رابطهٔ بینامتنی حکمت شاعرانه صائب و نگارگری مکتب اصفهان

سیدرسول معرک‌نژاد*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۲/۲۵
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۱۸

چکیده

بیشتر تاریخ‌نگاران نگارگری مکتب اصفهان عصر صفوی به جدایی نگاره از کتاب‌آرایی و شعر روایی اشاره کرده‌اند و مطرح ساخته‌اند که دوگونهٔ هنریِ نگارگری و شعر درصدد بوده‌اند که به عنوان گونهٔ هنری مستقلی عمل کنند. محققان حوزهٔ ادبیات به واژگان نگارگری در اشعار دورهٔ مکتب اصفهان نظیر نگاره، قلم مو، رنگ، آب و رنگ، و دیگر عناصر و لوازم نگارگری پرداخته‌اند. این مقاله بر آن است تا به تعامل شعر و نگارگری در مکتب اصفهان بپردازد و اشتراک‌های یکسان همچون مضامین، معنی بیگانه، پارادوکس تصویری، اسلوب معادله، استعاره، ایهام، و مجاز را در هر دو گونهٔ هنری شعر و نگارگری مطابقت دهد. مطالعهٔ موردی این مقاله در خصوص قالب غزل و اشعار صائب تبریزی است.

کلید واژه‌ها: نگارگری، غزل، صائب تبریزی، مکتب اصفهان

* محقق و پژوهشگر هنر moarek@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

محققان تاریخ نگارگری ایران بر این باورند که یکی از ویژگی‌های نگارگری وابستگی نگارگری به ادبیات است، آن گونه که هر نگاره، تصویرگر بیت یا ابیاتی است و بدین ترتیب هر نگاره در خود روایتی از متن شعر را به همراه دارد و در بیشتر نگاره‌ها بیت مصورشده نیز در متن نگاره گنجانده می‌شده است و حتی نگاره بخشی از مجموعه نگاره‌های یک کتاب بوده است همچون نگاره‌های *شاهنامه*. از این لحاظ، نگارگری ایران را «تصویرسازی»[1] هدف متون ادبی خوانده‌اند. اما، در اواخر دورهٔ صفویه و آغاز مکتب اصفهان به گسست میان ادبیات و نگاره اشاره شده است. و گفته شده است که هر یک از این دو گونهٔ هنری مستقل بوده‌اند. بدین ترتیب، در نگاره‌های مکتب اصفهان نشانی از نگارش شعر در متن نگاره‌ها وجود ندارد.[2] اما، از آنجایی‌که هنر یک پدیدهٔ اجتماعی است و بازنمودی از تعامل فرهنگ و جامعه است. نمی‌توان به صراحت به جدایی نگارگری از ادبیات حکم کرد.[3] (فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۸؛ گیرو، ۱۳۸۰: ۹۹) تعامل هنرهای مکتب اصفهان اگرچه نمود ظاهری ندارند، اما از منظر بینامتنی[4] می‌توان به اندیشه‌ها و اشتراک‌های یکسان میان آنها اشاره داشت. از منظر بینامتنی و توجه به آثار هنری، مخاطب در عملِ خوانش به شبکه‌ای از روابط متن‌ها توجه می‌کند و بدین ترتیب کشف معانی و تعامل گونه‌های هنری، به شبکه‌ای از حرکت میان متن‌ها منجر می‌شود. در این برون‌رفت از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از روابط میان متن‌ها، متن به بینامتن بدل می‌شود. (آلن، ۱۳۸۰: ۵، ۱۱)

البته، پیش از آنکه از حیث بینامتنی به رابطهٔ نگارگری و شعر پرداخته شود، باید یادآور شد که در زبان فارسی مقاله‌هایی وجود دارند که در حوزهٔ ادبیات به ارتباط یک سویهٔ واژگان نگارگری در شعر پرداخته‌اند؛ به عنوان مثال، در متن شعر، به‌ویژه، غزل‌های مکتب اصفهان در جستجوی واژگان نگارگری و لوازم و عناصر تصویری بوده‌اند.[5] ولی در این نوشته‌ها نیز نگاه محقق یک‌سویه است. از این حیث، این مقاله برآن است که از طرفی، برخلاف نظر معمول مورخان نگارگری ایران و از جهتی در ادامه و تکمیل تحقیقات ادبی؛ به تعامل بینامتنی این دو گونهٔ هنری ـ شعر و نگارگری ـ بپردازد.

بنابراین، در این مقاله، از دو دیدگاه به تعامل نگارگری و غزل مکتب‌اصفهان پرداخته می‌شود:

الف. از نگاه مضامین یکسان؛

ب. از نگاه آرایه‌های ادبی شعر و نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها.

الف. مضامین یکسان در نگارگری و شعر (غزل)

در بررسی تعامل میان نگارگری و شعر قالب غزل مکتب اصفهان، عناصر درون متنی و نشانه‌های مشترک از منظر آرایه‌های ادبی درمی‌یابیم که چگونه این دو گونهٔ هنری ـ نگارگری و نشو ـ با آنکه به ظاهر به دنبال استقلال خود هستند و از یکدیگر گریزان‌اند، اما در اندیشه و عملکرد، رفتاری یکسان را دنبال کرده‌اند. مضامین یکسان میان نگاره و شعر بسیارند که به تعدادی از آنها اشاره خواهد شد.

ـ رفتن هنرمندان به دربار هند

شاه‌عباس به سال ۹۷۸ق/۱۵۷۱م در شهر هرات به دنیا آمد. هفده ساله بود که در شهر قزوین بر تخت شاهی نشست و توانست با اقتدار حکومتی یکپارچه را در ایران به وجود آورد او در سال ۱۰۰۶ق/۱۵۹۸م پایتخت حکومتش را به اصفهان منتقل کرد. (بلان، ۱۳۷۵: ۴۳، ۶۲، ۱۱۶) در آغاز، حکومتش از دو سو مورد تهدید بود؛ در غرب، عثمانی‌ها بودند که با بخشیدن بخش‌هایی از ایران (تبریز، شروان، و گرجستان) با آنها از در صلح درآمد، و در سمت شرق ایران و منطقه خراسان نیز ازبکان بودند که پس از یک سال درگیری، آنان را از منطقهٔ سرزمین بیرون راند. از طرفی بین سال‌های ۱۰۱۱ تا ۱۰۳۴ق مناطقی را که به عثمانی‌ها بخشیده بود با کمک برادران شرلی و تجهیز ارتش به تفنگ و توپ‌های برنجی و به همراه یکصد و چهل هزار نیروی سواره و پیاده، پس گرفت (بیات، ۱۳۷۷: ۲۹۶؛ صفا، ۱۳۷۳:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

۲۱). بدین ترتیب، با یکپارچه کردن سرزمین ایران، زمینه‌های رفاه و امنیت در کشور بیشتر شد و همچنین روابط سیاسی ایران با کشورهای غربی گسترش یافت. ورود خارجیان به ایران و دربار، و نیز رفاه و امنیت پدید آمده، بستری مناسب برای هنر به وجود آورد، به‌ویژه هنرهایی که بازتابی از تفکر مذهب شیعی و نمایشی از جلال و شکوه درباری بودند. این هنر شامل معماری، کاشی‌کاری، خوشنویسی و کتیبه‌نویسی، نساجی، فرش، و تا حدودی نقاشی دیواری بودند. (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۷؛ گری، ۱۳۶۹: ۱۶۷). اما، نگارگری و شعر، به‌ویژه قالب غزل، از طرف دربار کمتر مورد حمایت قرار گرفت. البته، این کم‌توجهی از حکومت شاه‌طهماسب آغاز شده بود. با آنکه شاه‌طهماسب خود دستی در نقاشی داشت و هنر صورتگری را از «سلطان محمد نقاش» آموخته بود، اما در سال ۹۵۲ق/۱۵۴۵م به یکباره از حمایت هنرمندان دست کشید و نگارگران و شاعران برای امرارمعاش مجبور شدند یا به صورت مستقل به فعالیت هنری بپردازند و یا به دربار هند مهاجرت کنند (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۹۸؛ گری، ۱۳۶۹: ۱۲۴؛ سیوری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). بدین ترتیب، نگارگری و غزل، در مکتب اصفهان به سرنوشتی یکسان دچار شدند.

آن گونـه که ذکـر شد نگارگری و غزل نسبت به گونه‌های دیگر هنر از طرف دربار از حمایت کمتری برخوردار بود. زیرا بیشترین توجه در شعر، به قالب قصیده و منظومه برای مدح پیامبران و ائمه اطهار بود که بازتابی از تفکر شیعی حکومت بود. (سیوری، ۱۳۷۸: ۲۰۵؛ صفا، ۱۳۷۳: ۵۸۴). نگارگری نیز، نسبت به دوره‌های قبل، بازتاب کمتری از شکوه درباری را با خود داشت و حتی از به تصویر کشیدن *شاهنامه* ـ که بخشی از نمایش عظمت هر حکومتی بود ـ کمتر نشانی می‌یابیم. (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲۲؛ بینیون، ۱۳۶۷: ۳۷۶). بدین ترتیب، تعدادی از شاعران غزلسرا و نگارگران ـ خواه برای استقلال بخشیدن به هنرشان، خواه برای امرار معاش، و خواه حمایت نکردن دربار ـ به دربار هند ـ که در آن دوران زبان دربار هند فارسی بوده و ارج و اعتبار بسیاری برای هنرمندان قائل بودند ـ مهاجرت کردند.

هند را چون نستایم؟ که در این خاک سیاه
جامه شهرت من شعله رعنـایی یـافت
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۲، ۱۲۰۹)

***

پیش از این هر چند شهرت داشت در ملک عراق
سیر ملک هند صائب را بلندآوازه کرد
(گلچین معانی، ۱۳۸۱: ج ۱، ۴۴)

ـ بازتاب محیط اجتماعی پیرامون

برخی هنرمندان نیز به درون جامعه و میان مردم و مکان‌هایی چون قهوه‌خانه‌ها راه یافتند. صائب آورده است: «روزهاست که این سودازده آفرینش و این سیاه‌نامه قلمرو بینش، گردن طاقت از خط جام و دامن رغبت از شراب مدام کشیده، در حلقهٔ سلسله‌مویان و دایرهٔ سوختگان تنباکو درآمده، مینای می را به طاق نسیان گذاشته و دیدهٔ ساغر را نمک فراموشی انباشته ز آتش بی‌دود می، به دود چشم قلیان قناعت کرده.»

از این لحاظ، هنرمندان زبانی دیگر برای بیان آثارشان برگزیدند. آن گونه که در غزل، زبان ادبی شعر قُدما کمتر به کار گرفته شد و غزل به زبان متداول عامه مردم و محیط اجتماعی پیرامون با برداشتی واقع‌گرایانه نزدیک‌تر شد (میرصادق، ۱۳۷۶: ۱۳۰). غزل این دوره متشکل از تک‌بیت‌هایی است که به زبان ساده و روان بیان شده‌اند. در این دوره هنرمند واژگان روزمره و محاوره‌ای که برگرفته از تجارب روزمره است در شعر به کار گرفته است (دریاگشت، ۱۳۷۱: ۳۱۵) به گونه‌ای که مفاهیم بلند عارفانه دوره‌های قبل در شعر این دوره کمتر به چشم می‌خورد. بسیاری از تک‌بیت‌های این دوره به مثل بدل شدند، زیرا در این تک بیت‌ها شاعر مضامین بلند و برجسته را با کوتاه‌ترین الفاظ بیان کرده است. ذبیح‌الله صفا در این باره می‌گوید: «شاعر از محدوده زبان ادبی دیرین که زبان طبقهٔ منتخب ادیبان و فرهیختگان بود بیرون آمد و بسیاری از واژه‌ها و ترکیب‌های متداول زمان خود را به کار برد. آنان اصلاً ابائی نداشتند که گفتار خود را با دستور تحوّل‌یافته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

فارسی نیز همسان کنند.»

من گرفتم که قمار از همه عالم بردی
دست آخر همه را باخته می‌باید رفت
(صفا، ۱۳۷۳: ۱۵۴)

***

مرا چون روز روشن بود از جوش خریداران
که خواهد تخته کرد از خط مشکین حسن دکان را
(گلچین معانی، ۱۳۸۱: ج ۱، ۲۲۷)

در آن زمان، نگارگری ـ همانند شعر ـ در روند تکامل خود به مرحله‌ای رسیده بود که درصدد بود بدون وابستگی به حکومت به گونه‌ای مستقل عمل کند؛ آن گونه که هنرمندان به زندگی عادی مردم رو آوردند و لحظه‌ها و صحنه‌هایی از زندگی مردم را به تصویر کشیدند. و بدین ترتیب آثارشان بیانگر روایت انسان‌های واقعی شد. و نگاره‌ها به صورت تک‌برگ به تصویر درمی‌آمدند. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۶؛ فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۶؛ محمدحسن، ۱۳۷۲: ۱۵۴)

هنرمند نگارگر علاوه بر امضای اثرش بر روی بسیاری از نگاره‌ها، واقعه‌ای را که موجب خلق اثر شده است به صورت متن خبری حاکی از جزئیات، مناسبت و تاریخ آن یادداشت می‌کرد. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۲۴) برای نمونه؛ به نگاره «حمله ببر به شاگرد بقال» اثر معین مصور می‌توان اشاره کرد.

بر حاشیه آن نوشته است: «روز دوشنبه عید رمضان‌المبارک سنه ۱۰۸۲ بود که ببری که ایلچی بخارا با کرگدن به جهت نواب اشرف شاه‌سلیمان پیشکش آورده بود، در دروازه دولت شاگرد بقالی در سن پانزده شانزده ناغافلی ببر مذکور جستن کرد. نصفی طرف روی او را کند، و در همان ساعت جان تسلیم کرد. به قول شنیدم و ندیدم. به یادگار رقم زدیم و در آن سال از ابتدا نیمه شعبان‌المعظم تا روز هشتم شوال هیجده برف عظیم آمد و نوعی بود که مردم از دست برف‌روبی به تنگ آمده بودند و نرخ اکثر جنس‌ها بالا رفته بود و هیزم یک من چهار مسی و پوشال یک من شش مسی به دست نمی‌آمد و سرما به نوعی بود که... به روز دوشنبه هشتم شهر شوال سنه ۱۰۸۲ برف عظیم بارید... .»

به گفته اتینگهاوزن، موضوع‌های عاشقانه نیز انعکاسی از روابط عادی بین انسان‌ها بود، حتی در نگاره‌هایی که از سنت تصویری قُدما پیروی می‌کرد، نظیر «نظاره خسرو بر آب‌تنی شیرین»، «که شیرین دیگر بدنی ظریف و غیر خاکی ندارد و بدنی جسمانی را داراست.» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲۷۳). به عبارتی در نگاره‌های مکتب اصفهان «سعی بر آن است که پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای زنده یابد.» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲۸)

ـ واژگان لوازم و وسایل نگارگـــری در غزل

مست شد نقاش تا آن چشم جادو را کشید
طاقتش شد طاق تا آن طاق ابرو را کشید
خامـــهٔ مانـــی کز او آب طراوت مـی‌چکید
موی آتش‌دیده شد تا آن گل رو را کشید
خامـــهٔ مـــو در کَفَش سررشتهٔ زنـــار شـد
نقش‌پردازی که زلف کافر او را کشید
دیگر از بـــار خجـالت سرو سر بـــالا نکـرد
تا مصور بر ورق آن قدّ دلجو را کشید
رشتهٔ عمـرش بـه آب زندگـی پیوسته شد
خامهٔ مویی که آن لعل سخنگو را کشید
دست و پـا گم مـی‌کند از شوخی تمثال او
آن که صد ره بی‌کمند و دام آهو را کشید
حیرتـی چون حیرت آیینه‌گر افتد به دست
می‌توان صائب شبیه چهرهٔ او را کشید
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۲، ۱۷۳۰)

***

این چه رخسارست، گویا چهره‌پرداز جهان
آب و رنگ صد چمن را صرف یک گل کرده است
(همان: ج۱، ۷۸)

ـ مؤلفه‌های فرنگی

در نگاره‌های مکتب اصفهان نشانه‌هایی از تأثیرپذیری نقاشی‌های فرنگی در نوع پوشش ـ لباس، کلاه (کلاه‌فرنگی) و کفش‌ها ـ و استفاده از حیوانات دست‌آموز دیده می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

«بازیل گری» بر آن است که این‌گونه نگاره‌ها بر اثر تأثیرپذیری نگارگران ایرانی از مکاتب نقاشی اروپای شمالی بوده است. (بینیون، ۱۳۶۷: ۳۷۸؛ کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۰۲، ۱۰۸)

آشنـایـی ز نگاهش چـه تـوقع داریـد
نور اسلام نباشد ز فرنگ آمده را

***

جز چشم سیاهش که فرنگی است نگاهش
در کعبه که دیده است که بتخانه زند موج
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۱۲۱۹)

ـ دستار

از ویژگـی نگاره‌هـای این دوره، دستار حجیمـی است کـه شخصیت‌هـای تصویـر بـه سـر پیچیده‌اند. (بینیون، ۱۳۶۷: ۳۷۹)

فـرصت پیچیدن دستـار مستـان را نداد
در چه ساعت گل نمی‌دانم به گلزار آمده است
(گلچین معانی، ۱۳۸۱: ج ۱، ۳۸۹)

ـ در آوردن کفش از پا، و پای به خواب رفته

هر که ترک سر نکرد از زندگانی بر نخورد
راحتی گر هست کفش تنگ از پا کندن است
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۲۹۳)

***

جـان غافل را سفر در چاردیوار تن است
پای خواب‌آلوده را منزل کنار دامن است
(همان: ج ۱، ۳۴۹)

ب. تعامل میان آرایه‌های ادبی و نگاره‌ها

ـ معنی بیگانه

«معنی بیگانه» را معادل معنی تازه، بکر، بدیع و امروزه آشنایـی‌زدایـی[۶] دانسته‌انـد (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۵). شکلوفسکی در رسالهٔ هنر همچون شگرد (۱۹۱۷)؛ آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی[۷] را این گونه تعریف کرده است: «هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این سیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. میان ما و تمامی چیزهایی که به آنها خو گرفته‌ایم فاصله می‌اندازد.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۷). به عبارتی، هنرمند تمامی شگردها را به کار می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطب بیگانه بنمایاند و نیروی عادت را از میان ببرد و آفرینشی تازه پدید آورد. این معنی بیگانه و شیوه تازه «در واقع یافتن نوعی رابطهٔ جدید بین اشیا و مظاهر این جهان است. یافتن این رابطه جدید نیاز به نگاهی جدید و تازه هم دارد.» (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۵)

مـی‌کند جا در ضمیر آشنـایانِ سخن
هر که چون صائب به فکر معنی بیگانه رفت
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۴۲۱)

برای نمایش معنی بیگانه از دو نگاه و روش استفاده شده است؛

الف. بیان مضمون و تصاویر جدید، تغییر در زاویهٔ دید و یافتن زاویهٔ دید تازه.

گریه شمع از برای ماتم پروانه نیست
صبح نزدیک است در فکر شب تار خود است
(همان: ج ۱، ۲۸۸)

شمع نسبت بـه پروانـه بـی‌اعتناست و به خودش می‌اندیشد.

در نگارگری می‌توان اثری به نام «شتر» از «معین مصور» را مثال آورد. در آثار قدما، حیوانات معمولاً از زاویهٔ کنار و نیمرخ ترسیم شده‌اند، اما در نگاره مذکور شتر از زاویهٔ غیر معمول ترسیم شده است.

ب. بازسازی کردن مضمون و موضوع‌های هنرمندان قدیم در بیان و شیوه‌ای جدید.

از زبـان خامـه من لفظهـای آشنا
در لباس معنی بیگانه می‌آید برون
(همان: ج۲، ۱۲۱۲)

برای نمونه، مولانا گفته است:

پـای استدلالیـان چـوبین بـود
پای چوبین سخت بی‌تمکین بود
(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۰۵)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

صائب آورده است:

با عقل گشتم همسفر یک کوچه راه از بی‌کسی
شد ریشه‌ریشه دامنم از خار استدلال‌ها
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۲۰۳)

در نگارگری نگاه به آثار قدما در شکل جدید را می‌توان در اثری به نام «شیر یک سر و چهارتنه» از، معین مصور و «اسب» اثر رضا عباسی مشاهده کرد. اگرچه در آثار قدما شیر و اسب ترسیم شده‌اند، اما در این دو نگاره، با ترکیب زوایای متفاوت از یک حیوان، نگارگر معنی تازه‌ای به نگاره بخشیده است که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند.

ـ پارادوکس

پارادوکس[۸] «تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند. یعنی، عباراتی بیاورند که به لحاظ مفهومی مغایر و منافی هم به شمار می‌آیند، اما در یک جا به هم می‌رسند.» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۴). تصاویر پارادوکس‌گونه در همهٔ ادوار شعر فارسی دیده می‌شود، اما در سبک اصفهانی (یا هندی) بسامد بالایی دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۷). در نگارگری، رضا عباسی تصویری از «نَشمی کمان‌دار» ترسیم کرده است. نشمی «از همدمان دون رضا عباسی در میانسالی اوست. وضع ظاهری این کماندار آشکارا با تشخص مُهذب درباری در تعارض است، اما نقاشی رضا عباسی کنایه به دگرگونی بسیار مهمی دارد که شاه‌عباس با سازماندهی تازه سپاه در امتداد خطوط تخصصی تا کارهای قبیله‌ای، و به‌کارگیری سلاح گرم در جامعهٔ صفوی ایجاد کرد. کمان‌دار سنتی چون نشمی در سپاهی تفنگ‌دار، زاید است و این کماندار بازنشسته با پک زدن بر چپق افیونی خود تسکین خواهد یافت.» (بلر، ۱۳۷۵: ۲۰۷)

ما دماغ خشک را از باده گلشن کرده‌ایم
بارها این شمع را از آب روشن کرده‌ایم

ـ تکرارها

در غزل مکتب اصفهان با بسامد بالایی از تکرارها روبه‌رو هستیم؛ تکرار قافیه، تکرار مصرع، تکرار مطلع و تکرار مضمون. «قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده بودند، تکرار قافیه را در غزل بیش از یک‌بار جایز نمی‌دانسته‌اند.» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۱۰۹). برای نمونه:

الف. تکرار مصرع

در لحد گل نکند شعله داغـــی که مـراست
روغن از ریگ کند جذب چراغی که مراست
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۴۵۹)

قانع از صاف به دُرد است دماغی که مراست
روغن از ریگ کند جذب چراغی که مراست
(همان: ج ۱، ۴۶۰)

ب. تکرار مضمون

یوسف از بی‌مهری اِخوان به چاه افتاده است
بی حسد نبود برادر گر پیمبرزاده است

***

مرا در چاه چون یوسف وطن از مکر اخوان است
برادر گر پیمبرزاده باشد دشمن جان است

همچنین بـه گونـه‌ای افراطـی مـی‌توان به طرح‌های یکسان میان شاعران و اوزان عروضی اشاره کرد. برای نمونه، در بخش «الف» غزلیات صائب، در بحر رمل ۳۰۸ غزل و در بحر هزج ۱۶۴ غزل سروده است. (محمدی، ۱۳۷۴: ۸۰)

در نگارگری مکتب اصفهان، تکرارها خود را به چند صورت نشان داده است؛

ـ تکرار خطوط قلم‌گیری.

ـ تکرار شکل‌های (فرم‌های) کوچک و یکسان، نظیر شاخه و برگ درختان، ابرها و سنگ‌ها.

ـ تکرار یک شکل (فرم) کامل به صورت چرخشی.

ـ تکرار مضمون‌ها و موضوع‌های مشترک، و حتی نگاره‌های یکسان؛ آن گونه که نگارهٔ «جوان» توسط سه نگارگر یکسان تکرار شده است.

ـ اسلوب معادله

از بارزترین «شیوه مضمون‌سازی و به عبارت دیگر شگرد کار در سبک اصفهانی (هندی)، زدن نقب از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

ظاهر به باطن یا برقرار کردن ارتباط بین محسوس و نامحسوس است. به این شکل که شاعر از مشاهدهٔ یک پدیدهٔ محسوس و احیاناً ملموس راه به یک مفهوم نامحسوس می‌برد و به کشفی جدید دست می‌یابد.» (حسینی، ۱۳۶۸: ۱۸). در غزل مکتب اصفهان، دو مصرع یک بیت به یکدیگر پیوند خورده‌اند به گونه‌ای که در تأکید مضمون همدیگرند «و هر مصرع از نظر مفهوم چنان با مصراع دیگر یکسان است که می‌توان جای آنها را عوض کرد، این نوع تمثیل را اسلوب معادله نام‌گذاری کرده‌اند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۶) و همیشه مصراع دوم کلید معنایی بیت را شکل می‌دهد و از لحاظ نحو زبان[۹] و نیز به‌هنجار بودن روابط کلمات در محور جانشینی گفتار مصراع‌های دوم غالباً طبیعی‌تر و به‌هنجارترند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۷۵). بنابراین، برای اسلوب معادلهٔ نمودار زیر را می‌توان مشخص کرد؛ (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۴۶)

مصرع اول	مصرع دوم
مفهوم	ملموس و عینی
(ادعا و حرف شاعر)	(تمثیلی برای اثبات ادعای خود)

برای نمونه،

عشق مستغنی است از تدبیر عقل حلیه‌گر
شیر کی سازد عصای خود دُمِ روباه را
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۳۰)

مصرع اول		مصرع دوم
شیر	↔	عشق
روباه	↔	عقل
دم روباه (= عصا)	↔	تدبیر

***

اظهار عجز پیش ستمگر ز ابلهی است
اشک کباب باعث طغیان آتش است
(دریاگشت، ۱۳۷۱: ۱۲۴)

***

بندگی کار جوانی است، به پیری مفکن
در شب تار به ره رو که بیاسایی صبح
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۵۳۰)

در نگارگری مکتب اصفهان، صنعت اسلوب معادله خود را در تقسیم فضای درون نگاره به دو بخش فضای مثبت و منفی (فضای اصلی و پس‌زمینه) نشان می‌دهد. در نگاره‌های قدما فضای مثبت و منفی به ندرت دیده می‌شود و عناصر درون نگاره ـ فضاهای معماری، درون و بیرون، و شخصیت‌ها ـ همگی در یک سطح مطرح هستند و اگر فاصله‌ای هست و نمایشی از دوری و نزدیکی وجود دارد در رنگ‌آمیزی اتفاق می‌افتد. اما، در نگارگری مکتب اصفهان، نگاه و تفکر متفاوت هنرمند ـ که یادآور معنی بیگانه است ـ فضای درون تصویر را به دو قسم کرده است: موضوع اصلی که اغلب یک یا چند شخصیت هستند و در سطح (پلان) اول نگاره قرار دارند؛ و فضای پس‌زمینه که نگاهِ مفهومی و حتی زاویهٔ دید قدما در آن مشهود است. رنگ‌آمیزی آثار نیز به حداقل خود رسیده‌اند. آنچه دو وجه عینی و ذهنی (فضای مثبت یا اصلی و منفی یا پس‌زمینه) را به یکدیگر پیوند می‌زند و اسلوب معادله را ایجاد می‌کند، ارتباط عناصر در جهت ترکیب‌بندی[۱۰] اثر است که در نهایت دو وجه معادله، یک ترکیب‌بندی منسجم را پدید می‌آورند.

ـ استعاره

استعاره، در اصطلاح لفظی است که در غیر معنای حقیقی‌اش به کار رود. استعاره را یکی از ساده‌ترین انواع تجرید دانسته‌اند، «منظور از تجرید، انتزاع یک یا چند خصوصیت است از یک شیء و آن امر منتزع را موردِ حُکم و تداعی قرار دادن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۱). استعاره را نوعی تشبیه ـ به علت وجود علاقه مشابهت ـ نیز ذکر کرده‌اند. برای تشبیه چهار رکن است؛ مشبه، مشبهٌ‌به، ادات تشبیه و وجه شبه. مشبه، آنچه قصد مانند کردن آن را داریم. مشبهٌ‌به، آنچه مشبه به آن مانند می‌شود. ادات تشبیه، واژه‌ای که نشان‌دهنده پیوند شباهت است، از قبیلِ چون، مانند، همچون، مثل. وجه شبه، ویژگی و شباهتی است که میان مشبه و مشبهٌ‌به است که در معنای متن نهفته است. بنابراین، در استعاره تنها مشبهٌ‌به ذکر می‌شود و سه رکن دیگر کنار گذاشته می‌شود. از این جهت، استعاره را تشبیه محذوف نیز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

می‌گویند. پس، هر استعاره با تشبیه شروع می‌شود، حال اگر تنها مشبهٌ‌به ذکر شود و مشبه حذف شده باشد در این صورت آن را استعاره «مُصَرَّحه» (استعاره آشکار) می‌خوانند و اگر مشبهٌ‌به حذف شده باشد و مشبه ذکر شود آن را استعاره «مَکنیه» (استعاره پنهان) می‌نامند. و همچنین، در استعاره مکنیه اگر مشبهٌ‌به آن انسان و رفتار انسانی باشد، «تشخیص»[11] خوانده می‌شود.

استعاره مصرحه

زان شاخ گل شکیب من زار می‌رود
زین دست و تازیانه دل از کار می‌رود
(گلچین معانی، ۱۳۸۱: ج ۲، ۹۸)

«شاخ گل» استعاره از «اندام معشوق» است و وجه شبه آن نازکی و انعطاف‌پذیری و تناسب و زیبایی است.

ساقی دمید صبح، علاج خمار کن
خورشید را ز پرده شب آشکار کن
(صائب، ۱۳۸۵: ۲۸۸)

«خورشید» استعاره از «می» است.

استعاره مکنیه

ساحل مقصود داند موجه شمشیر را
کشتی هر کس از این دریای طوفانی گذشت
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۴۳۸)

«شمشیر» به دریایی تشبیه شده است که موج دارد.

برق سبک‌عنان را مژگان خوش‌نگاهش
میدان به طرح داده، چون آهوی رمیده
(صائب، ۱۳۸۵: ۳۱۷)

«برق» به حیوانی همچون «اسب» تشبیه شده است که تیزرو است.

و در نگارگری، صنعت استعاره «مصرحه» به کار گرفته شده است، آن گونه که نگاره‌هایی هست که در آن جوانی ایستاده یا نشسته و شاخه‌گلی بر گرد او پیچیده است و یا شاخه‌گلی در دست دارد. در تابلوی «جوان نشسته» اثر رضا عباسی، ساقهٔ گل به خنجر پیچیده، به زیر لباس جوان رفته و از گریبان او بیرون آمده است. در این نگاره‌ها شاخه‌گل نشانه‌ای از معشوق و یاری است که جوان در برگرفته است.

ـ تشبیه مُضْمَر

لباس‌هایی که بر تن شخصیت‌های تصویر است و همچنین اشیای پیرامونشان دارای نقش‌هایی هستندکه توجه بیننده را به خود جلب کنند و با کمی دقت و توجه می‌توان به تشابه و همانندی نقش‌های موجود با نقش‌های پس‌زمینه تصویر پی‌برد. از این منظر، نقش‌های مذکور را می‌توان با صنعت تشبیه «مُضمَر» (تشبیه پنهان) برابر دانست، چرا که در تشبیه مضمر، تشبیه به شیوه‌ای بیان می‌شود که در ظاهر شباهتی به تشبیه ندارد. اما با کمی دقت می‌توان به تشبیه در متن پی بُرد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۹)

خون ما را ریخت گردون در لباس دوستی
از سلیمی گرگ را صائب شبان پنداشتم
(گلچین معانی، ۱۳۸۱: ج ۲، ۵۵)

«گردون» به «گرگ»، و «دوستی» به «شبان» تشبیه شده است.

ـ ایهام تناسب

واژه‌ای بـا حداقل دو معنی که همه معانی آن واژه مورد نظر باشد و در متن کاربرد داشته باشد، ایهام نامیده می‌شود.

نه به چشم و دلِ تنها نگرانیم تو را
همچو دام از همه اعضا نگرانیم تو را
(صائب، ۱۳۸۵: ۵۸)

«نگرانیم تو را»، دارای ایهام است؛ نگاه کردن توأم با دقت و توجه، و دلواپسی و نگران بودن.

اما، اگر در متن، معنی دوم واژه کاربرد نداشته ولی با واژه‌های درون متن ارتباط داشته باشد، این ایهام، «ایهام تناسب» است.

هزار جان مقدس فدای تیغ تو باد
که در گشایش دل‌ها عجب دمی دارد
(صائب، ۱۳۸۵: ۱۲۹)

«دم» بـه معنـای «نَفَس» و بـا «لبهٔ تیغ»، ایهـام تناسب دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

عشق تردستِ تو را نازم که در هر جلوه‌ای
کرد ویران یک جهان دل را و گردی برنخاست
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۱، ۳۹۹)

«تردست» به معنای «چابک و ماهر» و با «گرد برنخاستن»، ایهام تناسب دارد.

با نگاهی به شخصیت‌ها و اشیای پیرامونشان، در وهلهٔ نخست لباس یا شیء مورد توجه به چشم می‌آید، و در وهلهٔ دوم نقش‌ها هستند که جلب توجه می‌کنند، و همین نقش‌ها تصویر فضای پس‌زمینه را نیز به ذهن متبادر می‌کنند. به عبارتی نقش‌های لباس و اشیا با فضای پس‌زمینه همانندی و تناسب برقرار می‌کند، اما باید توجه داشت که نقش‌های ایجادشده بر روی لباس‌ها و اشیا در معنی اول همان لباس و یا شیء پیرامون سوژه هستند.

برای نمونه، نقش روی لباس زنِ تصویر و حتی نقش روی کوزه، همانند تصاویر فضای پس‌زمینه هستند، اما با وجود این همانندی و تناسب باز همان لباس و کوزه مطرح است.

ـ مجاز

صنعت مجاز، کاربرد واژه در معنایی غیر از معنی اصلی واژه است، و برای آنکه ذهن مخاطب از معنی حقیقی به معنی مجاز راه یابد دلیل یا اشاره‌ای در کلام به کار می‌رود که آن را «قرینه» می‌گویند. قرینه، گاه لفظی است و گاه معنوی. در «قرینه لفظی»، لفظی که در جمله است ذهن را متوجه معنی مجاز می‌کند، و «قرینه معنوی»، حاصل فضای معنوی شعر است که مجاز در آن به کار رفته است. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۳۱)

زان شاخ گـــل شکیب من زار می‌رود
زین دست و تازیانه دل از کار می‌رود
(صائب، ۱۳۸۵: ۱۶۹)

«دست» مجازاً به معنی «قدرت» است.

در مجاز میان معنی اصلی یا حقیقی و معنی ثانوی یا مجازی باید رابطه‌ای وجود داشته باشد تا معنی ثانوی درک شود. این رابطه را در سنت «علاقه» نامیده‌اند. مجازی که علاقه آن مشابهت باشد آن را استعاره یا «مجاز استعاری» می‌گویند و اگر مجازی علاقه آن مشابهت نباشد آن را «مجاز مرسل» می‌نامند که چندین نوع است. یکی از آنها «مجاز جزء و کل» است، که در آن یک جزء جای کُل نشسته است.

به زکات حسن بگذر سوی گلستان که گلها
همـه با کف گشاده ز پی دعا نشسته
(صائب، ۱۳۸۵: ۸۰۳)

«کف» به جای «دست» به کار رفته است.

در هنرهای تجسمی و رسانهٔ فیلم و عکس، نمای نزدیک را که در آن جزء معرف کل است نوعی مجاز مرسل دانسته‌اند و «دنیل چندلر» آورده است: «قالب صوری هر انگاره بصری (اعم از نقاشی، طراحی، عکس، فیلم یا قاب تلویزیون) خود در حکم نوعی مجاز مرسل ساده عمل می‌کند. زیرا می‌خواهد بگوید آنچه در این قاب ارائه شده است "برشی از زندگی" است، و دنیای بیرون از قاب به همان سیاق دنیایی که در درون قاب به تصویر کشیده شده است جریان دارد.» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۲۷). اگر مجدداً به نقش روی لباس شخصیت‌ها و اشیای پیرامونشان نگاه کنیم درمی‌یابیم که این نقش‌ها جزئی از کلِ پس‌زمینه است که در اندازه‌ای کوچک‌تر بر روی لباس و اشیاء پیرامون قرار گرفته‌اند. برای درک بهتر، با نگه داشتن نقش‌های مورد نظر و فضای پس‌زمینه و محو کردن عناصر دیگر نگاره (فضای اصلی و شخصیت‌ها) و سپس بزرگ‌نمایی نقش‌های کوچک لباس و اشیای پیرامون، تا جایی که با تصویر پس‌زمینه متناسب درآید، تصویری یگانه پدید می‌آید که از یک نوع هستند. بدین ترتیب، درمی‌یابیم نقش‌های کوچک، جزئی از تصویر کُلِ پس‌زمینه است و صنعت مجاز جزء و کل در آن به کار رفته است.

ـ کنایه

کنایه «در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد. به طوری که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمل، معنی دوم را که لازمهٔ معنی اول است، درک کند، معنی دوم معمولاً قرینه آشکار ندارد و بیشتر جنبه معنوی دارد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۲۰)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

پیه گرگ است که بر پیرهنم مالیدند
دست چربی که کشیدند عزیزان به سرم
(صائب، ۱۳۸۶: ج ۲، ۱۱۳۳)

«پیه گرگ بر پیرهن مالیدن» کنایه از مکر و خدعه و فریب دادن است.

«دست چرب بر سر کشیدن» کنایه از اظهار لطف و محبت کردن است.

در گلستانی که عمر ما به دلتنگی گذشت
خنده‌ها در آستین، هر غنچهٔ تصویر داشت
(صائب، ۱۳۸۱: ج ۲، ۱۱۳۳)

«در آستین داشتن» کنایه از آماده و مهیا داشتن است.

در نگارگری، نگارهٔ «جوان مست» اثر محمدقاسم، «حالت جوان، شبیه آن عاشقی است که از معشوق خود می‌خواهد کنارش بنشیند.» (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۹۳) معشوقه‌ای که وجود ندارد و عمل جوان ـ دست‌هایی که باز هستند و گویی او را در آغوش گرفته‌اند ـ کنایه از وجود معشوق است. آن گونه که کنایه می‌تواند خلاف‌آمد[۱۲] باشد، و رجوع به بافت (برون‌متنی) که تعیین‌کننده معنی است. (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۲۹)

نتیجه

نگارگری و غزل مکتب اصفهان عصر صفوی با یکدیگر در تعامل بوده‌اند و در اندیشه و عمل یکسان رفتار کرده‌اند؛ از برخورد جامعه با آنها و روابط اجتماعی‌شان گرفته تا موضوع و مضمون‌های مشترک. همچنین، برای غزل مکتب اصفهان عناصر و نشانه‌هایی را برشمرده‌اند که به گونه‌ای در نگارگری آن دوره منعکس شده است. آن گونه که در نگارگری آن عصر دو فضا؛ اصلی و پس‌زمینه پدید آمد، همان گونه که در غزل اسلوب معادله که نوعی معنی بیگانه است. آن هنگام که در نگاره، شاخه‌گلی در دست و بر سینهٔ شخصیت تصویر جای گرفته است، استعاره‌ای از یار و معشوق است. آنگاه که به نقش روی لباس شخصیت‌ها و اشیای پیرامون‌شان دقت کنیم از چند منظر مورد توجه قرار می‌گیرند؛ موقعی که نقش‌های مذکور را با نقش و تصویر فضای پس‌زمینه همانند بیابیم به تشبیه مضمر پرداخته‌ایم. و اگر نگاهمان را به شیء مورد نظر که نقش بر روی آن بوده بازگردانیم و معنای اول را از آن مستفاد کنیم به ایهام تناسب رسیده‌ایم و آن هنگام که نقش‌های اشیای فضای اصلی را به تناسبِ با فضای پس‌زمینه و در کنار هم قرار دهیم تصویری پدید می‌آید که نشان‌دهندهٔ مجاز جزء و کل است.

پی‌نوشت‌ها

1. illustration

۲. در رابطه با جدایی ادبیات و نگارگری مکتب اصفهان به نظر چند تاریخ‌نگار اشاره می‌شود:
بینیون و بازیل‌گری بر این باورند که «نقاشی‌ها و طرح‌های منفرد که برای منظوری غیر از مصور کردن کتب تهیه می‌شدند تقریباً در همین اوان اوج بیشتری یافتند.» (بینتون، ۱۳۶۷: ۳۷۶)؛ و م.م. اشرفی اشاره دارد به اینکه «نقاشی به مثابه مصورسازی، جای به تصویر ریزنقش و تک‌چهره و دیوارنگاری می‌دهد و سپس تصاویر کتاب به نقاشی با مقیاس بزرگ‌تر استحاله می‌یابد. تمامی اینها رفته‌رفته نقش و اهمیت نقاشی کتاب در سده‌های میانه را محدود می‌کند و بر هنر مصورسازی کتاب تأثیر می‌گذارد.» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۲). اسکارچیان معتقد است «موضوعات تازه، رهایی نقاشی از تزئین و تذهیب نسخ خطی نگارگری را به صورت هنر مستقلی در آورد.» (اسکارچیان، ۱۳۸۴: ۲۷). زکی محمدحسن می‌آورد «نقاشان آن زمان توجه زیادی به نقاشی نسخه‌های خطی گرانبها و تذهیب آن ننمودند بلکه کشیدن تصاویر را با قلم بدون هیچ گونه رنگ ترجیح داده و عمل سیاه‌قلم را معمول نمودند و به‌ندرت به روش سابق می‌رفتند.» (محمدحسن، ۱۳۷۲: ۳۵۱). یعقوب آژند به نگاره‌های تک‌برگی اشاره می‌کند آن گونه که «در مکتب اصفهان نقاشی به جای خوشنویسی به صدر می‌نشیند... و از نگاره‌های تک‌برگی و نیز بعضی نقاشی‌های زندگی روزمره مردم می‌توان به شیوع نقاشی در بین مردم پی‌برد.» (آژند، ۱۳۸۵: ۳۵۵)؛ و رویین پاکباز در این باره می‌آورد «پیوند نقاشی و ادبیات سست شده بود. خروج از محدودهٔ کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را به صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کند.» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۲۴)

۳. اشتاین معتقد است: «هنر، هستی خود را مدیون شرایطی است که توسط جامعه تحول یافته‌اند. بدین سان، آفرینش هنر به بخشی از واقعیت اجتماعی تبدیل می‌گردد.» (مارکس، ۱۳۸۳: ۱۰۳)

۴. به اندیشه ژاک دریدا هر متن تداعی‌کننده متون پیشین و درآمدی بر متون دیگر است (ضیمران، ۱۳۸۴: ۱۸۴). و رولان بارت در کتاب *اس/ زد* (۱۹۷۰) بر آن است که متن بر ارزش‌های تاریخی ـ فرهنگی خود دلالت دارد و این دلالت از طریق تداعی سایر متون میسر می‌شود. (آلن، ۱۳۸۰: ۱۸۴)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

۵. رک : شوقی نوبر، احمد. (۱۳۷۷)، «عالم تصویر در دیوان صائب تبریزی»، *فصلنامه زبان و ادب*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، س ۲، ش ۴، ص ۹۰ ـ ۱۱۶.

6. defamilarization (En.)، défamiliarité(Fr.)
7. defamilization
8. paradox
9. syntax
10. composition
11. Personification
12. irony

کتابنامه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌خواه، تهران: نشر مرکز.

اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر. (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: انتشارات آگه.

احمدی، بابک. (۱۳۷۵)، *ساختار و تأویل متن*، ج۱، چ ۳، تهران: نشر مرکز.

اسکارچیان، جیان روبرتو. (۱۳۸۴)، *هنر صفوی، زند، قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، چ ۳، تهران: انتشارات مولی.

اشرفی، م. م. (۱۳۶۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.

برزی، اصغر. (۱۳۷۵)، *شعله آواز*، بُناب: انتشارات اعظم بناب.

بلان، لوسین. (۱۳۷۵)، *زندگی شاه‌عباس*، ترجمهٔ ولی‌الله شادان، تهران: انتشارات اساطیر.

بلر، شیلا، و جاناتان ام. بلوم. (۱۳۸۱)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات سروش.

بیات، عزیزالله. (۱۳۷۷)، *کلیات تاریخ تطبیقی ایران*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

بینیون، لورنس و دیگران. (۱۳۶۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایران*، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: نشر نارستان.

حسن‌پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۴)، *طرز تازه، سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، تهران: انتشارات سخن.

حسینی، حسن. (۱۳۶۸)، *بیدل، سپهری و سبک هندی*، چ ۲، تهران: انتشارات سروش.

خزایی، محمد، (۱۳۶۸)، *کیمیای نقش*، تهران: انتشارات حوزه هنری.

دریاگشت، محمدرسول. (۱۳۷۱)، *صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی* (مجموعه مقالات)، تهران: نشر قطره.

رسولی، آتوسا. (۱۳۸۴)، «تأثیر خط شکسته نستعلیق بر طرح‌های مکتب اصفهان»، *فصلنامه هنر*، س ۵۶، ص ۴۸ـ۹۱۱.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰)، *هنر درباری ایران*، ترجمهٔ ناهید شمیرانی، تهران: نشر کارنگ.

سیوری، راجر. (۱۳۷۸)، *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، چ ۸، تهران: نشر مرکز.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۵)، *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران: انتشارات حوزه هنری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶)، *شاعر آینه‌ها*، چ ۴، تهران: انتشارات آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۷)، *آشنایی با عروض و قافیه*، چ ۲، انتشارات فردوس.

شوقی نوبر، احمد. (۱۳۷۷)، «عالم تصویر در دیوان صائب تبریزی»، *فصلنامه زبان و ادب*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، س ۲، ش ۴، ۹۰-۱۱۶.

صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۴ تا ۱۳۷۰)، *دیوان غزلیات صائب تبریزی*، به کوشش محمد قهرمان، ۶ ج، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ . (۱۳۷۷)، گزیده اشعار صائب، (مجموعه رنگین گل، ۶ ج)، به انتخاب محمد قهرمان، چ ۵، تهران: انتشارات سخن.

_____ . (۱۳۸۱)، *گزیده اشعار صائب*، به کوشش جعفر شعار و زین‌العابدین مؤتمن، چ ۶، تهران: انتشارات شرکت پردیس ۵۷.

_____ . (۱۳۸۵)، *دویست و یک غزل*، به انتخاب و تفسیر امیربانوی فیروزکوهی، چ ۱۰، تهران: انتشارات زوار.

_____ . (۱۳۸۶)، *دیوان غزلیات*، به اهتمام جهانگیر منصور، ۲ ج، چ ۵، تهران: انتشارات نگاه.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۵، چ ۹، تهران: انتشارات فردوس.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۴)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، انتشارات فرزان.

فشارکی، محمد. (۱۳۷۹)، *نقد بدیع*، تهران: انتشارات سمت.

کن بای، شیلا ر. (۱۳۷۸)، *نقاشی ایران*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

گری، بازیل. (۱۳۶۹)، *نقاشی ایران*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: انتشارات عصر جدید.

گلچین معانی، احمد. (۱۳۸۱)، *فرهنگ اشعار صائب*، ۲ ج، چ ۳، تهران: انتشارات امیرکبیر.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۲)، *گردباد جنون*، تهران: نشر مرکز.

مارکس، کارل و دیگران. (۱۳۸۳)، *درباره ادبیات و هنر*، ترجمهٔ اصغر مهدی‌زادگان؛ تهران: انتشارات نگاه.

محمدحسن، زکی. (۱۳۷۲)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ابوالقاسم سحاب، چ ۴، تهران: انتشارات سحاب کتاب.

محمدی، محمدحسین. (۱۳۷۴)، *بیگانه مثل معنی*، تهران: نشر میترا.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۹)، به سعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون، تهران: امیرکبیر.

میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. (۱۳۷۶)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، چ ۲، تهران: نشر کتاب مهناز.

Gary, Basil. (1995), *La Peinture Persane*, Skira, Londre.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱
محمد قاسم

جزئی از تصویر







۳
سه مرد باری را بر پشت شتر قرار می‌دهند
(ناشناس)

۲
مردی در حال دوختن تکه‌پارچه‌ای؛
رضا عباسی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۴
محمدعلی‌مصور



۵
معین مصور



۶
رضا عباسی

۷
رضا عباسی



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۸
افضل‌الحسینی



۹
رضا عباسی



۱۱
معین مصور

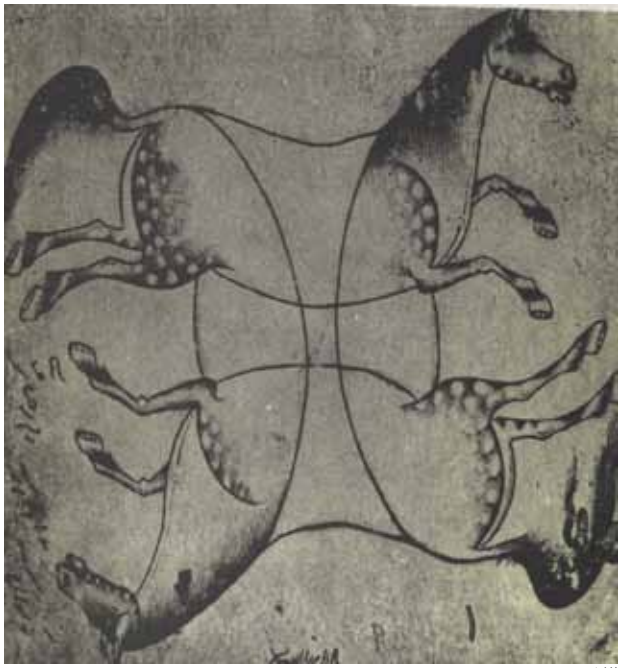


۱۰
افضل‌الحسینی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱۲
رضا عباسی



۱۳
معین مصور

نَشمی کمان‌دار
رضا عباسی
۱۴



رضا عباسی
۱۵

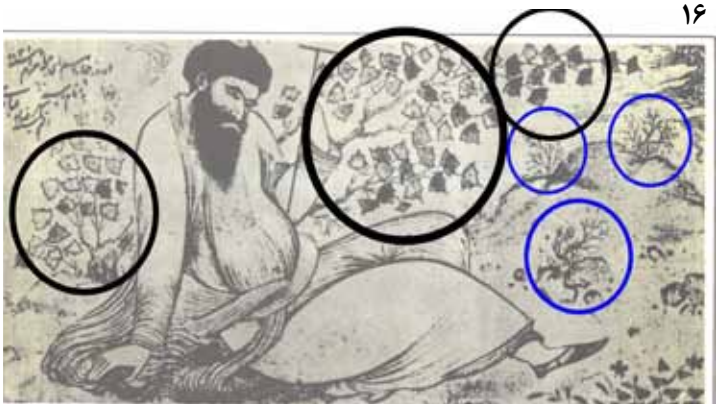


[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱۷
افضل الحسینی

رضا عباسی
۱۶





۱۹
محمدیوسف

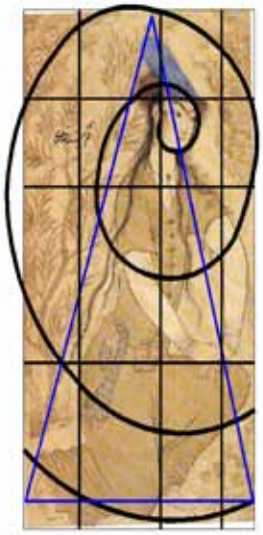


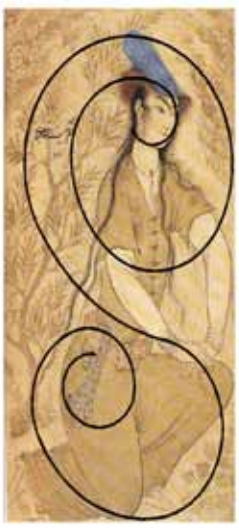
۱۸
رضا عباسی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۲۰
رضا عباسی









۲۱
رضا عباسی

جزئی از تصویر





[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۲۲
رضا عباسی



۲۳
محمدمحسن

(ناشناس) ترکیب نقش روی بالشت و فضای پس‌زمینه
۲۴







[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]







۲۵

رضا عباسی ترکیب نقش روی لباس و فضای پس‌زمینه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۲۶
محمدقاسم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]