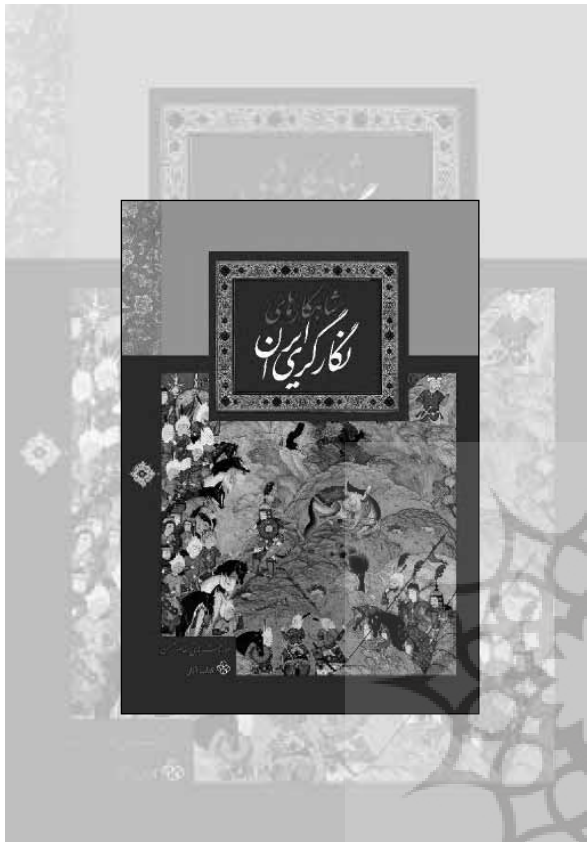


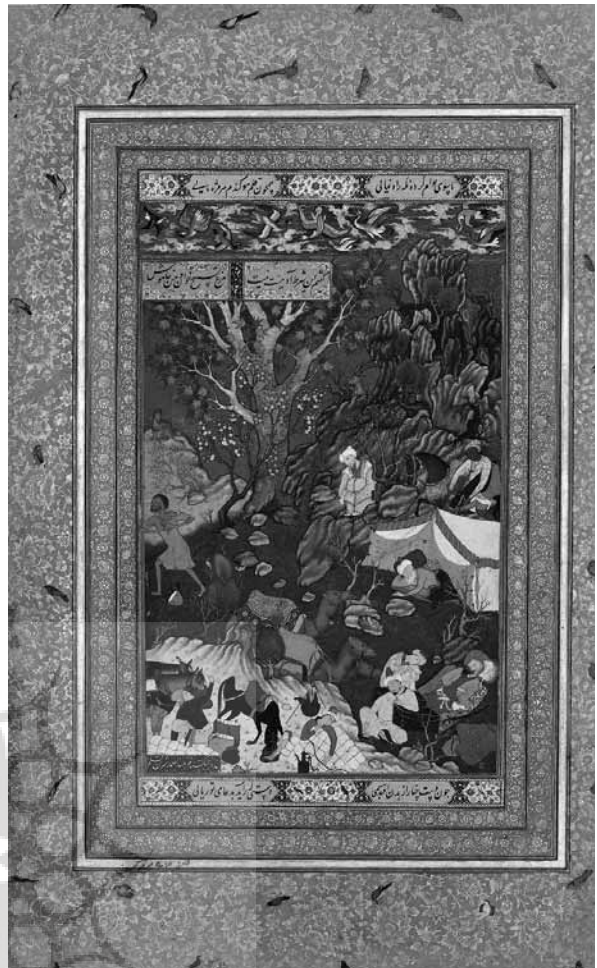
شاهکارهای نگارگری ایران



شاهکارهای نگارگری ایران
موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴

فضای تجسمی نقاشی ایرانی را به نمایش می‌گذارند که با مرور آنها می‌توان سیر تحول این هنر را دنبال کرد. هم‌چنین تأثیر این هنر بر هنر کشورهای دیگر از جمله تأثیر هنر نگارگری ایرانی بر نقاشی هند مانند جامع‌التواریخ رشیدی و مرقع هندی و در سده‌های اخیر تأثیر هنر اروپایی را بر هنر ایران از نظر گذرانند. مجموعه تصاویر کتاب شامل آثاری است که در ایران نگهداری می‌شود. این کار با همکاری تمامی موزه‌ها و مراکزی که این آثار را در اختیار دارند، انجام شده است. سیر تاریخی آن از ابتدایی‌ترین نمونه‌های موجود تا آخرین دیوان‌ها و کتب خطی تا دوره‌ی قاجاریه را شامل می‌شود. چاپ چنین کتابی و برگزاری چنین نمایشگاهی را تنها می‌توان با «نمایشگاهی که در پاریس در سال ۱۹۱۲ در موزه‌ی آرت دکوپاریس و نمایشگاهی که در سال ۱۹۳۳ در برلینگتون هاووس در انگلستان برگزار شد، مقایسه کرد که یکی از جدی‌ترین نمایشگاه‌ها در مورد بررسی نگاره‌های ایرانی بوده است.»^۱ هم‌زمان با نمایشگاه، مقالات بسیار ارزشمندی در مورد نقاشی ایرانی نوشته شده و آثار نیز در کتابی برای نمایشگاه به چاپ می‌رسد، که در زمان خود بسیار مهم و با ارزش بوده است.^۲ در سال‌های بعد نیز در موزه‌های دنیا و در سراسر جهان از جمله موزه برلین، موزه لندن و موزه‌های آمریکا آثار نقاشی ایران به نمایش گذاشته شده و کتاب‌های بسیار ارزشمندی به خصوص در سال‌های اخیر

کتاب شاهکارهای نگارگری ایران به همت موزه هنرهای معاصر تهران در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسید. این کتاب در واقع کاتالوگ نمایشگاهی بود که در همان سال در موزه هنرهای معاصر برگزار گردید. از ویژگی نمایشگاه این بود که شاید برای نخستین بار مجموعه‌ای با چنین وسعت و به طور یکجا به معرض نمایش گذاشته می‌شد. بسیاری از این آثار برای نخستین بار بود که در معرض دید عموم قرار گرفته و به چاپ می‌رسید. این کتاب در دو بخش شامل تصاویر نسخه‌های خطی که در دوره‌های مختلف اجرا شده‌اند و نسخه‌های مصور مرقعات برگ‌های منفرد می‌باشد. از برجسته‌ترین آنها می‌توان به شاهنامه بایسنقری، کلیله و دمنه، پنج‌گنج، ظفرنامه تیموری، خاوران‌نامه، حبیب‌السیر، شاهنامه تهماسبی و مرقع گلشن اشاره کرد. چاپ کتاب حاضر این امکان را فراهم آورد که این آثار در اختیار علاقه‌مندان به هنر نگارگری در ایران و سراسر جهان قرار گیرد و زمینه‌ی مناسبی برای مطالعه و تحقیق و آشنایی هرچه بیشتر با این هنر را فراهم سازد. تعدادی از این آثار توسط سوداگران هنری برگ برگ شده و تصاویر زیبایی آن از کتاب اصلی جدا شدند، مانند شاهنامه تهماسبی و تعدادی نیز مانند کلیله و دمنه در امان مانده و برخی دیگر هم اساساً به صورت تک برگ اجرا شده و در یک مرقع قرار می‌گیرند، مانند مرقع گلشن. همه‌ی اینها در این کتاب در کنار هم دیده می‌شوند و دنیای یک دستی از



حکایت کاروانیان خفته و مرده شوریده
عبدالصمد شیرین قلم
مرقع گلشن، صفحه ۶۳
سده ۱۰ هـ. ق

یعنی نیمه‌ی دوم قرن بیستم به طبع می‌رسد.

هنر نقاشی ایرانی به خاطر نوع نگاهی که در دنیای هنرهای تجسمی در جهان دارد، از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای در نزد صاحب نظران برخوردار است. بعد از کتاب شاهنامه بایستقری که در سال ۱۳۵۰ در ایران چاپ شد، کتاب حاضر نخستین کتاب جامع نگارگری ایرانی است که با همت مسئولان و صاحب نظران ایرانی و هنرمندان و متخصصان داخل کشور با ارائه‌ی امروزیین به چاپ رسیده است. این کتاب توانسته است تا اندازه‌ای هنر فاخر نقاشی ایرانی را در حد شایسته‌ای معرفی کند و صرفاً با آثار به عنوان نمونه‌های نسخه‌شناسی برخورد نکرده و آن را به مثابه هنری بالنده، زنده و امروزی مطرح ساخته است.

از آنجایی که پرداختن به چنین کتابی با این وسعت و حجم در تحلیل و پرداختن به نسخه‌های آن کار مفصلی است، بنابراین بیشتر به ارزش و اهمیت ویژگی نقاشی ایرانی به صورت کلی پرداخته می‌شود.

ایرانی:

جلوهای را که نگاره‌های ایرانی به نمایش می‌گذارند، دنیایی است پر از زیبایی و سحرگونه، با اجرا و پرداختی فوق‌العاده که همچون جواهر درخشنده از رنگ‌های

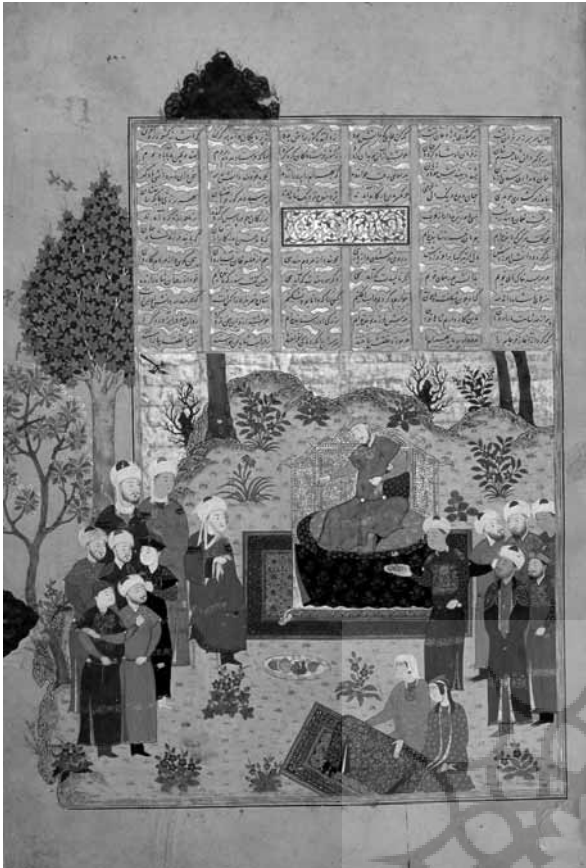
الوان و زرین و سیمین فام بر پیشانی تاریخ هنر ایران و جهان می‌درخشد. نقاشی ایرانی از جهان‌بینی‌ای سخن می‌گوید که تلاقی طبیعت و مافوق طبیعت است در پرداختی رمزگونه از معرفت و عرفان هنرمندانی برجسته و بی‌نظیر و چیره‌دست که مجموعه‌ی آثارشان زیبایی‌شناسی متفاوت دنیای هنرهای تجسمی را از یک حقیقت هستی مجسم می‌سازد و به جهان ارزانی می‌کند.

از آنجایی که نقاشی ایرانی در محدوده‌ی طراحی یک قاب قرار گرفته داخل صفحات نسخه‌ها انجام می‌شده است، نقاشی با کتاب بوده و همواره بامتن همراه و نوشته در کنار آن قرار گرفته است. بنابراین نه فقط به خاطر موضوع یا محتوی متن بلکه به خاطر خود عنصر نوشتار و خط این ملاحظه وجود داشته است که هنرمند با لحاظ کردن عنصر نوشتار به عنوان جزئی از تصویر جای و فضایی را به خود اختصاص داده است. به طوری که در غالب نقاشی‌ها در قسمتی از فضای نقاشی نوشته‌هایی در یک یا چند سطر در داخل یک کادر بسته مانند قابی از نوشته در یک یا چند قسمت از نقاشی قرار گرفته است. این نوشتار در هر کجای تصویر در کنارها، بالا یا حتی در وسط تصویر ممکن است آمده باشد. این قرار گرفتن کادرهای نوشته اغلب به نحوی ماهرانه و زیبا در فضای کار و نقاشی مستحیل شده که جزء کار و عنصر فضای نقاشی محسوب گردیده است.

اغلب نحوه‌ی به کارگیری عناصر تصویری در نقاشی ایرانی ابتدا در یک قاب تصویری به صفحه طراحی شده یا در دو صفحه مقابل و در برابر هم نقاشی

سیاوش هدایایی را از نماینده افراسیاب دریافت می‌کند
منسوب به قدیمی
برگی از شاهنامه شاه تهماسبی





باز آمدن منذر و گرفتن بهرام گور
هنرمند نامعلوم
شاهنامه بایستقری ۸۳۳ هـ. ق.

شده که به لحاظ اجرا شدن در داخل همان کادرها با فاصله‌ای از عطف کتاب روبه‌روی هم دیده می‌شوند که گاهی فضایی هستند که در دو صفحه جا شده‌اند، مانند تصویر پنج گنج. در نوع دیگر، نقاشی در قسمتی از صفحه‌ی پر از متن در داخل کادر و داخل متن اجرا شده است.

همین مسئله یعنی وجود قاب تصویر و کاربرد آن و عناصر تصویری در درون یک فضای محدودکننده‌ی نقاشی موجب شده که هنرمند با آگاهی از آن بتواند به اجرای اثری بدیع دست بزند.

درواقع این کادر به نوعی شاخص ارزیابی عناصر تصویری یعنی کادر مرجع به حساب می‌آید. ویژگی دیگر نقاشی و نگاره‌ها این است که کادر مرجع دیگری یعنی دور صفحه‌ای اصلی که کادر صفحه‌ی اصلی کتاب است کادر بعدی است که چشم بیننده عناصر بصری را در نقاشی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. نکته قابل توجه و ظریف این است که توان و شعور هنرمندانه‌ی نقاش ایرانی را به نمایش می‌گذارد. فضای کوچک صفحه‌ی کتاب و محدود قاب و همراهی بامتن نه تنها آن را محدود نکرده بلکه از آن راهی ساخته است تا به زیبایی اثر خود بیافزاید.

در طی سالیان و سیر تحول نقاشی ایرانی به خصوص بعد از قرن نهم هـ. ق. در نگاره‌ها به علت مهارت نقاشان در استفاده از فضای کتاب و شکستن قاب تصویر توسط عناصر تصویری به گونه‌ای بوده که از محدوده‌ی اصلی نقاشی بیرون آمده و در فضای بین محدوده‌ی قاب نقاشی و محیط صفحه‌ی کتاب قرار گرفتند، مانند کنار صخره‌ها و کوه‌ها یا بالای درختان و ابرها فضای مضاعفی را به وجود آوردند.

فرود با ایرانیان مواجه می‌شود
منسوب به قدیمی
برگی از شاهنامه شاه تهماسبی



در ترسیم فضای اطراف نقاشی شیوه‌های گوناگون اجرا می‌شده است. گاهی آن را توسط عناصر تزئینی مانند تذهیب پر می‌کردند و گاه از نقاشی تزئینی و گرافیکی از فرم و پیکره‌هایی از موجودات و جانوران واقعی چون شیر و ببر و درندگان در حال شکار حیوانات یا جانوران تخیلی و افسانه‌ای مانند اژدها و سیمرغ یا درندگان بال دار طراحی شده است که اصطلاحاً آن را گرفت و گیر یا تشعیر می‌نامند یا با پوششی از بافت زرین، طلااندازی می‌کردند که آن را زرافشان می‌گویند.

در این شیوه‌ها، که از حداکثر فضای محدود کاغذ و صفحه‌ی کتاب که مکان و قلمرو عرض اندام و هنرنمایی نقاش محسوب می‌شده است، بهره گرفته می‌شد. این امر مهارت نقاش ایرانی را در به کارگیری هوشمند و با شعور از درک و کاربرد عناصر تصویری نشان می‌دهد. از اجرای ظریف قاب تصویر گرفته تا صفحه‌ی نقاشی و قاب‌های فرعی نوشته‌ها و متن در داخل نقاشی، تا فضای اطراف قاب اصلی همه بر توانایی و کنترل عناصر تجسمی و اجرای پر قدرت این هنرمندان حکایت داشته است.

فضای اطراف کار نقاشی داخل کتاب به علت صحافی کتاب بوده است و اکثراً کتب ضخیم و پر حجم می‌شدند. بنابراین برای مشاهده بهتر تصاویر، قاب اصلی در داخل متمایل به محل شیرازه کتاب طراحی می‌شده است. رها کردن فضای معینی از اطراف در داخل و لبه‌ی صفحه‌ی کتاب هم به خاطر این بوده

می‌بردند، دیده می‌شود.

درواقع تنها قرن‌ها بعد در ابتدای قرن بیستم توسط هنرمندان و در پی نظریه‌های نوین در عالم هنر این نوع برخورد‌های تجسمی در نقاشی غربی ظهور یافته و به کار گرفته شده است و امروزه جزء تفکرات نوین در هنرهای تجسمی محسوب می‌گردد. در صورتی که این برخوردها و تفکرات در نقاشی و طراحی قرن‌ها پیش توسط هنرمندان نقاش ایرانی کشف شده و در کارهای‌شان به کار گرفته شده است.

همین نگاه موجب شده است که بیننده عناصر تزئینی یا به واژه امروزی طراحی و دیزاین را با عناصری به صورت واقعی‌تر مانند طراحی از گل و گیاه در طبیعت که دو شیوهی اجرا هستند، یک جا در یک اثر مشاهده کند که فضای یک دستی را به وجود آورده است. برای مثال عناصر گیاه و طبیعت در نقاشی شاهنامه طهماسبی، طراحی تزئینی گل‌ها و طراحی طبیعی آن در یک منظره با هم اجرا شده‌اند.

در نقاشی ایرانی و در داخل قاب نقاشی نحوه‌ی قرار گرفتن پیکره‌ها و طراحی آنها و ترکیب‌بندی آن ویژگی خاصی دارد که نمایانگر پرسپکتیو مخصوص به خود است. یعنی معمولاً، زاویه دید از بالا و مشرف بر تمام حوادث و عناصر نقاشی است و از یک زاویه‌ی مجازی و دیدگاه ذهنی سرچشمه می‌یابد.

بنابراین، در این فضا عناصر و پیکره‌ها بر روی هم قرار گرفته به طوری که هریک قسمتی از عنصر دیگر را پوشانده است که همین امر موجب نمایاندن

سمع دروایش

حیدرعلی

پنج گنج ۹۲۸ هـ. ق.



حکایت شغال و ماده شیر

هنرمند نامعلوم

کلیله و دمنه. احتمالاً ۸۲۳ هـ. ق.

است که دست آن را گرفته تا کتاب را در مقابل قرار دهد و اینکه به نقاشی آسیبی وارد نشده و از تماس دست دور بماند، اجرا شده است.

درواقع تصویر اصلی و حرکت عناصر در بین دو قاب مرجع بازی‌هایی از نظر حرکت عناصر تصویری به وجود آورده که نگاه نقاشی ایرانی را در عالم هنر تجسمی بسیار جسورانه کرده است و آن را از هنر باستانی مطلق، متمایز و به یک هنر پویا، مترقی، امروزی و پیشرو تبدیل کرده است. این امر در مقایسه با هنر اروپایی هم عصر و زمان خود که تا قرن‌ها بعد نیز گرفتار عناصر و تجسم و عینیت بخشیدن به آنها در فرم و فضای واقعی بودند و از هرگونه ابتکار و تفکر در تجسم عناصر بصری غافل و در دنیای محدود کلاسیک آکادمیک به سر



پرسپکتیو خاص نقاشی ایرانی است. یعنی پرسپکتیو مبتنی بر کوچک و بزرگ شدن عناصر نسبت به دید ناظر نیست، بلکه براساس قرار گرفتن عناصر در جلو و پایین نقاشی شکل می‌گیرد که در پس هم قرار می‌گیرند و آنکه مقدم است جلو و دیگری دورتر است.

استقرار عناصر و پیکره‌های انسانی و حیوانی که در قاب نقاشی قرار دارند، بنا به ذوق و انتخاب هنرمند آورده شده و در اکثر موارد به وسیله‌ی لبه قاب نقاشی قسمتی از آن را قطع کرده است. این ویژگی و عمل نشانگر هوشمندی و تصور هنرمندانه‌ی نقاش ایرانی است.

با این شیوه و تجسم خلاق است که در یک قاب کوچک کتاب و در یک تصویر ممکن است ده‌ها شخصیت و پیکره‌ی انسانی و دیگر حیوانات تا قسمتی از طبیعت و آسمان در یک ترکیب‌بندی قرار گرفته و مجموعه‌ای خوشایند، موزون و چشم‌نواز را به لحاظ بصری تشکیل می‌دهند. این نگاه، یعنی حذف قسمتی از تصویر پیکرها با کنار لبه‌ی قاب نقاشی امری رایج در نگارگری ایرانی بوده است. در حالی که در همین زمان در اروپا پیروی از چنین امری همانند رعایت نکردن پرسپکتیو، نور و سایه روشن، حجم نمایی، و رعایت اندازه‌های طبیعت خطا محسوب می‌شده است.

معیار زیبایی‌شناسی در هنر نقاشی در اروپای آن زمان این بود که پیکرها در حالت ایستا و کلاسیک و خاص در بین کادر نقاشی به صورت کامل و بدون نقص آورده شود.

برش فیگورها در تابلوی نقاشی زمانی مطرح می‌شود که عکاسی رواج یافته است. در واقع از نیمه‌ی قرن نوزدهم و بعد از امپرسیونیست‌ها در آثار و کارهای دگا و سورا با الهام از کاربردی عکاسی و استفاده از عکس در کار

استقبال تیمور از همسر امیرزاده جهانگیر
منسوب به کمال الدین بهزاد
ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هـ. ق.



حضرت امیر(ع) در نبرد با اژدها
فرهاد شیرازی
خاوران نامه ۸۹۲-۸۸۲ هـ. ق.

نقاشی، این نگاه در نقاشی اوایل قرن بیستم مطرح می‌گردد. جسارت در به کارگیری این گونه ترکیب‌بندی پیکرها تنها در عصر نوین در نقاشی رواج می‌یابد. شکستن پیکرها و فرم‌ها و فضا سازی عناصر و ارتباط آن با قاب تصویر و شکستن آن به وسیله‌ی عناصر نقاشی مانند بیرون آمدن صخره‌ها، شاخه‌های شکوفه‌های درختان، درختان سر به آسمان کشیده بالای عمارت‌ها و ابرهای آسمانی در زمینه‌ی کار و محدوده‌ی صفحه کتاب را می‌توان بسیار وسیع و به صورت رایج در نقاشی‌های ایرانی مشاهده کرد.

موضوع نقاشی‌های ایرانی اغلب موضوعات حماسی مربوط به شاعر بزرگ ایران فردوسی می‌باشد که در طی قرن‌های مختلف با نگاه‌های گوناگون به تصویر کشیده شده است و بخش مهمی از نقاشی‌های ایران را تشکیل می‌دهد. همچنین در تصاویر کتب علمی و قصه‌ها مانند کلیله و دمنه و اشعار شاعران بزرگی مانند جامی، سعدی، حافظ یا ظفرنامه‌های گوناگون و همچنین موضوعات دینی و مذهبی مانند خاوران‌نامه و معراج پیامبر(ص) نیز این موضوع مشهود است.

نقاش در اجرای نقاشی تمام عناصر تصویری را به صورت دقیق و موجزانه می‌سازد و آن را جواهرگونه پرداخت می‌کند نیز لباس شکوهمند زیبای پیکرها تا لباس رزم جنگجویان و پوشش و زره انسان جنگی که با زبورآلات گوناگون و ظریف آذین شده‌اند همه و همه به صورت حیرت‌انگیزی اجرا گردیده‌اند. نقاش در زمینه‌ی کار هیچ چیزی را بی‌اهمیت تلقی نمی‌کند و از چشم و ذهن او پنهان

نمانده و آن را نقاشی می‌کند و این زیاده‌پردازی در یک هماهنگی ترکیب‌بندی را به وجود می‌آورد که فضایی خارج از دنیای محسوس را به نمایش می‌گذارد.

درواقع ذهن خالق هنرمند است که اگر صحنه‌ی جنگ را برای مثال به تصویر کشیده است دیگر آن را پرخروش و هیجانی نشان نمی‌دهد، بلکه صحنه‌ای از همایش اسبان و پیکرها و شمشیرها و نیزه‌های در هوا را به نمایش می‌گذارد که در دامن زیبایی‌های طبیعت و شکوفه‌ها، آسمان، ابر و مرغان در پرواز است و این یعنی ویژگی هنر نقاشی ایرانی.

نقاش گر چه به موضوع پرداخته است ولی فراتر از آن دنیایی را رقم زده که مافوق متن و نوشتار در عمق و ذهن مخاطب و بیننده نفوذ می‌کند.

در نقاشی ایرانی هنرمند سعی در بیان موضوعات و ترسیم وقایع دارد و آن را به صورت روایی و داستانی در شکلی تزیینی می‌پردازد. او در تمام این تنوع موضوعی سعی دارد که با مخاطب و بیننده‌ی کار به بیان هنری و موضوعی بپردازد و برای ذوق او ارزش ویژه‌ای قائل است، برخلاف هنرمند غربی که بیشتر کار را پاسخی به احساسات درونی خود می‌داند و اهمیت بیشتری به آن قائل است.

«نقاشی ایرانی از ابتدا دارای چنین ویژگی‌هایی نبود. تنها به مرور زمان و از طریق نیروی کیمیای اثر هنرمندان، میان تأثیرپذیری و مسافرت‌هاست که نقاشی ایرانی توانست عظمت و شکوهی که همراه با آن می‌شناسیم و ستایش می‌کنیم، فراچنگ آورد. فرهنگ ایرانی و دیگر نموده‌های متمایز آن معرف هنر این کشور است و در تمام دوره‌ها از سرچشمه فیاض نگارگری سیراب شده است. اصلاً اهمیت ندارد که موضوع داستان به تجسم درآمده را بدانیم یا فرد نقاشی شده را بشناسیم. آن چه در نقاشی ایرانی مهم است اشراف برای حقیقت است که نقاشی ایرانی، هرچند کوچک از لحاظ اندازه، جهان‌بینی آفرینندگان و امیال‌شان را از طریق تصویر آشکار می‌سازند.^۲

نقاشی ایران فارغ از اینکه موضوع چه باشد خواه رزمی یا جشن و بزم، یا موضوع دینی، حماسی یا زندگی و محتوی ادبی را بازگو کند همه‌ی اینها درون‌مایه‌ی عرفانی و معنوی دارند و همه‌ی اینها منشأ سنتی دارند، یعنی از روح دین و مذهب گرفته شده‌اند.

محتوای نقاشی ایرانی محتوای تغزلی و حماسی دارد، همانند شعر و متن‌ها که برای آن نقاشی خلق کرده‌اند که به صورت چندلایه و دارای مغز و درون پی‌درپی است. حماسی است به خاطر حرکت فرم‌ها و شکست‌های گوناگون حرکت اسب‌ها و خروش لشکریان و سپاه در میدان‌های نبرد و حماسه، فضایی پرتحرک از نظر بصری است و به خاطر درون‌مایه‌ی معنوی و آسمانی تغزلی است.

برای مثال تصویری از نقاشی مرقع گلشن براساس متنی از اشعار سعدی است که در قرن دهم هـ. ق. شناخته شده است و امضاء عبدالصمد شیرین قلم را دارد. موضوع آن کاروانی را در حالت استراحت در هنگام سحرگاهان نمایش می‌دهد که نحوه‌ی استراحت و قرار گرفتن پیکرها در فضای نقاشی بسیار شاعرانه و عارفانه است و مرغان رنگین بال در حال پرواز در آسمان دیده می‌شوند. همه‌ی کاروان در حالت خواب و استراحت دیده می‌شوند، به جز کسانی که در حال تیمار چارپایان هستند. در کنار قاب تصویر درویشی بی‌قرار در حال بیرون آمدن از این فضای مثالی نقاشی است. در قاب بالای تصویر این قطعه چنین آمده است.

گفتم این شرط آدمیت نیست

مرغ تسبیح‌خوان و من خاموش

در این اثر علی‌رغم یک موضوع ساده از یک صحنه‌ی زندگی معانی عمیق از حکایت انسان و جهان‌بینی او در این شعر و تصویر درهم صورت یافته است که محتوی آن همان نظرگاه قدسی و سنتی در هنر نقاشی ایرانی را بیان می‌کند، چه به لحاظ ساختار تصویر و چه به لحاظ محتوی هر دو در یک جهت به بیان می‌پردازند.

پانویس‌ها:

۱. لورنس بینون، ج. و. س. وینیسون بازیل گری. سیر تاریخی نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۲. شیلا کنبای. نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر، ۱۳۸۲.

منابع:

- نقاشی ایرانی. شیلا کنبای، ترجمه‌ی مهدی حسینی، دانشگاه هنر، ۱۳۸۲
- سیر تاریخ نقاشی ایرانی. لورنس بینون، ج. و. س. ویکلیسون، بازیل گری، ترجمه‌ی محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷
- شاهکارهای نگارگری ایران. موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۴

ANET, CLAUDE -

Exhibition of Persian miratures at the Music des Arts De'coratips, Paris, In the Burlington Magazine, Vol. 113. London 1912-17, 105-22 pp.8

Binyon, Sir LAURENCE, WILKINSON, J.V.S. and GRAY. BASIL

Persian miniature painting, Including a Citical and descriptive catalogue of the miniatures aulibited at Burtling Burlington House, January-March, 1931... London, Oxford University Press, 1933

Shiraz Painting in the Sixteenth Century Grace Dunham Guest

.Freer gallery of Art

Washington, D.C. 1949

.MARTEAU, GEORGES, et VEVER, HENRI -

Minatures persanes tireas des Collections de mm, .50

Henry d'Allemagen, Claude Anet [e.a.] ... et axposee an Musee des arts decorativs juin-october. 1912. 2 vol. paris, Bibliotheque d'Art et Archeologie, 1913