Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

Vol. 8, No.1. 2024: 85-96

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.61186/jic.8.1.321 URL: jih-tabriziau.ir

Original Paper

The visual analysis of " Khosrow's portrait shown to Shirin by Shapur" with iconology

Sahand Allahyari *

PhD in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

Abstract

In Persian paintings it is possible to analyze the artists' interpretation of a literary text by investigating the illustrated texts with the same concepts. In Khamse of Tahmasbi the painters created different meaning in the paintings. One of them is the painting "Khosrow's portrait shown to Shirin by Shapur," created by Mirza Ali. The current research aims to identify the hidden layers of meaning within the aforementioned painting using iconological approach, and the data is gathered through library and documentary resources, addressing the question of what hidden layers of meaning exist in this painting? The results of this research indicate that this painting is visually unfaithful to the literary text of the story. In this artwork, there is no depiction of joy, dancing, or the revelry of Shirin and her servants; instead, the faces are portrayed with expressions of concern and surprise. Despite the text emphasizes on the absence of outsiders, Mirza Ali has portrayed stranger (male) individuals (na-mahram) in the artwork, transforming the romantic and lyrical atmosphere of the narrative into a dry, formal, and courtly setting. The painter, in light of the gradual onset of social upheavals, injustices, and the oppression of rulers against the people in the realm of his province, as well as the courtly corruption during the era of Shah Tahmasb Safavid, has transformed the romantic narrative into political and social commentary relevant to the era of Shah Tahmasb Safavid, using visual elements such as the attire of individuals, men with Taj Heydari hats, the working class and farmers, the royal palace, and the scheming behavior of courtiers to convey implicit and indirect warnings to the king about the potential downfall of the monarchy if social turmoil continues.

Keywords: Miniature, Tabriz Safavid school, Iconology, Khamseye Tahmasbi, Mirza Ali

* Corresponding Author: allahyari.ac.shahed@gmail.com

پژوهشی

سال هشتم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۳ دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی

صفحات: ۸۵– ۹۶

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۷ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۶

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

تحلیل بصری نگارۀ «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» با شیوۀ آیکونولوژی

سهند اله‌یاری *

دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

چکیده

در نگارگری ایرانی می‌توان تفسیر هنرمند از متن ادبی را از طریق بررسیِ متون مصور با مضامین ثابت که توسط نگارگران به تصویر کشیده شده، تحلیل کرد. نگارگران در ترسیم نگاره‌های خمسه طهماسبی در واقع معنای دیگری را در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر به عنوان مؤلف یک اثر، معنای افزوده‌ای را ایجاد کرده، تصویر نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» اثر میرزاعلی در نسخه خمسه طهماسبی است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی در نگاره فوق به روش آیکونولوژی شکل گرفته است و جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی به طرح این پرسش می‌پردازد که چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره مورد نظر وجود دارد؟ نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که این نگاره از نظر بصری وفادار به متن ادبی داستان نبوده و برخلاف خط داستانیِ متن ادبی نظامی، در این نگاره خبری از شادی، رقص، عیش و نوش شیرین و ملازمان نیست؛ و چهره‌ها با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است و با وجود تأکید نظامی در متن مبنی بر عدم وجود نامحرمان، میرزاعلی افرادی نامحرم را در اثر نمایان کرده و در نتیجه فضای عاشقانه و تغزلی داستان، تبدیل به فضای خشک، رسمی و درباری در این نگاره شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشفتگی‌های اجتماعی، بی‌عدالتی و ظلم حاکمان به مردم در قلمروی ولایت خود و فسادهای درباری در دوره شاه طهماسب صفوی، بر اساس دیدگاه اجتماعی و سیاسی خود با استفاده از عناصر تصویری از قبیل پوشش افراد، مردانی با کلاه تاج‌حیدری، طبقۀ کارگری و کشاورزی، کوشک سلطنتی و حالات دسیسه‌آمیز درباریان، داستان عاشقانه را به یک اثر سیاسی و اجتماعی مربوط به دوران شاه طهماسب صفوی تبدیل کرده است تا به صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های هشدارآمیزی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامۀ آشفتگی‌های اجتماعی را به شاه انعکاس دهد.

واژگان کلیدی:

نگارگری، مکتب تبریز صفوی، آیکونولوژی، خمسه طهماسبی، میرزاعلی

* مسئول مکاتبات: allahyarisahand@gmail.com

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

مقدمه

نگارگری در دسته‌ای از هنرهایی قرار دارد که تفسیر نگارگر از متن ادبی در شکل‌گیری معنای اثر نقش دارد؛ زیرا نگارگران در تصویرسازی متونی همچون شاهنامه، خمسه نظامی و غیره با تفسیر خود، متن نوشتاری را به متن تصویری تبدیل و معنای جدیدی به نگاره می‌بخشند. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند از متن ادبی را از طریق بررسی متون مصورسازی شده با مضامین ثابت تحلیل کرد. دریافت مخاطب از متن نوشتاری نسبت به دریافت وی از متن دیداری متمایز بوده و با توجه به ضرورت کشف پیوند ادبیات با دیگر هنرها و دانش‌ها برای استخراج و طبقه‌بندی قوانین حاکم بر ادبیات و همچنین کشـف ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی و هنر و در نتیجه درک بهتر و جامع‌تر اثر می‌توان به مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و هنر پرداخت Alboghbish & (Ashtiani, 2016). از این زاویهٔ دید مسئله تفسیر هنرمند از متن ادبی اهمیت فراوانی می‌یابد؛ به طوری که نگارگران در مصورسازی نسخه‌های متنوع ادبی، از تفسیر شخصی خود از متن اولیه بهره برده و معنای دیگری علاوه بر مضمون متن ادبی در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. در حقیقت با تحلیل تفسیر نگارگر از متن ادبی می‌توان معنای باطنی یک اثر هنری را آشکار کرد. پیوند درونی شعر و ادبیات فارسی با نگارگری ایران که نمایانگر اشتراک در زمینه خیال و صور خیال است، سبب شده تا این دو حوزه از هنرهای ایران دارای اشتراکی درونی و عمیق باشند. شاعران و نگارگران ایران از ابزارهای کلامی و بصری خاصی همچون آرایه‌های ادبی و بصری برای انتقال این صور و معانی بهره ببرند (Rajabi & Fahimifar, 2021). در پژوهش‌های انجام گرفته در حوزه نگارگری ایرانی تاکنون بیشتر به جنبه‌های تاریخی و صرفاً تطبیقیِ نگارگری ایرانی، ویژگی‌های بصری و فرمی، سبک‌شناختی و در کل ظاهر یک اثر هنری پرداخته شده و هنر نگارگری از جنبهٔ بازآفرینی متون و همچنین نقش تفسیر نگارگر از متون ادبی در خلق معنای پنهان و باطنی آثار هنری مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. در این راستا می‌توان از منظومه حکیم گنجوی یاد کرد؛ که نوشته‌هایش به دلیل نوع بیان جزئیات و جذابیت، پس از شاهنامه، بیشترین تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. هنرمندان در ادوار مختلف با حمایت درباریان به مصورسازی این منظومهٔ ادبی پرداخته‌اند. در مکتب تبریز صفوی که نقطه اتصال و اثرگذاری در تاریخ نگارگری ایران است، این وفاق به نوع دیگری آشکار می‌شود. یکی از این نسخ خمسه طهماسبی است که در کتابخانه بریتانیا قرار دارد. در ترسیم نگاره‌های خمسه نظامی در مکتب تبریز صفوی معنای جدیدی را در نگاره‌ها خلق شده است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر معنای جدیدی را ایجاد کرده، نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» اثر میرزاعلی است. این مقاله با هدف شناسایی معانی موجود در لایه‌های پنهان نگاره فوق به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از رویکرد آیکونولوژی و با جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه و اسنادی در پاسخ به این پرسش است که چه لایه‌های معنایی پنهان در نگارهٔ «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» وجود دارد؟ تحلیل نگاره مذکور طی سه مرحله انجام می‌گیرد. در مرحله نخست به موضوع اولیه، معنای ابتدایی، اشکال محسوس و جزئیات بصری پرداخته می‌شود؛ در مرحله دوم به سراغ مایه و مضمون اثر می‌رود و به تطبیق متن ادبی و نگاره توجه خواهد شد؛ و در مرحله سوم که با تفسیر همراه است، درون‌مایه نگاره که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین شده و مضامین، مفاهیم و نمادهای نگاره‌ها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. پیشینه پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام‌شده، تحقیق مستقلی در ارتباط با موضوع پژوهش مورد نظر انجام نشده است و پژوهش‌هایی که معطوف به نسخهٔ مصور خمسهٔ شاه طهماسبی و آیکونولوژی نگارگری صورت پذیرفته، بیشتر معطوف به ویژگی‌های بصری نگاره شده است. وجه تمایز تحقیق پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، دست‌یابی به لایه‌های پنهان در نگاره مورد نظر با رویکرد آیکونولوژی است. همچنین در خصوص ارتباط ادبیات با نگارگری ایران تحقیقات محدودی انجام شده است. از جمله پولیاکووا و رحیموا در کتاب نقاشی و ادبیات ایرانی بیان می‌کنند که نقاش مانند شاعر، امور تجریدی و جهان‌آرمانی را به تصویر می‌کشد و به نمایش جهان مادی و دنیوی بی‌اعتناست؛ و تأکید می‌کنند که بازآفرینی آثار منظوم از نظر سبک و استعارات، با توجه به امکانات تجسمی آنها ظاهراً برای نگارگران دشوار می‌نمود؛ اما ایشان توانستند زبان خاص هنری و روش‌های متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه شعرا به دست آورند (Poliakova & Rahimova, 2002). همچنین اشرفی در کتاب همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی، سعی نموده پیوستگی نگارگری با ادبیات را از نظر نسخه‌شناسی و سیر تحول آن بیان کند و خواننده را به این نکته توجه می‌دهد که نقاشی ایرانی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرده و زمانی که ادبیات فارسی غنا، تنوع و عمق محتوایی خود را از دست داد، این هنر نیز از مسیر پیشین خود منحرف گردید (Ashrafi, 1998). شایسته‌فر در مقالهٔ «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه طهماسبی»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضمونی نگاره‌ها و ارتباط آن‌ها با اشعار نظامی به عنوان عنصری خیال‌انگیز می‌پردازد و تأثیر مستقیم شعر و ادبیات فارسی بر نگارگری را به عنوان یکی از هنرهای اصیل ایرانی در دوره صفوی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که نگارگری علاوه بر ترسیم وقایع داستان‌ها و توضیح متون منظوم، رسالتِ نشان دادن اسرار منعقد در اشعار و متون را با استفاده از نمادها برعهده داشته است (Shaistefar , 2006). اعتمادی در مقالهٔ «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی»، ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را که به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون در نگاره‌های مورد نظر شده‌اند، مطرح می‌کند به صورتی که شرایط دینی جامعهٔ دورهٔ صفوی بر نوع پوشش مجنون تأثیر مستقیمی گذاشته است (Etemadi, 2018).

شکری و همکاران در مقالهٔ «بررسی لایه‌های معنایی در نگارهٔ مربوط به امام زمان (عج) در فالنامهٔ طهماسبی مبنی بر نظریهٔ آیکونولوژی اروین پانوفسکی»، از خوانش تصویری این نگاره‌ها به این نتیجه می‌رسند که نگارگران، شخصیت امام زمان (عج) را بر مبنای توصیف‌های ثبت شده در منابعی

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

چون قرآن، احادیث، روایات و همچنین خواسته‌های حامیان و سفارش‌دهندگان تصویرسازی کرده‌اند (Shokri et al., 2019). تقوی در مقالهٔ «اقتباس و کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعهٔ موردی: تحلیل سه روایت و نگارهٔ منتخب از خمسهٔ نظامی شاه طهماسبی»، موضوعاتی چون حکایت انوشیروان و ده ویران، نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول و معراج پیامبر اسلام (ص) را بر پایه ادبیات، توصیف و تحلیل کرده است (Taqavi, 2022). حاکمی‌والا و رئیسی‌بهان در مقاله «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی» ضمن معرفی عناصر درام در ادبیات، به تطبیق آنها در ساختار روایی متن شاهنامه پرداخته است(Hakemi Vala & Reisi Bahan, 2005). عصمتی و رجبی در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی» نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های مورد نظر را در جهت سنجش عناصر بصری در رسیدن به مضمون حماسی در نگارگری ایرانی تحلیل نموده است(Esmati & Rajabi, 2001). همچنین عسگرنژاد و گذشتی در مقاله‌ای با عنوان «هنـــر ادبی و ادبیات هنر» هنر و ادبیات را دو جلوه از آفرینش‌گری می‌دانند که از دیدگاه زیبایی‌شناسی به هم پیوسته‌اند؛ همچنین ایشان تبیین می‌کنند که هدف شاعر ایرانی تنها بیان منظوم روایت و داستان نیست و در پس هر کلمه و سطر، معنا و مفهومی مستتر است و درون‌مایه اثر نشان از واقعیت دیگری دارد (Asgarnejad & Gozashti, 2015). در مرور ادبیاتِ پیشینه پژوهش می‌توان بر این نکته تأکید کرد که علی‌رغم پژوهش‌های زیاد محققین ایرانی پیرامون نگارگری و نسخ مختلف ادبی، بررسی تأثیر تفسیر نگارگر در خلق معنای جدید از متون ادبی مورد توجه قرار نگرفته است. تحقیقات یا در حیطهٔ نسخه‌شناسی بوده یا فقط به تجزیه و تحلیل ساختار نگاره‌ها توجه داشته و به نحوهٔ شکل‌گیری معنای این تصاویر توجه نشده است. محققان بیشتر به جنبه کلی ارتباط ادبیات فارسی و نگارگری ایران پرداخته‌اند و به ندرت از تأثیر قابلیت‌های بیانی و تفسیری متون ادبی بر نگارگری به صورت مصداقی سخن گفته‌اند. لذا پژوهش پیش رو که به طور مصداقی تأثیر متون ادبی بر بینش نگارگر را در آثار نگارگری مورد بررسی قرار داده، می‌تواند دیدگاه نوینی را در این گونه مطالعات بین‌رشته‌ای فراهم آورد.

۲. شیوه تحقیق

مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی و آشکارسازی پس‌زمینه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری که هدف آن تحلیل محتوای شکلی تصاویر بوده آیکونولوژی نامیده می‌شود (Taheri, 2017, p. 18). ژیلبرت دوراند پیرامون ارزش بالای تصاویر هنری می‌گوید: «یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارنده معنایی است که فقط آن را می‌توان در مفهوم تخیلی آن دریافت کرد؛ بدین معنی که آن را فقط در مفهوم مجازی آن می‌توان فهمید». وی می‌افزاید که حتی تصاویر به نظر کم‌اهمیت، در اوج ابهام و آشفتگی، از اصولی منطقی پیروی کرده و با همدیگر در ارتباط هستند (Durand, 1922, p. 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «شکل» سه گام از تفسیر را نشان می‌دهد. خروجی روش او، شامل لایه‌هایی از معنا است؛ که به آنالیزهای پیچیده مطالعاتی بسیاری در زمینه مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است و موجبات ایجاد پیوند میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» را فراهم می‌کند؛ از این‌رو در مسیر ابتدایی به مرحله «پیش‌آیکونوگرافی» پرداخته می‌شود و در ادامه حاوی دو گام اساسی و بنیادین برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «شمایل‌نگاری» و «آیکونولوژی» می‌گردد؛ که خود او، آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید (Panofsky, 1972, p. 146).

مرحله نخست از آیکونولوژی، دایر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و ازهم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحله توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیه بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب را که به عنوان عامل دربردارنده معنای ابتدایی یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند؛ که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف پیش آیکونوگرافی قرار دارد (Abdi, 2012, p. 68). این مرحله ما را به شناخت کلی اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌سازد. مرحله توصیف اثر، به شناسایی آن پرداخته و نقش‌مایه‌های موجود در آن را از هم تفکیک کرده و ما را به معنای اولیه، ابتدایی یا طبیعی موجود در آن آگاه می‌سازد. معنای ابتدایی، اولین موضوع مورد بررسی در اثر است و فرم‌های محسوس و آشنا را بازگو می‌کند.

در مرحله دوم آیکونولوژی یا آیکونوگرافی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه دیگری از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجه واکنش‌های انگیخته شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیه پدید آمده درباره اثر است که در بخش توصیف بدان پرداختیم (Abdi, 2012, p. 41). از آنجا که اشکال با مفاهیم قراردادی پیشینی دانسته می‌شوند، در انجام این کار، آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقوش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها پیوند داده و اشکالی به‌واسطه معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند. در برابر معنای اولیه (توصیفی)، معنای ثانویه شکل می‌گیرد. دنیای معنای ثانویه، دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در آن تصویر است که داستان‌ها و تمثیل‌ها در آن به ظهور می‌رسند. در این مرحله نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفاهیم مرتبط شده و اشکالی به واسطه معنای ثانویه، به صورت مفاهیم آشنا و قراردادی خودنمایی می‌کنند. هنگامی که در مورد موضوعی در برابر فرم صحبت می‌رود، اساساً به دنبال معنای ثانویه با قراردادی هستیم. ناهید عبدی در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی اشاره دارد که مرحله سوم از روش آیکونولوژی، به بحث و بررسی لایه‌های معنایی اثر می‌پردازد که این معنا در آن پنهان و پوشیده است. این مرحله در تلاش برای خوانشی نوین و ویژه است که در نتیجهٔ تفسیر یا تحلیل حاصل از مطالعهٔ نمادهای اثر است. گام سوم آیکونولوژی که با عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته شده، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است. به عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است. آنچه را که «ارزش‌های نمادین» می‌شناسیم، عبارتی کلیدی و پرکاربرد در مطالعات کاسیرر است. توصیفات پیش‌تر از شناخت ارزش‌های نمادین را که منحصر به توصیف اثر بود، می‌توان مطالعه‌ای ابژکتیو نامید و به همین اعتبار، مرحله کنونی را که بدان می‌پردازیم، می‌توانیم مطالعه‌ای سوبژکتیو بشناسیم. پس مطالعه سوبژکتیو، ارزش‌های نمادینی را فراروی ما می‌نهد که هنرمند در لایه‌های زیرین کار خود گنجانده است. آن‌ها، مستندنگاری شخصیت صاحب اثر را در خود دارند که چه بسا ممکن است به شکلی ناخودآگاه، اندیشه‌های فرهنگی و معنوی او را ایجاد کرده‌اند. پس در یک مطالعه سوبژکتیو که ارزش‌های نمادین در معرض دید ما صف آراسته‌اند، ما تماشاگر خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند به شکل

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

هم‌زمان هستیم.

۳. خمسه طهماسبی

در دورهٔ تبریز صفوی نگارگران از داستان‌های ادبی بسیار بهره گرفتند. حیوانات معمولاً با انسان‌ها دیده می‌شود. اسب بیشتر از سایر حیوانات وجود دارد، از ویژگی‌های بارز این مکتب وجود پیکره‌ها با کلاه‌های قزل‌باشی است (Azhand, 2015, p. 99-96). طبیعت‌گرایی و رئالیسم غربیِ مکتب هرات در موارد اجتماعی در مکتب تبریز راه تکامل را پیمود، ترکیب‌بندی‌ها پیچیده‌تر شد. هنرمند در محور توجه قرار گرفت و رقم زدن نگاره‌ها رواج پیدا کرد. خوشنویسی که در طول سده‌های پیشین بر سایر هنرها پیشی داشت به تدریج جایگاه ثانویه‌ای پیدا کرد و نگارگری اهمیت والایی را به دست آورد (Azhand, 2016, p. 525). هنرمندان دورهٔ تبریز صفوی سعی می‌کردند نگاره‌های کوچکشان بازنمودی از دنیای پیرامونشان باشد؛ اما این رویکرد واقع‌گرایانه آنان به معنی طبیعت‌گرایانه بودن نبود. اثری از ترفندهای سه بعدی نمایی همانند رعایت پرسپکتیو و رعایت سایه روشن در این آثار دیده نمی‌شود (Pakbaz, 2015, p. 91). یکی از نفیس‌ترین آثار این دوره، نسخهٔ خمسهٔ طهماسبی با شمارهٔ or.2265 تحت تملک کتابخانهٔ بریتانیا است که در مکتب تبریز دوم تدوین شده است. این نسخه از ۸۰۸ صفحه کاغذ به قطع سلطانی کوچک تشکیل شده است و هر پنج منظومهٔ نظامی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی برگرفته از سه جریان هنری؛ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات و مکاتب کمتر شناخته شدهٔ سمرقند در آن سوی سیحون است (Rabinson, 2011, p.50).

تمام صفحات این نسخه مزین به تشعیرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، حیوانی، جمادی و موجودات خیالی در آن به کار رفته و هر صفحه با ترکیب‌بندی متفاوتی از صفحات دیگر نقش شده و همین امر موجب طراوت و پویایی اثر شده است (Welch, 1979, p. 145). قطع این دست‌نویس به حدود۳۶۰×۲۵۰ میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری، مشهور به زرین قلم در سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۹ هـ ق کتابت شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگاره به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم، مانند سلطان محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی است. ۳ نگارهٔ دیگر به سبک مکتب اصفهان و توسط محمد زمان در سدهٔ ۱۱ هـ ق به این نسخه افزوده شده است (Azhand, 2015, p. 141).

۴. تحلیل آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد»

بنا به روش کاربردی آیکونولوژی در تحلیل تصاویر، نگاره مورد سخن در سه لایه توصیف، تحلیل و تفسیر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵. مرحله پیش آیکونولوژی و توصیف

در این نگاره ۲۴ پیکره انسانی، ۴ اصله درخت شکوفه و سرو، دیده می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم در این نقاشی با مضمونی عاشقانه روبرو هستیم. اتفاق این رویداد عاشقانه در طبیعت باعث شده است که به ظرافت موضوع و شاعرانه بودنش افزوده شود. سرسبزی طبیعت نگاره حکایت از آب و هوای آن منطقه را دارد. رودخانه‌ای که در جریان است تا جلوی نگاره امتداد یافته است و تپه‌ماهورها با رنگ آبی نیز به زیبایی طبیعت افزوده‌اند. در پشت این تپه مردی نارنجی‌پوش با اسبی به رنگ تپه‌ها، کنتراست رنگی زیبایی را به وجود آورده است. در پشت باغ علاوه بر پیکره‌های زن که در حال تماشای ماجرا هستند. مردانی نیز به دور از همه جریانات پیش‌رو در حال باغبانی هستند. زنی بر تختی زرین و تاج‌دار با لباس‌های ارغوانی روشن و آبی دست خود را برای گرفتن نقاشی به جلو برده است. فرشی مزین به طرح لچک ترنج با نقوش اسلیمی و ختایی و الوان برجسته فیروزه‌ای و لاجوردی در این نگاره مشهود است.

با توجه به این‌که این نگاره از تنوع رنگی فراوانی بهره برده؛ لیکن چرخش رنگ در این نگاره با زیبایی هرچه تمام به منصه ظهور رسیده است. در این اثر در کادر پایین۲ بیت شعر در ۳ جدول گنجانده شده است. باغ ایرانی محلی برای تفرج و شادی غالب درباریان و شاهان صفوی است که در نگاره‌ها، می‌توان محلی برای اشاره به عناصر دیگر مانند درختان و منزل‌گاه‌های طبیعی و معماری اسلامی و عناصر نمادین همچون آب و آبنما باشد. در این نگاره جایگاه حضور حوض درست در زیر پای شیرین و در امتداد تخت او قرار دارد. در این اثر حوض آب به مانند شمسه‌ایست که نقوش اسلیمی و ختایی دورتادور آن در زمینه رنگی لاکی قرار دارند؛ که مرغابی‌هایی را داراست. هرچند لطافت آب به علت اکسید شدن نقره از بین رفته است؛ اما زمانی را باید تجسم کنیم که این عنصر از درخشش نقره برخوردار بود. نقطه یک سوم مستطیل طلایی ترکیبی به غایت زیبا و تأکید شایسته برای تقدس آب در هنر ایران است. آبنما به شکل دایره داخل فضای دوار حاضرین مجلس قرار دارد. این عنصر با دو انشعاب به طرفین خطی را ایجاد می‌کند که با این خط، تقسیم ترکیب نگاره مشخص می‌شود. نکته قابل تأمل دیگر در این اثر رنگ آب است که نقره بوده و به مرور زمان در اثر اکسیدشدگی به این رنگ تیره و کِدر درآمده است (Azhand, 2015, p. 159) (شکل ۱).

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

شکل ۱: شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد، کتابخانه بریتانیا

۶. تحلیل آیکونوگرافیک: کشف روابط بین ادبیات و نگاره

در این مرحله از تحلیل آیکونولوژی به متونی پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آنها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی، معنای ثانویهٔ اثر را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که درخواهیم یافت، شخصیتی که در اثر تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرایی را روایت می‌کند.

شرح داستان نگاره بدین شرح است که شب که شد، شاپور از مریدانش پرسید که جایگاه شیرین و افرادش کجاست؟ و چگونه می‌توان آن‌ها را پیدا کرد؟ پیران دانا به او جواب دادند در پایین این کوه عظیم و پهناور چمن‌زاری وجود دارد که سحرگاه شیرین و افرادش به آن‌جا خواهند رفت. شاپور با شنیدن این سخنان خود را زودتر از آن‌ها به آن بیشه‌زار رساند و خیلی سریع کاغذی را در دست گرفت و صورت خسرو را به خوبی نقاشی کرد و آن را به تنهٔ درختی چسباند. بعد از مدتی شیرین به همراه زیبارویان دیگر به آن بیشه‌زار رسید. دختران، آن نقاشی که شاپور از صورت خسرو کشیده بود را نزد شیرین بردند، وی چند ساعتی به آن صورت زیبا خیره شد. شیرین نه می‌توانست به آن نقاشی دل ببندد و نه آن چهره زیبا را در آغوش بگیرد؛ اما هرچه بیشتر به آن نقاشی نگاه می‌کرد بیشتر مست می‌شد. دوستانش از این موضوع می‌ترسیدند که نکند شیرین عاشق آن صورت زیبا شود. به همین دلیل آن نقاشی را که از صورت خسرو کشیده شده بود، پاره کردند و وقتی وی دوباره سراغ آن نقاشی را گرفت دوستانش به او گفتند، دیوها نقاشی را مخفی کرده‌اند و باید محل را ترک کنند.

در مرحله قبل به ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی آشنا شدیم. در این بخش با کشف روابط ادبیات و نگاره سعی شده است با استفاده از اصول تجزیه و تحلیل کلام و بررسی ابیات و واژگان و صنایع ادبی از معنای لایه اول گذشته و به معنای لایه دوم دست یابیم:

که در پایان این کوه گران سنگ — چمن گاهیست گردش بیشه‌ای تنگ
سحرگه آن سهی سروان سرمست — بدان مشگین چمن خواهند پیوست

(Nizami, 2019, p. 124)

از منظر نظامی، شیرین در پایین کوه عظیم و پهناور که در کنار آن یک چمن‌زاری وجود داشت و به طوری که روی بیشه‌زار کوچکی در اطرافش، گل‌های سرخ رنگی روییده بود، جلوس کرده است، نگارگر با توجه به متن، فضای طبیعت نگاره را عین به عین البته به صورت شاعرانه و عاطفی به تصویر کشیده است. به شکلی که در نگاره، شاهد کوهی از جنس سنگ در ابعاد بزرگ، جوی آب و چمن‌زار سرسبز هستیم. ولی نگارگر مصنوع ساخت بشر را در این نگاره که همان بنای ثابت کوشک است را اضافه می‌کند؛ به صورتی که بیشتر فضای نگاره را دربر می‌گیرد و تنها در قسمت فوقانی در سمت راست نگاره در ابعاد بسیار کوچک آسمان نمایان شده است.

خجسته کاغذی بگرفت در دست — بعینه صورت خسرو در او بست
بر آن صورت چو صنعت کرد لختی — بدوسانید بر ساق درختی
وز آنجا چون پری شد ناپدیدار — رسیدند آن پریرویان پریوار

(Nizami, 2019, p. 124)

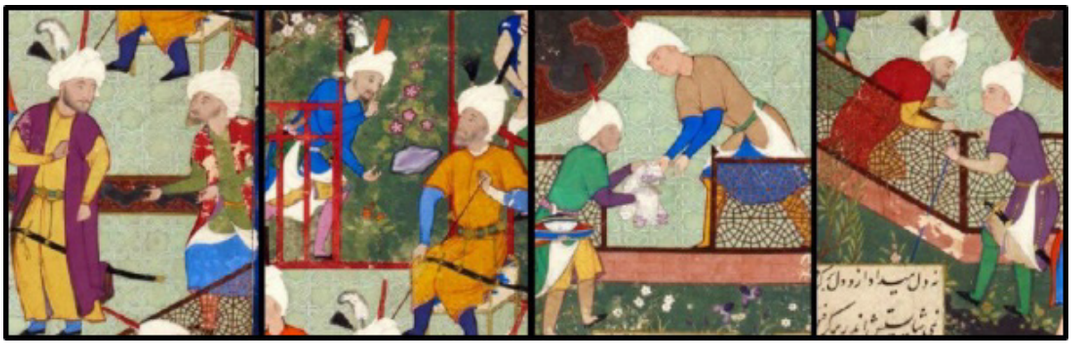
[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

در متن ادبی اشاره می‌شود، شاپور صورت خسرو را به خوبی نقاشی می‌کند و بعد از این‌که اثر نقاشی خود را خلق نمود آن را بر درختی چسبانده و مانند پری دور می‌شود. ولی نگارگر در اثر خویش، شاپور را به شکلی که تصویر خسرو را در دست گرفته در کنار شیرین به تصویر کشیده است. به نوعی که وی تصویر خسرو را نشان و تقدیم شیرین می‌کند و خبری از تصویر چسبیده شده بر تنهٔ درخت نیست. البته بیشتر ملازمان شیرین با حیرت، مجذوب تصویر شده‌اند.

عروسانی زناشویی ندیده — به کابین از جهان خود را خریده
نشسته هر یکی چون دوست با دوست — نمی‌گنجد کس چون در پوست
چو محرم بود جای از چشم اغیار — ز مستی رقصشان آورد در کار

(Nizami, 2019, p. 124)

در متن اشاره شده همراهان شیرین در بیشه‌زار دخترانی بودند زیبا که ازدواج نکرده و از قید همسر آزاد بودند و با هم (دو نفر) شروع به صحبت می‌کردند و با توجه به این‌که از چشم نامحرمان دور بودند، شروع به شادی و رقص نیز می‌کردند. نگارگر برخلاف متن ادبی در کنار دختران زیباروی، ملازمان مرد و طبقهٔ کارگر را در این نگاره به تصویر کشیده است؛ به شکلی که نگاره، گویی دربار صفوی را به مخاطب نشان می‌دهد و خبری از شادی و رقص دختران زیباروی نیست. با وجود اینکه اشعاری که در جدول‌های پایین نگاره آورده شده مربوط به مجلس نمودن شاپور صورت خسرو را برای اول بار هست؛ اما آنچه به تصویر کشیده شده، مربوط به زمانی است که شاپور برای سومین بار نگاره را به درخت می‌چسباند و شیرین خود می‌رود و صورت را برمی‌دارد و به ملازمان خود دستور می‌دهد که هر کس که در بیرون از نخجیرگاه عبور می‌کند را بیاورند و تصویر را به او نشان دهند و از آنها در مورد صاحب عکس سؤال کنند. در این هنگام شاپور که خود را مخفی کرده بود، خود را نشان داده و او را به پیش شیرین می‌آورند و شیرین تصویر را به شاپور نشان می‌دهد. در این تصویر با توجه به حالات دست افراد که اشاره به دریافت شی در سکوت داشته و همچنین نوع حالات صورتشان، جنس و رنگ لباس درباریان تبریز صفوی که شامل طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی و آبی بوده و ردا‌های لباس‌های سلطنتی نیز عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40) و نشان‌دهندهٔ این است که نفرات حاضر هر کدام به شکل مخفیانه در حال رشوه دادن و دسیسه برای دربار سلطنتی با شیوهٔ محتاط‌آمیز هستند. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ملازمان مرد همان افراد دربار صفوی بوده است (شکل ۲). در ادامه رابطهٔ بین متن ادبی و نگاره به صورت تفکیک شده مشخص شده است (جدول ۱).



شکل ۲: صحنهٔ گفتگوی پنهانی درباریان شاه طهماسب صفوی

جدول ۱: ارتباط نگاره و متن ادبی

عناصر فروگذارده			عناصر افزوده		
جاندار	غیرجاندار	مضامین	جاندار	غیرجاندار	مضامین
پیران	خورشید	عیش و نوش کردن ملازمان	نقاشی کردن صورت خسرو توسط شاپور	شاپور	کوشک باغ	حس دلهره
–	–	رقص و پایکوبی	چسباندن نقاشی صورت خسرو	انسان مذکر	–	خیانت درباریان و رشوه گرفتن آنها
–	–	خوشحالی شیرین	عدم حضور شاپور	–	–	حضور نامحرمان
–	–	دیدن نقاشی صورت خسرو بر روی درخت توسط شیرین	فضای شادی و نشاط	–	–	ناراحتی شیرین
–	–	روشن کرد آتش	نشان دادن تصویر صورت خسرو به شیرین توسط ملازمان دختر	–	–	–

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

۷. تفسیر آیکونولوژی یا ارزش‌های نمادین نگاره

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل قبلیِ روش آیکونولوژی، در این مرحله به بحث و بررسی سومین لایهٔ معنایی اثر، پرداخته خواهد شد. این مرحله در واقع تلاشی است برای ارائه یک خوانش جدید و تأویلی که هستی تازه‌ای از اثر را آشکار می‌کند. داستان نظامی که در آن یک هنرمند با هنر خویش واسطه عشقی آتشین می‌شود، مسلماً بسیار خوشایند نگارگران درباری و همه باشندگان نگارخانه‌های بزرگ بوده است. به ویژه آنجا که خمسه نظامی نیز به زبان رنگ بر صفحه کاغذ می‌نشست. آن‌ها متوجه این نکته مغتنم بودند که یک نگارگر به چه سان می‌تواند چونان باد صبا و نسیم صبح، پیغام عشق بگذارد و یا جای دلالگان و مشاطگان پیری را که به لطائف‌الحیل و سحر و افسون واسطه عشاق می‌شدند، بگیرد. نگارگران با استقبال از این موضوع و پرداختن به آن، می‌توانستند پیامی ضمنی به ولی‌نعمتان خود نیز دهند که باری آن‌ها نیز از همان فلزند. نگارگر در این نگاره، نمادهای بصری و مضمونی به کار برده است که به تفکیک به بررسی هر یک از آن‌ها برای نیل به درونی‌ترین معنای این نگاره می‌پردازیم.

۷-۱. باغ

مفسران عرفانی در تفسیر مناظر طبیعی، از جمله باغ و کوشک در نگاره‌های ایرانی بر این رأی‌اند که هنرمند روی قالی‌ها، بهشتی را ترسیم می‌کرده که در سنت دینی بیان شده است؛ و منظور از باغ، همان بهشتی است که به مؤمنان وعده داده شده است. بیننده همواره از تماشای مینیاتور، شمّه‌ای از لذت‌های بهشت را درک می‌کرد (Nasr, 2007, p. 186). باغ کوشک‌دار به عنوان گونه‌ای از باغ ایرانی که به طور معمول در شرایط زمین و امکانات مادی محدود و نیازمندی به داشتن فضای طبیعی قابل قبول انسانی و نیز لزوم فراهم کردن امکانات بیشتر ایجاد می‌شود (Shahcheraghi, 2010, p. 55).

در باغ‌های ایرانی بناهایی هست که اقامت در باغ و استفاده از مناظر زیبای آن را میسر می‌کند؛ در حالی که غالباً چادرها در باغ‌ها به عنوان مکان سرپوشیده‌ای به کار می‌رفتند، هر باغی با هر قد و قواره‌ای حداقل یک کوشک یا کلاه فرنگی دائمی با ساختمانی محکم‌تر داشت (Pope, 2008, p. 298).

برخی گفته‌اند که ایرانیان بیش از گردش در باغ به نشستن در مکانی برای تماشای مناظر آن علاقه‌مندند. در توضیح این مطلب شاید بتوان گفت که البته گشت و گذار در باغ برای ایرانیان کم اهمیت نیست؛ اما این گردش و تفرج تنها بخشی از خواسته‌های ایشان هنگام حضور طولانی مدت در باغ است و حضور طولانی مدت مکانی را نیز برای تأمل یا استراحت ایجاب می‌کند (Alai, 2007, p. 19). شاعران در توصیف باغ‌های سلطنتی تبریز صفوی از واژه‌ها و صفات متفاوتی مثل روضه، بوستان، گلشن و گلزار گلستان و فردوس بهره می‌جویند. به نظر می‌رسد استفاده از این واژگان بازتابی است از دیدگاه‌های متفاوتی که به باغ نگریسته می‌شود. در توصیف نویدی از باغ‌های شاهی می‌توان پی برد شاعر ورای کالبد دقیق فیزیکی به باغ می‌نگرد و با طرح آن از دیدگاه استعاری برخورد می‌کند و سعی شاعر فراتر از توضیح طرح باغ، یکسره بر آن است که باغ را به مثابه عالم صغیر و شاه را سایه‌ای از خدا در این عالم معرفی کند (Navidi, 1974, p. 99) . باغ بر اساس مرکز چهار سوی جهان تعیین شده است که بلندترین مکان مربوط به جایگاه شاه بوده است. به این صورت شاه می‌تواند در مرکز جهان نشسته و بر وضعیت وجودی جهت‌های آن مسلط باشد. بنابراین باغ مؤید آن است که شاه سایهٔ خداست. میدان نیز صحنه‌ایست برای اسب‌دوانی و چوگان‌بازی، برافراشتن چادر کوچنشینان و گذری برای ورود به باغ شاهی است. در تبریز دوره صفوی متون تاریخی بیانگر اهمیت باغ مزارها و احداث ابنیه سلطنتی در جوار آن است. هم‌جواری میدان سلطنتی با باغ مزار درویشان مؤید رابطه باور معنوی و قدرت است و می‌تواند مشروعیت شاه را از طریق الوهیت او را تأیید کند (Lavafi & Sepehri, 2017, p. 63). با توجه به مواردی که مطرح شد، می‌توان گفت کوشک‌های درون باغ‌های احداث شده پس از اسلام غرفه‌هایی در بهشت زمینی بودند و گرایش طراحان آن‌ها به گونه‌ای بوده تا کوشک‌هایی احداث کنند. اغلب حکومت‌ها در ایران در پی تحقق آرمان‌شهرهایی بوده که ریشه در باورها و اعتقادات زمان خود داشته است. بعد از اسلام در حکومت‌های مذهبی مانند دولت صفوی اسلامی این اهداف اعتقادی رنگ و بوی مخصوص به خود را می‌گیرد. گذشتهٔ تاریخی شهرهای صفوی گویای اهمیت آنها به عنوان مکان‌هایی جهت تجسم سمبل‌ها و نمادهاست؛ سمبل‌هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقادی نمایش دهندهٔ قدرت دولت حاکمه و نمادهای هویت‌دهنده به حکومت بوده‌اند. در نتیجه باغی که در نگاره توسط میرزاعلی به تصویر کشیده شده است جدا از جنبه‌های معنوی و عرفانی بیشتر جنبهٔ مادی و حکومتی داشته است؛ حکومتی که توسط شاه طهماسب صفوی بنیان نهاده شده است.

۷-۲. کوشک

هم‌نشینی آب و کوشک در حالات مختلف می‌تواند تصور شود؛ اما بر اساس آیات، بهترین گزینه می‌تواند عبور آب از سطح زیرین کوشک باشد و حرکت آن در چهار جهت و چهار جوی تمثیلی از چهار نهر بهشتی است که در باغ ایرانی به کار گرفته شده است. یک کوشک در ساده‌ترین شکل آن حتی سرپوشیده هم نیست؛ سکویی با نرده است که معمولاً زیر درختی قرار دارد. ولی حتی چنین ساختمانی ابتدایی با طرح دست‌انداز تزیین می‌شود. برای مثال غالباً دیوار صلب خیلی کوتاهی است که با دیواره‌هایی به دقت متناسبی که توسط نرده‌ای به شکلی ظریف برش‌خورده و تزیین یافته است. سر وادارهای گوشه‌ای با عناصری زیبا نیز تزیین شده است. اکثر این دست‌اندازهای زیبا ریشه‌ای چینی دارند. در مواردی دیگر دست‌اندازهای مشبک زیبایی به کار رفته که آنها نیز حال و هوایی چینی دارند (Pope, 2008, p. 1658). کوشک از گذشته نزد درباریان سلطنتی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است؛ بدین صورت که مزین به انواع رنگ‌ها به ویژه طلایی با نقش و نگارهای متنوع بوده و نمادی از شکوه و قدرت سلطنتی دوران صفوی به حساب می‌آمده است. هنرمند نگارگر با باغ و عناصر آن مانند کوشک صحنه‌ای را ترسیم می‌کند و با قرار دادن پیکره‌ها در آن به تفصیل به شرح حوادث مختلف درباری می‌پردازد. صحنه پر از شاهزادگان دعوت‌شدگان، مستخدمان و نگهبانان است. شاهزادگان و شاهزاده خانم‌ها ساقیان و مهتران در لباس‌ها و جامه‌های شاهانه و مجلل ظاهر شده‌اند. جملگی آنها شکم‌سیرهای دربارند. تخت‌های زرین و سینی ظریف آکنده از مواد غذایی در جای جای این‌ها دیده می‌شود. این تصاویر از نوعی واقع‌گرایی آکنده است و جامه‌ها و اشراف آن دوره را در دربار شاه به تصویر کشیده است (Azhand, 2001, p. 128-129).

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321] Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

معمولاً در نگاره‌ها شاه یا شاهزاده بر جایگاه تشریفاتی در گوشه‌ای از حیاط می‌نشیند. این جایگاه به صورت تختی است که حدود نیم متر بالاتر از سطح زمین قرار گرفته است و پلان مربعی شش ضلعی یا هشت ضلعی دارد. روی تخت اغلب فرشی دیده می‌شود. قسمت پایین تخت دارای تزیینات بوده است. از نحوهٔ قرارگیری این تخت‌ها در فضای منظم باغ، اتصال آنها با نرده‌های اطراف و نحوهٔ عملکرد درباریان در اطراف آن چنین برمی‌آید که این جایگاه‌ها ثابت و محل استقرار یک یا چند نفر یا موقتی بوده که در قسمت‌های مناسب باغ برپا می‌شده است. میرزاعلی نیز در این نگاره با به تصویر کشیدن کوشک سلطنتی دورهٔ صفوی جنبهٔ مضمون درباری این اثر را نشان داده است (شکل ۳).

شکل ۳: صحنه شیرین نشسته بر کوشک در باغ

۷-۳. وضعیت اجتماعی در دورهٔ شاه طهماسب

منابع ایرانی و خارجی شاه طهماسب را در اواسط سلطنت، یک انسان متعصب، به طرز حیرت‌انگیزی خسیس و به خاطر پرهیز از آلودگی و بیماری، وسواسی توصیف می‌کنند. شاه دلبستگی‌اش به رعایای خود را حفظ کرد؛ اما در مورد خود قزلباش‌ها اگرچه زندگی آنها به ویژه زندگی در دربار از بسیاری جهات از ابتدای دوران شاه تغییر کرده بود و حتی با وجود آنکه شاه ممکن است اقداماتی برای محدود کردن قدرت آنها انجام داد، ولی در زمان مرگ او در سال ۹۸۴ هجری، هنوز هم همهٔ حکومت‌های ایالتی و مناصب فرماندهی نظامی و همین‌طور بیشتر مشاغل بالای دربار را در اختیار داشتند (Brown, 1965, p. 84). با ناتوانی شاه طهماسب، امور کشور از بسیاری جهات از جمله امر قضاوت دچار آشفتگی گردید. به ویژه در آن سال‌ها حاکمان ولایت‌ها در قلمروی خود به گونه‌ای مستقل عمل می‌کردند؛ به طوری که قاضیان در زمان پادشاهی او به مردم ستم‌ها و تجاوزها روا می‌داشتند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در گزارش خود به سنای ونیز تصویر دردناکی از عدم امنیت قضایی و ستمگری‌های قاضیان بر مردم ترسیم می‌کند و می‌نویسد مردم از توقف دائمی شاه در قزوین ناخشنودند؛ زیرا برحسب آداب و رسوم آن کشور وقتی مردم نتوانند پادشاه خود را ببینند، با زحمت بسیار دادخواهی می‌کنند و فریادشان به گوش دادرسان نمی‌رسد؛ از این روی روز و شب در برابر کاخ عدالت به بانگ بلند می‌گریند و گاه عدهٔ این دادخواهان کم و بیش به هزار تن می‌رسد. پادشاه این فریادها را می‌شنود و معمولاً فرمان می‌دهد که دادخواهان را دور کنند و می‌گوید که قضات در کشور نایبان من هستند و رسیدگی به کارهای قضایی با ایشان است؛ اما وی توجه ندارد که این ناله‌ها از جور و ستم قضات و حکامی به آسمان می‌رود که معمولاً در کوچه‌ها و رهگذرها کمین می‌کنند تا مردم را بکشند و این چیزی است که من خود دیده‌ام و بسیاری دیگر از مردم نیز این مطلب را به عنوان حقیقت به من گفته‌اند که در دفتر ثبت تظلمات، نام بیش از ۱۰۰۰۰ تن نوشته شده است که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند. منشأ عمدهٔ این شر و فساد قضات‌اند که چون مزد خدمت دریافت نمی‌کنند، به ناچار رشوه می‌گیرند و چون می‌بینند که شاه طهماسب توجه و اعتنایی به امور قانونی ندارد، بر حرص خود می‌افزایند. لاجرم در سراسر کشور راه‌ها ناامن است و مردم درخانه‌های خود نیز با خطر روبه رو هستند و تقریباً تمام قضات به خود اجازه می‌دهند که دامن تقوی را به لوث سیم و زر آلوده کنند (Nawai, 1975, p. 168-167). با توجه به ساخت اداری و تشکیلاتی ساختار طبقاتی در جامعه صفوی، هرمی شکل بوده است. بین شاه و مردم، اشرافیت، لشکری کشوری و توده‌ای از مقامات روحانی در سطوح مختلف با وظایف متفاوت قرار داشتند. شاه در رأس هرم و طبقات اجتماعی قرار داشت. در قاعده هرم ارکان دولت صفویه (دیوان اربعه) و در قاعدهٔ تحتانی هرم، مردم عادی قرار داشتند که شامل دهقانان مناطق روستایی صنعت‌گران، دکان‌داران و تجار کوچک شهرها بودند (Savory, 1992, p. 174). فشار سلسله مراتب اجتماعی، سرانجام متوجه کشاورزان و پیشه‌وران بود.

کلیت شکل‌بندیِ طبقات اجتماعی صفویان همچون بستری می‌ماند که در سایه آن وحدت سیاسی و ملی، مدنیت، رفاه اجتماعی، رونق اقتصادی و پویای فرهنگی و روابط گسترده با دول خارجی به وجود آمد. البته این توصیف به معنای تأیید همهٔ جنبه‌های ساختار طبقاتی عصر صفویه در دوره‌های سلاطین صفوی نیست؛ زیرا تحولات اجتماعی، اقتصادی، مذهبی و شیوه حکومتی، در ایجاد ساختار طبقاتی در دوره حاکمان مختلف صفوی، نقش اساسی داشته است. با بررسی منابع تاریخی، تصویری که از شاه طهماسب در تاریخ ثبت شده است، بیشتر مربوط به نیمهٔ دوم سلطنت او است که تصویر فردی مذهبی متعصب و آزمند و طمع‌کار است و گاه از افراد خاطی که خطای آنها در آن روزگار از اعمال عادی و معمولی بود، انتقامی سخت و سادیسمی می‌کشیده است (Azhand, 2001, p. 78). سیاست، یکی از تأثیرگذارترین عوامل بر روند تولید و توسعه آثار هنری در هر عصر به شمار می‌رود. با بررسی سیاست در یک حاکمیت، نگرش و نوع جهان‌بینی شاه حامی هنر و چگونگی تأثیر او بر تحولات هنری آن عصر آشکار می‌گردد. با مرگ ناگهانی شاه اسماعیل در سال ۹۳۰ ه.ق، طهماسب جوان به مقام پادشاهی ایران نائل آمد. شاه طهماسب از هر اقدام اقتصادی یا فرهنگی دیگری که به کاهش نفوذ و

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

قدرت قزل‌باشان کمک می‌کرد، مضایقه ننمود. وی بازرگانان را از پرداخت عوارض که درآمد آن هر ساله بالغ بر هشت هزار تومان می‌شد معاف داشت (Romelo, 2004, p. 529) تا با رشد طبقه بازرگان قدرت قزل‌باشان در سطح جامعه رو به نقصان رود. انزواطلبی، آخرین بخش حکومت شاه طهماسب را تشکیل می‌دهد. بنابر گزارش حسن بیگ روملو، لشکرکشی شاه طهماسب به گرمسیرات جرون ۹۷۷ ه.ق آخرین حضور شاه در بیرون از دربار محسوب می‌شود. بعد از این تا سال ۹۸۴ ه.ق که سال فوت شاه طهماسب بود، دیگر هرگز از قصر سلطنتی‌اش بیرون نرفت. او حتی برای شکار و گردش نیز قصر خود را ترک نکرد. آهنگ این انزواطلبی از سال‌ها قبل شروع شده بود؛ چنان که در سال‌های ۹۶۲ ه.ق که رهبر ترکمانی در استرآباد سر به شورش برداشت، شاه طهماسب سپاهیانی را روانه رویارویی با او کرد و خود به جنگ او نرفت. در این دوره شاه طهماسب امور مملکت‌داری را به اطرافیان واگذار نمود. با حذف کامل جلسه‌های دیدار مردمی تظلم و دادخواهی از ایشان را به قاضیان گماشته شده در شهرها و روستاها سپرده بود. قاضیانی که مواجبی از دربار دریافت نمی‌کردند و به رشوه‌گری روی آورده بودند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در قزوین در سفرنامه خود نوشته «در دفتر تظلمات نام بیش از ده هزار تن نوشته شده که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند» (Kanbay, 2007, p. 62). با توجه به اینکه در نیمهٔ دوم سلطنت شاه طهماسب کشور از بسیاری جهات از جمله امر قضاوت دچار آشفتگی‌ها گردید، به ویژه که در آن سال‌ها حاکمان ولایت‌ها در قلمروی خود به گونه‌ای مستقل عمل می‌کردند، طوری که قاضیان در زمان پادشاهی او به مردم ستم‌ها و تجاوزها روا می‌داشتند. نگارگر در دوران خلق این نگاره احتمالاً تغییرات ابتدایی در رفتار شاه طهماسب را متوجه بوده است؛ لذا برخلاف متن ادبی، حضور مردان کلاه‌دار با تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، کوشک، رفتار دسیسه مانند مردان درباری که نشان می‌دهد.

۷-۴. پوشش درباریان صفوی

درباریان دوره تبریز صفوی به دلیل موقعیت اجتماعی خود که از طبقات بالای جامعه به شمار می‌رفتند، لباس‌هایی فاخر و مجلل بر تن می‌کردند و جنس و نوع لباسشان باید به گونه‌ای می‌شد تا خود را نسبت به دیگر اشخاص جامعه متمایز نشان دهند. این طبقه در مجموع مربوط به شخصیت‌های درباری است و نه تنها در باب نخست در سیرت پادشاهان، بلکه در سایر باب‌ها نیز نمود چشم‌گیری دارند (Nabilu & Dadkhah, 2015, p. 2055).

در این گونه از طبقات جامعه از نوع دستهٔ شخصیت‌های عام در نگاره‌های صفوی هستند که همواره میان زنان و مردان ثروتمند و اشرافی با میانه حالان و فقرا تفاوتی در سبک لباس بود. مرفهان سعی کردند برای خود نشانه‌هایی در سبک پوشش ایجاد کنند (Javadi & Kashfi, 2007, p. 71-70). در رابطهٔ گوناگونی پرتضاد از رنگ‌ها، از یک سو زرشکی سرمه‌ای یشمی با طلایی به عنوان رنگ‌های اشرافی و نماینده ثروت خودنمایی می‌کنند و از سویی دیگر، طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی آبی و غیره در پوشاک نمایندهٔ ثروت شادی‌بخش خواهند بود (Bakhtiari Fard, 2016, p. 76). در نگاره‌های صفوی شخصیت‌ها به دو دستهٔ عام و خاص تقسیم‌بندی شده است. طبق آثاری که در نگاره‌های دورهٔ صفوی در لباس این‌گونه تیپ‌های شخصیتی (شاه و شاهزادگان) دیده شده است، بخش‌هایی از رنگ‌های طلایی سبز، قرمز، آبی، صورتی رنگ‌های آن طبقه بوده است. بیشترین کاربرد در اکثر فیگورها رنگ طلایی است. طلایی نمایانگر شهرت و آبرو است. رنگ طلایی بیانی از روشنایی هوشمندی و دارایی است. پوشش کفش طرح‌دار و جوراب زربفت یا مخملی احتمالاً در آغاز، میان طبقات مختلف مردم حتی پادشاهان رایج بوده است؛ اما به تدریج کاربرد آن در میان روستائیان و دهقانان محدود می‌شود. تزئینات در پای‌پوش‌ها نیز کماکان در میان پادشاهان و افراد عالی‌رتبه دیده می‌شود. در لباس‌های سلطنتی رداها عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند. سیاه به ندرت پوشیده می‌شد. طرح‌های ماهرانه‌ای از حیوانات و پیکره‌ها برای تزئین منسوجات به‌کار برده می‌شد (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40). آنها با تن‌پوشی چند لایه که ردای آنها به رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و با دکمه‌هایی به رنگ طلایی رنگ‌آمیزی شده است و تزئینات نقوش با حالتی تشعیرگونه از عناصر طبیعت و نقوش تجریدی بر روی کلاه و کمربند پوشانده دیده می‌شود. رنگ لباس زیرین آنها آبی قرمز و نخودی و رنگ کمربند آنها طلایی، آبی و قرمز است (Mohebi et al., 2018, p. 132). با توجه به ویژگی نوع و رنگ لباس های درباریان تبریز صفوی، افراد نامحرمی که در مجاورت شاپور و شیرین توسط نگارگر نمایان شده است، درباریان شاه طهماسب صفوی را نمایان کرده است که به دو دسته تقسیم می‌شوند. دستهٔ نخست در کنار شیرین نشسته‌اند؛ ولی دستهٔ دوم در حال صحبت‌های پنهانی هستند که گویی در حال رشوه دادند هستند. در مجموع نشان دهنده فساد شاه‌زاده‌ها و درباریان صفوی بوده است و نگارگر به زیرکی تمام بیان کرده است.

نتیجه‌گیری

در تفسیر آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» بایستی بیان کرد که این نگاره از نظر بصری وفادار به متن ادبی داستان مورد نظر نبوده و برخلاف خط داستانیِ متن ادبی نظامی، در این نگاره خبری از شادی، رقص، عیش و نوش شیرین و ملازمان، لحظه نقاشی کردن صورت خسرو توسط شاپور و چسباندنش به تنهٔ درخت و پیران دانایی که به شاپور کمک فکری کرده‌اند نیست و چهره‌ها نیز با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است. با وجود تأکید نظامی در متن ادبی مبنی بر عدم وجود نامحرمان، میرزاعلی افرادی نامحرم (مذکر) را در اثر خویش نمایان کرده است؛ و در نتیجه فضای عاشقانه و تغزلی داستان، در این نگاره تبدیل به فضای خشک، دلهره‌آور، رسمی و درباری شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشفتگی‌های اجتماعی، بی‌عدالتی، ستم، ظلم حاکمان به مردم در قلمروی ولایت خود و فسادهای درباری در دوره شاه طهماسب صفوی و با توجه به گذشتهٔ تاریخی شهرهای صفوی که گویای اهمیت آنها به عنوان مکان‌هایی جهت تجسم سمبل‌ها و نمادهاست؛ سمبل‌هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقادی نمایش‌دهندهٔ قدرت دولت حاکمه و نمادهای هویت‌دهنده به حکومت بوده‌اند. نگارگر بر اساس دیدگاه اجتماعی و سیاسی خود با استفاده از عناصر تصویری پوشش افراد، مردانی با کلاه تاج‌حیدری، طبقهٔ کارگری و کشاورزی، باغ و کوشک سلطنتی، حالات دسیسه‌آمیز درباریان، داستان عاشقانه را به یک اثر سیاسی و اجتماعی مربوط به دوران شاه طهماسب صفوی تبدیل کرده و با توجه به حالات دست افراد که اشاره به دریافت

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

شی در سکوت داشته و همچنین نوع حالات صورتشان، جنس و رنگ لباس که نشان‌دهندهٔ این است که نفرات حاضر هر کدام به شکل مخفیانه در حال رشوه دادن و دسیسه برای دربار سلطنتی با شیوهٔ محتاط‌آمیز هستند. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ملازمان مرد همان افراد دربار صفوی بوده است و نگارگر به تفصیل به شرح حوادث مختلف درباری پرداخته تا به صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های هشدارآمیزی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامهٔ آشفتگی‌های اجتماعی را به شاه انعکاس دهد. در حقیقت شکل‌یافت این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی نگارگر است که از شرایط اجتماعی و باورهای حکمت‌آمیز آن دوران، سرچشمه می‌گیرد. میرزاعلی متون مورد استفاده را با توجه به موضوع اصلی انتخاب کرده تا علاوه بر داستان اصلی و تفسیر آن در مواردی که لازم بوده است، بتواند اهداف سیاسیِ مضاف بر داستان اصلی را به گونه‌ای که انسجام تصویر از بین نرود، بیان کند.

فهرست منابع

Abdi, N. (2012). A prelude to iconology, Tehran: Sokhan. [In Persian]

عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.

Alai, A. (2007). Matching Pavilions in Iranian gardens, Golestan Honar. 11: 55-67. [In Persian]

علائی، علی. (۱۳۸۷). کوشک‌های مطبق در باغ‌های ایرانی، گلستان هنر،۱۱: ۶۷-۵۵.

Alboghbish, A., & Ashtiani, N. (2016). The Connection between Literature and Miniature, Jāmī's Leyla and Majnun and a miniature by Muzaffar Ali as a case, Comparative Literature Research. 6: 31-55. [In Persian]

آلبوغبیش، عبدالله و آشتیانی، نرگس. (۱۳۹۶). پیوند ادبیات و نگارگری. خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی،۶: ۵۵-۳۱.

Asgarnejad, M., & Gozashti, M. A. (2015). Literary art and artistic literature, Literary sciences. 6: 213-232. [In Persian]

عسگرنژاد، منیر و گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۴). هنر ادبی و ادبیات هنر، علوم ادبیات. ۶: ۲۱۳-۲۳۲.

Ashrafi, M. M. (1998). Ynchronization of Painting with literature in Iran. Translated by Rouein Pakbaz. Tehran: Negah. [In Persian]

اشرفی، مقدمه مختاروونا. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

Azhand, Y. (2016). Iranian painting, Volume 2. Tehran: Samt. [In Persian]

آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایرانی، جلد ۲، تهران: سمت.

Azhand, Y. (2015). Tabriz School of Painting. Tehran: Art Academy. [In Persian]

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز، تهران: فرهنگستان هنر.

Azhand, Y. (2001). Safavian. Tehran: Mola [In Persian]

آژند، یعقوب. (۱۳۸۰). صفویان. تهران: مولی.

Bakhtiari Fard, H. R. (2016). Color and communication. Tehran: Fakhrakia. [In Persian]

بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رنگ و ارتباطات، تهران: فخراکیا.

Brown, E. (1965). The history of Iranian literature, from the beginning of the Safavid era to the present time. Translated by Rashid Yasemi. Tehran: Zavar. [In Persian]

براون، ادوارد. (۱۳۵۴). تاریخ ادبیات ایران، از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: زوار.

Dadvar, A., & Pourkazmi L. (2013). Iranian Pant in paintings of the Ilkhani, Timurid and Safavid eras, two quarterly studies of Islamic art, 10: 23-41. [In Persian]

دادور، ابوالقاسم و پورکاظمی، لیلا. (۱۳۹۲). پای‌پوش ایرانیان در نگاره‌های دوران ایلخانی، تیموری و صفوی، دو فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۱۰: ۴۱-۲۳.

Durand, G. (1992). Les structures anthropologiques du l'imaginare: introduction a l'archetypologie; generale, Paris: Dunod.

Etemadi, E. (2018). Iconological reading of Majnoon in Safavid period paintings, Fine Arts, Visual Arts, 1: 58-68. [In Persian]

اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۱: ۶۸ ـ ۵۸.

Esmati, H., & Rajabi, M. A. (2001). Comparative study of pictorial elements of epic and mystical paintings, Negareh, (20): 5-19. [In Persian]

عصمتی، حسین و رجبی، محمدعلی. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی، نگره، ۲۰: ۱۹-۵.

Javadi, M. R., & Kashfi, S. A. (2007). The system of symbols in covering, Strategic Studies of Women, 38: 62-87. [In Persian]

جوادی، محمدرضا و کاشفی، سیدعلی. (۱۳۸۶). نظام نشانه‌ها در پوشش، مطالعات راهبردی زنان، ۳۸: ۸۷-۶۲.

Kanbay, Sh. (2007). The golden age of Iranian art. Translated by Hassan Afshar. Tehran: Center. [In Persian]

کنبی، شیلا. (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.

Lavafi, M., & Sepehri, M. (2017). Recognizing the concept of the interaction between the Maidan and the royal palaces of the Safavid period, investigating the two-way relationship between the Ghoumi space and centralized power, Urban Management. 49: 49-65. [In Persian]

لوافی، مهکامه و سپهری، منصور. (۱۳۹۶). بازشناسی مفهوم تعامل میدان و باغ‌های سلطنتی صفوی؛ بررسی رابطه دو سویه فضای عمومی با قدرت متمرکز، مدیریت شهری،۴۹: ۶۵-۴۹.

Mohebi, B., Hasankhani, F., & Ahmadi, M. (2018). Investigating the relationship between social status and the choice of clothing color in Safavid period paintings, Islamic Art Arts. 2: 1-11. [In Persian]

محبی، بهزاد؛ حسن‌خانی، فریدون و احمدی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفویه، هنرهای صناعی اسلامی. ۲: ۱۱-۱.

Nabilu, A., & Dadkhah, F. (2015). Study and Analysis of Golestan Saadi's Social Characters, 8th Zayan and Persian Literature Research Conference. 8: 2055-2059. [In Persian].

نبی‌لو، علیرضا و دادخواه، فرشته. (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل شخصیت‌های اجتماعی گلستان سعدی، هشتمین همایش پژوهش‌های زیان و ادبیات فارسی، ۸: ۲۰۵۹-۲۰۵۵.

Nasr, H. (2007). Eternal knowledge Translated by Seyyed Reza Malih. Tehran: Mehrnyusha. [In Persian]

[DOI: 10.61186/jic.8.1.321]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 0:31 +0330 on Monday June 15th 2026

نصر، حسین. (۱۳۸۶). معرفت جاودان، ترجمه سیدرضا ملیح، تهران: مهرنیوشا.

Navidi, Abdi Beyge Shirazi. (1974). General Navidi. Tehran: Tehran University Central Library. [In Persian]

نویدی، عبدی بیگ شیرازی. (۱۳۵۴). کلیات نویدی، تهران: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

Nawai, A. (1975). Iran and the world from Mongol to Qajar. Tehran: Homa. [In Persian]

نوایی، عبدالحسین. (۱۳۶۴). ایران و جهان از مغول تا قاجاریه، تهران: هما.

Nizami Ganjavi, E. (2019). Nizami Ganjavi Generalities. Tehran: Neghah. [In Persian]

نظامی گنجوی. (۱۳۹۸). کلیات نظامی گنجوی. تهران: نگاه.

Nizami Ganjavi, E. (2023). Khamsa Tahmasvi .Britannia: British Library website

Pakbaz, R. (2015). Iranian painting from long ago to today. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian]

پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

Poliakova, E., & Rahimova, Z. I. (2002). Iranian painting and literature Translated by Zohreh Feyzi. Tehran: Rozaneh. [In Persian]

پولیاکووا، یلنا آرتیوموونا و رحیموا، زوخرا ابراگیموونا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه.

Panofsky, E. (1972). Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Boston: West view.

Pope, A. (2008). A course in Iranian art. Edited by Cyrus Parham. Tehran: Elmi Fathanghi. [In Persian]

پوپ، آرتور. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.

Rabinson, B. V. (2011). Iranian painting art. Translated by Yaqoub Azhand. Tehran: Mola. [In Persian]

رابینسون، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

Rajabi, Z., & Fahimifar, A. (2021). The Role of Imagination in Iranian Literature and Painting with Emphasis on Metaphor; An Interdisciplinary Study. Studies in the Humanities. 13: 89-119. [In Persian]

رجبی، زینب و فهیمی‌فر، اصغر. (۱۴۰۰). مطالعات بین‌رشته‌ای نقش صور خیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایهٔ استعاره، مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۳: ۱۱۹–۸۹.

Romelo, H. B. (2004). Ahsan al-Tawarikh. Tehran: mytholog. [In Persian]

روملو، حسن بیگ. (۱۳۸۴). احسن التواریخ، تهران: اساطیر.

Savory, R. (1992). Safavid Iran. Translated by Kambiz Azizi. Tehran: Center. [In Persian]

سیوری، راجر. (۱۳۷۲). ایران صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.

Shahcheraghi, A. (2010). An introduction to the recognition and re-creation of the Iranian garden. Tehran: Academic Jahad. [In Persian]

شاهچراغی، آزاده. (۱۳۸۹). درآمدی بر بازشناسی و بازآفرینی باغ ایرانی، تهران: جهاد دانشگاهی.

Shaistefar, M. (2006). The thematic and aesthetic position of poetry in Shah Tahmasabi's Khamsa paintings, Islamic Art Studies. 7: 5-22. [In Persian]

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه طهماسبی، مطالعات هنر اسلامی، ۷: ۲۲ ـ ۵.

Shokri, H., Jafari Dehkordi, N., & Izidi Dehkordi, S. M. (2019). Investigating the layers of meaning in the image related to Imam Zaman (AS) in Tahmasbi's Falnama based on the iconology theory of Ervin Panofsky, Asr Adina. 31: 129-150. [In Persian]

شکری، حسن؛ جعفری‌دهکردی، ناهید و ایزدی‌دهکردی، سیده‌مریم. (۱۳۹۹). بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامهٔ طهماسبی مبتنی بر نظریهٔ آیکونولوژی اروین پانوفسکی، عصر آدینه، ۳۱: ۱۵۰ ـ ۱۲۹.

Taheri, S. (2017). Semiotics of archetypes in the art of ancient Iran and neighboring lands; Tehran: Shur Afarin. [In Persian]

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار، تهران: شورآفرین.

Taqavi, A. (2022). Adaptation and abbreviation of literary texts in painting; Case study: analysis of three narratives and selected illustrations from Shah Tahmasabi's Khamsa Nizami, Kimiai Honar. 42: 35-48. [In Persian]

تقوی، علی. (۱۴۰۱). اقتباس و کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعهٔ موردی: تحلیل سه روایت و نگارهٔ منتخب از خمسهٔ نظامی شاه طهماسبی، کیمیای هنر، ۴۲: ۴۸ ـ ۳۵.

Hakemi Vala, I., & Raisi Bahan, M. (2005). A look at the dramatic effects in Ferdowsi's Shahnameh and Khamsa Nizami, Faculty of Literature and Human Sciences. 56: 1-21. [In Persian]

حکمی‌والا، اسماعیل و رئیسی‌بهان، مصطفی. (۱۳۸۴). نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۵۶: ۱–۲۱.

Welch, S. C. (1979). A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp, New York: The Metropolitan Museum of Art.