مهدی حسینی[1]

معمای لاینحل استادمحمد سیاه‌قلم

سدهٔ نهم هجری از لحاظ بیان هنری دوران پربرکتی در تاریخ فرهنگی ایران است که در کمتر دوره‌ای شاهد تنوع و گستردگی‌ای هم‌سنگ آنیم. حمایتهای شاهرخ و بایسنقرمیرزا و سلطان‌حسین بایقرا و وجود اندیشمندانی چون امیرعلی‌شیر نوایی، خواجه احرار، عبدالرحمان جامی و نیز رفاه اقتصادی و امنیت سیاسی موجب شد ادب و هنر (به‌ویژه کتابت) به درجه‌ای از رشد و استعلا رسد که برای چندین سده، حتی تا کنون، افق بی‌کرانی برای شیفتگان فرهنگ باشد. حضور هنرمندان بسیاری در زمینهٔ نگارگری، خوشنویسی، آرایش کتاب و کیفیت آثاری که این نخبگان بنا نهادند و از خود به جا گذاشتند، تلألؤ ویژه‌ای در فرهنگ جهانی دارد. در این دوره است که با تنوع استثنایی و تکثری در آفرینش هنری مواجه می‌شویم که پژوهش در زمینهٔ شناسایی و تحلیل آنها، ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است. در این دوره، از سویی با نمونه‌های فاخری در نگارگری، چون *شاهنامهٔ بایسنقری*، *کلیله و دمنهٔ بایسنقری*، *شاهنامهٔ محمد جوکی*، *بوستان سعدی*، روبه‌روییم و هم با نگاره‌های متفاوت و بی‌نظیر *معراج‌نامهٔ شاهرخی*؛ از سویی با مدیریت هنری و خوشنویسی جعفر بایسنقری مواجهیم و از سویی دیگر با خط دل‌پذیر سلطان‌علی مشهدی. ولی مورد استثنایی و منحصربه‌فردی که مشغلهٔ ذهنی بسیاری از محققان در قرن اخیر بوده است، شخصیت و موطن و آثار نگارگری استادمحمد سیاه‌قلم است. این نوشتار مروری است بر آثار و شخصیت این هنرمند برجسته در این دورهٔ متکثر فرهنگی در تاریخ نگارگری ایران.

تعاریف

مُرقّع: «در فن کتاب‌سازی و صحافی، رقعه قطعه برگ [و] ورق به ابعاد و اشکال مختلف از آثار هنری هنرمندان است، از انواع خطوط خوش و رقعه‌های مُذهّب و انواع نقاشیها، اعم از رنگ‌وروغن یا نقاشی ناخنی و برگهای تزیینی، که هنرمندان خوش‌ذوق با صرف وقت و پشتکار فراوان، به یکدیگر پیوسته و شیرازه بسته و به صورت کتاب یا بیاض تجلید نموده و مجموعه‌ای دلکش و زیبا از هنرهای گوناگون پدید آورده‌اند. و خود ساختن و پرداختن مُرقعات هنری جداگانه است از نظر فنون ظریفه‌ای چون **قطّاعی**، وصّالی، صحافی، حاشیه‌سازی متن و حاشیه و سایر رموزی که به کار می‌رود.»[2]

رُقعه: پاره‌نوشته، نامهٔ خُرد، پاره‌کاغذ، نبشتهٔ مختصر

گر فراموش کرد خواجه مرا
خویشتن را به رُقعه دادم یاد

نگاره: شکل

نگارگر: نقاش، صورتگر، مصوّر، رسم‌کننده، چهره‌گشا

نگارگری: نقاشی، صورتگری، رسّامی

وصّالی: ترمیم و اصلاح و صحافی کتابی کهنه که بخشی از اوراق آن اسقاط شده باشد؛ پیوند کردن کتاب کهنه یا ازکاررفته.

چند در مُلک عدم تعمیر را والی کنم
این کهن‌مجموعه را تا چند وصّالی کنم

قَطّاعی: «هنر کاغذبُری. یکی از رشته‌های ظریف و دقیق و زیبای هنری است که در آن، هنرمند پس از طراحی روی کاغذ ساده یا رنگین، نقش را با مقراض یا کارد مخصوص (شفره) آن چنان با دقت و ظرافت از میان کاغذ در می‌آورد که شکل اصلی خود را کاملاً نگاه می‌داشت و با چسبانیدن آن بر زمینه‌ای به رنگ دیگر، خود را همچون قطعه‌ای یا نقشی زیبا نشان می‌داد.»[3]

شمن: «بت‌پرست، صنم‌پرست. پرستندهٔ صنم و بت. این لغت از سنسکریت سرمن (saramana) مشتق شده و در زبان اخیر از برای روحانیان استعمال می‌شده است؛ و سرمن کسی است که خانه و کسان را ترک گوید و در خلوت به عبادت و ریاضت

درآمد

پس از آنکه ماکس فان‌برخم[1]، در اوایل سدهٔ بیستم؛ استادمحمد سیاه‌قلم را معرفی کرد، ارنست کونل[2]، بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی اول، تعدادی از نگاره‌های مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳، محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی استانبول، را منتشر کرد. سپس محققان برجستهٔ دیگری نظیر بلوشه[3]، جی. میون[4]، آناندا کوماراسوامی[5]، ساکیسیان[6]، خلیل ادهم[7] و سچوکین[8] به بررسی و تحقیق در مرقعات شمارهٔ ۲۱۵۲، ۲۱۵۳، ۲۱۵۴ و ۲۱۶۰، که دارای بیشترین تصاویر از نگاره‌های استادمحمد سیاه‌قلم است، پرداخته‌اند؛ ولی هیچ‌یک به نتیجهٔ مشخص و یکدستی دست نیافته‌اند.

در سال ۱۹۲۹، ا. ساکیسیان بر اساس طرحی از شیخی الیعقوبی در مُرقّع شمارهٔ ۲۱۵۳، اظهار کرد که این مرقعات متعلق به یعقوب‌بای آق‌قویونلو بوده که از شرق به مراکز فرهنگی غرب ایران آورده شده و سپس از تبریز به دربار عثمانی راه یافته است.[۷]

در سال ۱۹۴۵، مظهر شوکت ایپ شیراوغلو و سباتین ایوب‌اوغلو در تحقیق مشترکی، *مُرقع فاتح* را بررسی کردند. سپس ریچارد اتینگهاوزن[9]، در همان سال؛ و پس از او امل اسین[10] تحقیقات خود را دربارهٔ استادمحمد سیاه‌قلم ادامه دادند.

درسال ۱۹۸۰، مورخان ترک، بیان کرم‌آگارالی[11]، فیلیز چاغمن[12]، زرین طنیندی[13]، همراه با تعدادی دیگر از محققان معاصر ــ ارنست دیاز[14]، ارنست کونل، بازیل گری[15]، ارنست گروب[16] و... ــ در نشستی در دانشگاه لندن، به بررسی آثار سیاه‌قلم پرداختند و نتایج حاصل از آن در کتابی به نام *میان چین و ایران: نگاره‌های متعلق به چهار مرقع محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی استانبول*[۸] انتشار یافت.

آثار استادمحمد سیاه‌قلم در چهار مُرقع به شماره‌های ۲۱۵۲، ۲۱۵۳، ۲۱۵۴ و ۲۱۶۰ در موزهٔ توپ‌قاپی استانبول محفوظ است. از این چهار مُرقع، بیشترین تعداد در مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳ دیده

گذراند و، به عبارت دیگر. سرمن یعنی زاهد و تارک‌الدنیا.

بت‌پرستی گرفته‌ایم همه
این جهان چون بت است و ما شمنیم (رودکی)»[۴]

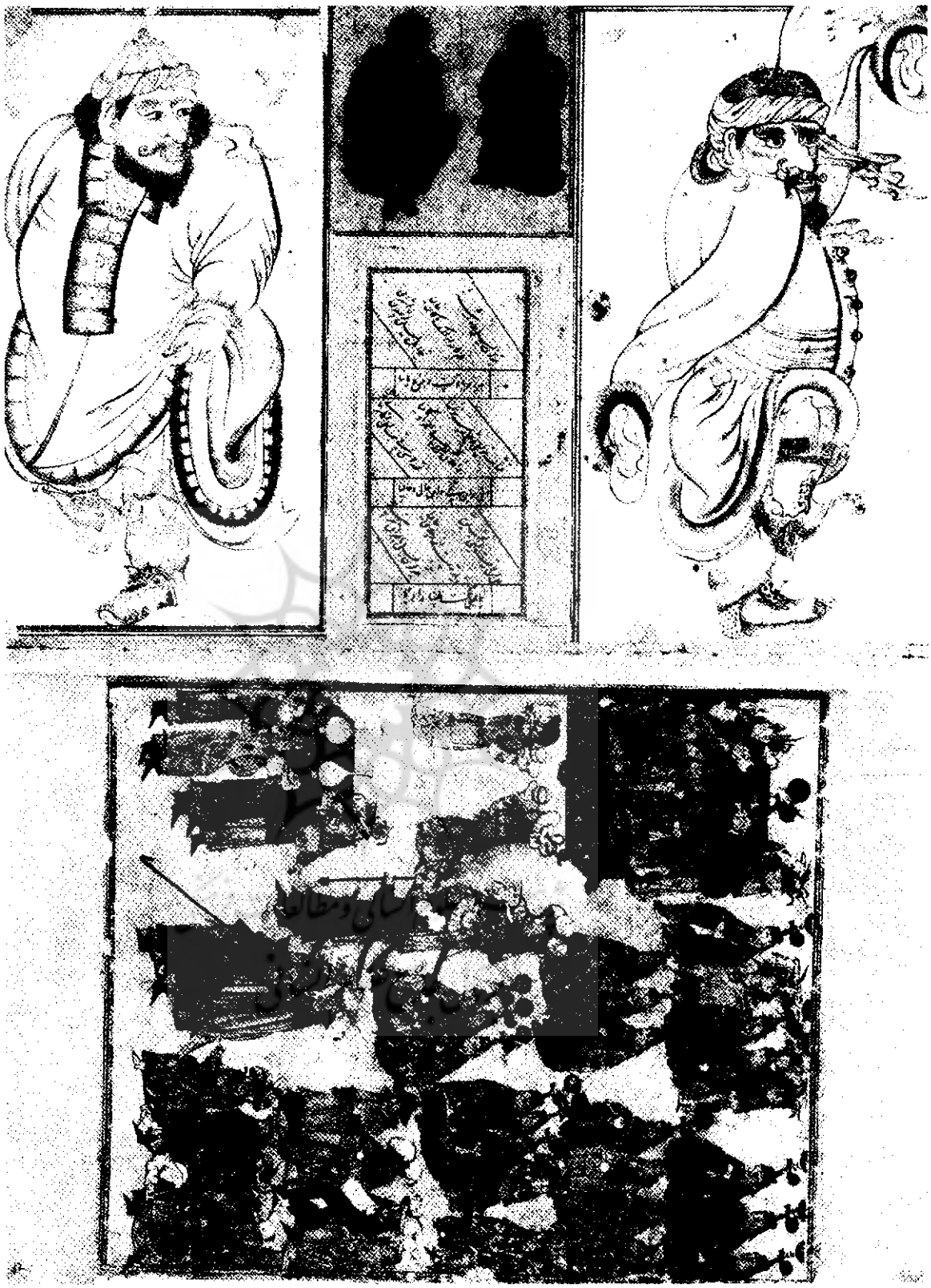
رقم: «اصولاً به معنی نوشتن و مشق است؛ اما در مورد پرده‌های تصویری امضادار و کتابهای انجامه‌دار، اگر دارای نام نقاش یا کاتب باشد، به آن‌گونه یادداشت 'رقم' گفته می‌شود. اصطلاح خوش‌رقم معنی خوشنویس دارد.

میوشان چشم از آن رخسار در ایام خط صائب
رقمهای لطیف کلک بی‌چون را تماشا کن»[۵]

انجامه: «پایان هر چیز و، از جمله، نوشته و کتاب.

بی‌طاقتی از خرمن ما دود برآورد
ما رخت ز انجامه به آغاز کشیدیم»[۶]

(1) Max von Berchem (1863-1921)
(2) Ernst Kuhnel
(3) E. Blochet (1870-1937)
(4) G. Migeon
(5) Ananda K. Coomaraswamy
(6) A. Sakisian
(7) H. Edhem
(8) I. Stchoukine
(9) Richard Ettinghausen
(10) Emel Esin
(11) Beyan Karamagarali
(12) Filiz Cağman
(13) Zeren Tanindi
(14) Ernst Diez
(15) Basil Gray
(16) Ernst Grube



ت۱ (صفحهٔ قبل)
طرز قرار گرفتن قطعات در مُرقع شمارهٔ ۲۱۵۳، ۳۴۰×۵۰۰مم، موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای، استانبول.

ت۲. نمونه‌ای از آثار استادمحمد سیاه‌قلم، روی کتان، مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳، ۲۰۸×۱۹۴مم، موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای، استانبول.

ت۳. بخشی از یکی از غولان در مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳ که بریده شده است، ۵۰۰×۳۴۰مم، موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای، استانبول.

می‌شود. این مرقع دارای ۵۴۶ رُقعه، شامل: نگاره، طراحی، قطعهٔ خوشنویسی، چاپهای اروپایی، جداول و قطعاتی پراکنده از برگه‌های کوچک و بزرگ نقاشی‌شده از دوره‌های مختلف است که آنها را نامنتظم، و حتی در مواردی واژگون (ت۱)، در کنار یکدیگر و در پشت و روی کاغذ وصّالی کرده‌اند. این مرقع (شمارهٔ ۲۱۵۳) شامل ۳۱ نگاره از استادمحمد سیاه‌قلم است که ۱۲ عدد آن دارای رقم و ۱۹ عدد فاقد هرگونه معرف و یا شناسه است. این شناسه‌ها یا امضاها نیز پراکنده (و در برخی موارد، وارونه) روی کاغذ آمده است. رقم منسوب به سیاه‌قلم نیز در آنها یکدست نیست و شامل عباراتی است نظیر: «عمل استادمحمد»، «عمل استادمحمد سیاه‌قلم»، «مشق استادمحمد سیاه‌قلم»، «کار استادمحمد سیاه‌قلم». «کار استادمحمد»، «کار سیاه‌قلم». همهٔ آثار روی کاغذ ساده، بدون آماده‌سازی (زدن آهار یا صمغ عربی) کار شده است؛ و در هیچ‌یک از آنها کوچک‌ترین واژه یا عبارتی یافت نمی‌شود که محقق را به مضمون اثر راهنمایی کند.

ریچارد اتینگهاوزن این آثار را متعلق به نیمهٔ اول قرن نهم هجری و مرتبط با آثار نقاشی ترکان آسیای میانه می‌شناسد. ارنست گروب اعتقاد دارد که این آثار ارتباط نزدیکی با آثار نگارگران آسیای میانه دارد و به احتمال زیاد در مکتب هرات، در اوایل سدهٔ نهم هجری، انجام یافته است. گروب، در مقاله‌ای که در سال ۱۹۷۸ منتشر ساخت، آثار سیاه‌قلم را در چهار گروه تقسیم‌بندی کرد:

الف) چهرهٔ بیابان‌گردان و صحرانشینان و کولیان؛

ب) چهرهٔ انسانهای سیاه و سفیدپوستی که گاهی چهره‌های خیالی دارند؛

ج) چهرهٔ غولان و شیاطین و شمنها.

د) و نهایتاً، چهره‌هایی از نجبای شرق دور که معرف شخصیتهایی اصیل است.[۹]

ارنست گروب در سالهای اخیر و با توجه به تحقیقات دیگر پژوهشگران، گفته است که این آثار تحت تأثیر هنر بوداییان آسیای مرکزی تصویر شده و احتمالاً در زمان حیات تیمور در سمرقند و، برخی از آنها، به هنگام زمامداری شاهرخ و اُلغ‌بیک در هرات نقاشی شده است.[۱۰]

ارنست کونل اعتقاد دارد که این آثار معرف زندگی چادرنشینی در دشتهای وسیع مغولستان است و تلفیقی است از سنت نگارگران ایرانی و

شیوه‌های نگارگران شرق دور.[11] بازیل گری بر این عقیده است که این آثار در اواسط قرن نهم هجری در ترکمنستان و هرات کار شده است. رابینسون می‌گوید سیاه‌قلم هنرمندی از آسیای میانه است که به همراه درویش‌محمد و شیخی، تحت تأثیر هنرمندان آسیای میانه در دربار یعقوب‌بای آق‌قویونلو، آثار این مرقعات را در تبریز ساخته‌اند.

از محققان معتبر ایرانی که پژوهش مفصلی در مورد آثار و هویت سیاه‌قلم کرده آقای محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، محقق ایرانی ساکن لندن، است. او استادمحمد سیاه‌قلم را همان حاجی‌محمد هروی، نقاش سدهٔ نهم هجری، می‌شناسد و معرفی می‌کند:

> نگارنده برای دست‌یابی به احوال حقیقی نقاش، که در جملهٔ آثارش خود را استادمحمد سیاه‌قلم نامیده، دائماً در تک‌وپو بودم که بتوانم کورسوی مختصری را از احوال نقاش به دست آورده، به احوال کامل زندگی وی دسترسی پیدا نمایم. ولی با در نظر گرفتن احوال سه هنرمند مذکور [غیاث‌الدین، محمد بخشی، حاجی هروی] که در صفحات گذشته معرفی گشتند، عقیده پیدا نمودم که حاجی‌محمد هروی، که مدتی کتابدار امیرعلی‌شیر نوایی بوده، همان استادمحمد سیاه‌قلم معروف است که جملهٔ مدارک استنادی که از امیرعلی‌شیر نوایی و خوندمیر دربارهٔ نقاش مذکور به‌جامانده، می‌بایستی در احوال استادمحمد سیاه‌قلم ثبت نموده و حتم داشته باشیم که نام اصلی نقاش حاجی‌محمد هروی بوده و در زمان حیات به «استادمحمد سیاه‌قلم» شهره بوده است.[12]

در اینجا نیز با تناقضی بزرگ مواجه می‌شویم؛ زیرا همهٔ پژوهشگران متفق‌اند که رقمهای متکثری که در آثار می‌بینیم متعلق به دورانی دیگر است و ربطی به «زمان حیات» سیاه‌قلم، چنان‌که آقای کریم‌زاده تصور می‌کنند، ندارد.

ت۴. نمونه‌ای از آثار استادمحمد سیاه‌قلم، ۵۰۰×۳۵۰م‌م. موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای، استانبول.

بررسی مرقع ۲۱۵۳

از میان چهار مرقعی که در موزهٔ توپ‌قاپی محفوظ است، مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳ دارای بیشترین تصاویر از آثار استادمحمد سیاه‌قلم است. این مرقع با چرم مغربی جلد شده و دارای طغرای سلطان عبدالحمید دوم (حک ۱۲۹۳-۱۳۲۷ق/۱۸۷۶-۱۹۰۹) است. ابعاد آن ۵۰۲×۳۳۸م‌م و شامل ۵۴۶ رُقعه، نگاره، طرح، خط، جدول، حتی چاپهای اروپایی و قطعاتی پراکنده از صفحات الصاقی از ادوار مختلف است که آنها را نامنظم، و حتی در برخی

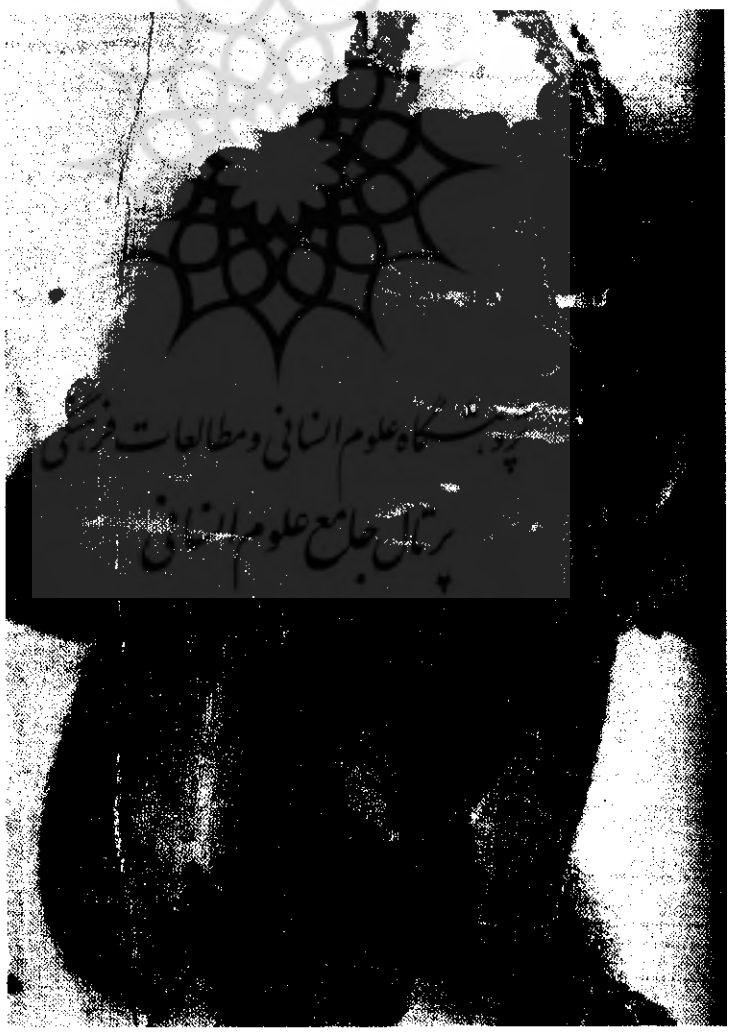
موارد وارونه، در کنار یکدیگر و در پشت و روی کاغذ چسبانده‌اند. مُرقع شمارهٔ ۲۱۵۳ در مجموع ۱۹۹ برگ دارد. حتی در برخی از صفحات، نشانه‌هایی است حاکی از آنکه مرقع زمانی در اختیار کودکان درباری بوده است.

آثار استادمحمد سیاه‌قلم روی کاغذ بدون آماده‌سازی (بدون آهار یا صمغ عربی) کار شده و در چند مورد، روی کتان نقاشی شده است (تصویر۲). در مورد آثار منسوب به سیاه‌قلم، اغلب محققان، چه غربی و چه شرقی، متفق‌اند که این آثار متعلق به قرن نهم هجری است و رقم همهٔ برگها را، که غالباً به خط نستعلیق است، در زمانی دیگر (احتمالاً قرن یازدهم هجری) بدانها افزوده‌اند. نیز، با توجه به پایگاه فرهنگی سمرقند و هرات و تبریز، احتمال اینکه این آثار در این مراکز تصویر شده باشد بسیار است. ولی همین مطلب نیز بلافاصله ابهامات دیگری پیش می‌آورد:

نخست اینکه ابعاد نگاره‌ها گاه از ۵۰۰×۳۳۸مم تجاوز می‌کند. مثلاً در صفحهٔ ٦٤b از مرقع شمارهٔ ۲۱۵۳، با مجموعه‌ای از شمنها و دیوان روبه‌رو می‌شویم که در حال دست‌افشانی و رقص‌اند و در گوشهٔ بالای سمت چپ آمده است: «کار استادمحمد سیاه‌قلم». در بالای نگاره، رقعه‌ای به خط ثلث، در جهت مخالف اثر سیاه‌قلم، وصّالی شده است.

ابعاد کل این برگ ۵۰۰×۳۵۰ مم است. نیمی از بالاتنهٔ یکی از دیوان (ت۳) از وسط قطع شده؛ و این خود نشان می‌دهد که طرح ابعادی بزرگ‌تر از اندازهٔ فعلی داشته است. طرحی با چنین ابعادی در این دوره (قرن نهم هجری، هرات) موردی استثنایی است و نشان آن است که این مجموعه آثار به صورت طوماری بلند بوده است که، به دلایلی (احتمالاً پارگی، پوسیدگی و یا وجود قارچهای مخرب)، در زمانی دیگر، آن را قطعه‌قطعه و سپس جمع‌آوری و در مرقع وصّالی کرده‌اند. اندازهٔ نگاره‌ها در فرهنگ تصویری دورهٔ تیموری در حدی متعارف است و از اندازهٔ یک برگ کاغذ A٤ (۲۹۷× ۲۱۰مم) فراتر نمی‌رود.

نکتهٔ مهم دیگر در این دسته از آثار رنگ‌آمیزی آنهاست. اغلب آثار استادمحمد سیاه‌قلم دارای رنگهای سیاه اصطلاحاً «بورشده»، قهوه‌ای، نخودی، خاکستری و، در برخی از موارد، عنابی یا آجری است. ولی پالت رنگی هنرمندان مکتب هرات تنوع رنگی بیشتری دارد (هرچند که نگارگران مکتب



ت۵. نمونه‌ای از آثار استادمحمد سیاه‌قلم، ۵۰۰×۳۵۰مم، موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای، استانبول.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هرات، با توجه به آرامش سیاسی آن دوره، به رنگهای خاکستری توجه و گرایش ویژه‌ای دارند).

نکتهٔ دیگر استفاده از عوامل هندسی در سازمان بخشیدن به فضای تصویر در مکاتب زیر پوشش امرای تیموری و ترکمانان آق‌قویونلو و قراقویونلوست. در آثار استادمحمد سیاه‌قلم، بخشی یا فضایی که به فضای هندسی نزدیک شده باشد کمتر دیده می‌شود.

حرکات و رفتارهایی که در نگاره‌های سمرقند و هرات و تبریز دیده می‌شود عموماً با وقار و متانت درباری همراه است. در حالی که فضا، انسان، حالات و حرکات پیکره‌ها در اغلب آثار استادمحمد سیاه‌قلم، ظریف و متمایز نیست و بیشتر معرف حالات و احوال کولیان و قلندرانی است که پیوسته در کوچ و جابه‌جایی‌اند. شاید این تصاویر را، که ماهیتی مردمی و منبعث از فرهنگ عامه دارد، برای عموم تصویر کرده و برای استفادهٔ عامهٔ مردم، در مکانهای عمومی می‌آویخته و همراه با آنها داستان سرایی می‌کرده‌اند (داستانها یا روایاتی که ماهیت هیچ‌یک از آنها تا کنون بر کسی معلوم نشده است).

در نگاره‌های این دوره (سمرقند و هرات و تبریز)، زمینه از موضوع قابل تفکیک نیست و موضوع و زمینه پیوند تنگاتنگی دارند. در حالی که اغلب آثار منسوب به استادمحمد سیاه‌قلم بدون زمینهٔ «فعال» است و فضای فعال قسمت نخست از خلوت زمینه تفکیک‌پذیر است. این موضوع خود یکی از عواملی است که محقق را وامی‌دارد که بگوید این آثار بیرون از مراکز فرهنگی مذکور نقاشی شده است و سپس آنها را به این مراکز آورده‌اند.

وجود درویشان و قلندران در اغلب طراحها، این فرض را که این آثار را در شرق دور نقاشی کرده و در زمانی دیگر به این مراکز (سمرقند، هرات، تبریز) آورده باشند بلافاصله منتفی می‌سازد. چون در فرهنگ شرق دور، قلندر و درویش، با این کسوت و هیبت کمتر دیده شده است و احتمال اینکه این طراحیها ترکیبی از عناصر فرهنگ ایغوری و مغولی باشد، تقویت می‌شود.

ت۶. نمونه‌ای از آثار استادمحمد سیاه‌قلم

از منابع قابل استناد دربارهٔ احوال و آثار هنرمندان مکتب هرات *عرضه‌داشت* جعفر تبریزی و *حالات هنروران* دوست‌محمد و نیز *مناقب هنروران* تألیف مصطفی عالی افندی (۹۵۵ق)، شاعر و مورخ عثمانی، است. در هیچ‌یک از این منابع، اسمی از استادمحمد سیاه‌قلم نیامده است. نام کلیهٔ هنرمندانی که آنان را سلطان سلیم اول پس از جنگ چالدران و اشغال و قتل عام مردم تبریز، با خود به استانبول آورده و هنرمند رسمی یا مستمری‌بگیر دربار عثمانی بودند در اسناد کاخ توپ‌قاپی محفوظ است. در این اسناد نیز نامی از استادمحمد سیاه‌قلم به میان نیامده است.

حاصل کلام

تحقیقات دربارهٔ استادمحمد سیاه‌قلم چنان متنوع است که خواننده را به شگفتی وامی‌دارد. آیا اصولاً نگارگری به نام سیاه‌قلم وجود داشته است؟ یا این آثار متعلق به هنرمند آفرینشگر و زیرکی است که قصد داشته است تاریخ را دست بیندازد؟ به هر تقدیر، تا این زمان هیچ‌یک از پژوهشگران، چه شرقی و چه غربی، در موقعیتی قرار نداشته‌اند که بتوانند نظری صریح و مشخص دربارهٔ این هنرمند جنجالی ابراز کنند. بنا بر ضرب‌المثلی قدیمی: «کلید هر معما در خود آن معما نهفته است.» این گفته صحیح است؛ ولی نه در مورد استادمحمد سیاه‌قلم! □

پی‌نوشتها

۱ عضو پیوستهٔ فرهنگستان هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر
۲ دهخدا، *لغت‌نامه*، ذیل «مرقع».
۳ ذکاء، *هنر کاغذبری در ایران*، ص ۱.
۴ دهخدا، *لغت‌نامه*، ذیل «شمن».
۵ ایرج افشار، «اصطلاحات خط و کاغذ و نسخه. ۲- در شعر عصر صفوی»، ص ۴۸۳.
۶ همان، ص ۴۸۱.
7 Sakisian, *Laminiature Persane*, pp. 16-17.
8 Grube, et al, *Between China and Iran, Paintings From Four Istanbul Albums.*
9 Grube, *Persian Painting in the Fourteen Century.*
10 Grube, "The Problem of the Istanbul Album Painting", in *Between China and Iran, Paintings from Four Istanbul Albums*, pp. 1-36.
11 Kuhnel, *Persische Miniaturmalerei* .
۲۸ کریم‌زاده تبریزی، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج ۲، ص ۸۳۳.

منابع و مراجع

•افشار، ایرج. «اصطلاحات خط و کاغذ و نسخه، ۲- در شعر عصر صفوی»، در *نامهٔ بهارستان*، ش ۶ (زمستان ۱۳۸۱)، ص ۴۸۱-۴۸۶.
•دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامه*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
•ذکاء، یحیی. *هنر کاغذبری در ایران*، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۹.
•عالی‌افندی، مصطفی. *مناقب هنروران*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، تهران، سروش، ۱۳۶۹.
•کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، لندن، ساتراپ، ۱۳۶۹.

•Gray,Basil. *Persian Painting*, Switzerland, Skira, 1961.
•Grube, Ernst, Basil Gray, E. Esin, B. Karamagarali. *Between China and Iran, Paintings from Four Istanbul Albums*, New York, 1985.
•Grube, Ernst. *Persian Painting in the Fourteen Century*, Napoli, 1978.
•Kuhnel, Ernst. *Persische Miniaturmalerei*, Berlin, 1959.
•*Mehmed Siyah Kalem: Master of Humans and Demons*, Istanbul, Topkapi Palace Museum, 2004.
•Roxburgh, David J. *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden, Boston, Koln, Brill, 2001.
•Tanindi, Zeren, Filiz Cağman, J. M. Rogers. *Topkappi: The Albums and Illustrated Manuscripts*, London, Thames & Hudson, 1986.
•Thackston, Wheeler. *Album Preface and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden, Boston, Koln, Brill, 2001.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی