Shahid Bahonar University of Kerman

Iranian Civilization Research

Online ISSN: 2821 - 0867

Iranian Civilization Research, Volume 5, Issue 2 - Serial Number 10, December 2023

The paintings of Reza Abbasi and the social themes of the Safavi era under Shah Abbas I

Sheykhi.Somayeh[1], Shahidani. Shahab[1], Fazaeli. Mina[3]

1. Sheykhi.Somayeh, master in Iranian history, Lorestan University, Lorestan, Iran, Email: somayehshaikhy20188@gmail.com
2- Shahab Shahidani,Assistant Professor at History Department, Lorestan University, Lorestan, Iran. (Corresponding author) Email: shahidani.sh@lu.ac.ir
3- Fazaeli. Mina, master in art research, faculty of art and architecture, Tehran center branch. Email: Mfazaeli2016@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: *14 July 2023*

Revised: *15 October 2023*

Accepted: *12 November 2023*

Published online: *25 December 2023*

Keywords:

Safavid period

Shah Abbas era

Isfahan school

Reza Abbasi

painting

ABSTRACT

The era of Shah Abbas I (996-1038 AH / 1617-1659 AD) is considered one of the significant periods iin the social history and artistic flourishing of the Safavid era in Iran. In this regard, it provides ample richness for examining the social history through the lens of artistic works. Iranian painting, primarily focused on narrative, courtly, or mythological themes, with its short background, reflected aspects of Safavid social life in the paintings of the era of Shah Abbas I and the Isfahan school. Though single-figure painting, or "takngār," had its origins before the Safavids, it was solidified in the works of Reza Abbasi (died 1044 AH / 1634 AD), one of the most important painters of the Isfahan school. This research aims to investigate how Reza Abbasi depicted themes and social classes in his single-figure paintings. The findings of this study indicate that Reza Abbasi, a skillful artist of the Isfahan school, lived among the people beyond his presence at the court and, more than other painters of this period, managed to portray various social classes, genders, occupations, and especially some social behaviors or everyday situations of his time in his single-figure paintings.

Cite this article Sheykhi.Somayeh. Shahidani, Shahab., fazaeli Mina (2023). **The paintings of Reza Abbasi and the social themes of the Safavi era under Shah Abbas I,** Iranian Civilization Research, 5(2) 88-118.

© The Author(s).

Publisher: *Shahid Bahonar University of Kerman*.

DOI: 10.22103/JIC.2023.21246.1183

English Extended Abstract

1. Introduction

The era of Shah Abbas I (996-1038 AH / 1617-1659 AD) is considered one of the significant periods iin the social history and artistic flourishing of the Safavid era in Iran. In this regard, it provides ample richness for examining the social history through the lens of artistic works. Iranian painting, primarily focused on narrative, courtly, or mythological themes, with its short background, reflected aspects of Safavid social life in the paintings of the era of Shah Abbas I and the Isfahan school. Though single-figure painting, or "takngār," had its origins before the Safavids, it was solidified in the works of Reza Abbasi (died 1044 AH / 1634 AD), one of the most important painters of the Isfahan school.

This research aims to investigate how Reza Abbasi depicted themes and social classes in his single-figure paintings. The findings of this study indicate that Reza Abbasi, a skillful artist of the Isfahan school, lived among the people beyond his presence at the court and, more than other painters of this period, managed to portray various social classes, genders, occupations, and especially some social behaviors or everyday situations of his time in his single-figure paintings.

Research methodology

This research, employing a historical and analytical approach and relying on library and museum sources, examines the representation of social elements in the single-figure paintings of Reza Abbasi.

Conclusion

The paintings of women and youth by Reza Abbasi, due to their abundant beauty in Iranian painting, receive greater attention and are subject to buying and selling. In these paintings, both noble and seductive women are depicted. The depictions of youth range from beautiful and virtuous individuals to subjects of sensuality. The varying appearances and fluctuations in the dervishes, from tranquility and calmness to agitation and various forms of attire and body language, have provided a rich repertoire for Reza Abbasi. Furthermore, it is essential not to overlook Reza Abbasi's previous association with this class. The lives of commoners and their everyday activities, occupations such as woodcutting, military service, hunting, and begging with various facial expressions, are depicted, encompassing religious themes (such as pilgrims to Mashhad) to humorous matters (such as a man's foot being grabbed by a bear). Reza Abbasi's interest in fishermen and battles has led to the creation of some of his finest designs depicting such individuals and their fighting styles. Reza Abbasi's courtly companionship with the best calligraphers of his time, namely Mir Emad Qazvini and Ali Reza Abbasi, has prominently featured the important profession of calligraphy in his works. Westernization in Reza Abbasi's works reflects the abundance of Iran-West interactions in the Safavid era and became associated with Iranian motifs in his works. Many of these paintings align with descriptions and reports found in written historical sources regarding the social classes and conditions of that period. The presented diagram in the article also attests to the diversity of social classes depicted in Reza Abbasi's single-figure paintings. The scatter plot of various social classes in Reza Abbasi's single-figure paintings indicates that scribes have the highest representation, while soldiers and Europeans have the least representation and impact in the paintings, with scholars and dervishes, commoners and women, sodomites and fishermen, youth and nobility lying between these two extremes. This statistical society can somewhat shed light on the painter's interest in various social classes of Safavid Iran.

English Extended Abstract

Ultimately, in the absence of sufficient content in Safavid Iranian historiography regarding social elements and classes, examining Iranian painting works is essential for understanding the developments in Iran's social history

Discussion

The Safavid era's patronage of the arts was not disconnected from the legacies of preceding dynasties, yet the Safavids revitalized and expanded the realm of artistic endeavors. Among various art forms, painting experienced growth during this period. Iranian painters of the Safavid era, while still continuing some artistic traditions in certain works, also engaged with fresh themes. This was particularly intensified with the relocation of the Safavid capital from Qazvin to Isfahan and the type of artistic support and management under Shah Abbas I. Numerous factors influenced the change in the tastes of artists, patrons, and admirers of painting in the Isfahan school, but all these aspects were complemented with the emergence of Reza Abbasi, the renowned painter of this period. Reza Abbasi, in addition to his distinctive personality and behavior while living in the court during one period of his life, spent another period engaging with the people and social classes of his time, reflecting these diverse experiences in his various works. Despite the extensive social transformations during the reign of Shah Abbas and the various accounts by Western travelers and chroniclers, the reflection of these changes in Persian historiography of this period is scant. Visual sources, including painting and single-figure artworks of the Safavid era, are among the most important.

پژوهشنامه تمدن ایرانی
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۸۶۷
دانشگاه شهید باهنر کرمان

پژوهشنامهٔ تمدّن ایرانی، سال ششم، شمارهٔ دو (پیاپی ۱۰)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

یکه‌صورت‌های رضا عباسی و مضامین اجتماعی عصر شاه عباس اول صفوی

سمیه شیخی[۱]، شهاب شهیدانی[۲]، مینا فضائلی[۳]

۱. کارشناسی‌ارشد تاریخ ایران‌اسلامی، دانشگاه لرستان somayehshaikhy20188@gmail.com
۲- استادیار گروه تاریخ دانشگاه‌لرستان(نویسنده‌مسئول)، Sh.shahidani@lu.ac.ir
۳- کارشناسی‌ارشد تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد تهران مرکز، Mfazaeli2016@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: *مقالهٔ پژوهشی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
دورهٔ صفویه،
عصر شاه عباس،
مکتب اصفهان،
رضا عباسی،
نگارگری.

چکیده

عصر شاه عباس اول (۹۹۶- ۱۰۳۸ق/۱۶۱۷-۱۶۵۹م) به طور توأمان از مقاطع مهم تاریخ اجتماعی و شکوفایی هنر در ایران عصر صفوی به شمار می‌آید و از این حیث، غنای لازم برای پرداختن به تاریخ اجتماعی از منظر آثار هنری را دارد. نگارگری ایرانی که بیشتر معطوف به جلوه‌های داستانی، درباری یا اساطیری بود، با پیشینه‌ای کوتاه، بخشی از حیات اجتماعی عصر صفوی را در نگاره‌های عصر شاه‌عباس اول و مکتب اصفهان، منعکس نمود. یکه‌صورت یا تک‌نگاره، اگرچه قبل از صفویان آغاز شده بود اما در آثار رضا عباسی (متوفّی ۱۰۴۴ق/ ۱۶۳۴م) از مهم‌ترین نقاشان مکتب اصفهان، تثبیت شد. پژوهش حاضر به روش تاریخی و تحلیلی، با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و موزه‌ای، به بازنمود عناصر اجتماعی در نقاشی‌های یکه-صورتِ رضاعباسی می‌پردازد. در عدم توجه منابع تاریخنگاری فارسی به حیات اجتماعی عصر صفوی، این پژوهش درصدد بررسی و تحلیل آن است که تک‌نگاره‌های رضا عباسی چگونه مضامین و طبقات اجتماعی را به تصویر درآورده است؟ یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، رضا عباسی هنرمند چیره‌دست مکتب اصفهان، گذشته از حضور در دربار، در میان توده مردم نیز زیسته است و بیش از دیگر هنرمندان نقاش این دوره توانسته است طبقات مختلف اجتماعی، جنسیت، مشاغل و مخصوصاً برخی رفتارهای اجتماعی یا حالات روزمرّه دورهٔ خود را در تک‌نگاره‌هایش به تصویر درآورد. ترتیب تعداد و اهمیت این توجه و انعکاس شامل: کاتبان، شیوخ و دراویش، طبقات عامه و زنان، لوطیان و کشتی‌گیران، جوانان و اشراف و نجبا و در مراحل آخر نظامیان و فرنگیان است.

استناد: شیخی، سمیه. شهیدانی، شهاب. فضائلی، مینا (۱۴۰۲). **یکه‌صورت‌های رضا عباسی و مضامین اجتماعی عصر شاه عباس اول صفوی**، پژوهشنامه تمدن ایرانی، ۵ (۲)، ۱۱۸-۸۸.

ناشر: *دانشگاه شهید باهنر کرمان.*
© نویسندگان.
DOI10.22103/JIC.2023.21246.1183

۱. مقدمه

هنر نقاشی ایرانی سابقه‌ای بس کهن و دیرینه دارد و با بیش از دوازده هزار سال قدمت، آن چنان پشتوانه‌ای برای فرهنگ و هنر این مرز و بوم ساخته است که آن را در میان هنر و تمدن سایر ملل و اقوام شاخص و متمایز می‌سازد. غارهای همیان و میرملاس در لرستان غربی و هنر مانوی که در زمان ساسانیان گسترش یافت، برآیند ترکیب روش‌های تصویری ایران کهن با دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی بود. اینها میراث‌دار قدیمی‌ترین آثار نگارگری در سرزمین هنرپرور ایران می‌باشند. این آثار، همچنین بیانگر عدم‌رغبت هنرمند ایرانی به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. نقاشی ایرانی حاصل اشکال مستقلی است که تک تک قابل فهم هستند و در ترکیب به موضوعیت نقاشی کمک می‌رسانند. موضوع‌مداری و داستان‌سرایی نقاشی ایرانی، چند صحنه از یک داستان را در یک ترکیب‌بندی به تصویر می‌کشید. در دوره‌های مختلف تاریخ ایران، نگارگری بیشتر معطوف به کتاب و داستان و موضوعات عرفانی و مذهبی بود. ایرانیان برای تزیین ظروف لعابی و پارچه‌ها و کتابها و دیواره‌های ابنیه و قصور خود سخت علاقه نشان داده و هنرمندان آثار خود را پدید می‌آوردند.

در دوره صفوی شیوه نگارگری سنّتی همچنان در کتاب‌آرایی ادامه یافت. در طراحی، رنگ‌بندی، پیکرنگاری و منظره‌پردازی تحوّلی درخور صورت گرفت و به طبیعت‌گرایی بیشتر متمایل شد. سنّت کتاب‌آرایی در اواخر این مکتب، دچار رکود و انحطاط شد. نگاره‌های تک‌برگی و یا به تعبیر آن دوره، یکه‌صورت رشد قابل ملاحظه‌ای داشت. نقاشانی چون شیخ‌محمد، صادقی‌بیگ افشار، رضا عباسی، سیاوش گرجی، معین مصوّر و افضل حسینی در این زمینه پُرمایه بودند. مضامین و موضوعات این نوع آثار علاوه بر محیط دربار، از زندگی روزمرّهٔ جامعه اصفهان انتخاب می‌شد. نگاره‌های یکه‌صورت اگرچه از همان ابتدای سده‌های اسلامی باب بوده است اما سیاست هنری و سلیقهٔ هنردوستان و حامیان هنردورهٔ تیموریان از عوامل مهم در رواج نگاره‌های تک‌برگی بود. دبلیو اجرای تمرینی و آموزندگی را که در پیش‌طرح‌های تقاشی دیده شده است، بی‌ارتباط با پیدایش آثار تک‌برگی نمی‌داند (دبلیو،۱۳۷۴: ۲۳۱). سرانجام در این دوره، نقاشی آرمانی به نگاره‌های تک‌برگی نیز متمایل شد و تعدادی تک‌نگاره خلق شد. در سده دهم ق/ شانزدهم م. بهزاد یکه‌صورت‌های بزرگی را نقش زده است (واصفی، ۲/۱۳۴۹: ۱۴۹-۱۵۰). منابع تاریخی عصر صفوی به استثنای گزارش‌های سفرنامه‌نویسان و سیّاحان اروپائی، درباره طبقات و مضامین اجتماعی خارج از دربار، کمتر قلم زده‌اند. با اینحال ردّپای برخی از موضوعات اجتماعی را می‌توان در سنّت کتاب‌آرایی و تصویری به‌جا مانده از آن دوره بازجست. پرداختن به مضامین اجتماعی قبل از رضا عباسی هم وجود داشت اما به نظر می‌رسد باتوجه به تب و تاب تحوّلات اجتماعی عصر شاه‌عباس و ظهور طبقات مختلف و چندگونه در روند اصلاحات اجتماعی این دوره و حضور پُررنگ اروپائیان در ایران، مضامین اجتماعی در نگاره‌های رضا عباسی شدّت گرفت. تاریخ اجتماعی ایران در عصر صفوی از جمله حوزه‌های مطالعاتی است که به و اسطه فقر تاریخنگاری ایرانی همچنان نیازمند اعتنا و بازنگری است.

۱-۱- بیان مسأله

هنرپروری صفویان جدای از میراث سلسله‌های قبل از خود نبود اما صفویان رونق دوباره و بیشتری به امر هنر بخشیدند. در میان هنرهای مختلف، نقاشی در زمرهٔ هنرهایی بود که در این دوره رشد کرد. نقاشان ایرانی در عصر صفوی در حالی‌که همچنان در برخی آثار، ادامه دهندهٔ سنّت‌های هنری پیشین بودند اما به مضامین تازه‌ای پرداختند. این امر به ویژه با تغییر پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان و نوع حمایت و مدیریت هنری شاه‌عباس اول، شدّت گرفت. عوامل متعدّدی در تغییر ذایقهٔ هنرمندان، حامیان و دوستداران هنر نقاشی در مکتب اصفهان دخالت داشت اما همهٔ این موارد با ظهور رضا عباسی، نگارگر معروف این دوره تکمیل شد. رضاعباسی علاوه‌بر شخصیت خاص و نوع رفتارش در حالی‌که دوره‌ای در دربار زیست، دوره‌ای دیگر از عمر خود را در ارتباط با مردم و طبقات اجتماعی روزگارش سپری نمود و انعکاس این سیر آفاق را در آثار متکثّر خود ارائه نموده است. علیرغم گستردگی تحوّلات اجتماعی عصر شاه‌عباس و گزارش‌های متفاوت سیّاحان و سفرنامه‌نویسان غربی، بازتاب این تحوّلات در تاریخنگاری فارسی این دوره، بسیار کم‌رنگ ثبت شده است. منابع تصویری و از جمله نگارگری و یکه‌صورت‌های عصر صفوی، در زمرهٔ مهم‌ترین منابع برای شناخت طبقات اجتماعی، حالات و رفتار متنوّع مردم این دوره است که در رأس این آثار، تک‌نگاره‌های رضا عباسی قرار دارد. براین اساس، پژوهش حاضر تلاش نموده با طرح این سؤال که بازتاب و نمود طبقات و مضامین اجتماعی در خلال آثار رضا عباسی نقاش معروف این دوره، چگونه بوده است؟ به تحلیل و بررسی موضوع بپردازد.

۱-۲- ضرورت اهمیت تحقیق:

در مجموع به واسطه عدم تعامل کافی میان مورّخان و پژوهشگران هنر، تحلیل متوازنی دربارهٔ آثار هنری انجام نگرفته و لذا آثار هنری غالباً از منظر فرم و مباحث زیباشناسانه مورد توجه بوده است. از سوی دیگر، در تاریخنگاری ایرانیِ عصر صفوی نیز به مسائل اجتماعی، کمتر توجه شده است. به نظر می‌رسد، برخی از این نواقص بعد از اهمیّت گزارش سفرنامه‌ها و منابع اروپائیان از تاریخ اجتماعی ایران، در پرتو خوانش و تحلیل دوبارهٔ آثار مهم هنری قابل رفع باشد.

۱-۳-پیشینهٔ‌پژوهش:

به واسطه اهمیت آثار رضا عباسی، زندگی و آثارش در کانون توجه بسیاری از پژوهشگران بوده است. کتاب «زندگانی شاه‌عباس‌اول» اثر نصرالله فلسفی (۱۳۷۵) به اوضاع اجتماعی عصر شاه عباس اوّل و تعامل وی با هنرمندان از زوایای مختلف پرداخته است. «مکتب نگارگری اصفهان» اثر یعقوب آژند (۱۳۸۵) چگونگی شکل‌گیری و ویژگی‌های مکتب اصفهان را بیان می‌کند، «اصفهان در مطالعات ایرانی» اثر رناتا هولود (۱۳۸۵) و «تاریخ تحوّلات سیاسی اجتماعی اقتصادی و فرهنگی ایران» اثر عبدالحسین نوایی و عباسقلی غفاری فرد (۱۳۸۱) اوضاع اجتماعی ایران عصر صفوی را بررسی کرده‌اند. «تاریخ اجتماعی ایران از آغاز تا مشروطیت اثر عزت‌الله نوذری» (۱۳۹۳) در خلال بررسی اوضاع اجتماعی ایران در ادوار مختلف، گذاری به دوره صفوی دارد. مقاله «نقاشی عصر صفوی (مکتب تبریز و اصفهان)» اثر محمد معمارزاده، نقاشی عصر صفوی را به طور کلی بررسی کرده است، مقاله «تحوّلات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری» اثر

حسن کریمیان و مژگان جابز و دیگران (۱۳۸۶) به اوضاع ایرانِ عصر صفوی و تأثیر آن در نگاره‌ها پرداخته‌اند. «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» (۱۳۸۳) و «دایره‌المعارف هنر» (۱۳۷۸) هر دو از آثار روئین پاکباز به نقاشی ایران به خصوص در عصر صفوی اشارات مجمل و خوبی داشته‌اند. محبّی و دیگران در مقاله «نقش زن در نگاره های دوره صفویه با تکیه بر آثار رضا عباسی» (۱۳۹۶)، مشخصه‌های تصویر زن را در نگاره‌های رضا عباسی بررسی و بر جنبه جنسیتی و نمایش زنانگی آن تأکید می‌کنند. سیّار سریع در پایان نامهٔ «بررسی زیباشناختی نقش زن در آثار رضا عباسی» (۱۳۸۹) به ساختار زیبا شناسانه فرمی و بصری زنان در نگاره‌های وی می‌پردازد و استقلال و هویّت زنان را به تصویر می‌کشد. سیّده‌آیین فاضل و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۱) در مقالهٔ «رویکردی جامعه شناختی بر زندگی رضا عباسی با بررسی برخی تک نگاره‌ها)، کوشیده‌اند با نگاه جامعه‌شناسی هنر، برخی از نگاره‌ها را تحلیل کنند اما ارجاعات این نویسندگان به منابع دست اول تاریخی نبوده و نیز تنها به چند نگاره بسنده کرده‌اند.

هیل براند نیز در کتاب Persian Painting: From the Mongols to the Qajar(2001) توضیحات کلی دربارهٔ هنر نقاشی عصر صفوی داشته است. کتاب زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایرانی اثر هادی بابایی‌فلاح (۱۴۰۰) مولّفه‌های زیبایی-شناسی هنر نگارگری را در ارتباط با نسخه‌ها و ادبیات در آراء و افکار محقّقان بررسی کرده است که تک‌نگاری آثار مورد توجه وی نبوده است. آنتونی ولش در اثر خود تحت عناوین شاه‌عباس و هنرهای اصفهان (۱۳۸۵) و استوارت کری ولش در کتاب: نقاشی ایرانی؛ نسخه نگاره‌های عهد صفوی (۱۳۸۹) آثاری از نگاره‌های ایرانی از جمله رضا عباسی را ارائه نموده است. کوشش وی در این دو کتاب بیشتر خوانشی کلی از آثار است تا بررسی و تحلیل عمیق‌تر و مبتنی بر اطلاعات تاریخ اجتماعی عصر شاه‌عباس. کتاب «اصلاح‌گر سرکش» اثر شیلا کنبی (۱۳۸۵) جدّی‌ترین اثر در رابطه با دوره‌های تاریخی حیات هنری رضا عباسی است که اغلب آثار رضا عباسی را در سه دورهٔ زمانی آغازین ورود به دربار، دوری از دربار و دورهٔ بازگشت به دربار، بررسی کرده است. اهتمام در گردآوری و ارائه تصاویر، امتیاز مهم این اثر است. تأکید مفرط مولّف این کتاب به ویژگی‌های هنری و خلّاقانه آثار رضا عباسی، دغدغه اثبات همنامی رضا، آقارضا و رضا عباسی در راقمه‌ها، وی را از پرداختن به مباحث تاریخی و طبقات اجتماعی روزگار رضا عباسی بازداشته است. در مجموع، آثار مذکور کمتر از دریچهٔ تاریخ اجتماعی و طبقات مختلف مردم عصر صفوی، نگاره‌های رضا عباسی را بررسی کرده‌اند و گاه نیز در خوانش تصاویر و انطباق آن با گزاره‌های تاریخی دچار ایرادتی شده‌اند. در مقالهٔ حاضر تلاش شده است، ضمن ارائهٔ برخی از گزاره‌های تاریخ اجتماعی در ارتباط با تک‌نگاره‌های رضا عباسی با جداول و تفکیک عناصر و مضامین اجتماعی، رویکردی متفاوت و نگاه منسجم‌تری به موضوع ارائه شود.

۲- بحث اصلی

۲-۱- پیدایش و رواج نگاره‌های یکه‌صورت (تک‌برگی):

در دورهٔ صفوی، مرقّعات رشد چشمگیری داشتند و پدیدآورندگان مرقّعات سعی در برآورده‌کردن سلیقه و خواستهٔ حامیان هنر بودند. این امر از حدود سال‌های ۹۴۷ق/۱۵۴۰م. که صورت‌سازی‌های مستقل، به‌صورت فردی یا زوجی اجرا گردیده رواج بیشتری یافت. از مکتب قزوین بین سال‌های۹۶۹ تا ۹۸۸ق/۱۵۶۱-۱۵۸۰م. تک‌نگارهٔ امیرزاده با شاهین در موزهٔ توپقاپی‌سرای موجود است (دبلیو، ۱۳۷۴ :۲۱۳). تک‌نگاره‌های سلطان‌محمّد از شاهزادگان صفوی نیز از آثار به‌جامانده از

این دوره است که الگویی برای هنرمندان بعد از وی بود. شاه‌طهماسب، پس از مدتی حمایت و علاقه‌مندی شدید از هنرمندان و از جمله نگارگران، راه توبه و زهد را در پیش گرفت و آنها را پراکنده کرد (روملو، ۱۳۸۴: ۱۵۳۰/۳؛ صفوی، ۱۳۶۳: ۲۹–۳۱) و به گواه ترکمان: «اصحاب کتابخانه را بعضی که در حیات بودند مرخص ساخته بودند که به جهت خود کار می‌کردند» (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۴). با تعطیلی کتابخانه سلطنتی و نبود حامی، هنرمندان برای کسب درآمد راه‌های متعدّدی را در پیش گرفتند و برخی از هنرمندان با راه‌اندازی کارگاه‌های خصوصی و تولید مرقّعات در جهت ارضای سلیقهٔ حامیان جدید همّت گماشتند. رویگردانی شاه‌طهماسب از هنر، عامل مهمّی در رواج نگاره‌های تک‌برگی بود و رشد مرقّعات به ازدیاد نگاره‌های تک‌برگی منجر شد. همچنین نقاشی‌های تک‌برگی برای مقاصدی غیر از کتاب‌آرایی رواج پیدا کرد و کاهش سفارشات نسخ خطی مصوّر، منجر به رواج نقاشی‌های مستقل با موضوعاتی چون شکار، مصاحبت، ضیافت و یکه‌صورت شد. در این دوره، سنّت مرقع‌سازی از تلفیق نگاره‌های یکه‌صورت و خوشنویسی آغاز شد و باعث آثار بازاری برای خریداران کم ثروت و با شناخت کمتر شد. این امر باعث پدیدارشدن تصاویری چون درویشان، کارگران، رندان، فقیران و زنان در آثار هنرمندان آن‌زمان شد (اشرفی، ۱۳۹۶: ۶۸ و ۱۰۰–۱۰۳ و شهدادی، ۱۳۸۴ : ۳–۷). در مجموع، تک‌چهره-نگاری و مرقّعات در اواخر قرن دهم ق/ شانزدهم م. نه تنها در دربار بلکه در نزد اشرافیان و توانگران هنرپرورِ سراسر کشور که به خرید این‌گونه آثار خو گرفته بودند، متداول شد. همچنین نقاشی کاخ‌ها در قزوین و اصفهان نیز بی‌تأثیر بر شیوه های فردی نقاشی نبوده است (دبلیو، ۱۳۷۴: ۲۱۵ و ۲۱۶) هنرمندانی چون سیاوش، صادقی و رضاعباسی به این شیوه تصویرسازی می‌کردند. محمّدی هروی نیز از دیگر فعّالان این هنر است و رضاعباسی از بهزاد و محمدی نسخه‌برداری کرده است. ورود نقاشی‌های تک‌برگی اروپایی به ایران و آشنایی هنرمندان ایرانی با این‌گونه آثار نیز منجر به تولید و گاهی تقلید از این نگاره‌ها شد. از اواخر قرن دهم ق./ شانزدهم م. تأثیرات هنر اروپا نیز محسوس است. شیخ محمد (نیمه دوم سدهٔ شانزدهم م/ دهم ق) را اولین هنرمندی می‌دانند که از شیوه اروپایی تقلید کرد (بهاری، ۱۳۸۵: ۷۶). به‌تدریج، آثار اروپایی به صورت هدایا به دربار راه یافت. حضور جدّی نقاشان فرنگی و سبک فرنگی‌سازی که از دوره شاه‌عباس اول در ایران رویت شد (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۲۳۵، ۲۶۳ و دلاواله، ۱۳۸۰ /۱ :۱۹۰) بر اهمیّت تک‌نگاره‌ها نیز افزود. شاه‌عباس به نقاشی اروپایی علاقه خاصی داشت که در بازار اصفهان به وفور معامله می‌شد و هنرمندان ایرانی و اروپایی را به تولید این نوع هنر تشویق می‌کرد و رویکرد بعضی از آثار رضا عباسی می‌تواند گواه آن باشد (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۹ و آژند، ۱۳۹۵/۱: ۵۱۲). در دورهٔ شاه‌عباس‌اول علیرغم شاهنامهٔ شاهی، نقاشی‌های تک‌ورقی معدودی در زمرهٔ آثار هنرمندان دربار وجود دارد که عمدتاً برای مجموعه‌های مرقعی که از زمان شاه طهماسبی باب شده، فراهم گردیده بود (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۵).

برخی از پژوهشگران ارتباط وثیقی میان ساختار متمرکز دولت شاه‌عباس با ادوار قبلی در مسیر توجه و ارائهٔ نگاره‌های تک‌برگی می‌بینند از جمله آنکه شاه‌عباس ایران را از یک دولت زمیندار به یک سلطنت متمرکز تبدیل کرد که در این میان ارزش‌ها و سنت‌های پیشین نیز تغییر کرد. تبدیل کتاب‌آرایی به نقاشی تک‌برگی از زیبارویان مکتب اصفهان می‌تواند نتیجهٔ این تغییرات باشد (آژند، ۱۳۸۵: ۳۶). در سال‌هایی که اصفهان پایتخت بود نیز تقریباً طرح بزرگی در کار نبود، به‌همین دلیل نقاشی‌های تک‌صورت و مستقل در میان هنرمندان متداول شد. در این دوره بود که هنر یکه‌صورت تکامل یافت (اشرفی، ۱۳۹۶: ۱۱۲). این امر تا حدودی از بابت ثبات اقتصادی در کار هنرمندان هم بود زیرا آثار نقاشی نیز مانند خوشنویسی، طرفداران خاص خود را داشت به‌گونه‌ای که این آثار، گاه توسط خود نقّاشان درباری برای تفنّن به‌فروش می‌رفت. در دورهٔ

شاه‌عباس، تجّار و دلالان آثار هنری بیشتر شدند و این امر به تحرّک مکانی نگارگران کمک می‌نمود (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴). صادقی‌بیگ افشار از بزرگان ایل افشار، هنگامی که در قهوه‌خانهٔ اصفهان، مدحی از شاعری می‌شنود، مبلغی با چند برگ از طراحی خود را به شاعر می‌دهد و او را گوشزد می‌کند که این آثار را ارزان نفروشد (نصرآبادی‌اصفهانی، ۱۳۱۷: ۳۹-۴۰). رواج نگاره‌های تک‌برگیِ عشّاق و خرید و فروش آن در عصر شاه‌عباس می‌توانست برخی نگارگران را به بیرون دربار سوق دهد. ورود یک فرم جدید در هنر، منجر به تصویر دنیا همان‌گونه که هست بود، با آرمانگرایی سنّتی، سنخیتی نداشت اما در دورهٔ شاه‌عباس، علاقهٔ هنرمندان به نمایش واقعیت زندگی مردمان فرودست جامعه و فضا و حرکت در نگاره‌هایشان از برخورد ایرانیان با دنیای اطرافشان نشأت می‌گیرد. هنرمندان چندی در زمان شاه‌عباس به خلق این‌گونه آثار همّت گماشتند که رضا عباسی از جملهٔ آنها بود. خصلت این تک‌نگاره‌ها در ارتباط با عموم مردم و طبقات مختلف اجتماعی بود هنر نگارگری بعد از دوری و عزلت شاه‌طهماسب از هنر، تا حدودی با پراکنده شدن هنرمندان وجه عامیانه و بازاری نیز داشت (آژند، ۱/۱۳۹۵: ۳۹۸ و ۴۹۱ و کنبی، ۱۳۸۵: ۹۹-۱۲۸). اما استمرار هنر نگارگری بدون حمایت دربار بسیار سخت بود و فراغت و آسودگی در روند دربار، امکانات، لوازم کار و همکاری با دیگر اصحاب هنر می‌توانست ذوق و استعداد آنها را بیشتر شکوفا کند از این رو، رضا عباسی و صادقی‌بیک بعد از چندی زیستن در اجتماع، به دربار پیوستند (قمی، ۱۳۶۶: ۱۵۲). موضوع مهم دیگر، جداسازی ساختار تصویری ظریف و جزئیات خُرد نقاشی از متن بود این امر عرصهٔ نقاشی را به مثابه شاهکارهای منِ فردی از قالب یک تاریخ و روایت تصویری کلان در صفحات کتاب‌ها جدا نمود و آن را رسمیت بخشید. در واقع چنین باید گفت که هنوز نقاشی تک‌نگاره و تک‌برگ ناخواسته ذهن را متوجه قسمت مفقوده‌ای از یک کتاب یا داستان یا روایت می‌کند و لذا باید در فهم و بیرون‌آمدن از پیش‌داوری و قضاوت در مورد تک‌نگاره‌ها احتیاط نمود و جانب مضامین پُرمناقشه را حفظ کرد. با این روش، تک‌نگاره‌ها نقاشی هم از قلمرو دربسته و محصور خود به درآمد (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۵۸ و ۵۷).

تحوّلات متنوّع اجتماعی و ثبات جامعهٔ چندوجهی و حضور اقوام و ملیت‌های گوناگون در اصفهان با تک‌نگاره‌های عصر صفوی به این بحث نیز بی‌ارتباط نیست بیان فردی، حکایت از توسعهٔ جایگاه اجتماعی نگارگران دارد؛ جداشدن نگاره از متن و استقلال آن همچون قطعهٔ هوشنویسی۱ و چلیپایِ نستعلیق۲ و انفکاک آن از عرصهٔ نسخه‌پردازی بود که در نهایت به استقلال بیشتر هنرمند در انتخاب موضوع می‌افزود (شهیدانی، ۱۳۹۸ : ۲۵۳ و تحویلیان، ۱۳۸۵ :۳۰) و زمینه را برای دلاّلان هنری فراهم می نمود که آثار خط و نگارگری را از هند تا عثمانی به فروش برسانند (بابایی، سوسن و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۴۰-۱۴۹). تحوّل اقتصادی دوره شاه‌عباس اول و بهبود زندگی مادی مردم، سلایق و اذواق عمومی را نیز وارد این نوع نگاره‌ها کرد. این نوع نگاره‌های تک‌برگی در میان عامهٔ مردم خریدارانی داشت و موجب رونق آنها شد. نگارگری به سبب نزدیکی به زندگی مردم و بهره‌یابی از موضوعات و مضامین عرفانی خود را واگذاشت و صورت تغزّلی و عاشقانه پیدا کرد که به خصوص در نگاره‌های تک‌برگی و طراحی‌ها بیشتر جلوه داشت. طرز نگرش هنرمند تغییر یافت و به زندگی

۱ - قطعه در فرهنگ خوشنویسی به یک برگ می‌گویند که پس از نوشته شدن بر روی مقوایی بچسبانند و دور آن را جدول کشند و حاشیهٔ قطعه را با تذهیب و تشعیر بیارایند (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۲۷۴)

۲ - چلیپا در ریشه لغوی به معنای کج و مورّب است و در اصطلاح خوشنویسی به نوشتن مورّب دو بیت یا چند بیت یا چهار مصرع از شعر یا مضمونی در صفحه مسنطیل اطلاق می‌شود (همان، ۱۲۹)

واقعی بیشتر نزدیک شد. این طرز نگرش را می‌توان در بعضی از نگاره های تک‌برگی با پیکره‌های عریان مشاهده کرد که از بدایع غریب نگارگری ایران برشمرده می‌شد (پاکباز، ۱۳۷۸:، ۶۱۴). و از جمله هنرمندان این دوره و این سبک، رضا عباسی است.

۲-۲- طبقات اجتماعی عصر شاه عباس اول

جامعه ایران عصر صفوی را به طور کلی می‌توان به دو دسته برتر و فروتر تقسیم نمود؛ یا آن‌گونه که افوشته‌ای نطنزی آورده است؛ دستهٔ خاص و دستهٔ عام (افوشته‌ای‌نطنزی، ۱۳۵۰: ۶۰۱) گروه نخست شامل شاه و درباریان و شاهزادگان، نظامیان و اهل قلم و گروه دوم سایر طبقات اجتماعی بودند که طیف‌های مختلفی را در برمی‌گرفت. در رساله «محقّق-سبزواری» این تقسیم‌بندی شامل: علما و ارباب قلم، سپاه و حشم، اصحاب حرث و زراعت و پیشه‌وران و اصحاب حرف و صناعت می‌باشند (محقّق‌سبزواری، ۱۳۸۱: ۵۲۰). جامعهٔ صفوی، هرمی شکل بود که در رأس هرم، شاه قرار داشت، طبقه اول هرم شامل: پادشاه و دربار سلطنتی و مقامات عالی نظامی (اهل شمشیر) و دیوانی (اهل قلم)، طبقه دوم: علما و اعضای تشکیلات دینی و طبقه سوم: دهقانان مناطق روستایی، زمینداران، بازرگانان، صنعتگران، معماران، زرگران، پیشه‌وران، صنعتگران رده‌پایین، بازاریان و کارگران بودند (انصاری، ۱۳۷۸: ۱۳۰-۱۳۲ و سیوری، ۱۳۷۴: ۱۷۵). نصرآبادی در تذکرهٔ خود اگر چه به طبقهٔ شعرا اشاره دارد اما با دیدگاه خاصی نظام طبقاتی عصر صفوی را نیز منعکس نموده است لذا به ترتیب از طبقهٔ پادشاهان و شاهزادگان، امرا و خوانین، سادات و علما و سایر احاد نام ببرده است (نصرآبادی، ۱۳۷۱: ۷ و۸) گرچه اولئاریوس به اهمیت نقش شایستگی و لیاقت در کسب مقامات دولتی اشاره می‌کند (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۶۸۴) اما بدان معنی نیست که تضاد طبقاتی از بین رفت و طبقات اجتماعی مجزا از هم وجود نداشت اما واقعیت آن بود که در عصر صفوی برابری طبقاتی تا حدودی بیش از گذشته تحقق یافت و به غیر از مذهب تسنّن، شاخص‌های خون، رنگ، نژاد و ملیت در امر به دست گرفتن مناصب و ترفیع پایگاه اجتماعی کمتر دخالت داشت (صفت‌گل و همکاران، ۱۳۹۹ : ۳۴۶۸) در عصر صفوی و به ویژه دورهٔ شاه‌عباس تا حدود زیادی فضیلت‌سالاری نقش مهمی در ارتقای مقام و نزدیکی به رأس هرم یعنی شاه ایفا می‌نمود (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۸۰ و۱۸۱). از همین رو می‌توان پذیرفت که خروج و ورود دوبارهٔ هنرمندی چون رضاعباسی به دربار، براساس استعداد و فضیلت او امری قابل تحمل برای دربار بود.

۲-۳- مکتب نگارگری اصفهان و رضا عباسی

مکتب اصفهان، عنوانی برای اوج‌گیری فعالیت‌های مختلف فلسفی، فقهی و هنری در طی سدهٔ دهم تا دوازدهم ق. در اصفهان است. با انتقال پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان توسط شاه‌عباس، در سال ۱۰۰۶ق/ ۱۵۹۷ م، تعداد زیادی از نقّاشان، خوشنویسان، معماران و صنعتگران به خدمت شاه درآمده و مشغول به کار شدند. مکتب اصفهان هر دو جهان را به هم باز می‌بندد و این امر حاصل گسترش و چیرگی نگاه و اندیشه‌های نو در اصفهان سده یازدهم ق. است (آژند، ۱۳۸۵: ۱۰). در مکتب اصفهان، موضوعات زندگی روزانه و طرح‌های تمرینی از چهره‌های مردم عادی که معمولاً در منظره‌ای طبیعت‌گرایانه جای داده شده‌اند، جای مضامین قراردادی و سنتی را گرفته‌اند (بینیون و همکاران، ۱۳۶۷: ۲۸۲). همچنین

ویژگی مکتب نگارگری اصفهان، علاقهٔ هنرمند به نشان دادن حرکت پیکره‌ها بود که از نظر زیبایی‌شناختی، قالب اسلیمی‌های موّاج و پیچ و خم‌دار در پیوند با کل عناصر، موضوعات را در نظر می‌گرفت (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۲۷).

آقارضا، فرزند علی‌اصغر کاشانی یکی از هنرمندان دربار شاه اسماعیل‌دوم، در مقام یکی از برجسته‌ترین هنرمندان این عصر درخشید. وی حدود سال ۹۷۳ق. ۱۵۶۵م. به دنیا آمد و حدود ۹۹۶ق/ ۱۵۸۷م. به کارگاه هنری شاه عباس پیوست و از بنیان‌گذاران مکتب اصفهان شد (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۸۴). منابع تاریخی صفوی وی را در چهره‌گشایی و شبیه‌کشی وقلم استادانه ستوده‌اند (قمی، ۱۳۶۶: ۱۵۰، ترکمان، ۱/۱۳۸۲: ۱۷۶ و واله‌قزوینی، ۱۳۷۲: ۴۷۱). کنبی دوره حیات هنری رضا عباسی را به دوره آغازین ورود به دربار، دورهٔ دوری از دربار و دورهٔ بازگشت به دربار تقسیم کرده است. این دوره سالشمار حیات هنری وی از سال ۹۸۴ق/ ۱۵۷۶م. تا ۱۰۴۴ق/ ۱۶۳۴م. سال مرگ وی را دربردارد (کنبی، ۱۳۸۵: ۱۳).

اگرچه تغییر و تحرّک اجتماعی نگارگران به شهرهای مختلف و از دربار ایران به هند و عثمانی در رویکردهای اجتماعی آنها بی‌تأثیر نبود (اوحدی‌بلیانی، ۱۳۸۹: ۲۹۵۴/۵ و ۱۴۵۱/۳ صادقی‌بیگ‌افشار، ۱۳۲۷: ۹۷، ۳) اما مهاجرت اصلی رضا عباسی از دربار به جامعه بود. رضا عباسی در دوره دوّم زندگی هنری‌اش، که تقریبا در میانهٔ سال1011– ۱۰۱۸ق/ ۱۶۰۲-۱۶۰۹م. رخ می‌دهد، از دربار شاه‌عباس خارج شد و زندگی‌اش را با مردم عادی سپری کرد و در این دوره است که تصاویری از درویشان، شیوخ، لوطی‌ها و کشتی‌گیران، قوچبازان و چوپانان رقم می‌زند (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۸ و جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). گزارش‌های تاریخی از تغییر سبک زندگی رضا عباسی (پس از مدتی جدایی از دربار) مویّد این مطلب است. منشی‌قمی می‌نویسد: «اختلاط با نامرادان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد» (منشی‌قمی، ۱۳۶۶: ۱۵۰). اسکندربیگ نیز می‌نویسد: «همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده از آن شیوه محظوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته» است (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

هنگامی که رضا عباسی مجدداً به دربار باز می‌گردد، بازنمایی پدیده‌های پیرامون خود را هدف می‌گیرد. در این دوره جدّ و طنز را در هم می‌آمیزد و عرصه‌های سیاسی و اجتماعی زمانه خود را به شکل می‌کشد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۵). رفتار روحی و روانی رضا عباسی نیز بر توجه به جهان اطرافش بی‌تأثیر نبوده است ترکمان می‌نویسد: « به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده... اما متوجه کار کمتر می‌شود نیز به طریق صادقی‌بیک، بد مزاج، تنگ‌حوصله و سرد اخلاط است الحق استغنایی در طبیعتش است. در خدمت حضرت اعلی شاهی ظل‌الهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت. از اطوار ناهنجار صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان‌حال است» (ترکمان، ۱/۱۳۸۲: ۱۷۶). در مجموع آثار رضا عباسی را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: دسته اول صحنه‌های تکراری از انسان و حیوان، صحنه‌های عاشقانه یا شهوانی، دیدار پیران و مرغان است و دسته دیگر صحنه‌های زندگی روزانه افراد را در بردارد. در نگاره‌ها، شخصیت‌هایی دیده می‌شوند که مانند بازیگران کمدی یا مردان کهنسال، غرق در تفکّری عمیق، نقش‌پردازی شده‌اند که این وسوسه را در انسان به وجود می‌آورد که این نگاره‌ها را نقد اجتماعی دوران خود بداند (گرابر، ۱۳۹۶: ۱۰۷- ۱۰۸ و آژند، ۱۳۸۵: ۱۳۰). می‌توان گفت، نگاره‌های تک‌برگی او بازتابی از تصویر جامعهٔ اصفهان در دوره شاه عباس است.

۴-۲- نگاره‌های اشراف و نجبا

در نگارگری ایرانی، تصاویر شاهزادگان مکرّر به چشم می‌آید و این خود اشارتی به اهمیت هنر نگارگری در ساختار قدرت است لذا نقاشی، بازنمایی واقعی و یا خیالی یا نزدیک به واقعیت در اصل موضوع خلل ایجاد نمی‌کند و ترسیم چهره‌های شاهزادگان، بازتاب بخشی از حیات اجتماعی عصر صفوی بود (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۵۴ و ۵۵). تا قبل از روی‌کار آمدن شاه‌عباس اول، سران زمیندار ایلات قزلباش دارای اختیارات و نفوذ بیش از حد بودند و در واقع مملکت ایران به مملکت قزلباشان معروف گردیده بود. یکی از وقایع اجتماعی مهم این دوره، تغییر و جابجایی این طبقه بود که با روی کار آمدن شاه‌عباس به‌وقوع پیوست. شاه‌عباس به نفوذ سرداران قزلباش خاتمه داد و مقامات و مناصب موروثی آنان را منسوخ نمود و توانست این سیاست را طی چهل و دو سال دوره سلطنت خود دنبال نماید (فلسفی، ۱۳۷۵: ۱۸۸–۱۹۲). گذشته از میراث حضور اشراف و نجبا در پیشینهٔ نگارگری، اهمیت و جابجایی خاستگاه اشراف و نجبای درباری در عصر شاه‌عباس از عوامل توجه رضا عباسی به این طبقه بود. اگرچه خصلت هم‌پوشانی نگاره‌های ایرانی تا حدی ما را از شناخت واقعی و دقیق افراد باز می‌دارد چنانکه گاه مرز دقیقی میان چهره اشراف‌زاده و جوان زیبارو وجود ندارد اما از آنجا که تعلیم و آموزش بیشتر برای طبقه اشراف و بزرگان بوده است، نگاره‌های جوانانی که کتاب یا مرقّع به دست دارند، مربوط به شاهزادگان و نجیب‌زادگان است.

همچنین دلیل دیگری بر اطلاق این نگاره‌ها به نجبا و شاهزادگان، علاقه وافر به تربیت شاهزادگان براساس سنّت‌های هنری و ادبی است که تا دورهٔ شاه عباس اول، ادامه داشت. چنانکه شاهزادگان صفوی، همچون سام‌میرزا صفوی (متوفّی ۹۴۵ق/ ۱۵۳۸م)، بهرام‌میرز اصفوی (متوفّی ۹۵۶ق/ ۱۵۴۹م) و سلطان‌ابراهیم‌میرزا صفوی (متوفّی ۹۸۴ق/ ۱۵۷۶م) در ارتباط با سنّت‌های کتاب‌آرایی معروف بوده‌اند. از این رو تصویر شماره ۲ و۴ از جوانان کتابخوان، بیشتر به شاهزاده و نجیب‌زادهٔ با فرهنگ، شبیه است. تصویر شماره۱، بنا به توصیف کنبی، شاهزاده محمدبیک‌گرجی است (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۹۵). در تصویر شماره ۲، صفحه‌ای در دست شاهزاده یا نجیب‌زاده است که خوشنویسی شعری است به صورت مورّب، برگرفته از چلیپایی به این مضمون: هو/ نزدیک به مردنم زشوقت/ بگذار ز دور یک نظاره/ پیش سُم توسنت نهم سر/ هرجا که به من رسی سواره/ این شعر را خوشنویسان متعدّد از جمله میرعماد قزوینی، خوشنویسی هم دوره و همکار هنریِ رضا عباسی، در قالب چلیپا نگاشته است (تصویر۳).

جدول۱، نگاره‌های اشراف و نجبا در آثار رضاعباسی، مآخذ: نگارندگان

تصویر۱، موزهٔ هنر اسلامی،برلین	تصویر۲، موزهٔ استانبول	تصویر۳، میرعمادالحسنی (قطعات منتخب استاد بزرگ خط نستعلیق) ۱۳۸۲،	تصویر۴،موزهٔ بریتانیا لندن

۵-۲- نگاره‌های زنان صفوی

در ایران دورهٔ صفویه زنان به شش طبقه تقسیم می‌شدند: زنان ازدواج کردهٔ متعلّق به طبقهٔ مرفّه جامعه، زنانی که کارهای هنری و صنایع دستی و فعالیت‌های صنعتی سازمان یافته در شهرها انجام می‌دادند، زنان بخش روستایی که در جامعه قومی و قبیله‌ای زندگی می‌کردند، زنانی که ازدواج موقت داشتند، کنیزان و روسپیان (ferrier,1998: 384-385) باید توجه داشت، بیشتر مطالب سفرنامه‌نویسان در این دوره عمدتاً مرتبط با زنان اشراف و درباری می‌باشد و در مورد زنان عادی، مطالب کمتری ذکر شده است. دو خصلت پرده‌نشینی و وجه اساطیری در خلق چهرهٔ زنان تأثیر نهاده است. در زمان شاه‌طهماسب اول که مردی متدیّن و در امر به‌معروف و نهی از منکر، سخت متعصّب بود، زنان ایران بسیار محدود و محجوب بودند (فلسفی، ۱۳۷۵: ۹۱۹). شاه‌عباس با آنکه اجازه نمی‌داد مردم و مخصوصاً درباریان، سران و سربازان قزلباش در عیّاشی و کارهای ناشایست تظاهر و زیاده‌روی کنند و قدرت خویش را در تجاوز به نوامیس دیگران به کار برند اما خود در کار عشق و محبت پُرشور، و در زن‌دوستی بی‌اختیار بود (تاورنیه، ۱۳۶۹: ۲۲۶-۲۳۲). به طوری که در زمان او، جز زنان بزرگان و رجال کشور که بسیار کم از خانه بیرون می‌آمدند، زنان سایر طبقات در کوچه و بازار دیده می‌شدند.

شاردن، شاه عباس را فرد زن‌دوستی می‌داند که بسیار مایل بود، برخی زنان را در تفریحات و خوشگذرانی خود و درباریانش سهیم کند (شاردن، ۱/۱۳۷۲: ۴۳۱). زنان طبقات پایین نسبت به دیگر زنان، آزادی بیشتری در روابط اجتماعی خود داشتند. با آنکه در زمان شاه‌عباس اوّل، ان طبقات عالیه از آزادی بیشتری برخوردار شدند و حتی نفوذ آنان در حوزه سیاست و اقتصاد و یا علم‌آموزی، خیریه و و قف نیز افزایش یافت (رفیی‌مهرآبادی، ۱۳۵۲: ۵۰۶ و محبی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۱). اما نگاره‌های رضا عباسی از زنان را باید متعلّق به کسانی دانست که در معرض نگاه بیشتر و یا روزمرّه قرار داشته‌اند. این زنان به خصوص معشوقه‌ها، روسپیان، خواننده و رقّاص که در دوره شاه‌عباس، در مراکزی تحت عنوان خانه‌های فساد زندگی

می‌کردند، می‌توانستند در مراسم‌های رسمی شرکت کنند و در رقص و آوازخوانی حضور داشته باشند (شاردن، ۱/۱۳۷۲: ۷۹۳ و همان، ۲ /۸۴۰:). باوجود مستورگی و پوشیدگی اغلب زنان اما زینت و لباس‌های زنان، نیز در زمرهٔ الگوهای نقاشی بوده است. تاورنیه و کاری با توصیفی که از زنان ایران دارند اشاره می‌کنند که زنان ایرانی لباس‌های فاخر می‌پوشند، کلاه کوچکی به شکل برج برسر می‌گذارند و آن را به سکه‌های نقره و طلا آراسته و زینت می‌دهند (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۶۲۷ و کاری، ۱۳۴۸: ۱۳۵ و۱۳۶).

شاردن با شرح نوع رقص زنان روسپی، آنها را در حالات بدن، نوع لباس و رقص بسیار وسوسه‌برانگیز توصیف کرده است (شاردن، ۱/۱۳۷۲: ۴۲۵ –۴۲۷ و همان، ۳/ :۹۸۰). ویژگی‌های زیبایی، فریبندگی و قوهٔ جنسی زنان روسپی و رقاص از نگاه شرلی و اولئاریوس نیز پنهان نمانده بود (شرلی، ۱۳۸۷: ۱۴۷، ۱۵۲، ۲۹۱ و اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۲۲۲). روسپیان در عصر صفوی، منزلت و جایگاه متغیّری داشته‌اند که گاه در زمره مشاغل پَست و گاه در دربار بوده‌اند حتی تصاویر این زنان در نگاره‌های کاخ چهلستون نیز وجود دارد (شهیدانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۵–۷۷). با این وصف، همواره مخاطبان و مشتریان فراوانی با انگیزه‌های هنری، دنیوی و لذت بردن از تک‌نگاره‌ها وجود داشته‌اند. برخی از نگاره‌های زنان، جوانانی هستند که در فضای بی‌زمان و مکان در رؤیای عاشقانه و وسوسه‌برانگیز فرو رفته‌اند (محبی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۱۴ و کنبی، ۱۳۸۹: ۶۹، ۱۵۵). رضا عباسی در نگارهٔ «برهنهٔ لمیده» (تصویر ۶) از سنّت هنرمندان ماقبل خود، در تصویرسازی زنان جوان شرم‌آگین سرباز زد؛ لباس شفاف و بدن برهنه زن، آمیخته با آرمان هواپرستیِ ایرانی اواخر سده دهم قمری است. کنبی، معتقد است این اثر از دو جهت حائز اهمیت است؛ اول اینکه این نگاره متعلّق به زمانی است که تصویرسازی این چنین موضوعات باب نبوده است و دوم اینکه اگر احتمال الهام گرفتن رضا عباسی از یک گراوور اروپایی را بپذیریم می‌تواند بیانگر حضور نقاشی‌های اروپایی در ایران باشد (کنبی، ۱۳۷۷: ۲۱۱ و کنبی، ۱۳۸۹: ۳۷–۳۸). اما نظر به اخلاق رایج جنسی در این دوره، حضور رضا عباسی در دربار و جامعه که در هر دو وضعیت، رقّاصان و معشوقگان و روسپیان وجود ملموسی داشته‌اند، سهل‌الوصول بودن تماشای بدن و اندام زنانه یا پیچ و تاب اندام در این موقعیت‌ها، حدس و گمان کنبی درست به نظر نمی‌آید. شواهد تاریخی هم از آشکار بودن آرایش و زینت‌آلات، حتی در میان زنان عامه حکایت دارد (شاردن، ۳/۱۳۷۲: ۱۲۳۸ و همان /۲: ۸۰۹ و سانسون، ۱۳۷۷: ۸۰). درحالیکه نگاره‌های ۶ و ۷ «زن لمیده» با رنگ‌های تند و اندام شهوانی است اما تصویر ۸، عملاً زنی موقرتر با عشوه‌های ظریف را تداعی می‌کند. نگاره شماره ۹، حالتی از زن آماده به خدمت را نشان می‌دهد. تصویر ۱۰، زنی با قرابه و شرابی به دست است و همچون وضعیت دست‌ها در برخی از نگاره‌های رضا عباسی، زنِ نگاره، میوه‌ای در دست دارد و با لبخندی به بیرون کادر نقاشی می‌نگرد. تصویر ۱۱، جدای از رنگ‌پردازی شگرف آن، لحظات فراغت و گذار و روزمرّهٔ زن را تداعی می‌کند که در حال شمارش با انگشتانش است. اوقات فراغت، اصولاً فرصت‌هایی است که انسان مسئولیت‌پذیر، هیچ‌گونه تکلیف یا کار موظّفی را عهده‌دار نبوده، زمان در اختیار اوست تا با میل و انگیزه شخصی و به دور از انگیزه و نفع اقتصادی به امر خاصی بپردازد (افروز، ۱۳۷۰: ۱۲۵). تاورنیه در مورد اوقات فراغت زنان می‌نویسد: «زنان همیشه در خانه نشسته‌اند بدون اینکه به هیچ کاری حتی در امور خانه‌داری مداخله کنند... زنان بیشتر وقت خود را به استعمال تنباکو می‌گذرانند و تمام دلخوشی‌شان این است که در روز حمام لباس‌های قشنگ خود را نشان بدهند و عصرانه و مأکولات مفصل به حمام ببرند» (تاورنیه، ۱۳۶۹: ۶۲۸–۶۲۹). بخشی از تصاویر رضا عباسی نیز از اوقات فراغت زنانه اقتباس شده‌است. تصاویر ۱۲ و ۱۴، حالات زنان موقر را نشان می‌دهد اما در تصویر

۱۳، زن در آینه و در حال آرایش و مشاهده جمال خویش است. در این تصویر زن در حالیکه یک پای در کفش دارد، پای دیگر را راحت و آزاد از کفش بیرون گذاشته است و این اثر را همچون لحظات متعارف زنانه می‌توان لحاظ نمود. با اینحال از نگارهٔ زنان مورد خاصی از زنِ دعاگو و تسبیح به‌دست موجود است (تصویر۱۵) این نگاره بیشتر روایت عرفانی از تمثال زن است؛ که به روایت ولش، دوازده کتیبهٔ حاشیه ابیاتی از شعری عرفانی را در بردارد (ولش،۱۳۸۵: ۳۶). با آنکه در برخی منابع از زنان روستایی سخن رفته است (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۱۲۹) اما هیچ نشانی از این زنان در نگاره‌های رضاعباسی نیست و به نظر می‌رسد الگوهای انتخاب شده برای نقاشی، زنانی متعلّق به طبقات شهری است.

جدول۲، نگاره‌های زنان در آثار رضاعباسی، مآخذ: نگارندگان

تصویر۵، گالری هنری فریر	تصویر ۶، گالری هنری فریر	تصویر۷،مجموعهٔ خصوصی،کمبریج،ماساچوست	تصویر۸، بنیاد تاریخ و هنر،هوستن،تگزاس	تصویر ۹،ارمیتاژ، سن پترزبورگ
تصویر ۱۰، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت	تصویر ۱۱، کتابخانه ملی،پاریس	تصویر ۱۲،کتابخانهٔ آزاد فیلادلفیا، مجموعهٔ لوییس	تصویر ۱۳،موسسهٔ هنری دیترویت	تصویر ۱۴،کتابخانهٔ ملی،پاریس

۶-۲- نگاره‌های طبقات عامه و حالات اجتماعی

در دوره شاه‌عباس، علاقهٔ هنرمندان به نمایش واقعیت زندگی مردمان فرودست جامعه و فضا و حرکت در نگاره‌هایشان از برخورد ایرانیان با دنیای اطرافشان نشات می‌گیرد. خصلت این تک‌نگاره‌ها در ارتباط با عموم مردم و طبقات اجتماعی

مختلف بود (آژند، ۱/۱۳۹۵: ۳۹۸و۴۹۱ و کنبی، ۱۳۸۵: ۹۹– ۱۲۸). رضا عباسی، نگاره‌های متفرقه‌ای از زندگی روزمرّه دارد و در تعدادی نیز زندگی مردم عادی و بالانشینان را به تصویر درآورده است. باتوجه به کاستی‌های تاریخنگاری ایرانی، تصوّر اینکه تودهٔ مردم ایران در این زمان چگونه زیسته‌اند، کار دشواری است اما کلیاتی از آن را می‌توان در توصیفات اروپائیان ملاحظه نمود. آنها، ایرانیان را عموماً به داشتن اخلاق نیکوی اجتماعی و آداب و رسوم پسندیده، تیزهوشی، اهل دانش و هنر، فروتن و خوش‌مشرب و مهمان‌نوازی توصیف نموده‌اند (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۲۸۹ و دلاواله، ۱۳۴۸: ۳۳۹–۳۴۰). درعین حال به استخارهٔ نزد مجتهد، رمّالی و فالگیری، تعبیر خواب و جمل، مجادله و دشنام‌گویی، رسم عزا و عروسی و رقص و گدایی نیز اشاره کرده‌اند (تاورنیه، ۱۳۶۹: ۶۱۵–۶۲۲ و شاردن، ۱۳۷۲ /۱: ۴۵۷). با این همه تنوّع، بخشی از طبقات عامه و رفتارهای روزمرّه و مشاغلِ توده‌های مردم در نگاره‌های رضا عباسی دیده می‌شود. این قبیل نگاره‌ها شامل افراد مختلف در موقعیت‌های متفاوت شغلی یا رفتاری است. تصویر ۱۶، در مشهد مقدّس نقاشی شده است و تصویر زایری به نام میرزاخواجگی است و نحوهٔ برداشتن عمامه و خاراندن سر در این تصویر، گویای رسیدن به مقصد و درآوردن خستگی سفر این زائر بوده است و رضا عباسی این وضعیت را به خوبی توصیف کرده است. تصویر ۱۷، آب خوردن جوانی را از لب چشمه و جوی را نشان می‌دهد که حالتی از زندگی روزمرّهٔ مردم است و تصویر۱۸، یک مجالست معمولی از حالت و نحوهٔ تعارف سیب به جوانی توسط پیرمردی حکایت دارد اما به درستی مشخص نیست این تعارف و محبت معمولی و متعارف است یا دارای جنبهٔ شهوانی است. تصویر ۱۹، مردی متبسّم با ردا و آستین بلند است و تصویر ۲۰، به روایت کنبی، مردی در حال گدایی است (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۲۲). تصویر ۲۱، عبور مردی، با قدح بزرگی در دست می‌باشد. نگاره شماره ۲۲ شبان و گوسفندان را در زیر درختی نشان می‌دهد از طرز رفتار، و نوع لباس و چهره سیاه و تا حدی چروک شبان، می‌توان تفاوت این شغل را با دیگر افراد نگاره‌ها دریافت. مهتر و اسب، در تصویر ۲۳، همچنان رفتار روزمره و شخصیت‌های عمومی جامعه را نشان می‌دهد. تصویر ۲۴، گاز گرفتن پای مرد توسط خرس، و مردی که در حال زدن چوبدستی‌اش به خرس است گذشته از بیان دشواری‌های گذشته انسان و طبیعت، صحنه طنزآوری ترسیم شده است.

جدول۳،تصاویر نگاره‌های طبقات عامه، مآخذ: نگارندگان

تصویر ۱۶، گالری هنری فریر،بنیاداسمیتسونیان	تصویر ۱۷، کتابخانهٔ توپقاپی سرای، استانبول	تصویر ۱۸،موزهٔ لوور،پاریس	تصویر ۱۹، موزهٔ هنری متروپلیتن،نیویورک	تصویر ۲۰، کتابخانهٔ توپقاپی سرای استانبول
تصویر ۲۱، گالری آرتورام، بنیاد اسمیتسونیان،واشنگتن دی سی	تصویر ۲۲، کتابخانهٔ عمومی سالتیکفریا،سن پترزبورگ	تصویر ۲۳، کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین	تصویر۲۴، موزهٔ بریتانیا،لندن	

۷-۲- لوطیان وکشتی‌گیران

قاضی احمد قمی، در باب همنشینی رضا عباسی با لوندان و کشتی‌گیران این‌گونه یاد می‌کند: « بغایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد» (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۵۰) نگارهٔ کشتی‌گیر(تصویر۳۱) علاوه بر تأیید گفتار منشی قمی، سندی است بر گفتار اسکندربیگ‌منشی نیز هست که در باب علاقه‌مندی مفرط رضا عباسی به کشتی‌گیری نوشته است (ترکمان، ۱/۱۳۸۲: ۱۷۶). تصاویر ۲۵ الی ۲۷، معرکه‌گیری لوطی‌ها و میمون است. تصویر۲۵، نمایشِ حالتی طنزگونه و کاریکاتوری از شغل عنتری است که به نوشتهٔ ولش این نگاره را از حیث قدرت طراحی و انطباق با وضعیت عنتربازی از آثار خاص رضا عباسی در این گونه موضوعات می‌بیند (ولش، ۱۳۸۵: ۳۷). تصاویر ۲۸ و ۲۹، «مرد و رام‌کردن قوچ» نیز در زمرهٔ کارهای لوطی‌ها و سرگرمی‌های روزمرّهٔ

افراد عامی تلقی می‌شود. تصویر۳۰، به وضوح اندام نیمه‌عریان یک کشتی‌گیرِ ورزشکار را با سر نیمه‌تراشیده نشان می‌دهد که بر دوش خود گویا طناب یا وسایل صید ماهی انداخته است. نحوهٔ ایستادن و عزم و ارادهٔ مصمّم در حالت و چهرهٔ این مرد چنان است که گویا آمادهٔ انجام کاری است. تصویر۳۱، هیزم‌شکنی را در که در حال سفت‌کردن طناب دور هیزم کنار اسبی نحیف نشان می‌دهد و اگرچه در زمرهٔ افعال روزمرّه و عامیانه است، نحوه اندام و قدرت بدنی و زورمندی که در عیار طراحی این هیزم شکن در مقایسه با حیوان کنار وی وجود دارد بیشتر به یک ورزشکار یا کشتی‌گیر نیرومند شبیه است که بسیار مورد علاقهٔ رضا عباسی بوده است.

جدول۴، نگاره‌های لوطی‌ها و معرکه‌گیران و کشتی‌گیران، مآخذ: نگارندگان

تصویر ۲۵، مجموعهٔ خصوصی،کمبریج،ماساچوست	تصویر ۲۶، موزهٔ سلطنتی اسکاتلند،ادینبور	تصویر ۲۷، گالری هنری والترز، بالتیمور،مریلند	تصویر ۲۸، موزهٔ هنری دانشگاه هاروارد،کمبریج،ماساچوست
تصویر ۲۹، موزهٔ بورکلین،نیویورک	تصویر ۳۰، موسسهٔ هنر اسلامیال.ای.مه یرمموریال،اورشلیم	تصویر ۳۱، موزهٔ هنر اسلامی برلین	

۸-۲- نگاره‌های کاتب

کنبی در کتاب خود، از لفظ کاتب برای این قبیل نگاره‌ها استفاده کرده است. باوجود آنکه اهمیت و جایگاه کاتبان در تمدّن ایرانی- اسلامی بر کسی پوشیده نیست و رساله‌های فراوانی در آیین دبیری و نویسندگی نگاشته شده‌است (خواری،۱۳۸۶: ۱۳ و هندوشاه نخجوانی، ۱۳۹۰). با این حال، اصطلاح دقیق‌تر افراد در این نگاره‌ها، باید واژه کاتب - خوشنویس باشد. وظیفه اصلی کاتبان در مقام و جایگاه دیوانی، نگارش ادیبانهٔ مکاتبات اداری بود اما این کاتبان الزامی همیشگی همچون

خوشنویسان بر زیبایی خط نداشتند و وظیفه آنها بیشتر در حد خوانایی و روان‌نویسی و ادبیات بود. بین نویسندگان معمولی و امرار معاش‌کُن و جایگاه کاتبان حرفه‌ای نیز تفاوتی مهم وجود دارد که ما را از مشاغل ورّاقی به نسّاخی و سپس به کاتبی و بالاتر از آن به گروه خوشنویسان حرفه‌ای می‌رساند (حسین‌زاده : ۱۳۸۰:۱۲۱-۱۳۵). رضا عباسی بارها در جوار خوشنویسان بزرگی چون میرعماد و علیرضا عباسی خوشنویس (هم‌لقب وی) مشغول به کتاب‌آرایی بوده است. چنانکه پس از قتل میرعماد (۱۰۲۴ق/ ۱۶۱۴م) به دستور شاه عباس، کتابت نسخهٔ مثنوی مخزن‌الاسرار حیدر خوارزمی که قبلا با مشارکت رضا عباسی نقّاش و میرعماد در ۱۰۲۳ق/ ۱۶۱۴م. کتابت و تصویر سازی آن ناتمام شده بود را با اکراه و اجبار و ناراحتی رضا عباسی نقاش از قتل میرعماد پذیرفت. کتابت این اثر در سال ۱۰۲۷ق/ ۱۶۱۷م. به شکل فروتری، توسط علیرضا عباسی خوشنویس خاتمه یافت (آژند، ۱۳۸۵: ۷۳ و ۷۲). سرانجام آنکه اهمیت و جایگاه خوشنویسان طی سده‌های دهم و یازدهم قمری در عصر صفوی نیز بی‌بدیل است که بر اهمیت حضور خوشنویسان در نگاره‌ها می‌افزاید (شهیدانی، ۱۳۹۸: ۶۶). خوشنویسی ایرانی حتی تا خارج از مرزهای ایران و تا لهستان نیز رفته بود (جولانتا سیراکاسکا، ۱۳۸۳: ۶۱). شاردن، خوشنویسی ایرانیان را (منظور قلم نستعلیق) بی‌مانند توصیف کرده است (شاردن، ۳/۱۳۷۲: ۹۶۲). راقمهٔ خود رضا عباسی در نگاره‌ها نیز به نستعلیق است که نشانی از اهمیت یافتن قلم نستعلیق و تثبیت آن در عصر شاه‌عباس اول است (نعمتی، شهاب شهیدانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۱، ۱۶۶- ۱۶۸). به همین میزان تصاویر کتاب و کتابخوانی در نگاره‌ها نیز از ارزش و اهمیت کتابخانه در عصر صفوی و نزد بزرگان نیز حکایت دارد (تیموری ، ۱۳۸۲: ۱۲۱- ۱۲۷ و ۹۴۵). با این حال، حالات چهرهٔ برخی از این افراد بیشتر از نوع تأمّل و تفکر و حواس جمعی برای نگارش و کتابت است (تصاویر ۳۲ و ۳۴) اما تصویر ۳۳ شاعرانگی کاتب - خوشنویس را تداعی می‌کند؛ پیوستگی شاعران و خوشنویسان در دورهٔ صفوی وتعامل آنها نیز مویّد این وضعیت است (افشار، ۱۳۸۱: ۱۴۱- ۱۵۳ و محمودی، ۱۳۸۷: ۱۵۹). در تصویر ۳۵، کاتب - خوشنویس، نسخه بیاضی در دست دارد که بیشتر مربوط به کتابت اشعار است.

جدول۵، نگاره‌های کاتب- خوشنویس، مآخذ: نگارندگان

تصویر۳۲،مجموعهٔ خصوصی،کمبریج،ماساچوست	تصویر ۳۳، بنیاد تاریخ و هنر،هوستون،تگزاس	تصویر ۳۴، کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین	تصویر ۳۵، موزهٔ بریتانیا،لندن

۹-۲- نظامیان و شکارچیان

در عصر صفوی، طبقات مختلف اجتماعی براساس شغل و پیشه‌ای که داشتند تقسیم‌بندی می‌شدند. نظامیان نیز جزو طبقات مهم اجتماعی دورهٔ صفویه بودند. ارتش صفوی دارای نظم و نسق و انظباط ویژه‌ای بود (شاردن، ۱۳۷۲، /۸: ۳۱۴– ۳۱۲) و در ساختار نظامی صفویان، رسته‌های مختلفی چون توپچیان و تفنگچیان با منصب وزیری این دو شغل نظامی وجود داشت (شاردن، ۱۳۴۵/۸: ۲۰۷). نگارهٔ نشمیِ کماندار و طرز حالات ساده و ایلیاتی وی به قورچیان یا تفنگچیان می‌خورد (تصویر۳۶). قورچیان از بازماندگان سواران عشیره‌ای و ایلیاتی سابق محسوب می‌شدند که مجهز به کمان، تیر، شمشیر و خنجر و سپر بودند. با اصلاحات شاه عباس اول، تعداد قورچیان کاهش یافت اما همچنان در خدمت دربار بودند (شاردن، ۵:۱۱/۱۳۷۲–۲۰۸ و کمپفر، ۱۳۶۳: ۸۸). شکار به‌واسطه علاقه پادشاهان و نیاز عمومی، در عصر صفویه شتاب بیشتری گرفت تا جایی که منجر به آداب و رسوم، تشکیلات، آیین‌های درباری، مناصب و توجه به ابزارهای شکار گردید (شهیدانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۰۵). شکارِ دسته جمعی حیوانات در دورهٔ صفویه آن‌قدر رواج داشت که منابع متعدّد تاریخی به این امر مهم اشاره کرده‌اند (وحیدقزوینی، ۱۳۸۳: ۴۳۳–۴۳۶ و ترکمان، ۲/۱۳۸۲: ۱۵۶۰). شکار متعلّق به دربار نبود بلکه عموم مردم نیز برای تهیه غذا یا سرگرمی بدان می‌پرداختند و تقریباً هر فرد، با هر وسیله‌ای که می‌توانست شکار می‌کرد (شاردن، ۲/۱۳۷۲: ۷۵۳). تصویر ۳۷ را کنبی صرفاً با توصیف مردی با ریسمان آورده است (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۲۱). اما به نظر می رسد این ریسمان به امر شکار پرندگان باز می‌گردد. تصویر۳۸، شکارچی با بُز کوهیِ شکار شده است، شکارچی، فاتحانه رو به‌عقب و دیدن شکار خود برگشته است. از نوع طراحی جامه و لباس که رضا عباسی برای نشان‌دادن نجبا و اشراف یا شاهزادگان به کار برده است تا مردم عادی که در تصویر ۳۷ قابل مشاهده است، جایگاه اجتماعی بالاتر شکارچی را در تصویر ۳۸ می‌توان دید.

جدول۶، نگاره های نظامیان و شکارچیان، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۳۶، نشمی کماندار، موزهٔ هنری دانشگاه هاروارد	تصویر۳۷، دانشگاه استانبول	تصویر۳۸، موزهٔ ویکتوریا آلبرت

۱۰-۲- نگاره‌های جوان:

رفاه اجتماعی و گسترش اقتصاد در عصر شاه‌عباس اوّل طبقه جدیدی را به وجود آورد که منجر به تصویرسازی جوانان مرفّه و خوش‌پوش در نگاره‌ها شد (کنبی، ۱۳۸۹: ۸۴). در زمان شاه‌عباس اول، طراحی نیز بیش از هر زمانی رایج شد و نگاره‌های عاشقانه جوانان، طالب بیشتری داشت چون با سلیقه طبقه متموّل سازگاری بیشتری داشت (آژند، ۱/۱۳۹۵: ۳۹۸ و۴۹۱). این امر بی‌علت نبود؛ شرلی به کامجویی از پسر بچه‌های زیبارو به جای زنان در قهوه‌خانه‌ها، اشاره کرده است (شرلی، ۱۳۸۷: ۳۱). شاردن نیز توصف کاملی از وضعیت شهوتناکی اندام و حالات کودکان و نوجوانان خوش‌سیما در قهوه‌خانه‌ها نگاشته است (شاردن، ۲/۱۳۷۲: ۸۴۵ و همان،/۴: ۱۵۰۱). لذا دیدن این مناظر و اقتباس برای نقاشی‌های رضا عباسی که در میان تودهٔ جامعه رفته بود، عجیب نیست. تعدّد نگاره‌های جوانان زیبارو و حالات آنها حکایت از طبقه و موقعیت‌های مختلفی دارد؛ که شامل جوانان زیبا روی موقّر و متفکّر در حال مطالعه کتاب یا رویت و خواندن یک شعر، جوانی در حال رویا، جوان گل به‌دست، جوان میوه به دست، تا جوان با جام و قرابه و قدح و پیکره‌های شهوتناک است. در دست داشتن کتاب یا مرقّعی با شعر، به شاهزادگی و جایگاه بالای جوان حکایت دارد. این امر با در نظر داشتن نوع تربیت و شهرت فرهنگی و هنری برخی از شاهزادگان صفوی و نقش حمایتی آنها بیراهه نیست. عاشقان و معشوقان، همواره در داستان‌ها و حکایات، نمود بیشتری دارند و در نگاره‌های صفوی نیز جزو شخصیت‌های خاص می‌باشند. در واقع عشق مجازی در برخی از حکایات بستر عشق حقیقی را فراهم کرده‌است (رضایی و زهره مسیحی،۱۳۹۱: ۶). برخی نگاره‌ها، گویا اشاره به اوقات فراغتی است که بسیار مفرّح و به‌خوبی بر جوان سپری می‌شود. تقابل پیر و جوان در نگاره، هم از وجه داستانی و ادبیات نصیحتی پیر و جوان و هم از مقوله عشقبازی یا توجه و محبت قلبی پیر به جوان ناشی می‌گردد. نمونهٔ تغزّلی و عشقبازی پیر و جوان را آشکارا در نگاره‌های ۴۹ و ۵۰ می‌توان دید. با عطف به اخلاق جنسی و توجه به کامجویی از غلام‌بچگان و آنچه در قهوه‌خانه‌ها می‌گذشت، می‌توان بر حواشی و موضوعات جوان‌نگاری افزود. تصاویر ۳۹، ۴۰ ،۴۱ و ۵۱، جوانان گل به‌دست هستند. به نظر می‌رسد، رضا عباسی از ترسیم گل برای دو امر بهره برده است؛ یکی افزودن بر زیبایی و جوانی در نگاره و دوم به منزلهٔ صلح، آرامش، محبت و عشق. نظیر این نمادپردازی را در تصاویر دراویش هم خواهیم دید. ولش، تصویر۴۲ را جوانی با ردای آبی معرفی کرده است و نمادی از جوان آراستهٔ خوشگذران با جامهٔ فاخر و موقر توصیف می‌کند (ولش، ۱۳۸۵: ۳۳) اما حضور جوان با جام و قرابه و قدح در تصاویر۴۷، ۴۸ و۵۱ الی ۵۴، بیشتر به موضوع بزم و محافل و اشاره‌های جنسی اشاره دارد.

جدول۷، نگاره‌های جوانان، مآخذ: نگارندگان

تصویر۳۹، کتابخانهٔ توپقاپی سرای،استانبول	تصویر ۴۰، کتابخانهٔ توپقاپی سرای،استانبول	تصویر ۴۱، کتابخانهٔ توپقاپی سرای،استانبول	تصویر ۴۲، موزهٔ هنر فاگ(مجموعهٔ سارا سی سی‌یز
تصویر ۴۳، مجموعهٔ کیر،ریچموند،ساری	تصویر۴۴ ، گالری هنری فریر، ،بنیاد اسمتسونیان	تصویر۴۵، موزهٔ هنری هاروارد،کمبریج،ماساچوست	تصویر ۴۶، کتابخانهٔ ملّی،پاریس
تصویر ۴۷، بنیاد هنر و تاریخ،هوستون،تگزاس	تصویر ۴۸، مجموعهٔ دموت و هنری وور	تصویر۴۹، گالری آرتور ام،بنیاد اسمیتسونیان	تصویر ۵۰، گالری آرتور ام،بنیاد اسمیتسونیان
تصویر ۵۱، موزهٔ لوور،پاریس	تصویر ۵۲، موزهٔ فیتس ویلیام،کمبریج	تصویر ۵۳، موزهٔ لوور،پاریس	تصویر ۵۴، کتابخانهٔ گلستان،تهران

۱۱-۲- نگاره‌های شیخ و دراویش

تقدّس وافر روحانیون و مخالفت آنها با هنر نقّاشی، امکان حضور آنها را در تک‌نگاره‌ها از نقّاش، سلب می‌نمود. در تک-نگاره‌ها، تصاویر شیخ هست اما بسان درویشان به تصویر درآمده نه در قالب یک روحانیِ فقیه. دراویش و فقرا از طبقات پایین و از شخصیت‌های عام جامعه به شمار می‌آمدند. هرچند نمی‌توان توصیف فریر را به تمام دراویش، اطلاق نمود اما هیأت و حالات ظاهری آنها برای موضوع نقاشی دلچسب و قابل توجه بود. توصیفات فریر، در این زمینه جالب است: «دراویش مضحک‌ترین گداهای عجیب و غریب دنیا هستند که بیکار، خانه‌به‌دوش و شبیه دلقک‌های سیرکند و لباس‌های مسخره‌ای می‌پوشند...آنها فقط با پوست ببر یا بدن گوسفند، و یا تکه پوست بره، سر خود را می‌پوشانند. هنوز هم نیمه برهنه‌اند و لباسهای مضحکی به رنگ قرمز و سیاه به تن می‌کنند تا ظاهر ترسناکی داشته باشند... همه درویشها چیزی در دست می‌گیرند، برخی اوقات یک تکه چوب بزرگ و گاهی شمشیر یا تبرزینی برهنه» (اکثر آنها کاسه چوبی(کشکول) به خود آویزان می‌نمودند... برخی دیگر در قهوه‌خانه‌ها، میادین، مساجد، دروازه‌های شهر یا هر جایی که میلشان می‌کشید شندرغاز به دست می‌آوردند...دراویش با استعمال تریاک، که به وفور یافت می‌شد، یا مشروبات مستی‌آور، از خود بی‌خود شده، ظاهراً در جذبه و فلسفه دروغین فرو می‌رفتند تا از این طریق خود را شبیه پیامبران قدیم نشان دهند» (فریر، ۱۳۸۰: ۲۰۹-۲۱۰). کنبی معتقد است، از نگاره‌های رضا عباسی اینگونه استنباط می‌شود که او نیز وارد یکی از طریقت‌های اخوّت شده است (کنبی، ۱۳۸۹: ۷۸ و ۱۱۵). علایق برخی از هنرمندان به دراویش یا تصوّف، امری معمول بود چنانکه صادقی‌بیک نیز ازجمله نقاشانی بود که به طبقه صوفیان و دراویش پیوست و مدتی در این لباس بود (ترکمان، ۱/۱۳۸۲: ۱۷۵). کیفیت بصری دراویش همچون ریش، ردا و جامه، کشکول و نیز آداب ذکر و مراقبه، برای نقاشی چون رضا عباسی وسوسه‌برانگیز بود. این نوع نگاره‌ها شامل، رندی و آشفتگی، وقار و متانت و حالتی از ذکر و مراقبه و آرامش و دراویش پیر در جوار جوانان، صحنه شهوانی را رقم زده‌اند. تا حدودی مرز میان شیخ و درویش در برخی نگاره‌ها کمرنگ است و گاه بیشتر نمایش سالخوردگان در زمینه‌های دلگیر کننده است اما در برخی از نگاره‌ها که رضا عباسی از درویش غیاث‌الدّین، درویش عبدالمطلّب و نیز حکیم شفایی کشیده است واقع‌گرایی مشاهده می‌شود (قلی‌پور و دیگران، ۱۳۹۸: ۹ و جوانی، ۱۳۸۵: ۸۵-۸۶). در تصاویر ۵۸، ۶۳ و ۶۷، سکون و آرامشی از این افراد می‌بینیم. در تصاویر ۶۱، ۶۰، ۶۲ و ۶۴ این افراد گل یا میوه‌ای در دست دارند که گویی صلح و صفای درویشی را (مطابق تعالیمات آنها) به دیگران تعارف می‌کند و گاه همچون تصاویر ۶۰ و ۶۷، در دست چوبدستی یا عصایی دارند و یا به آن تکیه زده‌اند. تصویر ۵۶، درویش جوان با گلدانی در دست را نشان می‌دهد، این قبیل نگاره‌ها نشان می‌دهد که کسوت درویشی ربطی به سن و سال نداشته است. همچنین شیوخ غالباً با ریش به تصویر درآمده‌اند اما چهره مولانا شیخ‌محمد بر طبق راقمه رضا عباسی فاقد ریش و با سبیل، نقاشی شده است. تصویر ۶۰، سماع درویشی را نشان می‌دهد که برخلاف تصاویر دیگر آداب و مناسک صوفیانه را بیشتر نشان داده است. بالاخره آنکه، تصویر ۶۸، حکیم شفایی از پزشکان و شاعران سده دهم و یازدهم است (جزی، ۱۳۲۸: ۲۱۵) که از حیث ادب و تواضع و آرامش خاطر یا وقار نگاره، در زمره نقاشی‌های دراویش تلقی گردد.

جدول۸، نگاره‌های دراویش و شیوخ، مآخذ: نگارندگان

تصویر۵۶، بنیاد تاریخ و هنر هوستون،تگزاس	تصویر۵۷، کتابخانهٔ توپقاپی سرای،استانبول	تصویر۵۸،کتابخانهٔ عمومی سالتیکف،سن پترزبورگ	تصویر۵۹،کتابخانهٔ توپقاپی سرای،استانبول	تصویر۶۰، موزهٔ بریتانیا
تصویر۶۱، کتابخانهٔ ملی ،پاریس	تصویر۶۲، کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین	تصویر۶۳، کتابخانهٔ ایندیا آفیس	تصویر۶۴، مجموعهٔ دوفین،ژنو	تصویر۶۵، دانشگاه استانبول
تصویر۶۶، کتابخانهٔ توپقاپی سرای، استانبول	تصویر۶۷، کتابخانهٔ ملی ،پاریس	تصویر ۶۸، موزهٔ بریتانیا	تصویر۶۹، کتابخانهٔ توپقاپی سرای، استانبول	

۱۲-۲- فرنگی‌نگاری در تک‌نگاره‌های رضا عباسی

اصفهان در سده یازدهم ق. محل تجمّع سفیران سیاسی، جهانگردان، بازرگانان، هنرمندان و مبلّغان مذهبی، ماجراجو و مشاور تبدیل شد و این امر باعث ورود نقاشی‌های اروپایی و آشنایی هنرمندان ایرانی با این گونه آثار شد. علاوه بر هدایای نقاشی اروپائیان به دربار و ورود گراور یا تصاویر چاپی به ایران، در بازار قیصریه اصفهان تاجرانی به خرید و فروش تابلوهای اروپایی مشغول بودند. از دیوارنگاره‌های کاخ‌های صفوی مشخص است که هنرمندان اروپایی از همان ابتدای قدرت صفوی در دربار حضور داشتند اما در زمان شاه عباس اول شاهد حضور پررنگ تری از آنها هستیم (آژند، ۱۳۹۳:۱۸۸و پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۳۱ و ۱۸۹). رفت و آمد اروپاییان به دربار صفوی و آشنایی ایرانیان با آن‌ها به تدریج تغییراتی در سلیقهٔ دربار صفوی و ثروتمندان به‌وجود آورد و سبب شد تا اندام انسانی و به‌ویژه پاها از زیر جامگان نمایان شود (محبی، ۱۳۹۰: ۶۳). حضور جدّی نقاشان فرنگی و سبک فرنگی‌سازی از دوره شاه عباس اول در ایران رؤیت شد و به‌تدریج حضور تصاویر اروپایی و رفت و آمد آنها به اصفهان باعث رواج پوشش اروپاییان در میان ایرانیان و حتی شاه و درباریان شد (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۲۳۵، ۲۶۳؛ دلاواله، ۱/۱۳۸۰ :۱۹۰). ازجمله کلاه فرنگی که مورد قبول ایرانیان قرارگرفت و بخاطر شباهتی که به کلاه شکاری داشت، جوانان به کرّات از آن استفاده می‌کردند. در نگاره‌های اصفهان نیز به‌وفور نمونهٔ کلاه‌های فرنگی را می‌توان دید. در همین دوران، لباس‌ها مجلّل و قباها، تنگ و چسبان و کوتاه شدند (امینی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۳ و قلی‌پور و دیگران، ۱۳۹۸: ۷). مردان انگلیسی شلوارهای وینزی با بالاییِ پفدار که در ناحیه زانو چسبان بود و چاک‌ها و پف‌هایی داشتند با جورابی از روبان با بند یا دکمه در قسمت بالای زانو بسته می‌شد. شنل‌ها بلند تا سر زانو می رسید، همچنین جلیقهٔ لایه‌دار اسپانیایی نیز به تن داشتند (امینی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۳). همهٔ موارد گفته شده در تک‌نگاره‌های رضا عباسی به شیوهٔ فرنگی موثر واقع شد. افزون بر این، شاه عباس نیز به نقاشی‌های اروپایی علاقه خاصی داشت و هنرمندان ایرانی و اروپایی را به تولید این نوع هنر تشویق می‌کرد و رویکرد بعضی از آثار رضاعباسی می‌تواند گواه آن باشد (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۹ و آژند، ۲/۱۳۹۵: ۵۱۲). در تصویر۷۰، رضا عباسی شخص لباس و کلاه فرنگی را نقاشی کرده است که پیاله‌ای شراب به دست دارد و از آن به سگش می‌دهد. حضور اروپاییان در نگاره‌های رضا عباسی، بین سالهای ۱۰۳۴-۱۰۳۹ ق/ ۱۶۲۴-۱۶۲۹م. است و این فرنگی، احتمالاً یک انگلیسی است، چون در سال ۱۰۳۷ق/۱۶۲۷م، انگلیسی‌ها در اصفهان حضور داشتند (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۶۰ و آژند، ۱۳۸۵: ۱۹۶). کنبی همچنین تاثیرپذیری رضا عباسی از برهنه‌نگاری نقاشی اروپایی را مثالی از علاقه وی به مضامین فرنگی می‌داند (کنبی، ۱۳۸۹: ۳۷). اما با توضیحاتی که دربارهٔ وضعیت اجتماعی زنان عصر صفوی گفته شد، نباید دامنهٔ این تأثیرپذیری را جدّی گرفت. با اینحال در فرنگی‌نگاری، تازگی مضامین و استفاده از رنگ‌هایی چون؛ گرم بژ، نارنجی، رنگ گل سرخی، رنگ قهوه‌ای قرمز فام و سبز لیمویی با آثار اولیهٔ رضا تفاوت دارد و نشان از این تأثیرپذیری است (قلی‌پور و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰ و کنبی، ۱۳۸۹: ۶۹). اما رضا عباسی حتی در ترسیم انواع جامه فرنگیان از کفش وچکمه، ردا، شال و شلوار و بلاتنه، بالشت و متکا، مناظر و تصاویر زیبایی آمیخته با نقوش تزئینی گیاهی، انسانی و جانوری (حیوانی و پرندگان) در نگارگری ایرانی را به کار گرفته که از نبوغ و خلاقیت این هنرمند ایرانی برخاسته است.

جدول۹، نگاره‌های فرنگیان، مآخذ: نگارندگان

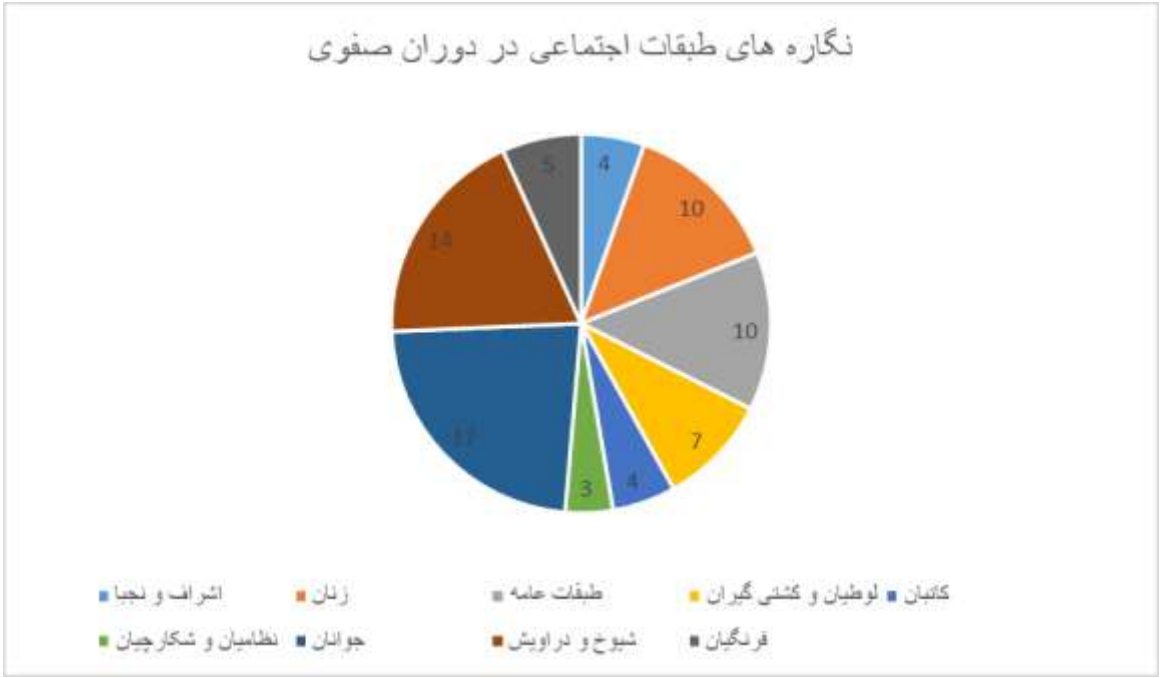
تصویر ۷۰، موسسهٔ هنری دیترویت	تصویر۷۱، مکان نگهداری ناشناخته است	تصویر۷۲، موزهٔ ژنو	تصویر۷۳، کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین	تصویر۷۴، موزهٔ ژنو

نتیجه

تک‌نگاره‌ها جدای از سودمندی اقتصادی و زیبایی خاص خود، به واسطه دقت و انتخاب آزادتر موضوع، امکانات بیشتری را برای هنرمند به وجود آورد تا شخصیت‌ها و رخدادهای مختلف اجتماعی اطراف خود را به تصویر بکشد. در این میان رضا عباسی هنرمند چیره دست مکتب اصفهان از اهمیت بالایی برخوردار است. بهره‌مندی وی از تک‌نگاره در خلق مضامین اجتماعی، به‌واسطه جابجایی و مهاجرت مقطعی وی از دربار به جامعه و در لابلای اقشار مختلف اجتماع بود که فرصت مهمی برای پرداختن به مردم و رویدادهای غیر دربار شد. اگرچه شیء از زمینه تاریخی و اجتماعی منفک نیست اما در نگارگری، بازتاب حیات اجتماعی را چنان که هست و در عالم واقع بوده، نمی‌توان دید بلکه هاله و لایه‌ای از حیات اجتماعی را در بر دارد با اینحال، رضا عباسی، بخشی از طبقات اجتماعی زمان خود را نقاشی نموده اما همین اندازه از تنوّع و کیفیت لازم برخوردار است. علیرغم حضور در دربار، توجه رضا عباسی به خلق تصاویر اشراف و نجبا چندان قابل ذکر نیست. نگاره‌های زنان و جوانانِ رضا عباسی، به‌واسطه زیبایی وافر در نقاشی ایرانی، استقبال از این آثار و خرید و فروش آن، از اهمیت بیشتری برخوردار است. در این نگاره‌ها هم زنان زیبای موقر و هم زنان لوند و عشوه‌گر تصویر شده‌اند. نگاره جوانان، هم در قالب جوان زیبا و با نجابت و دلربا و هم در رابطه با موضوعات شهوانی تصویر شده‌اند. حالات ظاهری و پر از نوسان دراویش از سکون و آرامش تا شوریدگی و انواعی از پوشش و زبان بدن، باعث شده است تا دستمایه خوبی برای رضا عباسی باشد. ضمن آنکه از تعلّق قبلی رضا عباسی به این طبقه نیز نباید غافل ماند. زندگی طبقات عامه و روزمرّگی‌ها و مشاغل شبانی، هیزم‌شکنی، نظامی و شکارچی، و گدایی با چهره‌های مختلف نقاشی شده است که شامل مضامین مذهبی(زایرمشهد) تا امور طنز(گازگرفتن پای مرد توسط خرس) را دربردارد. علاقه رضا عباسی به کشتی‌گیران و معرکه-گیری باعث خلق برخی از بهترین طرّاحی‌های وی از این قبیل افراد و شیوه معرکه‌گیری آنها شده است. مجالست درباری رضا عباسی با بهترین خوشنویسان زمان خود یعنی میرعماد قزوینی و علیرضا عباسی، شغل مهم کاتب – خوشنویس را در آثارش رقم زده است. فرنگی‌نگاری در آثار رضا عباسی، بیان کثرت مراودات ایران و غرب در عصر صفوی است و در آثار

رضا عباسی با نقش مایه‌های ایرانی همراه شد. بسیاری از این نگاره‌ها با توصیفات و گزارش‌هایی که از طبقات اجتماعی و اوضاع اجتماعی آن دوره در منابع مکتوب تاریخی ذکر شده، مطابقت دارد. نمودار ارائه شده در مقاله نیز گواهی بر تکث و تنوّع طبقات اجتماعی در نگاه های یکه صورت رضا عباسی است. نمودار پراکندگی طبقات مختلف اجتماعی در نگاره‌های تک‌برگی رضا عباسی نشان می‌دهد؛ کاتبان بیشترین و نظامیان و فرنگیان کمترین نمود و بازتاب را در نگاره‌ها داشته است و در حد فاصل این دو، شیوخ و دراویش، طبقات عام و زنان، لوطیان و کشتی گیران، جوانان و اشراف و نجبا قرار دارد. می‌توان با این جامعهٔ آماری، علاقه‌مندی نقّاش به طبقات مختلف اجتماعی ایران عصر شاه‌عباس را تا حدودی فهم نمود. جان کلام آنکه؛ در نبود مطالب کافی در تاریخنگاری ایرانی عصر صفوی درباره عناصر و طبقات اجتماعی، پرداختن به آثار نگارگری ایرانی برای فهم تحولات تاریخ اجتماعی ایران ضروری است.

میزان نموع و پراکندگی تک‌نگاره‌های رضاعباسی با مضامین اجتماعی عصر صفوی (مأخذ: نگارندگان)



منابع و مأخذ:

- آژند، یعقوب (۱۳۹۵)، پژوهشی در تاریخ نقاشی نگارگری ایران،جلد۲، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: انتشارات متن.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷٦)، هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۹٦)، از بهزاد تا رضاعباسی، ترجمه نسترن زندی، تهران: موسسه تالیف.
- افروز، غلامعلی (۱۳۷۰)، «هنگامهٔ فراغت، زمینه ساز بهداشت روانی و بستر خلاقیت‌ها»، پیوند، ش۱٤۲، صص۱۲٤-۱۳۰.
- افشار، صادقی‌بیگ (۱۳۲۷)، مجمع‌الخواص، ترجمه عبدالرّسول خیام‌پور، تبریز: اختر شمال.
- افشار، ایرج (۱۳۸۱)، «از گنج خانه متون:خط، قلم، کاغذ، نسخه»، نامه بهارستان، شماره ٥، صص ۱٥۳-۱٦٤.

- افوشته ای نطنزی، محمود بن هدایت الله (۱۳۵۰)، نقاوه‌الاثار، به اهتمام احسان اشراقی، تهران: بنگاه ترجمه و نقش کتاب.
- امینی، شهناز و جوانی، اصغر و مقنی پور، مجیدرضا (۱۳۹۸)، «شناسایی نمونه پیکره های انگلیسی در نگارگری مکتب اصفهان»، نگره. دورهٔ۱٤، ش٤۹، صص ۱۱۵-۱۲۸.
- انصاری، ابراهیم (۱۳۷۸)، نظریه‌های قشربندی اجتماعی و ساختار تاریخی آن در ایران، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- انگلبرت، کمپفر (۱۳٦۳)، سفرنامه، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.
- اولئاریوس، آدام (۱۳٦۳). سفرنامه، ترجمه احمد بهپور، جلد ۱، تهران: ابتکار.
- اوحدی حسینی دقاقی بلیانی اصفهانی، تقی‌الدین‌محمدبن‌محمد (۱۳۸۹)، عرفات‌العاشقین و عرصات العارفین، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخراحمد؛ با نظارت علمی محمد قهرمان، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- بابایی، سوسن و همکاران (۱۳۹۰)، غلامان خاصه (نخبگان نوخاسته دوران صفوی)، ترجمه حسن افشار، تهران: نشرمرکز.
- بابایی فلاح،هادی (۱٤۰۰)، زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایرانی در آراء صاحبنظران معاصر، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- بهاری، عبادالله (۱۳۸۵)، «رضا عباسی؛ مندرج در مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان»، تهران: موسسه متن.
- بینیتون، لورنس، ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل (۱۳۹٦)، تاریخ تحلیلی هنرنگارگری ایران، ترجمه محمد ایران منش، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین(۱۳۹۵)، دایره‌المعارف هنر، جلد اول و دوم. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تاورنیه، ژان‌باتیست (۱۳٦۹)، سفرنامهٔ تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، با تجدید نظر کلی و تصحیح دکتر حمید شیرانی، بی‌جا: انتشارات کتابخانهٔ سنائی.
- ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۲)، تاریخ عالم‌آرای عباسی، ج۱ و ۲، زیر نظر ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- تحویلیان، حسین (۱۳۸۵)، مکتب نقاشی صفوی اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- تیموری، مرتضی (۱۳۸۲)، «سرگذشت کتابخانه‌های اصفهان در دوران صفویه»، مندرج در مجموعه مقالات همایش اصفهان و صفویه، به اهتمام مرتضی دهقان نژاد، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- جزی، عبدالکریم (۱۳۲۸)، رجال اصفهان یا تذکره‌القبور، با حواشی سیدمصلح الدین مهدوی، تهران: بیجا.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵)، دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضاعباسی، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- جولانتا، سیراکاسکا (۱۳۸۳)، «مناسبات ایران و لهستان در دوره صفوی»، ترجمه خسرو مشهوری مقدم، فصلنامه تاریخ روابط خارجی، ش۲۰.صص۵۱-٦۸
- حسین‌زاده،آذین (۱۳۸۰)، «چگونگی کار هنرمندان کتاب‌پرداز»، نامه بهارستان، سال ۲، ش،دفتر٤،صص ۱۲۱-۱۳٦.
- خواری، محمدبن علی ناموس (۱۳۸٦-۱۳۸۷)، «آلات کتابت و بیان آداب و عادات دبیری»، به کوشش قنبرعلی درودگر، نامه بهارستان، دفتر ۱۳ و۱٤، صص ۱۳-۲۲.
- دبلیو، فرایر (۱۳۷٤)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
- دلاواله، پیترو (۱۳۸۰)، سفرنامه. ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- راکسبرگ، دیوید جی (۱۳۸۸)،«کمال الدین بهزاد و مسأله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی»، ترجمه صالح طابطبایی، مندرج در مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر.

- رضایی، حمید و مسیحی، زهره (۱۳۹۱)، «بررسی سیمای زن در کتاب هزار حکایت صوفیان»، ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی، صص ٦-٨.
- روملو، حسن‌بیگ (۱۳۸٤)، احسن‌التواریخ، به‌تصحیح عبدالحسین نوائي، جلد٤، تهران: اساطیر.
- سانسون، نیکلاس (۱۳۷۷)، سفرنامهٔ سانسون (وضع کشور ایران در عهد شاه سلیمان صفوی)، ترجمهٔ محمّد مهریار، اصفهان: مجموعهٔ کتاب‌های کنگرهٔ بزرگداشت اصفهان.
- سیار سریع، لیلی (۱۳۸۹)،«بررسی زیباشناختی نقش زن در آثار رضا عباسی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ، استاد راهنما: مهدی حسینی.
- سیوری، راجر (۱۳۷۲)، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.
- شرلی، آنتونی (۱۳۸۷)، سفرنامه برادران شرلی، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲)، سفرنامه شاردن، ترجمه اقبال یغمایی، مجلّدات ۱-۳، ۸ و ۱۱، تهران: توس.
- شهدادی جهانگیر (۱۳۸٤)، کتاب گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی)، تهران: انتشارات کتاب خورشید.
- شهیدانی، شهاب، و همکاران (۱٤۰۰)، «جامعه‌شناسی تاریخی روسپیگری زنان در دوره صفویه»، پژوهش نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۱۲، شماره٤. صص ۷۵-۱۰۳
- شهیدانی، شهاب (۱۳۹۸)، تحوّلات خوشنویسی عصر صفوی با تأکید بر آثار و احوال علیرضاعباسی، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- شهیدانی، شهاب وهمکاران (۱۳۹۹)، «بررسی و تحلیلی بر آداب و اخلاق شکار حیوانات در عصر صفویه»، فصلنامه تاریخ نامه ایران بعد از اسلام، سال۱۱، ش۲۲، صص ۱۰۵-۱۲۸.
- صفت‌گل، تاج‌محمد وهمکاران (۱۳۹۹)، «چالش‌های طبقات اجتماعی با دولت در ایران عصر صفوی»، فصلنامه جامعه شناسی سیاسی ایران، سال سوم، صص ۳٤۸۰-۳٤٦۷.
- صفوي، طهماسب بن‌اسماعیل (۱۳٦۳)، تذکرهٔ شاه‌طهماسب، با مقدمهٔ امرالله صفري، تهران: شرق.
- فاضل، سیّده‌آیین و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۱) «رویکردی جامعه شناختی بر زندگی رضا عباسی با بررسی برخی تک نگاره‌ها»، نگره، دورهٔ ۷، ش ۲٤، صص ۳۷-۵۰.
- فریر، رانلد (۱۳۸۰)، تاریخ ایران دورهٔ صفویان، پژوهش از دانشگاه کمبریج، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.
- فیگوئروا، دن گارسیادسیلوا(۱۳٦۳)، سفرنامه فیگوئروا، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- فلسفی، نصرالله (۱۳۷۵)، زندگانی شاه عباس اول ، ٤ج، تهران: انتشارات علمی
- قلی‌پور، حسن و حاصلی، پرویز (۱۳۹۸)، «بررسی تاثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان» پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، ش۱۷، صص۱-۱٦.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران: روزنه.
- کریمیان، حسن و جابز، مژگان (۱۳۸٦)، «تحوّلات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگار گری»، نشریه مطالعات هنر اسلامی، دورهٔ٤٤، ش ۷، صص ۳۲-٤۷.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳٦۳)، «سفرنامه کمپفر»، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- کنبی، شیلا (۱۳۷۷)، دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۹)، رضاعباسی اصلاح‌گر سرکش، ترجمه یعقوب آژند، تهران: موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۱)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- گرابر، اولگ (۱۳۹٦)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- لوکونین، ولادمیر و ایوانف، آناتولی (۱۳۹۱)، نگارگری ایرانی، ترجمه حسین یاوری و مریم توکلیان، تهران: آذر.

- محبی، بهزاد وهمکاران (۱۳۹٦)، «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» پژوهش نامه زنان، سال هشتم. ش ۳، صص ۹۷ تا ۱۲۱.
- محبی، حمیدرضا (۱۳۹۰)، «پیکره انسان در نقاشی صفوی(اصفهان»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دورهٔ ٤، ش۸، صص۵۵-۷۵.
- محبی، بهزاد و همکاران (۱۳۹٦)، «نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی»، پژوهش نامه زنان،دورهٔ٤، ش۸، صص۹۷-۱۲۱.
- محقّق سبزواری، محمدباقر (۱۳۸۱)، روضه‌الانوار عباسی، تصحیح نجف لکـزایی، قم، بوستان کتاب قم.
- محمودی،آزاد (۱۳۸۷)، اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران، تهران: فرهنگستان هنر.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۸)، «نقاشی عصر صفوی؛ مکتب تبریز و اصفهان»، نشریه جلوه هنر شماره.۲ ،صص۳۹-٤٦.
- منشی قمی، احمدبن حسین (۱۳٦٦)، گلستان هنر. تهران: منوچهری.
- میرعمادالحسنی (۱۳۸۲)، قطعات منتخب استاد بزرگ خط نستعلیق، تهران: میردشتی.
- نصر آبادی، میرزامحمدطاهر اصفهانی(۱۳۱۷)، تذکرهٔ نصرآبادی، تهران: چاپخانه ارمغان.
- نعمتی، محمدعلی وهمکاران (۱٤۰۰)، «بازتاب تاریخ‌نگاری هنر در تاریخ‌نگاری سیاسی صفویان با تأکید بر هنر خوش‌نویسی»، فصلنامه تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، دورهٔ ۱۳، شماره ۳۰، صص ۱٤۱-۱۷۹.
- نوایی، عبدالحسن و غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۸۱)، تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی اقتصادی ایران عصر صفوی، تهران: انتشارات سمت.
- واصفی، زین‌الدّین محمود (۱۳٤۹)، بدایع‌الوقایع، مجلد دوم، به تصحیح الکساندر بلدروف، تهران: بنیاد فرهنگ.
- واله قزوینی، محمدیوسف (۱۳۷۲)، خلدبرین(ایران در زوزگار صفویان)، به تصحیح میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- وحید قزوینی، میرزا محمدطاهر (۱۳۸۳)، تاریخ جهان آرای عباسی، تصحیح و تعلیقات: سید سعید میرمحمد صادق، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ولش،استوارت کری (۱۳۸۹)، نقاشی ایرانی، نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۵)، شاه‌عباس و هنرهای اصفهان، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
- هندوشاه نخجوانی،محمد (۱۳۹۰)، دستورالکاتب فی تعیین‌المراتب، تصحیح محمود طاووسی، تهران: فرهنگستان هنر.
- هولود، رناتا (۱۳۸۵)، اصفهان در مطالعات ایرانی، مترجم محمدتقی فرامرزی؛ ویراستار حشمت‌الله انتخابی. تهران: فرهنگستان هنر.

References:

- Ajhand,Y.(2016), pajooheshi dar tarikh-e naghashi-e negargari-e iran,Vol.2, Tehran:samt.
- Ajand,Y.(2006),Maktab-e negargari-e Esfahan,Tehran:matn
- Eskarchia,J.(1997),honar-e safavi,zand,qajar,Translate by Y.Ajhand,Tehran:Mola
- Ashrafi,M. (2017), az behzad ta Reza Abbasi, Translate By N.zandi,Tehran:Taalif.
- Afrooz,Q. (1991),hengame feraghat,zamine saz behdashtravani va bastar khalaghitha, No 142,pp.124-130

- Afshar,S. (1948), majmaol khavas, Translate By A.Khiampoor,Tabriz:Akhtar-e shomal.
- Afshar,E. (2002),az ganj-e khane motoon:khat,ghalam,kaghaz,noskhe, name Baharestan,No 5,pp.153-164.
- Afvashteh Natanzi,M. (1971)Neghavehol asar,Tehran: bongahe tarjome va naghshe ketab.
- Amini,Sh.Javani,A.Moghnipoor,M.(2019),shenasaei nemoone peykarehaye engilisi dar negargari maktab-e Esfahan,Negare,Vol 15,No 49,pp.115-128.
- Ansari,E. (1999),nazariehaye gheshrbandiejtemaei va sakhtare tarikhi an dar iran, Esfahan: daneshgah-e esfahan.
- Anglbert,K. (1984), Safarnameh,Translate By K.Jahandari,No 3, Tehran:Kharazmi.
- Olarieoos,A. (1984), safarnameh, Translate By A.Behpoor,No1,Tehran:Ebtekar.
- Ohadi,H.Daghaghi,T. (2010)arafatol asheghin va arasatol arefin,Edit By Z.Shebkari. A.Fkhrahmad, Tehran:markaze pajooheshie mirase maktoob.
- Babaei,S. (2011), gholaman-e khas-e,Translate ByH,Afshar, Tehran:nashre markaz.
- Babaei,F. (2021), zibaei shenasie negargari ghadim-e iran dar area sahebnazaran moaser, Tehran:soor-e mehr.
- Bahari,E. (2006), Reza Abassi, Tehran: matn.
- Biniton,L.Welkinson,J.Gari,B. (2017),tarikhe tahlil negargari-e iran, Translate By M.Iranmanesh, Tehran;amirkabir.
- Pakbaz,R. (2006), naghashi-e iran az dirbaz ta emrooz, Tehran:zarin va simin.
- Tavernie,J. (1990), Translate By A.Noori,Bijar:publication ketabkhane sanaei.
- Torkaman,E. (2003), tarikh-e alam ara-e abbasi, Vol1,2, Tehran:amirkabir.
- Thvilian,H. (2006), maktab-e naghashi-e Esfahan, Esfahan;sazman-e farhangi tafrihi-e shahrdari.
- Teymoori,M. (2003), sargozasht-e ketabkhanehaye Esfahan dar doran-e safavi, Esfahan: daneshgahe Esfahan.
- Jazii,A. (1949), rejal-e Esfahan ya tazkeratol ghoboor,Tehran:bija.
- Javani,A.(2006), doran shenasi-e asare tarahi va naghashi-e Reza Aabbasi, majmooe maghalat-e negargari maktab-e esfhan,Tehran:farhangestan-e honar.
- Jolanta,S. (2009), monasebat-e iran va lahestan dar dore Safavi, Translate By KH.Mashhhori moghadam, Quarterly Journal of tarikh-e ravabet-e khareji,Vol 20, PP.68-51.
- Hosseinzade,A. (2001), chegoonegi kar honarmandan ketab pardaz, nameh Baharestan, Year 2, No 4, PP.121-136.
- Khari,M. (2007-2008), alat-e ketabat va bayan-e adab-e adat-e dabiri,nameh Baharestan,Vol 13-14, PP.13-22.
- Dadel,F. (1995)honarhaye iran, Translate By P.Mrzban, Teharan:farzan-e rooz.
- Delavale,P.(2001), safarnameh, ranslate By SH.SHafa, Tehran:bongah-e tarjom-e va nashr-e ketab.

- Raksberg,D. (2009), Kamaledin-e Behzad va asaaleye padidavarandegi asre honari dar naghashi-e irani, Translate By S.Tabatabaei,Teharn:farhangestan-e honar,
- Rezaei,H.Masihi,Z. (2012), barresi-e simay-e zander ketab-e hezar hekayat-e soofian, No6, hamayesh meli pajooheshhaye adabi, PP.6-8.
- Romloo,H. (2005), Ahsanoltavarikh, Edit By A.Navaei,Vol 4, Tehran: asatir.
- Sanson,N. (1998), Safarnameh;vaze keshvare iran dar ahde shah solyemane safavi, Translate By M.Mehryar, Esfahan:majmooe ketabhaye kongere bozorgdashte Esfahan.
- Sayarsari,L. (2010), Baresi-e ziba shenakhti naghsh-e zan dar asar-e Reza Abbasi, payannameh karshenasi Arshad,daneshgah-e elm va farhang,M,Hosseini.
- Seivaei,R. (1993), Iarn-e asr-e safavi, Translate By K.Azizi,Tehran:nashr-e markaz.
- SHerli,Antoni. (2008), safrnameh baradarn-e sherli, Tehran:moaseseh entesharate naegah.
- SHarden,J. (1993), safarnameh sharden, Translate By E.Yaghmaei,vols 1-3,8,11, Teharn:toos.
- SHahdadi,J. (2005), gol va morgh; darichei bar zibaei shenasi-e irani, Tehran:ketab-e khorshid.
- SHahidani,SH. (2021), jameeh shenasi-e tarikhi-e roospigari zanan dar doreh safavieh, year 12, Vol.4, PP.75-103.
- Shahidani,SH. (2019), tahavolat-e khoshnevisi asre safavi ba taakid bar asar va ahvale Alireza Aabbasi,Esfahan: daneshgah Esfahan.
- Shahidani,Sh. (2020), barresi va tahlili bar adab va akhlagh-e shekar heivanat dar asar safavi, Quarterly Journal of tarikh nameh iran baad az ialam , Year 11,Vol.22, PP.105-128.
- Sefatgol,T. (2020), chaleshhaye tabaghate ejtemaei ba dolat dar asr safavi, Quarterly Journal of jameeh shenasi siasi-e iran, Year 3, PP.3467-3480.
- Safavi,T. (1984), Tazkere-e shah Tahmasb, Teharn:shargh.
- Fazel,A. CHitsaan,A.(2012) rooykardi jameh shenakhti bar zendegi RezaAbbasi ba barresie tak negareha, Negareh, Year 7, No 24,PP.37-50.
- Frirer,R. (2000) Tarikh-e iran doreh safavian, Translate By Y.Ajhand, Tehran:jami.
- Figooera,D. (1984), Safarnameh figooera, Translate By Gh.Samiei, Tehran:nashr-e noo.
- Falsafi,N. (1996), Zendegani shh Abbas-e aval, Vol.4, Tehran: entesharate elmi.
- GHolipoor,H.Haseli,P.(2019) Barresi taasire ravabet farhangi ba oroopa bar naghashi maktab Esfahan, pajoohesh honar daneshgah honar Esfahan, No 17, PP. 1-16.
- Ghlichkkhani,H. (2009), Farhang vajegan va estelahate khoshnevisi va honarhaye vabaste, Tehran:rozaneh.

- Karimian,H.Jabz,Mojgan. (2007), Tahavolate irane asre safavi va nemood an dar honare negargari, Magz of motaleaat-e honar-e eslami, Year.4, Vol.7, PP. 32-74.
- Kenbi,Sh. (1998), davazdah rokh, Translate BY Y.Ajhand, Tehran:mola.
- Kenbi,Sh. (2010), Reza Abbasi eslahgar sarkeshTranslate By Y.Ajhand, Tehran: moaseseh taalif va tarjomeh va nashr asare honari.
- Kenbi,Sh. (2012), naghashi irani, Translate By M.Hosseini, Tehran:daneshghe honar.
- Geraber,O. (2017), Mmoroori bar negargari irani, Translate BY M.Vahdati, Tehran:farhangestan honar.
- Lowkonin,V.Evanof,A. (2012), Negargarie Irani, Translate By H.Yavari.M.Tavakolian, Tehran:azar.
- Mohebi,B. (2017), naghshe zan dar negarehaye dore safavi ba taakid bar asar-e Reza Abbasi, pajoohesh name zanan, Year.8,Vol.3.PP.97_121.
- Mohebi,H. (2011), peykareh ensan dar naghashi safavi, Year 4, Vol. 8, PP. 55-75.
- Mohebi,B (2017), Naghshe zan dar negarehaye dore safavi ba taakid bar asare Reza Abbasi, pajoohesh nameh zanan,Year 4, Vol. 8,PP.97-121.
- Mohaghegh Sabzevari,M. (2002), rozatol anvare abbasi, Edit By N.Lakzaei, boostane ketab qom.
- Mahmoodi,A. (2008), estelahat-e khoshnevisi dar shere shaeran-e bozorge iran, Tehran:farhangestan honar.
- Memarzade,M. (2009), Naghashi asr safavi;maktabe Tabriz va Esfahan, nashrieh jelveh honar, Vol.2. PP.39-46.
- Monshi ghomi,A. (1987),Golestan honar, Tehran:manoochehri.
- Miremadolhasani. (2003), ghataate montakhabe ostad bozorg khat nastaaligh, Tehran;mirdashti.
- Nasrabadi,M. (1938), Tazkereh nasr abadi, Tehran: chapkhane armghan.
- Nemati,M. (2020), Baztab tarikh nigari honar dar tarikh nigari siasi safavian, Quarterly Journal of tarikh nameh iran baad az islam, Year13, Vol.30,PP.141-179.
- Navabi,A.Ghafari fard,A. (2002), tarikh tahavolat siasi,ejtemaei iran asr safavi, Tehran:samt.
- Vasefi,Z. (1970), Vol2,Edit By A.Bedrof,Tehran:bonyad farhang.
- Valeh Ghazvini,M. (1993), Iran dar roozegar safavian, Edit By M.Mirhashem, bonyad moghoofat doctor Afshar.
- VahidGhazvini,M. (2004), tarikh jahan area Abbasi, Edit By S.Mirmohammad Sadegh, Tehran:pajooheshgah oloome ensai va motaleate farhangi.
- Velsh,E. (2010), Naghashi irani;noskhe negarehaye ahde Safavi,Translate By A.Tagha, Teharan:farhangestan honar.
- Velsh,A. (2006), Shah Abbas va honarhaye Esfahan, Translate By A.Tagha, Tehran:farhangestan honar.

- Hendooshah Nakhjavani,M. (2011), Dastooral kateb fi taeeino marateb, Edit By M.Tavoosi, Tehran:Farhangestan honar.
- Holood,R. (2006), Esfahan dar motaleaat irani, Translate By M.Faramarzi,Edit By H.Entekhabi,Tehran:Farhangestan honar.
- Hillenbrand,Robert. Persian Painting:From the Mongols to the Qajar,London: I.B. Tauris Publicacion.
- Ferrier, R.W. (1998), Women in Safavid Iran: The Evidence of European Travelers, in G.R. Hambly (ed.) Women in the Medieval Islamic World: Power Patronage and Piety, New York: St. Martin’s Press, pp. 383-406.