صفحات ۵۱-۵۹ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۵ ● بهار ۱۴۰۱

اکفراسیس در نقاشیِ محمودخان صبا (ملک‌الشعراء)

مهدی مرادی[۱]، منصور کلاه‌کج[۲*]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
[۲] استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸)

چکیده

اکفراسیس، گزارشِ کلامی یک تصویر است. متون اکفراستیک در تحولات هنر نقش ارزنده‌ای داشته‌اند. در خلالِ اکفراسیس می‌توان از زاویه‌ای تازه به آثار تجسمی نگریست و به حقیقت اثر هنری نائل آمد. علاوه بر این، در صورت از میان رفتن اثر هنری، به کمک یک متن اکفراستیک می‌توان آن اثر را به یادآورد و مورد بازآفرینی قرارداد. محمودخان صبا (ملک‌الشعراء) یکی از هنرمندان دورهٔ قاجار است که در هر دو حوزهٔ شعر و نقاشی آثاری خلق نموده است. او را از مهم‌ترین نقاشان دوره‌ی قاجار برشمرده‌اند. وی علاوه بر نقاشی، در شعر نیز از سرآمدان روزگار خود بوده است. مضامین مشترک در شعر و نقاشی محمودخان صبا یکی از جلوه‌های اکفراسیس است که این مقاله در پی بررسی آن است و در نهایت به پرسش چگونگی بروز اکفراسیس واقعی یا ذهنی‌بودن آن در آثار این هنرمند پاسخ می‌دهد. رویکرد این پژوهش کیفی است و روش ارائه آن تحلیلی و توصیفی است. روش جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش با استفاده از مطالعه منابع کتابخانه‌ای و نیز بر آمده از پایگاه‌های اطلاعات علمی و عمومی است. به موجب یافته‌های این مقاله آنچه در شعر محمودخان صبا (ملک‌الشعراء) حائز اهمیت است، کاربستِ اکفراسیس است که می‌تواند یاری‌رسانِ ما در فهم و شناخت نقاشی های این هنرمند قاجار باشد. این اکفراسیس، به دو صورت اکفراسیس ذهنی و اکفراسیس واقعی در شعر او دیده می‌شود. آن جا که شعر او با نقاشی او همگام می‌شود اکفراسیس واقعی اتفاق می‌افتد و آن جا که به صورت یک گزارش کلامی در خدمت توصیف یک بنای معمارانه (نظیر باغ و عمارت سلطنت آباد) به‌کار می‌رود اکفراسیس ذهنی رخ داده است.

واژگان کلیدی
اکفراسیس، محمودخان صبا، نقاشی، شعر، هنر قاجار.

*نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۶۳۱۱۷۳۵۴، نمابر: ۰۶۱۳-۶۲۷۲۰۸۰، E-mail: mansor.kolahkaj@gmail.com.

مقدمه

اکفراسیس، در مقام راهی برای توضیح و تفسیر آثار هنری می‌تواند راه‌گشای شناخت و تبیین یک تابلو نقاشی، پیکره‌ی فلزی یا آفریده‌ای در حوزهٔ موسیقی و سینما تلقی شود. همراهی نوشتار با دیگر ژانرهای هنری مقوله‌ای است که اگرچه ریشه‌هایی در گذشته دارد اما در سالیان اخیر بیش‌تر مورد مداقه و تأمل قرار گرفته است.

به گفتهٔ «نامور مطلق» ادبیات فارسی از چند جهت مهم‌ترین منبع برای دریافت مایه‌های هنر ایرانی است. در برخی از کتب ادبی نظریه‌های ادبیات فارسی، می‌توان محیط فرهنگی تکوین سایر آثار هنر ایرانی را شناخت و بدین طریق به شیوهٔ بیان سایر هنرها که نوعاً متاثر از ادبیات- مخصوصاً ادبیات عرفانی- بوده اند پی برد» (نامور مطلق، ۱۳۸۱: ۱).

آگاهی به سازوکار اکفراسیس می‌تواند تلاش و تقلای هنرمندان برای توصیفِ آفریده‌های هنری خود و یا دیگران را توجیه کند. گاه هنرمندی که در دوحوزه‌ی هنری فعالیت می‌نماید از توش و توان یک اثر هنری در یک حیطه برای تفسیر یک اثر هنری در عرصه‌ای دیگر سود می‌جوید و بالعکس. این رابطه‌ی دوسویه را می‌توان در آثار پاره‌ای از شاعران نقاش یا نقاشان شاعر جهان و ایران رصد و شناسایی نمود.

گاردنر (۱۳۸۶) از مقاله‌ای با عنوان «یادداشت‌های یک نقاش»، نوشته‌ی هنری ماتیس، که در نشریه‌ی پاریسی *لاگراند رُوودر*[1] در روز کریسمس سال ۱۹۰۸ به چاپ رسید یاد می‌کند. ماتیس در این مقاله به منتقدان خود پاسخ گفته، اصول و اهداف خود در مقام نقاش را تبیین می‌کند. بخش‌هایی از این مقاله که در ادامه می‌آید به درک این که ماتیس در نقاشی‌هایی چون «هارمونی به رنگ سرخ» در پی دست‌یابی به چه اهدافی بوده است، کمک می‌کند و نوعی بیان اکفراسیس است:

هانری مانیس، اتاق سرخ (هارمونی به رنگ سرخ)، رنگ روغن روی بوم، موزه‌ی ارمیتاژ، سنت‌پترزبورگ (تصویر ۱)

«آن‌چه من بیش از هر چیز به دنبالش هستم، بیان است... از نظر من، بیان در عواطفی نیست که در چهرهٔ انسانی برافروخته

تصویر ۱. هانری مانیس، اتاق سرخ (هارمونی به رنگ سرخ)، رنگ روغن روی بوم، موزه‌ی ارمیتاژ، سنت پترزبورگ. منبع: (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_(The_Red_Room))

می‌شود یا در حرکت خشنی بروز می‌یابد. کل آرایش تصویر من بیان‌گر است: جایی که پیکرها در آن قرار گرفته اند، فضای خالی اطرافشان، تناسبات، هرچیزی جای خودش را دارد. ترکیب‌بندی همانا هنر سازمان‌دادن عناصر گوناگون به شیوه‌ای تزیینی به فرمان هنرمند است تا عواطف خود را بیان کند. هارمونی‌ها و ناهم‌آهنگی رنگ‌ها، هردو می‌توانند نتایج مطبوعی ایجاد کنند...»

«مثلاً وقتی می‌خواهم درون خانه‌ای را نقاشی کنم، قفسه‌ای روبه‌رویم است که حس سرخ‌تندی را در من برمی‌انگیزد و من آن سرخی را می‌گذارم که راضی‌ام می‌کند. بین این سرخ و سفیدی بوم رابطه‌ای برقرار می‌شود. بگذارید سبزی را کنار این سرخ بنشانم؛ و زمین را هم زرد کنم؛ و باز رابطه‌ای بین سبز یا زرد و سفیدی بوم پدیدار می‌شود که راضی‌ام می‌کند... آرایش جدیدی از رنگ‌ها در پی این می‌آید و کلیت تصویر مرا رقم می‌زند. باید آن قدر پس‌وپیش کنم تا این که سرانجام شاید تصویرم کاملاً عوض شود و آن‌گاه پس از تغییرات پیاپی، سرخ بر سبز چیره می‌گردد و بر سطح تابلو تفوق پیدا می‌کند. من نمی‌توانم طبیعت را کورکورانه تقلید کنم؛ بلکه باید طبیعت را تفسیر کنم و آن را به اطاعت روح نقاشی‌ام درآورم. از روابطی که در تمامی رنگ سایه‌ها یافته‌ام، باید هم‌آهنگی زنده‌ای از رنگ‌ها زاده شود؛ چیزی شبیه یک تصنیف موسیقایی... کارکرد اصلی رنگ باید هرچه بهتر در خدمت بیان باشد... من رنگ‌هایی را می‌گذارم که برگردان احساساتم‌اند. تناسبی از رنگ سایه‌هاست که مرا وا می‌دارد شکل یک پیکر راعوض کنم یا کل ترکیب‌بندی‌ام را تغییر دهم. تا وقتی که به این تناسب در همه‌ی قسمت های ترکیب‌بندی‌ام برسم، هم‌چنان تلاش می‌کنم و از کار دست نمی‌کشم. آن‌گاه لحظه‌ای فرا می‌رسد که همه‌ی این بخش‌ها روابط روشن خود را پیدا می‌کنند، و از آن به بعد، حتی یک قلم ضربه برای من غیر ممکن خواهد بود، مگر آن که کل را از نو نقاشی کنم» (گاردنر، ۱۳۸۶: ۴۲۹، نقل شده از ماتیس)

«سپهری» در بیان مینیاتور حسین بهزاد در مجلسی که «بهرام گور را به گاه یورش به اژدها صورت بسته است» نظر داده است:

«در این پرده، بهرام یکتا آدم منظره است و در زمینه‌ای خلوت رقم خورده است. پس نگاه را آسان می‌رباید. اما مقام رنگی اسب بهرام از بهرام برتر است.نارنجی اوست که چشم را می‌کشاند. گزینش نارنجی بر سنجش عقلی استوار نیست. اگر چنین بود اژدها همرنگ صخره ها نمی‌شد و چون ترازوی موضوع را یک کفه است، جلوه ای بیشتر می‌یافت.» (سپهری، ۱۳۶۹: ۷۸)

هایدگر (۱۳۹۸) در باره‌ی تابلوی یک جفت کفش (تصویر ۲) ونگوگ نوشته است:

«دهانه‌ی تاریک درون‌سوی پوسیده‌ی پوزار خشک شده است خستگی گام‌های کار. در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کند، در طول شیارهای همواره همانند و تا دوردست گستردهٔ کشت‌گاهی

که بر فراز آن باد خزان وزان است، انباشته شده است. نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است. خلوت کوره راه، به گاه فرود شامگاهان، به زیر تخت کفش خزیده است. در کفش ندای خاموش زمین طنین انداز است، با بخشش آرام دانه‌ی بَرِس و در خودشکستگی بی وجه آیش دور از معبر زمستانه. در این ابزار جای گرفته است، بی شکایت از نان اندیشیدن، بی گفتار شدن از باز هم برآوردن نیاز، تشویش زایش و لرزش از هول مرگ. این ابزار تعلق دارد به زمین و در عالم زن کشاورز، نگاه داشته می‌شود. از این تعلق داشتن نگاه داشته شده است که ابزار خود، در خود آرمیده، برمی‌آید. شاید این ها همه را، فقط در کفش‌های نگاشته شده است که باز می‌بینیم ولی زن کشاورز کفش‌ها را صاف و ساده، به پا می‌کند، البته اگر این صاف و ساده به پا کردن، به همین سادگی‌ها بودی. چه بس دیروقت شامگاهان که سخت خسته ولی تندرست، کفش‌ها را از پای درآورده است و سپیده دمان هنوز تاریک باز به آن‌ها دست یازیده است، یا عید بوده است و از کنار آن‌ها رد شده است. در چنین اوقاتی، او بی نگرشی و یا رویتی آن همه را می‌داند. گرچه ابزاربودن ابزار به کارآیی آن است، اما این خود به تمام وجود ذاتی ابزار بسته است...» (هایدگر، ۱۳۹۸: ۵۹-۵۸)

محمودخان صبا (ملک‌الشعراء) یکی از هنرمندان دورهٔ قاجار است که در هر دو حوزه‌ی شعر و نقاشی آثاری خلق نموده است. او را از مهمترین نقاشان دوره‌ی قاجار برشمرده‌اند. وی علاوه بر نقاشی، در شعر نیز از سرآمدان روزگار خود بوده است. مضامین مشترک در شعر و نقاشی محمودخان صبا یکی از جلوه‌های اکفراسیس است که این مقاله در پی بررسی آن است و در نهایت به پرسش چگونگی بروز اکفراسیس واقعی یا ذهنی‌بودن آن در آثار این هنرمند پاسخ می‌دهد.

روش پژوهش

این مقاله از دسته پژوهش‌های مطالعات فرهنگی رویکرد کیفی است که به شیوه توصیفی و تحلیلی نتایج آن با مثال‌هایی از شواهد نوشتاری و تصویری به‌دست‌آمده است. منابع این پژوهش کتابخانه‌ای و نیز برآمده از پایگاه‌های اطلاعات علمی و عمومی است.

پیشینه پژوهش

پروانه‌پور و بینای‌مطلق (۱۳۹۷) در پژوهش خود به چهار حوزهٔ مورد توجه اکفراسیس پرداخته‌اند: توصیف اشخاص، توصیف رویدادها، توصیف مکان و توصیف اوقات. آن‌ها در ادامه افزوده‌اند که اکفراسیس شامل توصیف ابژه‌ها و ابزار و ادوات نیز می‌شده است و توصیف نحوه ساخت و کاربرد هریک را در برمی‌گرفته است. ارجمندی (۲۰۱۵) به پیوند نقاشی با ادبیات توجه نشان داده و در پایان نامه‌ی خود با عنوان «نقاشی با ادبیات: اکفراسیس و فرهنگ دیداری در نام من سرخ» به سراغ رمان *نام من سرخ* از اورهان پاموک، نویسنده اهل ترکیه رفته و آن را از منظر اکفراسیس مورد بررسی قرارداده است. آژند ضمن تمرکز بر «هم‌کناری سنت و تجدد» در آثار هنری محمودخان صبا به شاعری و نقاشی این هنرمند عهد قاجار اشاره کرده است. اما در پژوهش خود به موضوع اکفراسیس نپرداخته است. همان‌گونه که گذشت در مباحث به‌دست‌آمده از پیشنه، بر چیستی اکفراسیس، مطالعه موردی اکفراسیس در یک رمان و نیز بررسی آثار محمودخان صبا بدون اشاره به موضوع اکفراسیس بوده است. به گمان نگارندگان، این پژوهش در بافت خود، دریچه‌ای دیگر بر آثار محمودخان صبا گشوده است.

مبانی نظری پژوهش

به توصیف نوشتاری یا کلامی تصویر اکفراسیس گفته می‌شود، همچنین تصویرسازی با کلمه و متن اکفراسیس است. به عبارتی تمامی مقالات تفسیری، داستان‌ها، شعرها که به شیوه مختلف به آثار هنری چون، مجسمه، گرافیک، عکس و نیز معماری می‌پردازند، اکفراسیس است. به گفته افضلی«اکفراسیس اشاره دارد به تمام شعرها، داستان‌ها و مقالات تفسیری که با روش‌های مختلف به آثار هنری نقاشی، مجسمه، گرافیک یا حتی معماری می‌پردازد. به بیانی دیگر، اکفراسیس، توصیف کلامی تفسیر است.» (افضلی، ۱۳۹۳: ۵). هم‌کناری ادبیات و هنرهای تجسمی از جمله نقاشی گستره‌ای است که به تولید یک متن اکفراستیک می‌انجامد و اوصافی که یک شاعر پیرامون یک تابلونقاشی، خواه اثر آن شاعر باشد خواه نباشد، به دست می‌دهد گفت‌وگو میان دوگونه‌ی ادبی را، چنان که در این پژوهش و در کار ادبی-هنری محمودخان صبا می‌بینیم، موجب می‌شود. اکفراسیس چنانکه در واژه‌نامهٔ چمبرز (۱۹۹۳) آمده، واژه‌ای است برخاسته از لغتی یونانی و به نوشته‌ای گفته می‌شود که به توصیف یک اثر هنری می‌پردازد و کارکرد بلاغی دارد. «یک شعر اکفراستیک از این منظر توصیفی است واضح و روشن از یک منظره یا به صورت کلی یک کارهنری. به‌طور کلی یک شعر اکفراستیک، شعری است که ملهم یا متاثر از یک آفرینش هنری باشد.»[۲]

بیالوستکی، معتقد است که منشاء شمایل‌نگاری تفسیری را در اکفراسیس آثار هنری مشهور در ادبیات کلاسیک می‌توان یافت. به باور این پژوهش‌گر، از یک سو این اوصاف مانند اوصافی که فیلوستراتوس[۳] متقدم یا لوسیان[۴] به‌دست می‌دهند، محدود به توصیف است و به‌طور اعم فاقد تفسیر است و از دیگرسو متقن نیست که این اوصاف ناظر به آثار

تصویر ۲. «کفش‌ها» اثر ونسان ونگوگ. منبع: (https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962)

هنری واقعی یا خیالی است. (بیالوستکی،۱۳۸۵).

از نظر این پژوهش اکفراسیس دو گونه است. یکی اکفراسیس واقعی که تفسیر اثری موجود و دارای ما به ازای بیرونی است و دیگری اکفراسیس ذهنی‌ست که خوانش شاعر از موضوعی فاقد وجود خارجی برای بازنمایی یا فرانمایی دلخواه خود یا همچنین زمانی است که شاعر یک بنای خیالی را وصف می‌کند، مانند آنچه «نظامی» در توصیف قصر خورنق گفته است.

مبانی نظری پژوهش

سابقه‌ای از اکفراسیس ایرانی

افضلی، می‌پندارد که در بدایع الوقایع که در نیمهٔ اول قرن دهم هجری زین العابدین محمود واصفی به رشته‌ی تحریر در آورده است، نمونه‌هایی از توصیف نقاشی‌های کمال‌الدین بهزاد و واکنش سردمداران محافل شهر هرات موجود است (افضلی، ۱۳۹۳: ۱۴). پروانه‌پور و بینای مطلق، بر این باورند که مطالعات کلمه – تصویر یکی از حوزه های نوظهور مطالعات بینارشته‌ای است که ظرف چند دهه گذشته توجهات فراوانی را به خود جلب کرده است. تعامل میان حوزه کلامی– نوشتاری و حوزه ارتباطات نمادین– تصویری در کانون توجه این نوع از مطالعات قرار دارد و به همین دلیل پژوهش‌گران رشته‌های مختلف دانشگاهی از فلسفه گرفته تا ادبیات، تاریخ هنر، مردم‌شناسی، فیلم و معماری درباره آن دست به قلم برده‌اند. (پروانه‌پور و بینای مطلق، ۱۳۹۷: ۲۴–۲۵) بیرنگ و همکاران، در پژوهش خود پیرامون رمان *نام گل سرخ* اثر اورهان پاموک به این نکته پرداخته‌اند که گاه نویسنده رمان از اکفراسیس واقعی استفاده کرده و به شرح و توصیف نگاره‌های ایرانی پرداخته و گاه از اکفراسیس ذهنی سود جسته و به مدد تخیل خود جهان نقاشی ایرانی را گزارش کرده است (بیرنگ، رضازاده و معین‌الدینی، ۱۳۹۹: ۳۸).

رفیع‌فر، در توضیح آیکونوگرافی، آن را روشی می‌داند که نه به خالق سبک یک اثر هنری بلکه به تجزیه‌وتحلیل محتوای تصویر می‌پردازد. او سابقه‌ی تاریخی این روش را به فیلوستراتوس در قرن سوم میلادی مربوط می‌داند که با کتاب *آیکون‌ها* به پیروی از روش اکفراسیس به تدریس می‌پرداخت (رفیع‌فر، ۱۳۹۲: ۵۰). این رساله در قرون پانزدهم و شانزدهم میلادی در ایتالیا، بارها به چاپ رسید و نه‌تنها در این کشور بلکه در دیگر کشورهای اروپایی با اقبال چشم‌گیر روبه‌رو شد. آنچه در اکفراسیس روی می‌دهد تفسیر، استنتاج و برداشت است. به‌نظر می‌رسد در این مسیر، گونه‌ای سخن‌گفتن از جانب تصاویر اتفاق می‌افتد.

> *«فیلوستراتوس نقاشی را با تبدیل‌کردن آن به یک روایت تفسیر می‌کند: نه داستان چگونگی ساخته‌شدن آن، مانند آنچه در شرح هومر از سپر آشیل و بیش‌تر نقدهای هنری بعد از آن دیده می‌شود، بلکه داستانی الهام‌گرفته از اشکال ترسیم‌شده درون نقاشی و فیگورها و اشخاصی که گمان می‌رود این اشکال آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. او گاهی صریحاً از طریق استنتاج و برداشت خودش داستان نقاشی را جفت‌وجور می‌کند.»* (دابلیو هفرنان، ۱۳۹۹: ۱۴)

«علی‌محمدی اردکانی» معتقد است که یکی از زمینه‌های مهم مطالعاتی پیرامون ارتباط ادبیات و نقاشی، توجه به آثار شاعر نقاشانی است که در هر دو هنر به تناسب تبحر داشته‌اند و امروزه با مراجعه به آثار آن‌ها، بهتر و مستندتر می‌توان به درک ارتباط دوطرفه، فی مابین ادبیات و نقاشی پی برد (علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۵۰)

در عصر حاضر به‌نظر می‌رسد به واسطه‌ی نزدیکی بیش‌تر ژانرهای هنری و گاه درهم شدن آن‌ها و تنیدگی آحاد و عناصر شیوه‌های بیان هنری به یکدیگر متون اکفراستیک بیش‌تری در دسترس قرار گرفته است که از خلال آن‌ها می‌توان به درک و شناخت بهتر آفریده‌های هنری نایل آمد. هنر دوره‌ی قاجار به واسطه‌ی نزدیکی و مجاورت با دوره‌ای که هنر و فرهنگ ایران با تحولات تازه در عرصه‌های جدید در بیان هنری مواجه می‌شود، حایز اهمیت است. پاره‌ای شاعر نقاشان یا شاعران نقاش در این دوره به صورت ناخوادآگاه به بیان مافی‌الضمیر خود در هر دو ژانر نقاشی و شعر پرداخته‌اند. فتحعلی شاه قاجار با تأسیس *انجمن خاقان* گروهی از شاعران و نقاشان را گرد می‌آورد که نشان‌دهندهٔ نوعی هم‌گرایی در میان هنرهاست. از این منظر، اکفراسیس که پیونددهندهٔ نوشتار با یکی از گونه‌های بیان هنری همانند نقاشی است، زمینهٔ ظهور و پیدایی می‌یابد. حضور نقاشان شاعر یا شاعران نقاش در دوره‌های مختلف تاریخی در ایران نیز، به تولید ناخواستهٔ متون اکفراسیستی انجامیده است. به دیگر سخن، این هنرمندان بی‌آن که بدانند اکفراسیست بوده‌اند و در آثار خود به پیوندشعر و نقاشی پرداخته، به اتصال این هنرها اهتمام ورزیده‌اند و از این شیوه در جهت وضوح، تفسیر و تبیین آثار خود یا دیگران استفاده کرده‌اند.

همبستگی در کار نقاش و شاعر، زمینه‌های گسترش فرهنگ تصویری را فراهم آورده و در عین حال پیروی از اصول و موازین تبیین شده در ادبیات را در پی داشته است.

اکفراسیس قاجاری

راه‌یابی به درون‌مایه‌های مشترک در دو حوزهٔ نقاشی و شعر در این دوره مستلزم درک کوشش‌های هنری هنرمندانی است که دست کم دو گونه‌ی هنری را باهم پیش برده‌اند. این ویژگی نزد برخی از شاعران عهد قاجار دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد همراهی شعر و نقاشی در آثار برخی از هنرمندان این عصر موضوعی اتفاقی نبوده است. داوری، سومین پسر وصال شیرازی و از شاعران برجسته‌ی عصر قاجار نیز در هر دو هنر طبع‌آزمایی کرده است.

فرصت‌الدوله شیرازی مورخ، شاعر و نقاش عصر قاجار از دیگر شاعر نقاشانی است که در آثار ادبی خود حتی به اصول پیکرنگاری نقاشی ایرانی نیز توجه داشته و ظرافت‌های آن را با دقتی خاص بیان کرده است. در عین حال که اصول به‌کارگیری نمادها و نشانه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی ادبیات نیز در اشعار او کاملاً هویداست:

خواهم که در صورتنگری نقش دهانش را کشم
گو در سخن آید لبش تا من نشانش را کشم
سازم مثال روی او آن گاه مشکین موی او

آری کنم نقش آتشی آن گه رُخانش را کشم
از بهر آن کاید همی بادام با شکر نکو
زان رو من اول چشم او وانگه دهانش را کشم
گفتم کشم چو ابرویش بستانم از وی در عوض
بوس از لب لعلش ولی مشکل کمانش را کشم
رنگ لبش نقش خطش خواهم که سازم با قلم
شنجرف کو زنگار کو تا این و آنش را کشم

شکل‌گیری نهضت بازگشت ادبی و رویکرد هنرمندان و شاعران این دوره در بازخوانی و بازشناسی پیشینهٔ تاریخی ادب و فرهنگ ایرانی که شخص فتحعلی‌شاه با تشکیل *انجمن خاقان* (خاقان تخلص وی در اشعارش نیز بوده) در این میان نقشی تعیین‌کننده داشته و بر روند روبه‌رشد این هنر داشته، تاثیر عمیق نهاده است. اهمیت ادبیات در بازنمایی صور خیال در نقاشی به‌ویژه در نیمهٔ نخست قاجار کتمان‌ناپذیر است. بررسی آثار شاعران نقاش یا نقاشان شاعر نشان می‌دهد ما با گونه‌ای اکفراسیس در آثار عهد قاجار مواجهیم. متون اکفراستیکی که دیگران نگاشته‌اند صرفاً بیانگر نقاشی نمی‌شود و می‌تواند فضای کلی یک دوره، مثلا عهد قاجار را ترسیم کند. دقتی که در این متون به کار رفته نمایی دقیق از یک دوران به دست تواند داد:

«نقاش ایرانی مردی است از طبقه متوسط که عمامه سفید و یا سبز رنگی دور سر خود پیچیده و لباده‌ای که تا زانوی او می‌رسد پوشیده و چهارزانو روی گلیمی در دکانی رو به‌طرف خیابان نشسته است و به کار خود مشغول است ... اطراف او چند نفر از شاگردانش به همان وضع چهار زانو نشسته‌اند و به استاد خود کمک می‌کنند و ضمناً از او هم یاد می‌گیرند که بعداً اگر استعدادی داشته باشند روزی نقاش شوند.» (بنجامین، ۱۳۶۳: ۲۴۸)

محمودخان صبا: هنرمندِ ذوالفنون

محمودخان ملک‌الشعراء یا صبا، چنان که صاحب کتاب از *صبا تا نیما* می‌گوید:

«فرزند محمدحسین‌خان عندلیب و نواده‌ی فتحعلی خان ملک‌الشعرا صبا» است. وی اصلش از کاشان است ولی پدرانش در زمان زندیان از آذربایجان به عراق انتقال یافته اند. محمودخان به سال ۱۲۲۸ هجری قمری در تهران به جهان آمد. علوم زمان خود را نزد عم دانشمند خویش محمد قاسم‌خان فروغ آموخت.»
(آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۱۲۸)

محمودخان ملک‌الشعراء از هنرمندان دورهٔ قاجار است که در چندین حوزهٔ هنری سرآمد بوده است. نام او در تذکره‌های ادبی فراوان گزارش شده و در کنار شاعری از چیره‌دستی او در نقاشی نیز یاد شده است. (تصویر ۳) چهره محمودخان ملک‌الشعراء.

حمیدی شیرازی (۱۳۶۴)، نویسندهٔ کتاب *شعر در عصر قاجار*، از رنج فراوانی که محمودخان درکسب علوم ادبی متداول عصر خویش برده سخن به میان آورده و او را سرآمد اقران می‌داند که در حکمت و حدیث و تفسیر اطلاعات کافی کسب کرده و در نقاشی و سایر هنرهای دستی از قبیل خط و منبت‌کاری هیچ‌کس را با وی قدرت همسری نبوده است.

«در یکی از قصائد خود در خصوص تصویری که به فرمان ناصرالدین‌شاه برای او کشیده و انعام شایانی که بدان سبب پادشاه به او بخشیده است بدین نحو اشاره می‌کند:
گفت یک روز مرا شاه که تمثالی چند
نزهت خاطر ما را ز بر صفحه نگار
من به پیمانه کشیدم به‌سوی خانه درم
بدو تا نقش که کردم ز بر صفحه نگار»
(حمیدی شیرازی، ۱۳۶۴: ۲۸۳)

از محتوای این دوبیت در می‌یابیم که محمودخان در ازای «انعام شایان» که دریافت داشته دو «تمثال» از ناصرالدین شاه کشیده است. آرین پور، به حضور محمودخان‌صبا در دربار ناصرالدین شاه اشاره می‌کند و آن را فرصتی برای تمرین و ممارست در نقاشی، پیکرتراشی، منبت‌کاری و تحریر انواع خط می‌داند.(آرین پور،۱۳۷۹ :۱۲۸).

در *«تاریخ کاشان»* دربارهٔ احاطه‌ی محمودخان صبا بر هنر و ادب آمده است:« الحق امروز در فنون کمالات شان او اجل از تعریف و توصیف است. در عمل خطاطی از کافه استادان همان خط بهتر می‌نویسد و در صنعت نقاشی و شبیه‌سازی بازار عکاسی را کاسد نموده و در شعر و شاعری نسبت به شعرای سلف و خلف و ادبای عرب و عجم برتری دارد(کلانترضرابی،۱۳۵۶: ۷۹). «آژند» «هم‌کناری سنت و تجدد در کارستان هنری محمودخان صبا» می‌گوید و معتقد است که محمودخان‌صبا از معدود هنرمندان دوره قاجار است که با قوهٔ فصاحت و بلاغت هنری که داشت، بدون اینکه به‌مانند دیگران صحنه‌ی فرنگ را درک کند، به نوآوری و تجدد در هنر خود پرداخت. این پژوهش‌گر، هنر صبا را فرزند زمانه خویش برمی‌شمارد و معتقد است که او این بداعت را به سبب صحبت و همنشینی با ارباب هنر و کمال به دست آورده است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹-۶۳).

شاعرِ نقاش، نقاشِ شاعر

بررسی شعر و نقاشی شاعر نقاشان یا نقاش شاعرانی همانند محمودخان

تصویر ۳. محمودخان ملک‌الشعراء، اثر ابوتراب غفاری.
منبع: (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Sharaf%2C_Issue_70%2C_p._03.png)

صبا نشان می‌دهد که مضامین و مفاهیم اشاره شده در شعر، مابه‌ازایی محسوس و قابل اشاره در نقاشی نیز دارد و شعر این هنرمندان به مثابه متنی اکفراستیک به توضیح و تبیین نقاشی آنان می‌پردازد. (تصویر ۴) تابلوی «استنساخ»،اثر محمودخان صبا از کارهای اوست.

«ماخالسکی[۵] ایران‌شناس لهستانی گرچه محمودخان ملک‌الشعرا را شاعری رده پایین می‌داند ولی از او به عنوان اعجوبه‌ی زمان ناصرالدین‌شاه نام می‌برد که در بیشتر علوم و فنون و هنرهای زمان سررشته داشت و در شاعری از شاعران کلاسیک و کهن ایران پیروی می‌کرد. ماخالسکی محمودخان را نمونه‌ای از استادان صاحب قریحه و طبع هنری و ادبی دوران انحطاط ادبی ایران می‌داند.» (آژند، ۱۳۹۰: ۳۷)

دقت نقاشانه، احساسات شاعرانه

عاطفی از قول یحیی ذکاء (۱۳۷۸) دربارهٔ محمودخان ملک‌الشعراء چنین می گوید:

«محمودخان در تنظیم و نقاشی مناظر و ابنیه، نظیر شمس‌العماره گاهی چنان دقتی در اعمال قواعد مناظر و مرایا به‌کار می‌برد که مانند یک معمار یا ریاضیدان هنرمند، همهٔ حجم‌ها را درست و منظم حساب می‌کنند و گاه در نقاشی مناظر طبیعی، به قدری احساسات شاعرانه در کارش نشان می‌دهد که خود را هنرمندی سرمست از زیبایی‌ها و شعر طبیعت معرفی می‌نماید.» (عاطفی، ۱۳۸۷: ۴۳)

دقت در بیان احساسات شاعرانه،همچنان که در نقاشی محمودخان مشهود است، در شعر وی نیز قابل پی‌جویی و بازشناسی است.

صاحب کتاب *المآثروالآثار* او را هم ردیف میرعماد در خوشنویسی و هم‌پایهٔ رافائل[۶] در نقاشی برمی‌شمارد که اگرچه این گزاره اغراق‌آمیز به‌نظرمی‌آید، اما نشان‌دهندهٔ گران‌سنگی و گران‌پایگی این هنرمند در زمان خویش است:

«در خط شکسته و تعلیق و نسخ‌تعلیق و صنعت نقاشی خاصه شعبهٔ جدیدهٔ دورنماسازی روان عبدالمجید و خواجه اختیار و میرعماد و رفائیل با وی به انبازی افتخار می‌کنند در منبت‌های وی بر روی عاج وچوب چون استادان چین بینند برای سرمشق برگزینند.» (اعتماد السلطنه، ۱۳۶۳: ۲۶۵)

تصویر ۴: «استنساخ»،اثر محمودخان صبا، رنگ روغن، کاخ موزه گلستان.
منبع: (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estensakh_by_Mahmoud_Khan_Malek-o-Shoara.jpg)

دیدارِ کاخ در کلمات

بادقت به چند تابلویی که محمودخان از عمارات و ابنیه‌ی تهران قدیم کشیده و مقایسه‌ی آن ها با اشعاری که وی در مورد این ابنیه سروده است می‌توانیم به روابط متناظر در آثار او رهنمون شویم. در بخشی از شعر« درمدح عمادالدوله و وصف کاخ» که به دورنمای کاخ می‌پردازد چنین می‌خوانیم:

ای مبارک صحن و فرخ سقف و فرخنده سرای
صورتی انده زدایی، هیکلی شادی‌فزای
روی خورشید از برای شمسه‌ات شنجرف‌ساز
دست گردون از برای طارمت زنگارسای
نقش صورت‌های چین و عکس پیکرهای روم
کرده هر آیینه چون جام‌جم گیتی‌نمای
اینک از روی حقیقت آسمان چارمی
زان که در صدرت عمادالدوله بگزیده است جای

نقشِ صورت های چین، عکسِ پیکرهای روم

توجه شاعر به عناصر بر سازندهٔ یک بنای معمارانه مانند «صحن»، «سقف»، «سرا»، «شمسه» و «طارم» نشان می‌دهد که ذهنی منظم و دقیق داشته است و تطبیق این عناصر با نقاشی او نشان‌دهندهٔ وحدتی است که به منظومه‌ی فکری این هنرمند برمی‌گردد. در صورتی که این بنا از بین برود در شعر محمودخان صبا می‌توان آن را در ذهن تجسم یا بازآفرینی کرد. با دقت در این ابیات می‌توانیم ژرف ساخت نقاشی در شعر شاعر و حساسیت وی را نسبت به رنگ‌ها در یابیم.شاعر، نقاشی است که هنر نقاشی را موقتاً کنار گذاشته تا با کلمات نقاشی کند. اشارات به «شنجرف»، «زنگار»، «نقش صورت‌های چین»، «عکس پیکرهای روم» دال بر این است که شاعر از عوالم نقاشی بی بهره نیست. اگر کسی نداند که صبا نقاش بوده از حالات و اشارات نقاشانه پی می‌برد که به این هنر گرایش داشته است.

کِلکِ سحرنگار

محمودخان صبا در شعر دیگری که در دیوان او با نام «در وصف کاخ پادشاهی» آمده در بخشی به توصیف باغ می‌پردازد و کاربرد واژگانی نظیر «کلک سحر نگار» و «نقش» و «شکل» و «ناظران» و «نقاش» نشان دهندهٔ توجه هنرمند– در این جا شاعر– به سازوکار هنر نقاشی است.

زهی ای رشک روضهٔ مینو
شاه را کاخ و ماه را رامشکو
گر تو را و بهشت را بینند
در شک افتند کاین تویی یا او
گه ز گردان چو بیشهٔ ضیغم
گه ز خوبان چو مرتع آهو

از سر زلف دلبران گیرد
باد چون در تو می‌فرستد بو
در تو بربسته دست هر نقاش
بر سر کلک لعب صد جادو
گویی از تندباد لرزان است
شکل هر بید و نقش هر ناژو
قمریان را به کلک سحرنگار
از طرب درفکنده دم به گلو
ناظران منتظر که هان برسید
باز پرّنده از بر تیهو
باد همواره این همایون کاخ
برشهنشاه، فرخ و نیکو

محمودخان صبا؛ شاعر کاخ گلستان

با مقایسهٔ شعرهای محمودخان صبا و تابلوهایی مانند «شمس العماره از سمت باغچه کاخ گلستان»، «تالار عاج کاخ گلستان»، «باغ کاخ گلستان و باغبان فرنگی» و آثاری از این دست و دورنماهایی که این هنرمند از چند منطقه و کاخ واقع در تهران نقاشی کرده است می‌توانیم به وجوه اکفراستیک شعر او بیش‌تر و بهتر پی‌ببریم، زیرا در این شعر گزارش ما وقع نقاشی را می‌توانیم مشاهده کنیم که اگر هم عین‌به‌عین نیست به خاطر ماهیت مستقل ژانرهای نقاشی و شعر و مصالح متفاوت این دو گونه‌ی بیان است.

در بسیاری از نقد و نظرها که پیرامون فعالیت هنری محمودخان صبا نگاشته شده به دید هنری وی و آمیختن نقاشی با «فکر شاعرانه» اشاره شده است. پدرام صبا، نوادهٔ محمودخان صبا دربارهٔ کردوکار ادبی-هنری او می‌گوید:« از اشعار و قصاید وی پیداست که با زیبایی‌های طبیعت مانوس بوده و به سبب داشتن فکر شاعرانه، چشم هنرجو و زیباپرست در برابر زیبایی‌های عالم حیران می‌گشته است و زیبایی‌های طبیعت را خوب می‌توانسته ببیند و جذب کند: (صبا، ۱۳۹۱: ۱۴)

نوبهار آمد با فرهی و زیبایی
رخ برافروخته از تازگی و برنایی

تصویر ۵. شمس‌العماره از سمت باغچه‌ی کاخ گلستان.
منبع: (https://commons.wikimedia.org/wiki/File)

ولی مهم‌تر از همه این موارد آثار نقاشی و آبرنگ محمودخان است. باید گفت در اغلب آثار محمودخان کلیه ویژگی‌های مدرنیسم نظیر ذهن‌گرایی، توجه به ساختار و دوری از روایت‌گری‌ساری آن عصر وجود دارد. محمود نصرتی مدیر مجموعه میراث جهانی کاخ گلستان معتقد است:

«محمودخان گذشته از هنر نقاشی، در فن شعر نیز استاد بوده و در فنون پیکرتراشی، منبت‌کاری، خوشنویسی و موسیقی از کم‌نظیران عصر خود به شمار می‌رود، از محمود صبا ۲۷ اثر ارزشمند شامل نقاشی‌های آبرنگ، رنگ و روغن، قلمدان، ماکت و کولاژ تمبر در کاخ گلستان به‌جای مانده است. بیشتر تابلوهای نقاشی این هنرمند از عمارت‌ها، فضاهای بیرونی و درونی کاخ‌های سلطنتی قاجار به تصویر کشیده شده است.» (نصرتی، در گفت‌وگو با خبرگزاری ایرنا، ۱۳۹۶)

محمودخان آن جا که به «تاریخ حوض و مسجد حاج علی‌اکبر» می‌پردازد نیز نگاهی نقاشانه دارد اما چنان است که هنر نقاشی را پوشانده با واژگان این حوض را تصویر می‌کند. محمودخان در این‌جا نیز به دورنما کاری می‌پردازد و دکان‌های پیرامون حوض را نیز از نظر دور نمی‌دارد. متناظر با این شعر در میان آثار به جای مانده محمودخان صبا تابلویی یافت نمی‌شود اما با اتکا به این شعر می‌توان فضای حوض و مسجد و دکان‌های گرد حوض را تجسم نمود (تصویر ۵).

بنا نهاده یکی برکه تشنه کامان را
چو فکر خویش عمیق و چو رای خود محکم
فراز برکه یکی مسجدی حرم بنیاد
به زیرش اندر آبی به پاکی زمزم
به‌طرف برکه سه دکان ز بهر کسب ثواب
که چار بهره شود سود او به سعی قلم

قصیدهٔ محمودخان صبا (ملک‌الشعراء) در «وصف باغ سلطنت‌آباد» (تصویر ۶) را نیز می‌توان در شمار اکفراسیس آورد. این باغ امروز از میان رفته است و اگر چیزی نیز از آن به جای مانده به کلی متفاوت است با باغی که شاعر به آن اشاره کرده است. از آن گیاه‌ها و درخت‌ها

تصویر ۶. نمایی از کاخ سلطنت‌آباد در زمان ناصرالدین شاه قاجار، این عکس از آلبوم شخصی ناصرالدین شاه برگرفته شده است. منبع: (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saltanat_Abad_Palace.png)

که در شعر می‌خوانیم و نیز «طرفه لاله‌ای دلجو» و«تازه گلبنی دلخواه» اثری نیست و به کلی اوضاع دگرگون گشته است. درختان «سیب» و «به» که شاعر بدان‌ها اشارت نموده از میان رفته‌اند و از «مرغکان نواگر فراز شاخ درخت» نیز نوایی به گوش نمی‌رسد. با این همه ما تمامی این جلوه‌ها را می‌بینیم و این ترنم‌ها را می‌شنویم. به مدد این متن اکفراستیک و اندک عکس‌هایی که از باغ و عمارت سلطنت آباد باقی مانده می‌توانیم به ماهیت پدیده پی‌ببریم و یکی از ارزش‌های اکفراسیس نیز همین است، تو گویی این باغ وجود دارد و بر زوال چیره گشته است:

تو را ز دامن دل دست غم شود کوتاه
به باغ سلطنت آباد اگر بیایی راه
چو قد جانان بر طرف جوی هاش نهال
چو خط دلبر، بر گرد مرزهاش گیاه
به هر کجا گذری طرفه لاله‌ای دلجوی
به هر طرف نگری، تازه گلبنی دلخواه
یکی ز ساحل هند و یکی ز بیشهٔ روم
یکی ز وادی غور و یکی ز خاک فراه
به هر کرانه مزّین به لعل و در و گهر
فکنده‌اند یکی سبز مفرش دیبا
ز مرغکان نواگر فراز شاخ درخت
رسد به گوش تو هر بامداد زیر ستاه
به نیم شب درشان ناگهان صفیر زند
چو عاشقی که بر آرد ز هجر دلبر آه
ز بس درخت، گمانت که پیش تخت ملک
به‌روز عرض صف اندر صف ایستاده سپاه
چنان که از پی تعظیم شه مهان جهان
ز بار سیب و بهی پشت خویش کرده دو تا
میان باغ یکی قبه همچو کوه بلند
پیش به کوههٔ ماهی، سرش به دامن ماه
چو بوم او سپری سایدت ز رنج، قدم
چو بام او نگری افتدت ز فرق کلاه
به‌طرف باغ یکی آبدان، چو بحر خزر
هزار ماغ به هر گوشه اش گرفته شناه
چو یک به دست نماید ز دور سرو بلند
از این سویش به دگرسو اگر کنند نگاه

شاعر در ادامه به مدح «ناصرالدین‌شاه» می‌پردازد که باغ و عمارت سلطنت‌آباد متعلق به او بوده است. شاعر در توصیف باغ شیوه‌ای نقاشانه به‌کار می‌بندد، چنان‌که ما می‌توانیم هنگام خواندن شعر سربلند کرده بلندی بام عمارت سلطنت آباد را ببینیم در حالی که کلاه از سرمان به زمین می‌افتد. آحاد و عناصر به‌کاررفته در این شعر به تولید یک متن اکفراستیک می‌انجامد و ما را به فراسوی خاطره‌ی باغ و عمارتی از دست‌رفته می‌برد و وسوسه‌ی بازسازی آن را به صورت واقعی، در ما بیدار می‌کند. نکتهٔ قابل تامل در کارنامه‌ی محمودخان این است که او گاه در مورد یک بنا شعر سروده است و گاه به سراغ بوم رفته و آن بنا را نقاشی کرده است. او از دو گونهٔ هنری سود جسته تا به توصیف گونهٔ‌ای دیگر یعنی معماری بپردازد. این درهم‌آمیزی گونه‌های هنری از سوی محمودخان منحصربه‌فرد است.

نتیجه گیری

در آثار پاره‌ای از هنرمندان که هم به نقاشی پرداخته و هم به سرودن شعر اهتمام داشته‌اند، گونه‌ای از همراهی و هماهنگی در بیان یک پدیده در قالب دو ژانر دیده شده است. این رخداد، می‌تواند به ما در فهم آثار یا بعضاً بازآفرینی و ترمیم و مرمت آثارهنری کمک کند. به همین قیاس، آنچه در شعر محمودخان‌صبا (ملک‌الشعراء) دیده شده، کاربستِ اکفراسیس است که می‌تواند یاری‌رسانِ ما در فهم و شناخت نقاشی‌های این هنرمند قاجاری باشد. محمودخان، چنان‌که دیدیم، هم شاعر و هم نقاش بوده، این همگامی و همراهی اتفاقی نبوده و در آثار شعری او اکفراسیس به دو صورت واقعی و نیز ذهنی جلوه‌گر شده است. اکفراسیس واقعی در شعر محمودخان دو راه برگزیده است: گاه شعر او به نقاشی هنرمند می‌پردازد و با تصویرهای نقاشی همگام می‌شود و گاه این شعر به صورت گزارشی کلامی در خدمت توصیف یک بنای معمارانه، نظیر باغ و عمارت سلطنت‌آباد در می‌آید. در هردو صورت اکفراسیس واقعی وجود دارد. زیرا شعر واقعیتی را هدف قرارداده است. عینیتی که یا در نقاشی متجلی است یا در معماری. در حالت دوم، بدون دیدن، اثر معماری آن بنا با قرائت شعر در ذهن ترسیم و تجسم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Lagrand Roader.
2. The Poetry Foundation, Glossary Terms: Ekphrasis (accessed 27 April 2015).
3. Philosteratus.
4. Lucian.
5. Makhalsky.
6. Rafael.

فهرست منابع فارسی

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، *از صبا تا نیما*، جلد اول: انتشارات زواره، چاپ پنجم، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۹۰)، *محمودخان ملک‌الشعراء*، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، هم کناری سنت و تجدد در کارستانِ هنری محمودخان صبا، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، سال ۱۳۸۹، شماره ۵، صص ۶۳-۷۹.
اعتمادالسلطنه (۱۳۶۳)، *المآثر و الآثار*، به کوشش ایرج افشار، اساطیر، چاپ اول، تهران.
افضلی، پویا (۱۳۹۵)، *اکفراسیس*، ترجمه مودب میرعلایی و سیاوش عظیمی، انتشارات چشمه، چاپ اول، تهران.
بنجامین (۱۳۶۳)، *ایران و ایرانیان*، ترجمه حسین کردبچه، انتشارات جاویدان، تهران.
بیرنگ، مریم؛ رضازاده، طاهر، و معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹)، بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، سال ۱۳۹۹، دوره ۵، شماره ۱، صص ۳۸-۵۲.
پان، بیالوستکی (۱۳۸۵)، *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها: مطالعاتی درباره گزیده‌ای*

از اندیشه‌های اساسی (جلد ۲)، ویراستار: فیلیپ واینر، ت: گروه مترجمان، ناشر سعاد، تهران.

پروانه‌پور، مجید؛ بینای مطلق، سعید (۱۳۹۷)، تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیس در مطالعات کلمه- تصویر، دوفصلنامه *فلسفی شناخت*، سال ۱۳۹۷، دوره ۱۱ شماره ۲، شماره پیاپی ۷۹، صص ۲۳-۴۹.

حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳۶۴)، *شعر در عصر قاجار*، انتشارات گنج کتاب، چاپ اول، تهران.

دابلیو هفرنان، جیمز (۱۳۹۹)، سخن گفتن از جانب تصاویر: بیان بلاغی نقد هنری (بخش اول)، ترجمه: مهدیس محمدی، ماهنامه *فرهنگی هنری زمینه*. سال ۱۳۹۹، شماره ۱۳، صص ۵-۲۵.

رفیع‌فر، جلال‌الدین؛ ملک، مهران (۱۳۹۲)، آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره ی سوم قبل از میلاد)، دوفصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، سال ۱۳۹۲، شماره ۴، صص ۷-۳۷.

سپهری، سهراب (۱۳۶۹)، *اطاق آبی به همراه دو نوشته دیگر*، انتشارات سروش، چاپ سیزدهم، تهران.

صبا، پدرام (۱۳۹۱)، نخستین نقاشی سبک مدرن دنیا اثر جدم بود، *روزنامه جوان*، ۱۳۸۹، شماره ۳۸۵۶، ص. ۱۴.

عاطفی، حسن؛ عاطفی، افشین (۱۳۸۷)، *کلیات محمودخان ملاک الشعراء*، انتشارات آثار جاودانه، چاپ اول، تهران.

علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، انتشارات یساولی، چاپ اول، تهران.

کلانترضرابی، عبدالرحیم (۱۳۵۶)، *تاریخ کاشان*، انتشارات امیرکبیر، به کوشش ایرج افشار، چاپ اول، تهران.

کلاینر، فرد (۱۳۹۴)، *هنر در گذر زمان هلن گاردنر: تاریخ فشرده‌ی هنر جهان*، ترجمه جمعی از مترجمان، نشر آگه، تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۸۶)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، نشر آگه، تهران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۱)، دفتر حسن، بررسی نمادگان حروف در وصف جمال چهره در ادب فارسی، فصلنامه *خیال*، فرهنگستان هنر، تهران، زمستان ۱۳۸۱، شماره ۴، صص ۲۴-۴۷.

نصرتی، محمود (۱۳۹۶)، گفت‌وگو با گروه فرهنگی ایرنا از روابط‌عمومی مجموعه فرهنگی‌تاریخی گلستان، در باره آثار محمودخان صبا.

برگرفته از: https://www.irna.ir/news/822795485/ تاریخ دسترسی ۱۴۰۱/۱/۲۷

هایدگر، مارتین (۱۳۹۸)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، انتشارات هرمس، چاپ هفتم،تهران.

فهرست منابع لاتین

Arjomandi, N. (2015). *Painting through Literature*: Ekphrasis and Visual Culture in Orhan Pamuk's 'My Name is Red'. (M.A Thesis), Vali Asr University of Rafsanjan.

The Chambers Dictionary, Chambers Harrap, Edinburgh 1993/ Accessed in: https://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی