی به نقاشی ایرانی از گذشته‌های دورتری همچـون دوره سـلجوقیه، تیموریان، قراقویونلوها و آق‌قویونلوها آغاز شـد اما در قـرن ۱۱ ه.ق این عناصر عرصهٔ فراخ‌تری را اشـغال کردند به همین سـبب، تأثیراتشان در نقاشی این دوران آشکارتر گشت. شوق به واقع‌گرایی چنان بود که حتی اگر منجر به اجرایی خشن و ناخوشایند از واقعیت می‌شد همچنان مورد اقبال بود. با در نظر گرفتن تمامی جنبه‌ها روشـن می‌شـود که تغییرات سبکی دوران شاه عباس و جانشینانش به نشـانهٔ زوال استعداد و حساسیت هنرمند ایرانی نبوده به عکس تمایلات نوظهوری همچون «واقع‌گرایی»، «زندگـی روزمـره»، «جنبش» و «فضا» نمودِ چرخشـی انقلابی در دیدگاهِ نقاش ایرانی نسـبت به جهان هستند. با کنار گذاردن الگوهای قدیمی ممکن است هنر جدید در نظر بینندگان، هنری خشن و نازیبا باشد اما این هنر به جای مفهوم آرمانی گذشته، جهان را همان‌گونه که هست تصویر می‌کند.

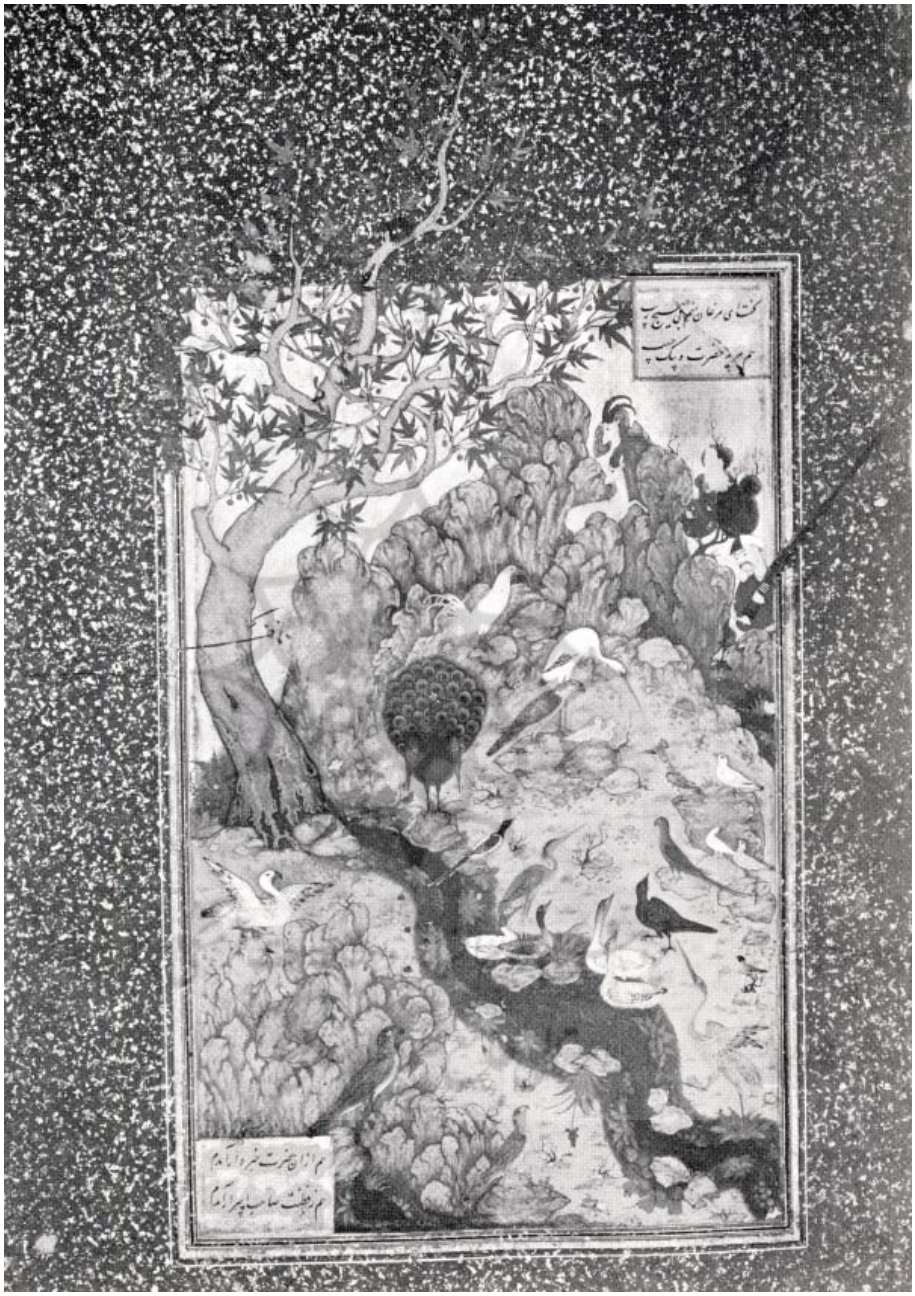
1. Emmy Wellesz, " An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library, " Ars Orientalis 3 (1959), figs. 10, 11, 49, 55, 61 and 70.



نسخه‌ای از عطار، منطق‌الطیر، قبل از ۱۰۱۷ ه.ق، موزه متروپولیتن، شماره ۲۲-۲۱۰-۶۳.

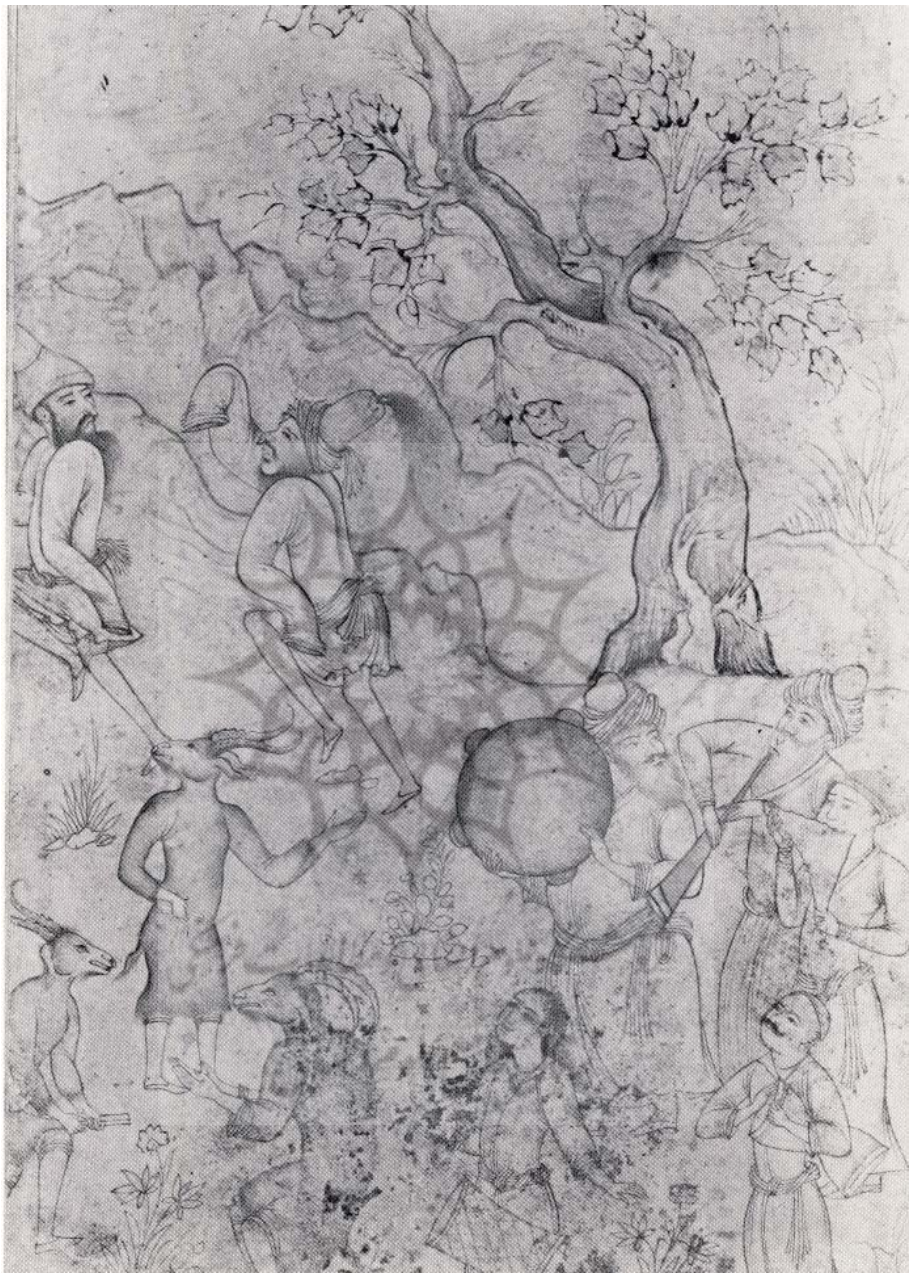
موسیقیدان جوان، حدود ۱۰ ه.ق، موزه هنر سین سیناتی، شماره ۱۹۰–۱۹٤۸ .

شمعدان، اوایل قرن ۱۱ ه.ق، موزه هنر متروپولیتن، مجموعه ادوارد سی مور، ۱۸۹۱، شماره ۹۱-۱-۵۷۹.



صفحه ۱۱ نسخه تصویر ۱، شماره ۱۱-۲۱۰-۶۳.

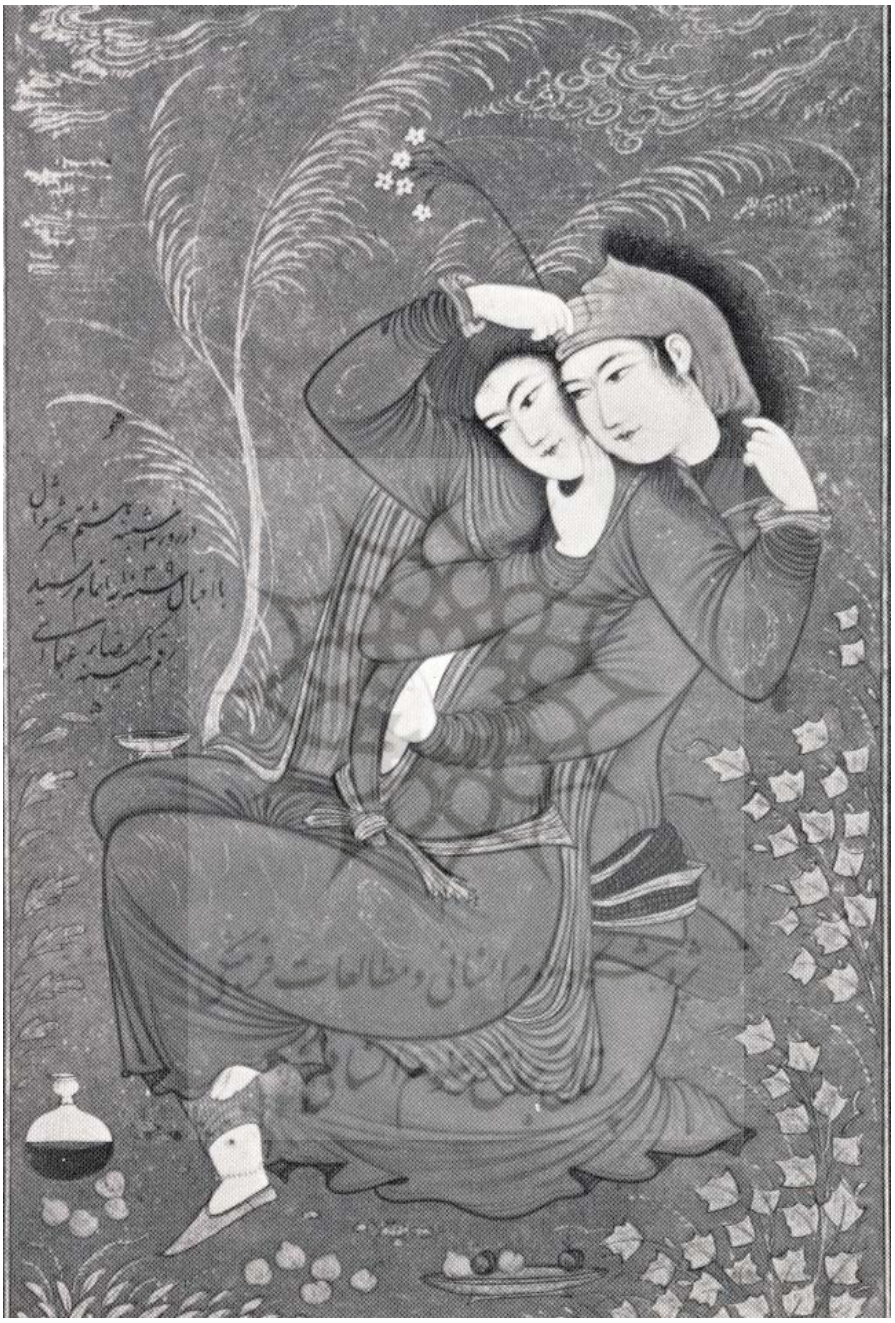
مربی و میمون سوار بر یابوی نحیف، اوایل قرن ۱۱ ه.ق، مجموعه خصوصی.



۶- بازیگران و گروه موسیقی، اوایل قرن ۱۱ ه.ق، مجموعه خصوصی.

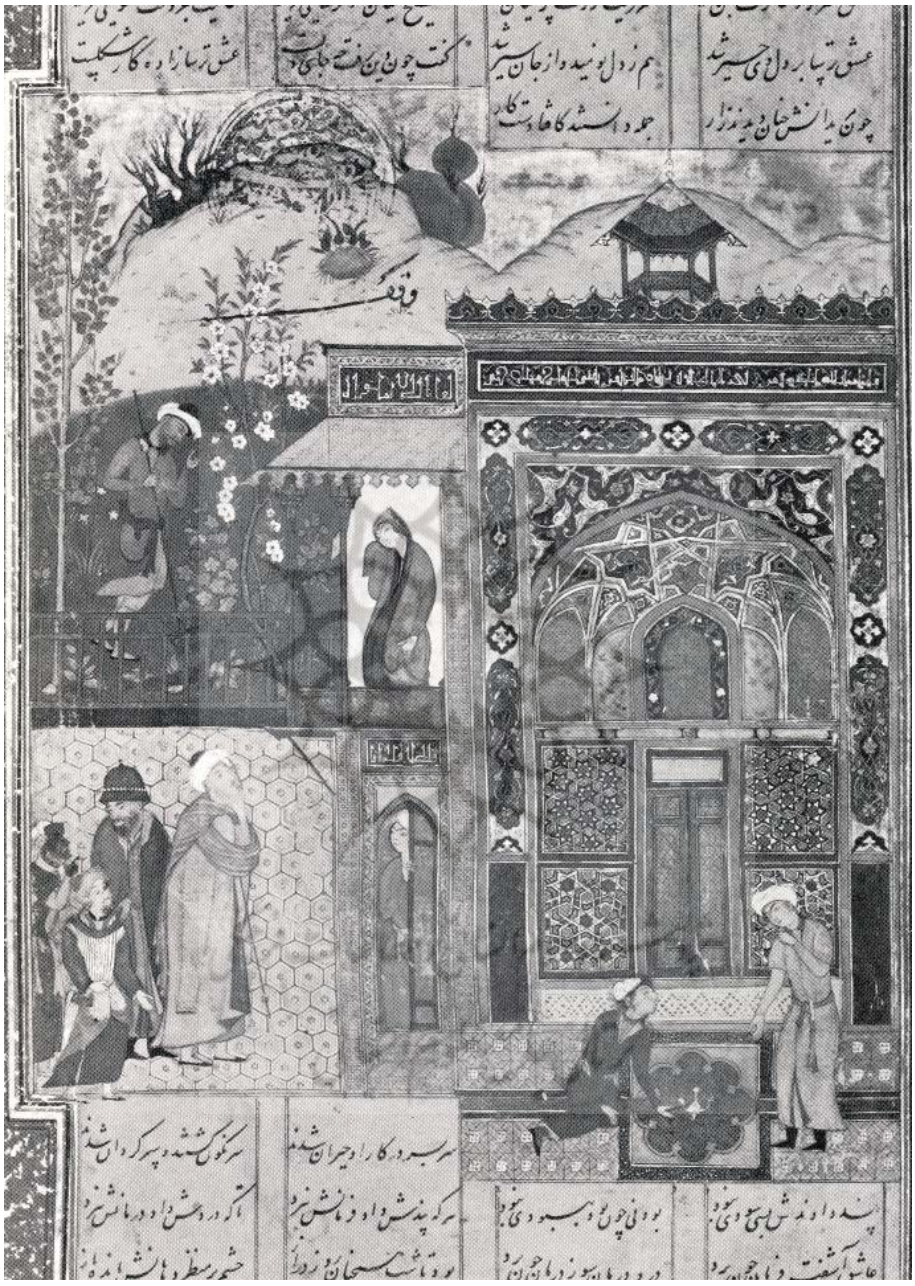
۷- خسرو شیرین را در حال حمام کردن می‌یابد. نسخه نظامی ۱۰۴۱ ه.ق/۳۲-۱۶۳۱ م، لندن موزه ویکتوریا و آلبرت.

قایق پرتغالی‌ها و ایرانیان. موسسه دترویت.

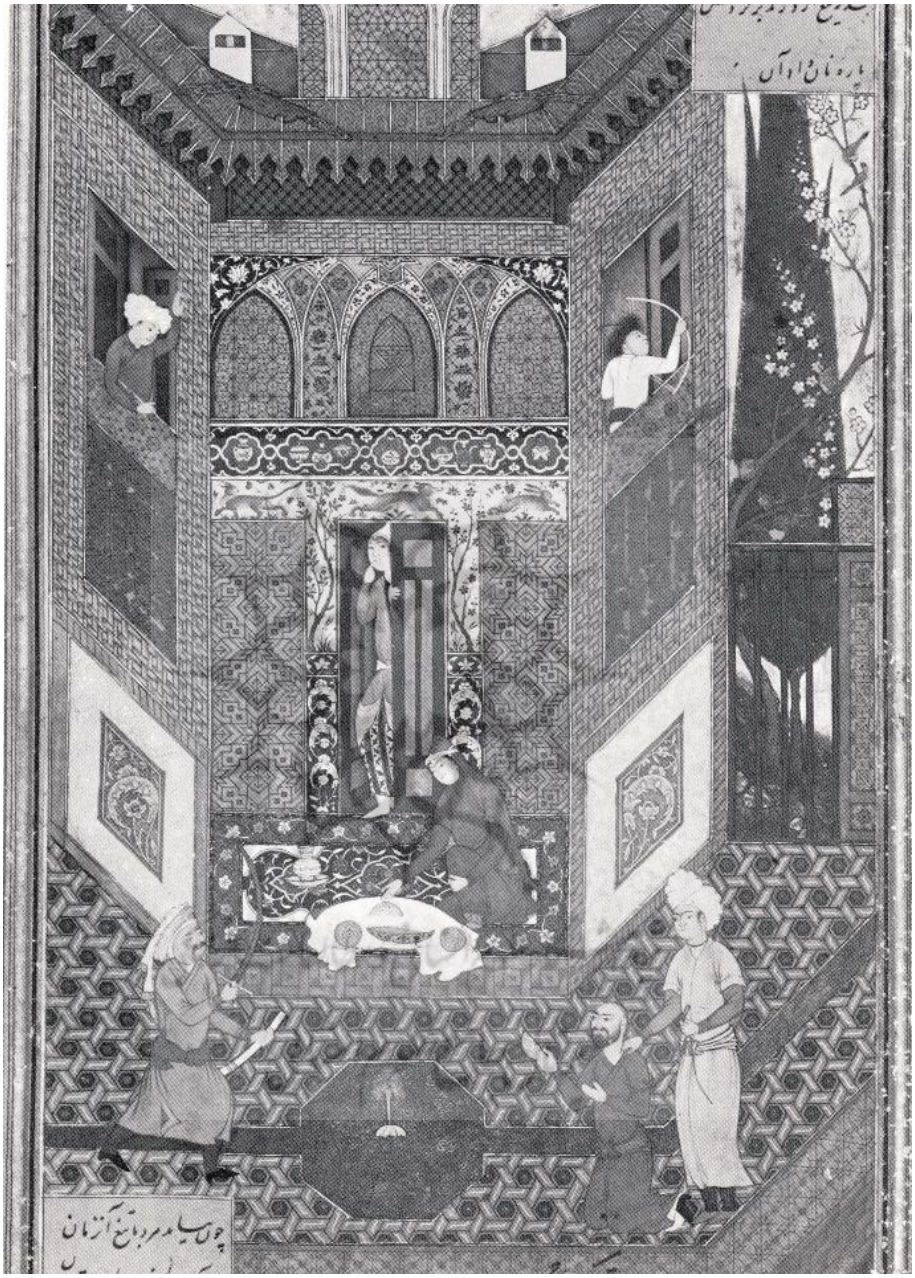


عشاق، رضا عباسی ۱۰۳۹ ه. ق /۱۶۳۰ م. موزه مترو پولیتن. شماره ۱۶۴–۵۰.

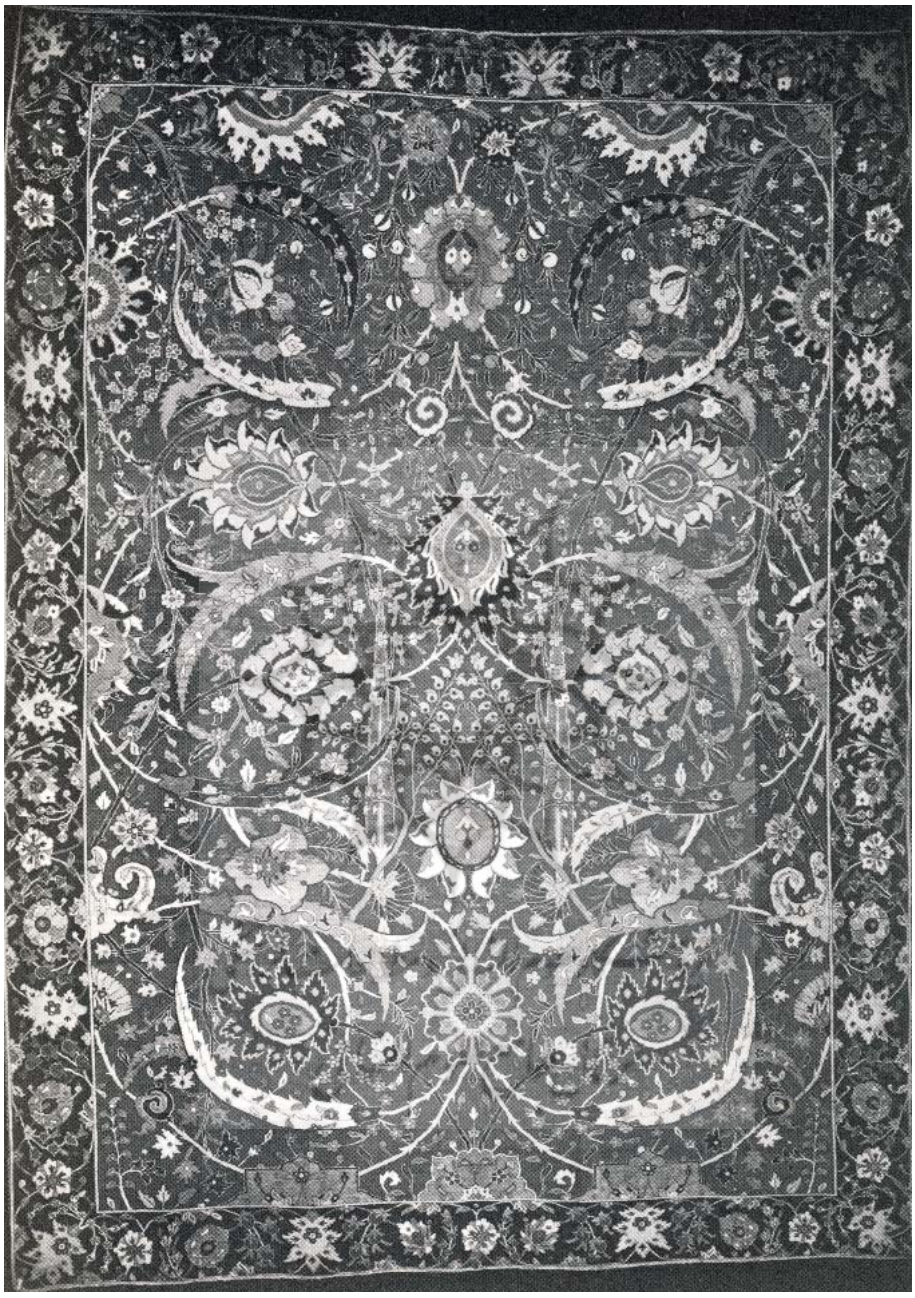
دو جوان یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند. امضاء شده توسط محمد حسین التبریزی. موسسه اسمیتسونین، گالری فریر شماره ۲۸-۵٤.



صفحه ۱۸ از نسخه زاره. شماره ۱۸-۲۱۰-۶۳.



صفحه ٤ از نسخه زاره. شماره ٤-٢١٠-٦٣.



فرش گلدانی با پی‌زمینه قرمز، نیمه نخست قرن ۱۱ه.ق. واشنگتن دی سی. گالری کورکوران. مجموعه و. آ. کلارک.

حمله به شیر جوان. طراحی معین مصور، ۱۰۸۲ه.ق. موزه بوستون.

نشمی کمان‌دار. رضا عباسی.