Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities, 13(2), 89-119, Spring 2021

Rajabi, Z., & Fahimifar, A. (2021). The role of imagination in Iranian literature and painting with emphasis on metaphor; An interdisciplinary study. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 13(2), 89-119. doi: 10.22035/isih.2021.3605.3794

http://dx.doi.org/10.22035/isih.2021.3605.3794 URL: http://www.isih.ir/article_355.html

2008-4641 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

The Role of Imagination in Iranian Literature and Painting with Emphasis on Metaphor; An Interdisciplinary Study

Zeinab Rajabi*[1], Asghar Fahimifar[2]

Received: Sep. 29, 2020; Accepted: Feb. 3, 2021

ABSTRACT

The inner connection of Persian poetry and literature with painting, which shows commonality in imagination and images, has caused these two domains to have deep attachment and provide a common language and expression to describe forms and meanings of the imaginary world. Iranian poets and painters have used special verbal and visual tools to convey these forms and meanings. This article, with emphasis on metaphor, discusses its role and expressive ability in poetry and painting. In the process, the paper seeks to answer: 1- What are the expressive effects of metaphor in Iranian poetry and painting? 2- How have painters used the capacity of metaphor in their visual expression? The purpose of this article is to study the relationship between the two cultural domains of Iran i.e. poetry and painting, and explain their commonalities, that is, in the world of imagination and images. Another purpose is to identify the type of metaphors and their visual kinds in paintings. This is a descriptive-analytical research in which data have been collected through library and documentation centers. The data indicate that metaphor used in Persian poetry in the form of words and sentences explicitly and implicitly transferred to Iranian painting. In other words, painters expressed these metaphors visually in the form of shapes, colors and textures and thus introduced a new visual identity to express themes.

Keywords: imagination, metaphor, poetry, literature, painting

1. Department of Islamic Art, Faculty of Art, Tarbiat Modares University (Corresponding Author)
✉ z.rajabi@modares.ac.ir
2. Department of Art Researches, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Volume 13
Issue 2
Spring 2021

INTRODUCTION

Persian poetry and literature, throughout history, have had a deep connection with Iranian Islamic painting. However, the connection between literature and painting in Iran is not limited to the commonality of the subject, but this has also led to the creation of a universal aesthetic language as well.

The world of imagination is a common denominator of all arts, especially literature and painting, and this creates an inherent connection and inner unity between the two. In the meantime, artists need tools to convey and display their observations from the imaginary world in order to be able to tell the truths and hence, they use imaginary forms for this purpose. These are for conveying exemplary forms that appear in poetry and literature in the form of words and in visual arts and painting in the form of images.

PURPOSE

The article aims to investigate the inherent relationship between the two categories of Iranian art i.e. literature and painting, and the expressive role of imagination especially metaphor in showing hidden and far-fetched meanings. Also, determining the expressiveness of metaphors and their visual types in Persian literature and painting is another objective of this article.

METHODOLOGY

The article is descriptive-analytical in nature where the collecting data method is library-documentary. After analyzing the theoretical framework of the subject, the current research has taken into account paintings of Herat and Tabriz II schools, with about 20 works or part of them containing various metaphors. The article tries to answer these questions: 1- What are the expressive effects of metaphor in Iranian poetry and painting? 2- How have painters used the capacity of metaphor in their visual expression?

FINDINGS

Images in Iranian painting are symbols of imaginary forms. Through creative artistic imagination, Iranian poets tried to express the facts through secret language, and in this way, involved the reader's mind in imaginary worlds and forms. This method of artistic expression was also used by painters. As Persian literature, for describing imaginary forms could use artifacts and literary metaphors, Iranian painters too, knowing more about the characteristics and expressive capabilities of these artifacts, while equating their image and using literary values, tried to find a

new language and expression in creating a culture of visual arts in Iran. While illustrating the texts, they tried to use the capabilities of literary language to take the work of painting out of the literary narrative and offer a new meaning.

In the meantime, the use of metaphorical description has had a special place in the visual expression of painters. They demonstrated this issue both in the application of artistic technique (such as bright colors, two-dimensional shapes, diffused light, non-use of perspective, etc.) as well as in the type of theme processing. Therefore, by observing the works, the audience realizes the fact that forms - including animal, human, solid, etc. - colors, and even the texture and composition of the works, have a mysterious effect and lead the audience subconsciously to a truth beyond the appearance of the work.

Painters, who were generally present in literary and court circles and some of them were writers and poets themselves, were able to create valuable works that not only harmonized with the literary text but also provided a sublime expression appropriate to the rich culture of Persian literature. Painters are generally inspired by poetic imagination in their depiction. For this reason, poetic descriptions of nature, objects and human beings, and the type of similes and metaphors used in literature, provide artists with a greater artistic expression.

One of the imaginary views and perhaps the most imaginative means of conveying imaginary forms in art is "metaphor". Metaphor means borrowing a word instead of another, because the poet in metaphor uses a word with similar interest to replace another dictum, and rhetoricians express the use of metaphor and its expressive capabilities in Persian literature in various ways, including explicit metaphor, implicit metaphor, compound metaphor and symbol.

The artistic expression of a theatrical metaphor is complex and layered. This expression in painting has caused painters to show hidden meanings in imaginary visual forms. Understanding metaphor that has a conceptual dimension, in fact, is understanding of one conceptual domain in the form of another and expresses hidden meanings of a verbal or visual form, so it can be extended to all arts, including Iranian painting.

CONCLUSION

The results of the present study show that metaphor in Persian literature in the form of words and sentences explicitly and implicitly evokes meaning through different metaphors, objectification (recognition), and compound as well as through symbols.

Similarly, in paintings, painters have used this array in three forms of shapes, colors and textures to express hidden meanings. With regard to forms, they have used animal, plant, human and solid metaphors and considered each as a metaphor of hidden meaning. They have also used the metaphorical and symbolic language of colors in spaces and clothes. In the composition and general space of works, they have used metaphorical and symbolic textures and finally were able to create a new visual identity.

NOVELTY

Since the identification and matching of aesthetic and expressive structures in art, such as poetry and painting, require a partial knowledge and awareness of delicacies, and usually this type of research is done with one-sided knowledge, the present study can offer a different perspective in analyzing paintings. In other words, by identifying and analyzing the metaphorical array as a special expressive tool in paintings, both in adaptation to literary text and in terms of artist's visual innovations, takes a new step to further identify the subject under discussion.

Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Volume 13
Issue 2
Spring 2021

BIBLIOGRAPHY

Alebrahim Dehkordi, S. (2015). Studing the role and its symbolic meanings of cypress tree (Sarv) in miniatures of Tahmasebi Shahnameh. *Bāgh-e Nazar*, 13 (45), 105-114.

Asgarnejad, M., & Gozashti, M. (2015). Literary art and art literature. *Rhetoric and Grammar Studies,* 5 (7), 213-231. doi: 10.22091/jls.2015.480

Ashrafi, M.M. (1988). *Hamgāmi-ye naqāši ba adabiyāt-e Iran* [Persian-Tajik poetry in XIV-XVII centuries miniatures] (R. Pakbaz, Trans.). Tehran, Iran: Negāh.

Bahari, E. (1997). *Bihzad*, master of Persian painting. London, England: I.B.Tauris & CO.

Bichranloo, A., & Pourezzat, A. (2013). Functions and dysfunctions of the semantic boomerang of metaphors: a case study on disciplinary concept of cultural engineering. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 5 (3), 101-121. doi: 10.7508/isih.2014.19.006

Canby, S. R. (2011). *The Shahnama of Tahmasp: The Persian Book of Kings.* USA & Iran: Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.

Cary Welch, S. (1976). *Royal Persian manuscript.* London, England: Thames and Hodson.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Farhang-e Namādhā* [Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes] (S. Fazaeli, Trans.). Tehran, Iran: Jeyhun.

Darzi, G. (2018). Metaphor and interdisciplinarity: Explaining the metaphors application in the interdisciplinary research. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 10(2), 1-26. doi: 10.22035/isih.2018.277

Dinani, G. (2002). Imaginary perception and art. *Journal of Imagination*, 2, 6-11.

Faiz, R. (2008). Behzad, painter of meaning. *Āyene-ye Mirās*, 4, 183-204.

Fotuhi, M. (2002). Imaginary image. *Persian Language and Literature*, 185, 103-133.

Grabar, O. (2000). *Mostly miniatures: An Introduction to Persian painting* (M. Vahdati Trans.). Tehran, Iran: Department of Art.

Homayi, J. (1991). *Notes of Jalal ul-din Homai about meanings and expression.* Tehran, Iran: Homā.

Keshavarz, G. (2015). The ideal essence of the Persian painting and the role of tradition in it. *Kimiyā-ye Honar*, 4(16), 77-90.

Khajeh Attari, A., & Najarpour Jabbari, S. (2015). Vitalized of nature in Sultan Mohammad works. *Negarineh Islamic Art*, 2 (7 & 8), 84-96. doi: 10.22077/nia.2015.653

Kovecse, Z. (2014). *Metaphor,a Practical Introduction* (Sh. Pourebrahim, Trans.). Tehran, Iran: Samt.

Madadpour, M. (2004). *Familiarity with the opinions of thinkers about art* (Vol. 3 & 4). Tehran, Iran: Soore-ye Mehr.

Mahwan, F., & Yahaghi, M. (2010). The influence of the literary imagery features on the painting of Shiraz school. *Journal of Boostan Adab*, 2(2), 161-184. doi: 10.22099/jba.2012.323

Pakatchi, A. (2008). Linguistic requirements of interdisciplinary studies. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 1(1), 11-135. doi: 10.7508/isih.2014.19.006

Poliakova, E. A., & Rakhimova, Z. I. (2002). Naqāši va adabiyāt-e Irani [Miniatiura i literatura vostoka: evoliutsiia obraza cheloveka] (Z. Fezi, Trans.). Tehran, Iran: Rozaneh.

Poliakova, E. A., & Rakimova, Z. I. (1987). *L'art de la miniature et la litterature de l'orient.* Mossco, Russia: Gafour Gouliame.

Rahimi, A., Mousavi, Z., & Morvarid, M. (2014). Animal symbols of the Ego (An-nafs al-ammarah) in mystical texts relying on the works of Sanai, Attar and Rumi. *Literary Text Research,* 18 (62), 147-173.

Shafi'i Kadkani, M. (2001). *Imaginary images in Persian Poetry* (8th ed). Tehran, Iran: Āgah.

Shahrestani, H. (2004). The symbol of cypress in the view of Hafez. *Honar-Nāmeh*, 22, 5-15.

Shamisa, S. (2013). *Figurative Language* (2nd ed). Tehran, Iran: Mitra.

Simpson, M. (1997*). Persian poetry painting and patronage.* Washington DC, USA: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.

Soudavar, A. (1992). Art of the Persian court: selection from the art and history Trust collection. New York, USA: Rizzoli.

Tabatabai, M. (1995). *Al-Mizan fi tafsir al-Quran* (M. B. Musavi Hamedani, Trans.; Vol. 19). Qom, Iran: Qom Seminary Teachers Association.

Tajvidi, A. (2006). *Review of the Irainan painting art* [from the beginning to the 10th century A.H]. Tehran, Iran: Ministry of Culture and Islamic Guidance; Printing and Publishing Organization.

Tehran Museum of Contemporary Art (2010). *Iranian masterpieces of Persian painting* (2nd ed.). Tehran, Iran: Tehran Museum of Contemporary Art.

Yahaqi, M. (1990). *Culture of myths and fictional allusions in Persian literature.* Tehran, Iran: Sorouš.

Zamani, E., Amin Khani, A., Okhovat, H. (2009). The reciprocal role of Iranian landscape painting. *Book of the Month of Art*, (135), 80-91.

فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۳(۲)، ۱۱۹-۸۹، پیاپی ۵۰، بهار ۱۴۰۰

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(۲)، ۱۱۹-۸۹. doi: 10.22035/isih.2021.3605.3794

شاپا: ۴۶۴۱-۲۰۰۸ URL: http://www.isih.ir/article_355.html http://dx.doi.org/10.22035/isih.2021.3605.3794

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایهٔ استعاره

زینب رجبی*[۱]، اصغر فهیمی‌فر[۲]

دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۸؛ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵

چکیده

پیوند درونی شعر و ادبیات فارسی با نگارگری ایران که نمایانگر اشتراک در زمینه خیال و صورخیال است، سبب شده تا این دو حوزه از هنرهای ایران دارای اشتراکی درونی و عمیق باشند و زبان و بیان مشترکی برای بیان صور و معانی عالم خیال ارائه نمایند. شاعران و نگارگران ایران از ابزارهای کلامی و بصری خاصی همچون آرایه‌های ادبی و بصری برای انتقال این صور و معانی بهره جسته‌اند. در این مقاله که با تأکید بر آرایهٔ استعاره است، به نقش و قابلیت بیانی این آرایه در شعر و نگارگری، به‌طورخاص پرداخته شده است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱. آرایهٔ استعاره در شعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیانی دارد؟ ۲. نگارگران چگونه از ظرفیت استعاره در بیان بصری خویش بهره برده‌اند؟ هدف از مقاله، بررسی ارتباط دو حوزهٔ تمدنی ایران یعنی شعر و نگارگری و تبیین وجه اشتراک آنها یعنی عالم خیال و صورخیال است. همچنین مشخص‌نمودن انواع استعاره و استعارهٔ گونه‌های بصری در آثار نگارگری از اهداف دیگر این مقاله است. این مطالعه به شیوهٔ توصیفی_تحلیلی صورت گرفته و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است. داده‌های مقاله نشان می‌دهد که استعاره در شعر فارسی در قالب واژگان و جملات به‌صورت صریح و غیرصریح تداعی معنا می‌نماید که این امکانات از طریق شعر به نگارگری ایران منتقل گشته و هنرمندان نگارگر از امکان بیانی این آرایه به‌صورت بصری در قالب اشکال، رنگ‌ها و بافت‌ها استفاده کرده‌اند و هویت بصری جدیدی برای بیان مضامین ارائه نمودند.

کلیدواژه‌ها: خیال، صورخیال، استعاره، شعر، ادبیات، نگارگری

---

۱. گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

✉ z.rajabi@modares.ac.ir

۲. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۱. مقدمه

شعر و ادبیات فارسی در طول تاریخ همواره با نگارگری اسلامی ایران پیوندی عمیق داشته است. پیوند ادبیات با نگارگری در ایران منحصر به مشترک‌بودن موضوع نمی‌شود بلکه این مشارکت سبب ایجاد نوعی زبان زیبایی‌شناسانهٔ مشترک نیز شده است. غنی‌بودن ادبیات و شعر فارسی از نظر صورخیال سبب شد تا نگارگری ایران نیز به‌شدت لطیف، شاعرانه و انعکاس‌دهنده فضاهای خیالی و مثالی گردد. هر چه ادبیات ایران از نظر صورخیال قوی‌تر شود، نقاشی ایران نیز از این نظر غنی‌تر می‌شود. «خیال، عکس یا صورت منعکس در آینه، آب یا شیشه و یا هر شیء شفاف دیگر همچون صورتی که در خواب دیده شود و یا نقشی که در بیداری با غیبت شیء محسوس در ادراک شخص باقی می‌ماند، است» (مددپور، ۱۳۸۳، ۳۷۲).

عالم خیال دارای ویژگی‌ها و شرایطی است و صورت‌هایی در آن متجلّی است که به‌واسطهٔ قوهٔ خیال درک می‌شود. عالم خیال که حد فاصل عالم عقل و عالم محسوسات است، در حقیقت منتقل‌کننده فیض حق و صور مثالین به عالم محسوسات است. تنها در این عالم است که هم ویژگی‌های عالم عقول و مجردات وجود دارد و هم ویژگی عالم محسوسات. اما هنر که مهمترین جلوهٔ ظهور صورت‌های خیالی است، به هنرمند این امکان را می‌دهد تا مکنونات قلبی خود را از طریق قوهٔ خیال عیان سازد. عالم خیال وجه اشتراک همه هنرها به‌خصوص ادبیات و نگارگری است و این مسئله سبب ارتباط ذاتی و وحدتی درونی بین آنها می‌شود.

در این میان، هنرمندان برای انتقال و نمایش مشاهدات خود از عالم خیال نیازمند ترفندها و ابزارهایی هستند تا بتوانند حقایق عالم خیال را بازگو کنند؛ به‌همین دلیل، از صور خیال استفاده می‌کنند. این صور خیال که در ادبیات فارسی با عناوینی همچون آرایه‌ها یا صناعات ادبی نیز مطرح می‌شوند، ضمن آنکه اثر هنری را خیال‌انگیز و زیبا می‌کنند، مجلایی برای انتقال صورت‌های مثالین هستند که در شعر و ادبیات به‌صورت کلمات و در هنرهای تجسمی و نگارگری به‌صورت تصاویر نمایان می‌شود و به‌دلیل آنکه منبع الهام هر دو یکی است می‌توان زبان و بیان مشترکی را بین آنها ملاحظه نمود. در این مقاله با انتخاب

آرایهٔ استعاره، سعی می‌شود تا کارکرد این آرایه در انتقال مفاهیم و صورت‌های خیالی در دو حوزهٔ شعر و نگارگری تبیین شود تا در نهایت زبان مشترک این دو هنر عیان گردد.

اساساً در مطالعات میان‌رشته‌ای، میان دو حوزه متفاوت ارتباط برقرار می‌شود و این ارتباط با اهداف خاصی صورت می‌پذیرد: «گاه دو موضوع از دو رشته، مقایسه می‌شود تا بتوان از آنها رابطه‌ای انتزاعی را استخراج کرد. در این نوع مطالعه، که آن را مطالعه تطبیقی متوازن می‌نامیم، اساساً هدف استخراج مشترکات است. پژوهشگر در این نوع پژوهش، به‌دنبال یافتن پیوندها بین اموری است که پیش‌تر پیوند داده نشده است... در مطالعات تطبیقی نامتوازن، هدف از اجرای پژوهش آن است که دو موضوع از دو رشته، که در یک کلیت مشترک هستند، از نظر مقایسه، در اوضاعی باشند که یکی از دو موضوع در رشته خود توسعه یابد و دیگر موضوع در رشته خود، مغفول یا توسعه نیافته باشد» (پاکتچی، ۱۳۸۷، ۱۱۸).

در مقالهٔ حاضر، سعی شده است تا بر امری کلی که همان قابلیت زبان استعاره است و کارکرد آن در ادبیات فارسی که متقدم بر سایر هنرهاست تأکید گردد و این قابلیت بیانی در نگارگری ایران مورد بررسی و ارزیابی و توسعه قرار گیرد.

۲. پیشینه تحقیق

درخصوص ارتباط ادبیات با نگارگری ایران، تحقیقات محدودی انجام شده است از جمله: پولیاکووا و رحیموا[1] (۱۳۸۱) در کتاب نقاشی و ادبیات ایرانی بیان می‌کنند که نقاش مانند شاعر، امور تجریدی و جهان آرمانی را به‌تصویر می‌کشد و به نمایش جهان مادی و دنیوی بی‌اعتناست. همچنین 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 به‌دست آورند. همچنین اشرفی[2] (۱۳۶۷) در کتاب همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی سعی نموده پیوستگی نگارگری با ادبیات را از نظر نسخه‌شناسی و سیر تحوّل آن بیان کند و

1. Polyakova & Rahimova
2. Ashrafi

خواننده را به این نکته توجه می‌دهد که نقاشی ایرانی همراه با تحوّل 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.

درخصوص صور خیال و نقش بیانی آرایه‌های ادبی نیز تألیفات متعددی انجام شده است. از جمله محمدرضا شفیعی کدکنی(۱۳۸۰)، در کتاب صور خیال در شعر فارسی، به مسئله خیال و نقش آن در بیان هنری شعر فارسی پرداخته و آراء صاحبنظران را در این خصوص مورد نقد و تجزیه‌وتحلیل قرار داده است. همچنین عناصر معنوی در شعر فارسی شامل استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه و غیره را مطرح نموده و به بیان دیدگاه‌های گوناگون علمای علم بلاغت پرداخته است.

در زمینه هنر نگارگری و عوامل مؤثر و خاستگاه آن، اولک گرابر[1](۱۳۸٤) در بخشی از کتاب مروری بر نگارگری ایرانی، تأثیر و تأثر نقاشی و ادبیات فارسی بر یکدیگر را بررسی کرده و بین این دو گونهٔ هنری روابطی مترتب داشته که از سطح رابطهٔ مستقیم میان متن و تصویر فراتر رفته است. همچنین عسگرنژاد و گذشتی (۱۳۹٤)، در مقاله‌ای با عنوان «هنر ادبی و ادبیات هنری»، 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 درونمایهٔ اثر، نشان از واقعیت دیگری دارد.

در مرور ادبیات پیشینه پژوهش می‌توان بر این نکته تأکید کرد که محققان بیشتر به جنبه کلی ارتباط ادبیات فارسی و نگارگری ایران پرداخته‌اند و بندرت از تأثیر قابلیت‌های بیانی آرایه‌های ادبی بر نگارگری به‌صورت مصداقی سخن گفته‌اند. لذا پژوهش پیش‌رو که به‌طور مصداقی قابلیت بیانی استعاره را در آثار نگارگری مورد بررسی قرار داده، می‌تواند دیدگاه نوینی را در این گونه مطالعات بین‌رشته‌ای فراهم آورد.

1. Grabar

۳. روش تحقیق

مقالــه بــه شــیوهٔ توصیفی ـتحلیلــی صــورت‌گرفتــه و شــیوهٔ جمــع‌آوری اطلاعــات کتابخانه‌ای‌ـاسنادی است. پس از تحلیل چارچوب نظری موضوع، از میـان آثـار نگـارگری مکتب هرات و تبریز دوم، حدود ۲۰ اثر یا جزئی از آنها، که دربردارنده استعاره‌های متنوعی بوده‌اند، به‌عنوان نمونه آماری از نظر شیوهٔ کاربرد استعاره، مورد تجزیـه‌وتحلیل قـرار گرفتـه است. این مقاله سعی می‌نماید در پی پاسخ به این سؤالات باشد: ۱. آرایهٔ استعاره در شـعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیـانی دارد؟ و نگـارگران چگونـه از ظرفیـت اسـتعاره در بیـان بصری خویش بهره برده‌اند؟

هدف از مقاله حاضر بررسی ارتباط ذاتی دو مقولهٔ هنری ایران یعنی ادبیات و نگـارگری و نقش بیانی صورخیال در نمایش معانی پنهان و دور از ذهـن اسـت. همچنـین مشـخص نمودن قابلیت بیانی انواع استعاره و اسـتعاره‌گونه‌های بصـری در آثـار نگـارگری از اهـداف اصلی دیگر این مقاله است.

۴. چارچوب نظری

۴-۱. نسبت عالم خیال با هنر

عالم خیال تجلّی‌گاه زیبایی حقیقی است. ذات آن برای انسان قابـل درک نیسـت و تنهـا از طریق تجلّیات خداوند می‌توان به درک زیبـایی نائـل آمـد و ایـن امـر از طریـق قـوهٔ خیـال امکان‌پذیر است. «خداوند در اسم جمیل خود متجلّی می‌شود و انسان به‌واسطهٔ قوهٔ خیال، مرتبه‌ای از این اسم را در می‌یابد. پس اهمیت ادراک خیالی چنان است که در ارتباط انسان با مبدأ هستی نیز اثر می‌گذارد. در متون دینی نیز، آنجـا کـه سـخن از تمثّـل اسـت، ادراک خیالی مطرح است» (دینانی، ۱۳۸۱، ۱۰).

یکی از بهترین راه‌های انتقال و ظهور صورت‌های خیـالی در عـالم محسوسـات، هنـر است. از نظر فتوحی «هنرمند، مانند سایر آدمیان، با همه مراتب ادراک سر و کار دارد، امـا از آن جهت که هنرمند است، در آفرینش هنری، با ادراک خیـالی عمـل می‌کنـد. آفـرینش صورت خیالی کار هنر است و متعلق به عرصهٔ هنر، هنر یعنی اندیشیدن با صـور خیـالی و

شاعران بیش از هر کسی مستغرق تصاویر خیال‌اند و به مدد خیال می‌اندیشند و جهان‌های تازه می‌سازند» (فتوحی، ۱۳۸۱، ۱۱۸).

در حقیقت هنر مقام تجلّی صور مثالی زیبا است و هنرمند از طریق کشف و شهود می‌تواند این امور غیرمحسوس را صورتی محسوس بپوشاند. «شرط لازم تحقق هنر قدسی، ملکوتی شدن روح هنرمند است تا حقیقت هنر در روح او تحقق یابد. کشف و شهود هنرمند در عوالم خیالی مبدأ تحقق صورت‌های هنری‌اند که تجارب هستی‌شناسانه هنرمند را از عالم مجردات آشکار می‌کند.» (کشاورز، ۱۳۹۴، ۸۵).

هنرمندان به‌منظور احراز قابلیت برای مشاهده صور خیالی، علاوه بر سیر باطنی و شهودی باید قواعد هنر را از طبیعت به‌وسیلهٔ تجربه عملی و دانش علمی به دست آورند تا از طریق پختگی در این قواعد، توانایی ظهور صورت‌های خیالی را در آثار هنری خویش داشته باشند. هنرهای اسلامی ـ ایرانی دارای دو ویژگی محسوس و مشهودند که جلوهٔ محسوس آن تطابق کامل ظاهری و باطنی با صور مشهود دارد. هرچند که هنرمندان در هنرهای دیگر نیز از خیال بهره می‌گیرند، از آن جهت که اساساً خیال، مبنای اثر هنری است؛ اما هنرهای اسلامی، اولاً سنخیت ظاهری و باطنی با صور خیال دارند و ثانیاً هنرهای گوناگون در حوزه‌های مختلف هنر اسلامی، وجه زیبایی‌شناسانه مشترکی از این حیث دارند و این «وحدت زیبایی‌شناسی»، خاص هنرهای اسلامی است که ادبیات فارسی را نیز دربرمی‌گیرد. از آنجایی که هنرهای اسلامی در یک امر یعنی به‌پیداآوری صور زیبای عالم خیال مشترکند و از ابزارهای مشابهی برای این منظور استفاده می‌کنند، بنابراین، دارای نوعی وحدت ذاتی زیبایی‌شناسانه هستند. هر جلوهٔ هنری با توجه به قابلیت‌های خاص خود قادر است بخشی از حقایق عالم خیال را در خود متجلّی کند. گاهی در قالب کلمات و آواها به‌صورت شعر و موسیقی و گاهی در قالب شکل و رنگ به‌صورت نقاشی و نگارگری ظهور می‌کند. بر این اساس هنرها بیان‌کنندهٔ وجه اشتراک و حقیقتی واحد می‌شوند. چنانچه جامی می‌گوید:

اعیان همه شیشه‌های گوناگون بود — کافتاد در آن پرتو خورشید وجود
هر شیشه که بود سرخ یا زرد و کبود — خورشید در آن هم به همان رنگ نمود

۲-۴. تجلّی عالم خیال در شعر فارسی

شعر در کتاب‌های منطق دورهٔ اسلامی، کلامی موزون، مقفا و مخیل است. «بحث خیال‌انگیزی آن به‌قدری اهمیت دارد که اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیز، جنبهٔ خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه‌کس قابل‌شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰، ۵).

ساختار خیال و صورت‌های خیالی در شعر فارسی در گذر زمان دچار تحوّلاتی شده و از صورت‌های محسوس و مادی به‌صورت‌های خیالی و ذهنی و مجرد، سیری تکاملی یافته است. «در سبک خراسانی تصویرها حسی‌اند. فراوانی تشبیه حسی به حسی بسیار محسوس است. به‌تدریج تجربه‌های شعری خیالی‌تر می‌شود و در قرن ششم تشبیه‌های عقلی و خیالی در شعر فارسی ظهور می‌کند. در مرحلهٔ دیگر، تخیّل شعری فارسی‌زبانان با ورود به عصر استعاره صورت تخیّلی‌تری پیدا می‌کند و تا حدودی از سطح نازل ادراک حسی فراتر می‌رود. ساختار تصویر خیالی‌تر و پیچیده‌تر می‌شود... ظهور نمادهای عرفانی و تمثیلات رمزی محصول تجربه‌های غیرحسی شاعرانی بود که با ایده‌های ذهنی و فراحسی مأنوس و محشور بودند» (فتوحی، ۱۳۸۱، ۱۲۶ و ۱۲۷).

در شعر فارسی آنچه واسطه انتقال صورت‌های خیالی است، صناعات یا آرایه‌های ادبی می‌باشد که در عرف ادبا به آن «صورخیال» هم می‌گویند. این صناعات در حقیقت به شاعر کمک می‌کنند تا مکنونات قلبی و آنچه بر ضمیر وی از عالم خیال منعکس گردیده را در قالب الفاظ و عبارات به زبان اشارت و نمادین بیان کند. از این رو، مَجاز و صور گوناگون آن یعنی تشبیه، استعاره، کنایه و سایر صناعات بدیعی لفظی و معنوی اعم از ایهام، جناس، ترصیع، مراعات‌النظیر، تضاد و غیره از جمله ابزارهایی هستند که شاعر برای انتقال مفاهیم و معانی مورد نظرش به‌کار می‌گیرد تا کلام را زیبا و خیال‌انگیز نماید.

۳-۴. تجلّی عالم خیال در نگارگری ایران

یکی دیگر از جلوه‌های نمایش عالم خیال را در هنر نگارگری می‌توان ملاحظه نمود. تصاویر در نگارگری ایرانی، نمادهایی از صورت‌های خیالی و مثالین هستند. صورت‌های خیالی دو جنبه دارد: از طرفی دارای مقدار و شکل‌اند که به عالم محسوسات شبیه‌اند و از

طرفی از ماده و حرکت و زمان دورند و به مجردات شباهت دارند. ایـن صـور، اشـکالی دو بعدی هستند که در عالم مثال که عالمی نورانی است، تجسمی لطیف و شبیه رؤیـا دارنـد. برای به تصویر کشیدن این صور در قالب شکل، هنرمندان نگارگر ایرانی از قواعدی خاص استفاده نموده‌اند، اشـکال را به‌صـورت دوبعـدی، بـا رنگ‌هـای درخشـان، بـدون سـایه و پرسپکتیو (اعم از شکلی و رنگی)، که از عوارض عالم محسوسات اسـت، بـه‌کـار بـرده و به‌خوبی توانسته‌اند زبانی نمادین و نزدیک به عالم خیال ایجاد نمایند.

هنر نگارگری که جلوه‌ای خاص از نقاشی است، از آنجـایی کـه نـه کـاملاً رویکـرد بـه طبیعت دارد و نه انتزاع محض، چونانکه در هنر سـایر فرهنگ‌هـا دیـده می‌شـود، جنبـه‌ای بینابین یافته که از طرفی شاخصـه‌هایی مجـرد و مثـالین دارد و از طـرف دیگـر از طبیعـت محسوس بهره برده، لیکن از آن گذر نموده و جنبه تجریدی یافته است. «نگاره‌هـای ایرانـی در فضایی مثالی ترسیم می‌شوند. عالم مثال مقدم بر عالم ماده بوده و همـواره مـورد توجـه هنرمند ایرانی قرار گرفته است. این عالم به‌دلیل آنکه بین دو عالم مجرد و مـادی محسـوس قرار دارد، دارای هر دو خواص مادی (از جهت قابل‌رؤیت بودن) و غیـر مـادی (از جهـت غیرقابل‌لمس بودن) است» (ماه‌وان، ۱۳۸۹، ۱۶۶).

استفاده از نظام دایره‌وار در طراحی همه اجزا و ترکیب‌بندی نگارگری، جلوه‌ای ملکوتی بـه آثار می‌بخشد چرا که دایره نماد ملکوت و عالم معناسـت. رنگ‌هـای مجـرد و بـدون هرگونـه سایه‌روشن که مستقل از هر منبع نوری به‌کار گرفته شـده چنانکـه گـویی نـوری کـل فضـا را احاطه نموده، زمینه مناسب دیگری برای نمایش جلوهٔ مثالی، خصوصاً در ارتباط بـا طراحـی فرم‌های خاص نگارگری ایجاد کرده است. به بیان دیگـر، رنگ‌هـا در نگـارگری نمـایش نـور وجودی اشیاء به جای بازتاب نور از اجسام است، از این‌رو نه سایه‌ای از آنها بـاقی می‌مانـد و نه احساس جسمیت و سنگینی در آنها دیده می‌شود. تمامی این عوامل اگر با عنصر بافـت در نظر گرفته شود، در مجموع بازتابی از صور خیال و عالم مثال در اثر هنری را نمایش می‌دهند.

۴-۴. زبان و بیان مشترک ادبیات و نگارگری

هنرمندان نگارگر که عموماً در محافل ادبی و حکمی حضور داشته و بعضاً خـود، ادیـب و شاعر نیز بودند، توانسته‌اند آثار گرانبهایی به‌وجود آورند که نه‌تنها با متن ادبی هماهنگ بوده

بلکه بیانی متعالی و متناسب با فرهنگ غنی ادبیات فارسی ارائه نموده‌اند. «بـازآفرینی آثـار منظوم تحریر شده در قطع‌ها و اوزان مختلف و پیچیده از نظر سبک و استعارات، بـا توجـه به امکانات تجسمی آنها امری دشوار می‌نمود؛ اما نگارگران توانستند زبان خـاص هنـری و روش‌های متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه مؤلف اثر پدیـد آورنـد. دیـدگاه‌های مشـترک زیبایی‌شناسـی، اخلاقـی و فکـری شـاعر و نقـاش، بـه‌عنوان فرهیخته‌ترین نمایندگان جامعه آن زمان و بینش یگانـه و طـرز فکـر مشـابه آن دو، موجـب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی می‌گردید» (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱، ۱۰۵و۱۰۶).

تمامی انواع شعر از حماسی و تعلیمی و اخلاقی گرفته تـا غزل‌هـای عارفانـه، مملـو از صور خیال و آرایه‌های ادبی است که هر یک بابی از بیان هنـری را بـه روی فرهنـگ و هنـر ایران گشوده است و به‌خصوص تأثیر بسزایی بر نگارگری ایران گذاشته است. آنچـه در ایـن بین مهم می‌نماید آن است که ارتباط و وابستگی ادبیـات و نگـارگری بـرای متجلّـی کـردن حقایق و صور مثالی به قدری است که نمی‌توان آنها را جدا از یکدیگر تفسیر کـرد. از یـک طرف جلوه‌های نگارگری موجب استفاده شاعران از تصاویر خیـال‌انگیز بصـری می‌شـود، چنانکه بیدل در توصیف معشوق، حتی از اصطلاحات مطرح در آثار نگارگری بهره‌می‌برد:

چه نقش‌ها که نبست آرزو به پرده شوق　　خیـال موی میان تو کلـک بهـزاد است

از طرف دیگر صور خیال ادبی، معانی و تصاویری برای نگارگر ایرانی پدید می‌آورد که سبب تعالی بیان بصری آن شده است. «کـار او [نگـارگر] بیشـتر از مصورسـازی (ایلوستراسـیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونـی و همخـوانی ذاتـی داشـته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشـابه دسـت بـه آفـرینش می‌زده‌اند. آنان از خـلال زیبایی‌هـای ایـن جهـان، بـه عـالم ملکـوتی نظـر داشـتند و هدفشـان دست‌یافتن به‌صورت مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنا قرین بود» (عسگرنژاد، ۱۳۹۴، ۲۲۷). این ارتباط ذاتی درخصوص سایر شاخه‌های هنر اسلامی نیـز صدق می‌کند به‌طوری‌که می‌تـوان گفـت همـه ایـن هنرهـا بـا زبان‌هـای متفـاوت و جلوه‌هـای گوناگون، ترجمان یک حقیقت‌اند. ژرژ مارسه[1] می‌نویسد:

1. Marcais

فرض کنید به تناوب با عکس‌هایی از آثاری چون تصویر یک قطعه گچ‌بری، صفحه‌ای از یک قرآن تزیین شده و یک ظرف مسین متعلق به ایران برخورد می‌کنید؛ در این هنگام هر چند با عالم هنر ناآشنا باشید، با این همه بلافاصله میان سه اثر اخیر وجوه مشترکی پیدا می‌کنید که آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند و همین را ما «روح هنر اسلامی» می‌نامیم (تجویدی، ۱۳۸۵ به نقل از مارسه، ۱۹۶۲).

بنابراین، هر یک از این هنرها به دلیل پیوند درونی، ترجمان یکدیگر نیز هستند بدین‌معنا که معرفتی را به معرفت دیگر تبدیل می‌کنند: «هر هنر بخشی از معنا را در خود منعکس می‌کند و بخشی دیگر از معنا در آن مکتوم می‌ماند و کشف این معنای مکتوم میسر نیست مگر اینکه هنری دیگر ترجمان آن باشد» (ماه‌وان، ۱۳۸۹، ۱۸۳).

نگارگران در ترسیم تصاویر، عموماً از تخیّلات شاعرانه الهام می‌گیرند. به همین جهت توصیف‌های شاعرانه از طبیعت، اشیاء و انسان و نوع تشبیهات و استعاراتی که در ادبیات به‌کار می‌رود، بیان وصف هنری بیشتری را برای نگارگران فراهم می‌آورد. «شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرّین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه و جز اینها تشبیه می‌کند، نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به‌کار برد، بدین منوال، نقاشان به‌تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند» (اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۱).

پس می‌توان گفت که بخش عمده‌ای از بیان هنری در نگارگری از صور خیال و صناعات ادبی در شعر فارسی شکل می‌گیرد که به زبان بصری معادل‌سازی شده است. همچنین استفاده از «قابلیت‌های بیانی» صور خیال نیز بخش دیگر زبان بصری ایشان را تشکیل داده و در نتیجه سبب تعالی زبان هنری ایشان شده است، به‌طوری‌که نگارگری را دارای هوبت بصری جدیدی از نظر بیانی کرده است.

هنرمندان برای انتقال صورت‌های خیالی از ابزارهایی استفاده می‌نمایند که قابلیت تداعی معانی پنهان و خیالی را دارند. علم بیان در ادبیات فارسی، به شناسایی و توصیف این ابزارها می‌پردازد که آن را «صور خیال» می‌نامند. چنانچه در تعریف آن آمده است:

علمی است که به‌واسطهٔ آن شناخته می‌شود که یک معنی را چگونه به طرق مختلف می‌توان ادا کرد که به حسب وضوح و خفا با یکدیگر فرق داشته باشند. یعنی گاهی جمله

را طوری می‌آورند که معنی مقصود آشکار و واضح باشد و گاهی مراد را به‌صورت مجاز و استعاره و کنایه می‌آورند... مجاز و صور گوناگون آن و تشبیه، ارکان اصلی خیال شعری هستند (همایی، ۱۳۷۰، ۱۳۵).

شمیسا در تعریف علم بیان بر جنبه خیالی بودن صناعات تأکید می‌کند و می‌نویسد:

بیان، ایراد معنای واحد به طرق مختلف است، مشروط بر این که اختلاف آن طرق مبتنی بر تخیّل باشد، یعنی لغت و عبارات به لحاظ تخیّل نسبت به هم متفاوت باشند (شمیسا، ۱۳۹۲، ۲۹).

از آنجایی که خیال وجه مشترک نگارگری ایران و شعر فارسی است، بنابراین، از ابزار انتقال مشترکی نیز برای نمایش صور مثالین استفاده می‌کنند. اما نمود آن خیالات در شعر به‌واسطهٔ واژگان و در نگارگری به‌واسطهٔ تصاویر ملاحظه می‌گردد و شاعرانه و خیال‌انگیز هنر خود را عرضه می‌کنند. در نتیجه، برای درک نمادها و صور خیال بصری در آثار نگارگری می‌توان از نوع بیان نمادها و صورخیال ادبی اطلاع حاصل کرد. چنین شکلی از فرهنگ و هنر، معانی عمیق و تصاویر بکری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که با هر بار دیدن تصاویر یا خواندن کلمات در شعر، معنایی به ذهن متبادر می‌شود. این ارتباط دیالکتیکی بین شعر و نگارگری، سبب ظهور بیشتر صورخیال در عالم محسوسات می‌شود.

یکی از صورخیال و شاید خیال‌انگیزترین ابزار انتقال صورت‌های خیالی در هنر «استعاره» است. به بیان دیگر استعاره اساساً مولود فرایندهای خیال و قوه متخیّله است. به همین منظور در این مقاله به عنوان نمونه آرایهٔ استعاره و قابلیت‌های بیانی آن که یکی از مهمترین صورخیال است و کاربرد مهمی در شعر و نگارگری دارد، انتخاب شده است تا زبان مشترک این دو حوزه از هنر و در نهایت پیوند ذاتی آنها با یکدیگر بیشتر عیان گردد.

۵-۴. کاربرد و قابلیت‌های بیانی استعاره در ادبیات فارسی

استعاره در لغت مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری، زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقه مشابهت به جای واژه دیگری به کار می‌برد. اهمیت این صناعت ادبی در ادبیات تا حدی است که برخی آن را خود شعر و برخی آن را از الزامات آن می‌دانند. «مقام استعاره در شعر چندان پراهمیت بوده که در تعریف ابن‌خلدون از شعر می‌خوانیم: «شعر کلامی است مبتنی بر استعاره و اوصاف....»

و در بعضی از ادوار ادبی اروپا دسته‌ای از صاحبان فکر، زبان را فقط «خیال و استعاره» می‌دانسته‌اند و ناقدان قدیمی عرب آن را یکی از ستون‌های کلام به شمار آورده‌اند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰، ۱۱۲و۱۱۳).

بر اساس شواهد زبان‌شناختی، بخش عمده سیستم مفهوم‌پردازی عادی در ذهن انسان، ماهیتاً استعاری است. «استعاره به‌مثابه ابزار شناخت یک حوزه مفهومی، از طریق کاربست اصطلاحات و زبان یک حوزه مفهومی دیگر، ابداع می‌شود. به آن حوزه مفهومی که از آن یک بیان استعاری برای فهم حوزهٔ دیگری اخذ می‌شود، حوزهٔ مبدأ و به آن حوزه مفهومی که از این طریق فهم می‌شود، حوزهٔ مقصد یا هدف گفته می‌شود.» (بیچرانلو و پورعزت، ۱۳۹۲، ۱۱۴).

منتقل شدن از حوزه مبدأ به حوزه مقصد خود به خود صورت نمی‌پذیرد و باید موقعیت مناسب آن ایجاد شود. «موقعیت، برای استفاده از استعاره، زمانی به‌وجود می‌آید که دو قلمرویی که انتقال میان‌شان صورت می‌پذیرد بتوانند در ارتباط با یکدیگر باشند. چه این ارتباط به‌وسیلهٔ شباهت خصوصیات ظاهری آنها باشد و چه به‌وسیلهٔ شباهت روابط خویشاند آنها» (درزی، ۱۳۹۶، ۵). اما علمای علم بلاغت کاربرد استعاره و قابلیت‌های بیانی آن را در ادبیات فارسی به شیوه‌های گوناگونی بیان کرده و برای هر یک تعریفی مجزا قائل شده‌اند که در اینجا به برخی از آنها به‌طور مختصر اشاره می‌شود.

الف) استعاره مصرحه. اشاره شد که استعاره به‌کار بردن واژه‌ای به‌جای واژهٔ دیگر به علاقه مشابهت است. به این نوع استعاره، استعارهٔ مصرحه یا محققه و یا استعارهٔ نوع اول می‌گویند. یعنی استعاره‌ای که صراحت دارد و مورد قبول همه است. مانند لعل که به علاقه رنگ قرمز آن، استعاره از لب است چنانچه حافظ می‌گوید:

لعل سیراب بخون تشنه، لب یار من است　　وز پی دیدن او دادن جان کار من است

ب) استعاره مکنیه و تخیّلیه. در این نوع استعاره که به آن استعارهٔ نوع دوم نیز می‌گویند، شاعر مشبه را ذکر می‌کند نه مشبهٌ‌به را و آن را در دل و ضمیر خود معمولاً به جانداری تشبیه می‌سازد و سپس برای آن که این تخیّل به خواننده منتقل شود یکی از صفات آن جاندار را در کلام ذکر می‌کند. مثل «دست روزگار» که در آن مشبه یعنی روزگار به همراه یکی از صفات مشبهٌ‌به یعنی انسان، که «دست» باشد آمده است. به آن قسمت که گوینده در ضمیر

خود روزگار را به انسان تشبیه کرده استعاره مکنیه، و به آن قسمت که بـرای روزگـار، دسـتی فرض یا خیال کرده، استعاره تخیّلیه می‌گویند. از این رو قدما روی هم رفته این‌گونه استعاره را «استعاره مکنیه و تخیّلیه» می‌نامند. همان‌طور که شمیسا گفته است:

> غربیان به این نـوع اسـتعاره، personification می‌گوینـد کـه در فارسـی بـه «تشـخیص» ترجمه شده است و می‌توان به آن انسان‌وارگی یـا اسـتعاره انسـان‌مدارانـه یـا انسـان‌واره یـا انسان‌انگاری و نظایر آن گفت (شمیسا، ۱۳۹۲، ۱۸۴).

برای مثال در بیت زیر از حافظ، شاعر صفت نازکردن، خندیدن یا رنجیدن را که مختص انسان است برای تشخص، به گل نسبت داده و می‌گوید:

صبحـدم مرغ چمن با گـــل نوخاسته گفت　　ناز کم کن که درین باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندیـــد که از راســـت نرنجیـــم ولی　　هیچ عاشـــق سخن سخت به معشوق نگفت

شفیعی‌کدکنی در تعریف آرایه تشخیص، آن را از خیال‌انگیزترین انواع استعاره می‌دانـد و می‌نویسد:

> یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشـیاء و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش بدان‌ها حرکـت و جنـبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰، ۱۴۹).

ج) استعاره مرکب. این نوع استعاره برخلاف موارد قبل که در کلمات قابل‌درک بود، در جمله فهمیده می‌شود. یعنی با مشبهٌ‌بهی سروکار داریم که جمله است و در معنای حقیقـی خود به‌کار نرفته و به علاقه مشابهت معنای دیگری را افاده می‌کند.

تیرباران سحر دارم سپر چون نفکند　　این کهن گرگ خشن بارانی از غوغای من

که «تیر باران سحر کردن» استعاره از آه کشیدن است.

د) نماد. سمبل، نماد یا رمز به‌نوعی استعاره محسوب می‌شود چرا که ماننـد اسـتعاره، ذکر مشبهٌ‌به و اراده مشبه است منتهی با تفاوت‌هـایی از جملـه آنکـه در سمبل(اسـتعاره یـا مشبهٌ‌به) بر چند مشبه دلالت می‌شود؛ مانند زندان در شعر عرفـانی کـه سـمبل تـن، دنیـا، تعلقات دنیوی یا امیال نفسانی است. ارتباط دو طرف مشبه و مشبهٌ‌به نیز ممکـن اسـت بـر

پایه تشبیه نباشد و به‌طور کلی یک طرف، طرف دیگر را تداعی می‌کند مانند کبوتر نماد صلح و لاله نماد شهید. همچنین معمولاً معنی استعاره در شعر بیان می‌شود اما معنای سمبل بیان نمی‌شود و ما خود معنا را استنباط می‌کنیم.

پس سمبل ابزاری تصویرآفرین است که از دل استعاره قابل‌تفسیر می‌باشد. به‌دلیل آنکه عموماً در نگارگری از سمبل به‌صورت عام برای تفسیر معنای پنهان صور و نقوش استفاده می‌شود، و این درحالی است که می‌توان به‌صورت جزئی‌تر برخی سمبل‌ها را در نگارگری ذیل تعاریف استعاره‌های دیگر مورد بررسی قرار داد. در این مقاله بین سمبل که معنایی عام دارد و استعاره‌های دیگر، تفکیک قائل شده و برای آن مصادیقی در نگارگری ارائه می‌گردد.

۶-۴. کاربرد و قابلیت‌های بیانی استعاره در نگارگری ایران

شیوه بیان هنری استعاره‌گونه که نمایشی پیچیده و لایه‌لایه است و خواننده را در برزخی میان صورت ظاهری و صورت باطنی یا معنا قرار می‌دهد، همگی تصاویر خیال در شعر محسوب می‌شوند. این شیوه بیان هنری در نگارگری نیز ملاحظه می‌شود. بدین‌ترتیب که نگارگران معانی نهفته و پنهان را در قالب صورت‌های خیالی بصری به نمایش می‌گذارند. همین امر سبب گردیده تا ارتباط تنگاتنگی بین ادبیات و نگارگری ایجاد شود و زمینهٔ ترجمانی معانی بین این دو هنر ایجاد شود.

نگارگران همچون شعرا در پس تصویر و رنگ، معانی عمیقی را مکتوم نمودند که دستیابی به آن نیازمند همراهی با صور خیالی می‌باشد و زبان مشترک بین هنرها و از جمله بین شعر و نگارگری است. اما این بدان معنا نیست که نگارگری از شعر تقلید کرده و یا تصویرسازی عین‌به‌عین از شعر نموده، بلکه نگارگری در حقیقت ترجمان شعر است و معرفتی را به معرفتی دیگر تبدیل نموده و بیان جدیدی از حقایق را به‌ظهور رسانده است.

استعاره به‌عنوان یکی از ابزارهای انتقال صور خیال جایگاه ویژه‌ای بین سایر آرایه‌های ادبی دارد. درک این آرایه، که بُعد مفهومی دارد، در واقع درک یک حوزهٔ مفهومی در قالب حوزهٔ مفهومی دیگر است و معانی پنهانی از یک صورت کلامی یا تصویری افاده می‌نماید، بنابراین در همه هنرها می‌تواند تسرّی یابد. چنانچه کوچش[1] می‌نویسد:

1. Kovecses

اگر استعاره‌ها واقعا مفهومی‌اند، پس باید در قالب صورت‌های غیر زبانی نیز نمود یابند. یعنی اگر نظام مفهومی حاکم بر تجربیات ما، شیوه تفکر ما و نیز رفتار ما تا اندازه‌ای استعاری است، پس استعاره‌های مفهومی نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگری از تجربه انسانی باید ظاهر شوند. این نمودها را صورت‌های غیرزبانیِ استعاره‌های مفهومی می‌نامیم (کوچش، ۱۳۹۳، ۹۸).

در ادامه سعی می‌شود تا نمود تصویری استعاره در آثار نگارگری قدیم ایران از منظر شکل، رنگ و بافت مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد. همچنین برای نشان دادن پیوند ادبیات با نگارگری سعی می‌شود تا نوع استعاره به‌کار رفته در آثار نگارگری، با کاربرد انواع استعاره در ادبیات مقایسه شود.

۱-۶-۴.کاربرد استعاره از نظر شکل

الف) اشکال حیوانی. یکی از وجوه کاربرد استعاره در نگارگری استفاده از صفات و خصلت‌های حیوانات گوناگون است. حیوانات در آثار نگارگری جدا از صحنه‌پردازی و اشاراتی که در متون آمده، گاهی به‌معنای دیگری نیز اشاره دارند و هنرمندان از آنها به‌عنوان استعاره‌هایی برای مفاهیم خاص استفاده نموده‌اند. برای مثال، در تصویر شمارهٔ (۱)، با عنوان «حکایت پدر مرده»، کمال‌الدین بهزاد از چند حیوان برای نمایش مضمون داستان که بیانگر مرگ و ناپایداری دنیا است استفاده نموده است. بدین‌صورت‌که بر روی درخت کهنی که در بالای تصویر قرار دارد، دو زاغ را، که استعاره از مرگ و عزاست، به‌تصویر کشیده و شاید این امر به‌دلیل رنگ سیاه بدن این پرنده باشد. نظامی در داستان لیلی‌ومجنون در بخشی از داستان که مجنون زاغی را بر روی درخت خطاب قرار می‌دهد در خصوص رنگ سیاه زاغ، صفت عزاداری و سیه پوشی به آن می‌دهد و می‌گوید:

شب رنگ چرایی ای شب افروز — روزت ز چه شد سیه بدین روز؟
بر آتش غم منم، تو جوشی — من سوگ‌زده، سیه تو پوشی
گر سوخته‌دل نه خام رایی — چون سوختگان سیه چرایی؟

همچنین زاغ را استعاره از نفس اماره می‌دانند:

زاغ نمادی برای نفس اماره قرار می‌گیرد که به کمترین چیزی دل خوش می‌کند و حاضر نیست از آنها دل بکند و همانند زاغ که می‌گویند قطره‌ای از آب حیات را نوشیده به‌دنبال جاودانه شدن در این دنیاست (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱۶۹).

تصویر۱. حکایت پدر مرده (بخشی از اثر)، کمال‌الدین بهزاد، منطق‌الطیر، قرن ۹هـ.ق،
محل نگهداری: موزه متروپولیتن (Bahari, 1997, 87)

تصویر۲. انوشیروان به صدای جغدها در خرابه‌ها گوش می‌کند، (بخشی از اثر)، منسوب به آقامیرک، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch,1976,70)

پرندگان کوچک دیگری نیز بر بالای درخت کشیده شده که در لانه‌ای تخم گذاشته‌اند و نشان از زندگی است؛ همچنین هنرمند در این اثر ماری را تصویر کرده که در حال نزدیک‌شدن به لانهٔ پرندگان برای خوردن تخم‌ها و ایجاد ناامنی برای زندگی آنهاست. در مجموع می‌توان گفت که این بخش از اثر استعاره‌ای مرکب یا نمادی از ناپایداری دنیا محسوب می‌شود که بیان بصری هنرمند از موضوع داستان و ابداعات وی را نمایش می‌دهد.

تصویر۳. ملاقات مجنون با دایی‌اش سلیم، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی، قرن۹ه.ق،
محل نگهداری: موزه بریتانیا www.bl.uk

تصویر۴. مجنون در بیابان، منسوب به آقامیرک، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch,1976, 92)

در اثری دیگر (تصویر شمارهٔ ۲) با عنوان «انوشیروان بـه صـدای جغـدها در خرابـه‌ها گوش می‌کند»، از یک طرف خرابی و ویرانی حاصل از حکومت پادشاه زمانـه و از طـرف دیگر هوشیار و متنبه‌شدن شـاه از ایـن قضـیه را نشـان می‌دهـد. هنرمنـد همزمـان از چنـد استعاره‌گونه حیوانی بهره برده است. یکی جغد که نمادی از شـومی و بـدبختی اسـت و بـر بالای خرابه نشسته و دیگری چندین مار در لابه‌لای ویرانه که نمادی از مـرگ و نابودی‌انـد. اما درعین‌حال لانه لک‌لکی را به‌همراه دو جوجه در طرف مقابل نشان می‌دهد، درحالی‌که لک‌لکی دیگر برایشان غذا آورده و در مجموع می‌تواند نماد یا اسـتعاره مرکبـی از زنـدگی و امید است و این تضاد مرگ و زنـدگی، تأکیـد مضـاعف بصـری نگـارگر بـرای نشـان دادن مضمون داستان است.

اما آنچه بیش از همه استفاده اسـتعاره‌گونه از اشـکال حیـوانی به‌خصـوص در نمـایش مضامین عارفانه را نشان می‌دهد، در تصاویر داستان مجنون در بیابـان ملاحظـه می‌گـردد. برای مثال در تصاویر شمارهٔ (۳) و (۴) ویژگی‌های غریزی هر یک از حیوانـاتی کـه همـراه مجنون در بیابان هستند با برخی خصایص ممدوح و مذموم انسانی شباهت دارند و به‌نظـر می‌رسد که شاعر و نگارگر از این خصلت‌ها به‌صورت استعاره و نماد وجهـی از خصـایص انسانی استفاده کرده است؛ نظامی می‌گوید:

شـاهیش به غایتـی رسیـده — کز خـوی ددان ددی بریـده
افتـاده ز میـش گرگ را زور — برداشـته شیر پنجـه از گـور
سگ با خرگـوش صلح کرده — آهـو بره شیر شیـر خـورده
درنـده پلنـگ وحـش زاده — از خـوی پلنـگی اوفتـاده

بدین‌گونه که مجنون یا آنها را در وجود خود مطیع ساخته (مانند خصلت‌های مـذمومی همچون حس قدرت و سلطه‌جویی، حیلـه‌گری، طمـع‌ورزی و غیـره) و در ایـن حیوانـات رام‌شده تبلور یافته و یا آنها را اسـتعاره و نمـادی از خصـایص نیکـوی وجـود وی همچـون عشق، پاکی، وفاداری و غیره گرفته است.

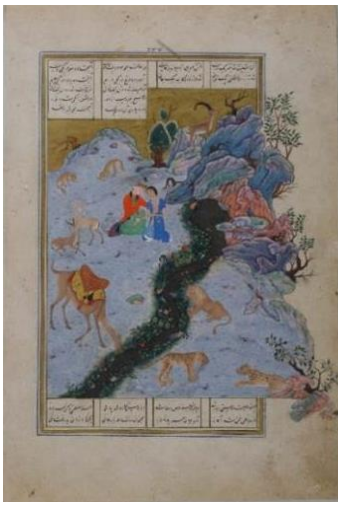
ب) اشکال گیاهی. در میان استعاره‌های گیاهی، درختان جایگاه ویژه‌ای دارند کـه در اینجـا برای نمونه به درخت سرو اشاره می‌شود. سرو در طبیعت درختی است همیشـه سـبز کـه خـزان

ندارد و از این‌رو نمادی از جاودانگی محسوب می‌شود. «سرو رمز جاودانگی و نامیرایی است. به برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن در میان بسیاری از اقوام، درخت زندگی نام گرفته و در بین درختان جنبه اساطیری قدرتمندی دارد.» (آل ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

درخت سرو نیز معمولاً در نگاره‌های عرفانی متناسب با مضمون داستان، استعاره از معشوق و نیز جاودانگی است. استفاده از استعاره سرو در نگارگری، هم به‌صورت سرو کوهی کپه‌ای و هم به‌صورت درخت سرو کشیده به همراه نهال شکوفه‌دار پیچان به دور آن، در آثاری که به‌خصوص صحنه‌هایی از عشق لیلی‌ومجنون که تصویرگر عشقی پاک است و یا نمایش سایر دلدادگان دیده می‌شود. برای مثال، در تصاویر شمارهٔ (۵) و (۶) این نوع سرو به شکل سرو کوهی و به‌صورت «منفرد» تصویر شده که نمایانگر اتحاد جاودان عاشق و معشوق است و این امر به‌صورت یک سنت در اغلب نگاره‌های شاخص نگارگری ایران مشاهده می‌شود. کاربرد این استعاره تصویری از ابداعات نگارگران ایرانی برای بیان بهتر محتوای اثر و تداعی ذهنی و مکمل بر بیان مضمون عرفانی مورد نظر نگارگر است.

تصویر۵. مجنون در بیابان، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی، قرن۹هـ.ق.

محل نگهداری: موزه بریتانیا (Bahari, 1997, 124)



تصویر۶. ملاقات لیلی‌ومجنون، منسوب به بهزاد، دیوان امیرخسرو دهلوی، قرن نهم هـ.ق.

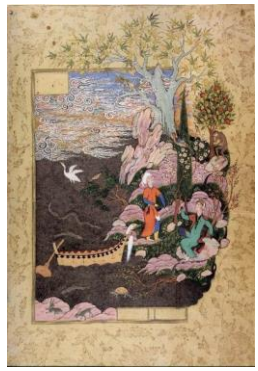
محل نگهداری: کتابخانه چستر بیتی دوبلین (Bahari, 1997, 67)

در نمونه دیگری از آثار عاشقانه، سرو بلندقامت به همراه شکوفه تصـویر شـده اسـت. «در اصطلاحات عرفانی، سرو عبارت از علو مرتبه، قد و بالای محبوب است» (شهرستانی، ۱۳۸۳، ۶) چنانچه حافظ می‌گوید:

لب تو خضر و دهان تو آب حیوان است قد تو سرو و میان تو موی و گردن عاج

در نگاره‌هایی که عموماً مربوط به صحنه‌های دلدادگی عشاق اسـت، سـرو کشـیده بـه همراه نهالی پیچان بر گرد آن درحالی‌که شکوفه‌های زیبای خود را عیان کـرده نمـایش داده شده است و در مجموع استعاره‌ای از احوال دلدادگان عاشق محسوب می‌شـود و بـه زبـان بصری به تصویر در آمده است. این ترکیب نیز از ابداعات نگارگران برای نمایش شـادابی و مغازله عشاق است. برای مثال، در تصـویر شـمارۀ (۷) و در داسـتان دلـدادگی نوشـابه بـه اسکندر از طریق دیدن تصویر وی، دو سرو با نهال پیچان شکوفه‌دار، در پشت او بـه نشـان دلدادگی وی کشیده شده است. همچنین در تصویر شمارۀ (۸)، که سـلامان و ابسـال را در جزیره خوشبختی نشان می‌دهد، از همین استعاره استفاده شده است.

تصویر۷. نوشابه اسکندر را براساس تصویرش شناسایی می‌کند، منسوب به میرزاعلی، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا
(Cary Welch,1976, 81)



تصویر۸. سلامان و ابسال در جزیره خوشبختی، هنرمند نامعلوم، هفت اورنگ جامی، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: نگارخانه فریر، واشنگتن
(Simpson, 1997, 57)

تصویر۹. مجنون بر سر مزار لیلی، منسوب به قاسمعلی، خمسه نظامی، قرن۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا، www.bl.uk

ج) اشکال جمادی. هنرمندان نگارگر از اشکال جمادی نیز برای بیان معانی پنهان و استعاری بهره برده‌اند. یکی از این عناصر، آب و چشمه حیات است. در عرفان اسلامی، تعابیر لطیفی از آب حیات شده است. «آب حیات در اصطلاح سالکان کنایه از چشمه عشق و محبت باری تعالی است که هر که از آن بچشد هرگز معدوم و فانی نگردد» (یاحقی، ۱۳۶۹، ۲۹). همچنین در فرهنگ نمادها در خصوص چشمه آب حیات آمده است. «نمادگرایی چشمه آب حیات، به‌خصوص با چشمه‌ای جوشان در وسط باغ، در پای درخت زندگی و در مرکز بهشت زمینی تصویر می‌شود، از این چشمه چهار رود در چهار جهت اصلی جاری می‌شود. این چشمه را اصطلاحاً چشمهٔ زندگی، چشمهٔ جاودانگی یا چشمهٔ جوانی می‌نامند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۵۲۳ و ۵۲۴).

در نگاره‌های عرفانی از چشمه و آب روان که یا از پایه درخت و یا از دل صخره بیرون می‌آید استفاده شده است و آن را استعاره از جاودانگی و بقا قرار داده‌اند. برای مثال، در اغلب آثار نگارگری با مضامین داستان لیلی‌ومجنون، عموماً مجنون در مقام فنای فی‌الله و رسیدن به بقای‌بالله معمولاً در کنار چشمه حیات و آب روان ترسیم شده است (نک: تصویر۳ و۵ و۶). حتی در صحنهٔ جان سپردن مجنون بر مزار لیلی و یگانه‌شدن با معشوق نیز از این استعاره استفاده شده است (تصویر شمارهٔ ۹). لازم به ذکر است که همواره در کنار این چشمه و آب روان، سبزه و گیاهانی روییده که به‌نظر می‌رسد خود استعاره و نمادی از طراوت و شادابی عشق است.

گونه دیگر بیان مضمون خیالی از طریق عناصر جمادی، استفاده از استعاره مکنیه تخیّلیه یا همان تشخیص (انسانوارگی و جانورپنداری) است که در نگارگری به‌وفور آن را به‌کار برده‌اند. نمایش و نسبت دادن حالات و ویژگی‌های انسانی و حیوانی به عناصر جمادی، به‌نوعی به نگاره، حیات و زندگی بخشیده و در عین حال به بیان معنای اثر کمک نموده است. کری ولش[1] در تحلیل برخی از این تصاویر می‌نویسد: «نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در کوه و صخره‌ها را به نقش ارواح و اشباح تشبیه کرده است»(خواجه‌عطاری و نجارپور جباری، ۱۳۹۴، ۸۵). اصولاً نگارگران ایرانی از تشخیص به‌خصوص در عناصر طبیعت همچون کوه

1. Cary Welch

و ابر و گیاهان به‌وفور استفاده کرده و از این طریق این عناصر را از حالت جمودی خارج و روح و حیات به آن بخشیده‌اند. این مسئله به‌خصوص در مکتب تبریز و در آثار سلطان محمد بسیار دیده می‌شود. برای مثال، در تصویر شمارهٔ (۱۰) سلطان محمد با نمایش چهره‌های انسانی و حیوانی، از تشخیص انسان‌واره و جانورپندار در صخره‌ها استفاده کرده و به صخره‌ها حالات انسانی بخشیده است. همچنین در اثری دیگر با عنوان «به بند کشیدن ضحاک» (تصویر شمارهٔ ۱۱) در بالای قلهٔ دماوند، ابرهای متراکمی تصویر شده که به‌صورت دو سر اژدهای غرّان در آمده که شاید استعاره صریحی از مارهای ضحاک باشند. درعین‌حال از آنجا که هنرمند به عنصری غیرذی‌روح، شخصیت جانوری بخشیده، می‌توان آن را تشخیص جانورپندار دانست. گونه دیگر کاربرد تشخیص مربوط به شخصیت‌بخشی به اشیاست. اینکه از لوازم مشبه‌به یعنی انسان یا حیوان در اشیا استفاده می‌شود به‌نوعی به آن شخصیت و روح می‌بخشد و آن را در تعامل با سایر عناصر جاندار نشان می‌دهد. برای مثال، در تصویر شمارهٔ (۱۲) در سرپرچم جنگجویان از سر اژدها استفاده شده و این امر بر جنبه حماسی آنها و کنش نقش با فضای جنگ نیز افزوده است.

تصویر۱۰. پیرزن و سلطان سنجر(بخشی از اثر)، سلطان محمد، خمسه نظامی، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا: (Cary Welch, 1976, 74)

تصویر۱۱. در بند کردن ضحاک، سلطان محمد، شاهنامه شاه طهماسب، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه آغاخان، (Canby, 2011, 86)

تصویر۱۲. جنگ رستم با افراسیاب (بخشی از اثر)، منسوب‌به‌قاسمعلی،شاهنامه شاه‌طهماسب، قرن۱۰هـ.ق.
(Canby, 2011, 46)

د) اشکال انسانی. در آثار نگارگری برخی از تصاویر انسانی در تصویرگری داستان‌های خاص، دارای معانی پنهان‌اند. این تصاویر معمولاً از نوع استعاره‌گونه‌ها و نمادها هستند. باید این نکته مجدداً یادآوری شود که مرز افتراق استعاره و نماد بسیار باریک است چنانچه

«این ابزار مخیل در بلاغت قدیم مطمح نظر نبودند و غالباً آن را از دیدگاه استعاره و کنایه می‌نگریستند» (شمیسا، ۱۳۹۲، ۲۱۹).

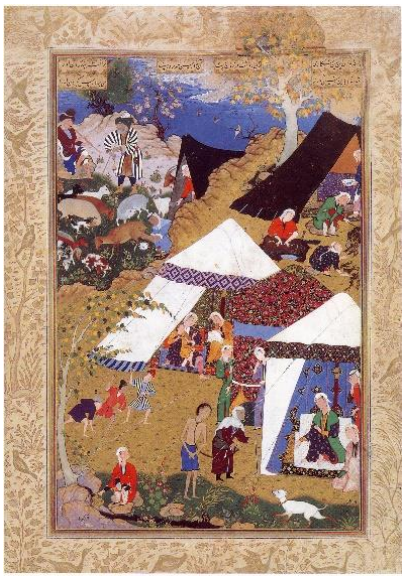
یکی از اشکال انسانی که معمولاً در تصویرگری داستان‌های عرفانی و به‌خصوص صحنه‌هایی از داستان لیلی‌ومجنون برای ایراد معنایی خاص استفاده می‌شود، نقش چوپانی است که در حال نواختن نی است. تصویر چوپان در این نگاره‌ها جدای از نقش معمولی آن که چوپانی را در حال چرای گوسفندان نشان می‌دهد، نمایشی از جریان زندگی عادی است و معمولاً دارای معنای پنهانی نیز هست. به‌طورکلی، نقش چوپان در تصاویر، نمادی از قدیمی‌ترین دوران زندگی بشر است و حتی بیان شده که «در تمدن چادرنشینان دامدار، تصویر چوپان، دارای نمادی مذهبی است»(شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۵۴۷). این قول مؤید این نکته است که انبیاء و اولیاء الهی، اغلب به شغل چوپانی مشغول بودند، زیرا برای هدایت مردم «صبری» چونان یک چوپان لازم بود. از سوی دیگر، نی که یک سوی آن در دهان نی‌نواز (واسط حق و خلق) قرار دارد و نفَس رحمانی را به‌سوی خلق هدایت می‌کند و از سوی دیگر آن، کلام حق بر خلق ظاهر می‌شود، همان است که مولانا از آن، به عنوان حکایت هجران انسان از روز الست و دلتنگی برای آن زمان یاد می‌کند و در اول مثنوی می‌گوید:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند　　از جدایی‌ها شکایت می‌کند

نمایش نی‌نواز در حقیقت نمادی از نوای عشق و دعوت انسان به اصل خویش است. در نگاره‌های لیلی‌ومجنون نیز هم در صحنه‌های فراق لیلی‌ومجنون از یکدیگر و هم حضور مجنون بر مزار لیلی، هنرمند نگارگر اغلب از چوپان نی‌نواز به‌عنوان نمادی برای دعوت به بازگشت به فطرت استفاده کرده (تصاویر۹ و ۱۳ و۱۴) که تداعی‌کننده این اشعار مولانا نیز است:

نی حریف هر که از یاری برید　　پرده‌هایش پرده‌های ما درید
نی حدیث راه ر خون می‌کند　　قصه‌های عشق مجنون می‌کند

تصویر۱۳. ملاقات لیلی‌ومجنون، منسوب به محمدی، سلسله الذهب جامی، قرن ۹ه.ق.
(Soudavar,1992, 238)



تصویر۱۴. بردن مجنون به خیمه لیلی، منسوب به میرسیدعلی، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch, 1976, 89)

از دیگر اشکال انسانی می‌توان به پیکره پیرمرد نخ‌ریس اشاره کرد که برای مثال در نگاره نزاع شتران کمال‌الدین بهزاد، تصویر شده است (تصویر شمارهٔ ۱۵). بهزاد در کتیبه این نگاره بیان می‌کند: «این رقمیست مطّلع خلقت مُشعر از مضمون اَفلا ینظرون الی الاِبل کیف خُلقَت...» که به ترسیم مفهوم خلقت پرداخته است. «بهزاد در افقی بسیار گسترده، این رسم و «رقم» را نوعی اطلاع از خلقت و اشراف به آن معرفی می‌نماید و آن را نیز رمزی از مضمون آیه افلا ینظرون الی الابل کیف خلقت می‌داند که در این آیه و آیات پس از آن، مردم با استفهامی توبیخی به نظر و اعتبار در خلقت شتر و سپس بلندی آسمان و گستردگی زمین دعوت شده‌اند» (فیض، ۱۳۸۷، ۱۸۸).

آفرینش شتر در این آیه و آیات مشابه دیگر که توجه را به خلقت عناصری از این عالم جلب می‌کند، بهانه‌ای برای توجه‌دادن مخاطب به خلقت و نظم دقیق آن است. چنانچه در قرآن کریم آمده «انا کل شیءٍ خلقناه بقدر»(قمر، ۴۹)، یعنی همانا ما هر چیزی را با اندازه‌گیری قبلی آفریدیم. علامه طباطبایی در تفسیر این آیه می‌نویسد: «قدر هر چیز

عبارت است از مقدار و حدّ و هندسه‌ای که از آن تجاوز نمی‌کند، نه از جهت زیادی و نـه از جهت کمی، و نه از هیچ جهت دیگر»(طباطبایی، ۱۳۷۴، ۱۴۰).

بهزاد در این جا از پیکر پیری سبزپوش استفاده کرده که دوکی در دست میچرخانـد تـا نخی باریک و ظریف از پشم شتران به‌دست آورد و این عمل را آنقدر با دقت انجام داده که برای دیدن نازکی نخ، یک چشم را بسته و با چشم دیگر آن را به‌دقت می‌نگرد که در مجموع نمادی از دقت درخلقت است. همچنین هر یک از اجزای وابسته به این پیکره می‌تواند نماد امری باشد:

«بدون تردید شیخ در اینجا نماد وارستگی و کمال انسانی و انسان کامل و دوک او نیز نمـایش گردش زمین و زمان و البته رشته او نیز نمودی از امتداد زمان آفاقی تا زمان انفسی است. اگـر دو شتر، تمثیل امتداد روز و شب و گذر عینی زمان در این دنیا فـرض شـده‌اند، رشـته و دوک شیخ نیز تمثیل امتداد زمان ملکوتی در زمان ناسوتی است»(فیض، ۱۳۸۷، ۱۹۵).

تصویر۱۵. نزاع شتران، کمال‌الدین بهزاد، قرن ۱۰ هـ.ق.
محل نگهداری:کاخ گلستان، (موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۴، ۴۲۸)

۲-۶-۴.کاربرد استعاره از نظر رنگ

رنگ‌ها دارای ارزش‌های استعاری و معانی پنهان هستند. اینکه برای مفهومی، رنگ خاصی درنظر گرفته می‌شود که تداعی معنا می‌کند، وارد حوزهٔ استعاره می‌شود. اما به‌دلیل آنکه در هر فرهنگ و طی گذشت زمان، این معنا و مفهوم مورد اتفاق نظـر افـراد یـک جامعـه قـرار می‌گیرد، بیشتر از لفظ نماد که نوعی استعاره‌گونه است، استفاده می‌شود. باید اشاره کرد که

رنگ و نور از اساسی‌ترین و مهمترین عناصر بیانی در هنر نگارگری است. وجود نور منتشر در کل اثر و نیز درخشش نوری رنگ‌ها سبب ظهـور رنگ‌هـایی شـفاف و درخشـان شـده است. استفاده از رنگ‌های درخشان و شفاف در آثار نگارگری ایران خـود نمـادی از عـالم مثال و خیال می‌باشد که مملو از نور است و تاریکی و سایه در آن وجود ندارد.

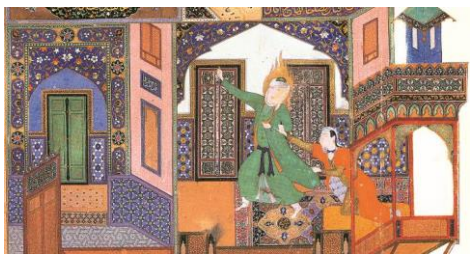
تصویر۱۶: ملاقات مجنون با پدرش، منسوب به بهزاد، قرن ۱۰ هـ.ق. دیوان امیرخسرو دهلوی

محل نگهداری: موزه لنینگراد، (Poliakova,1987, 124)

نگارگران در آثارشان از رنگ‌ها برای بیان معانی استعاری بسـیار اسـتفاده نموده‌انـد. در بررسی استعاری رنگ‌ها در نگارگری از جهتی هر رنگ ممکن است بیـان معنـای ویـژه‌ای داشته باشد و از جهت دیگر رنگ‌ها در نسبت با هم تداعی معنایی خاص دارند که به چنـد مورد از آنها مختصراً اشاره می‌شود. برای مثال، رنگ طلایی در آثار نگارگری زمانی که برای آسمان به‌کار می‌رود نمادی از وجود نور حق است (تصاویر ۵ و ۶ و ۹). گاهی این رنگ بر

روی زمین قرار می‌گیرد که متناسب با موضوع نگاره، نشانی از اتفاق یا امری مقدس بر روی زمین دارد. در تصاویر۱۴ و ۱۶، که اولی بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلـی و دیگـری ملاقـات مجنون با دوستانش را نشان می‌دهد، هنرمند زمین را طلایی گرفتـه کـه نمـادی از جایگـاه مقدس عشق است.

یکی دیگر از روش‌هایی که نگارگران برای تعالی مضامین آثارشان به‌کار می‌برند استفاده از زبان استعاری و نمادین رنگ‌ها در پوشش افراد است. یکی از این موارد استفاده از رنـگ آبی برای لباس مجنون است که نماد پـاکی ملکـوتی اوست(تصـاویر۵و۶و۱۴و۱۶). رنـگ سبز که نماد عصمت است، برای اولیای الهی استفاده می‌شود و بر عصمت و پـاکی تأکیـد می‌شود. چنانچه بهـزاد در نگـارۀ یوسـف و زلیخـا (تصـویر شـمارۀ ۱۷)، از آن در ترسـیم عصمت و پاکی یوسف اسـتفاده می‌کنـد. همچنـین رنـگ دری را کـه قـرار اسـت پـس از گشوده‌شدن و وقایع پس از آن، بر پاکی یوسـف گـواهی دهـد را نیـز بـه‌طور نمـادین سـبز می‌گیرد. حتی در فرهنگ بصری و نمادین بهزاد در اثری دیگر، برای نشان دادن درستکاری و پاکی فرد متوفی، در تابوت او و یا برای قبر فرد بزرگواری کـه از دنیـا رفتـه در یـک نگـاره همزمان از این رنگ استفاده نموده است(تصویر شمارۀ ۱۸).



تصویر۱۷: حکایت یوسف و زلیخا،(بخشی از اثر)، کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۳هـ.ق.
محل نگهداری موزه قاهره مصر،(Bahari, 1997, 109)

تصویر۱۸: حکایت پدر مرده،(بخش‌هایی از اثر)، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر، قرن نهم هـ.ق.
محل نگهداری: موزه متروپولیتن(Bahari, 1997, 87)

یکی از ابتکارات نگارگران که از کمال‌الدین بهزاد آغـاز و در آثـار نگـارگران بعـد از وی به‌صورت سنت هنری ادامه یافت، نشان دادن معـانی و مفـاهیم درونـی یـک شخصـیت از طریق بازتاب دادن آینه‌وار رنگ نمادین در پیکره افرادی است که در مقابل این شخص قـرار

دارد. لازم است تذکر داده شود که در سنت نگارگری ایران، برخی ابداعات، در آثار مختلف دوره‌های گوناگون به‌صورت «سنت هنری» توسط نگارگرانی که توجه به کاربرد استعاره‌های گوناگون داشته‌اند ادامه یافته است. با بررسی بصری و معنایی آثار نگارگری مکاتب گوناگون، این‌گونه تحلیل‌ها با آشنایی با زبان نگارگری، استنباط و قابل تجزیه‌وتحلیل و بسط است. برای مثال، در تصویر شمارۀ(۱۹) این مسئله را می‌توان در انعکاس رنگ قرمز عشق مجنون در لباس دایی‌اش که در مقابل اوست ملاحظه نمود. همین سنت را می‌توان در تصویر شمارۀ (۲۰) نیز مشاهده نمود بدین‌صورت که رنگ قرمز که نماد عشق است در پیکره لیلی‌ومجنون قرار داده نشده بلکه بر لباس پیکره دو فردی که مقابل ایشان هستند بازتاب یافته است.

تصویر ۱۹. ملاقات مجنون با دایی‌اش سلیم،(بخشی از اثر)، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی، قرن۹هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا www.bl.uk

تصویر۲۰. بردن مجنون به خیمه لیلی،(بخشی از اثر)، منسوب به میرسیدعلی، خمسه طهماسبی، قرن۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا، (Cary Welch, 1976, 89)

۳-۶-۴.کاربرد استعاره از نظر بافت

یکی از عناصر بیانی نگارگری استفاده از بافت است. نگارگران از این عنصر برای نمایش جنسیت‌های گوناگون از طریق پردازِ نقطه و خط استفاده می‌کنند؛ بدین‌صورت‌که برای نشان دادن بافت‌های خشن از نقطه یا خط‌پردازهای زبر و خشن و برای بافت‌های لطیف از نقطه و خط‌پردازهای نرم بهره برده‌اند. یکی از کارکردهای مفهومی بافت، مربوط به ترکیب کلی نگاره است. در کنار بافت‌های گوناگونی که برای نمایش موارد گوناگون در یک نگاره استفاده شده، هنرمند برای بیان مضمون کلی اثر، نوع به‌خصوصی از بافت را به‌کار برده که بتواند آن مضمون را از طریق حسی برای مخاطب تداعی کنند. برای مثال، در تصویر

شمارۀ(۲۱) که مجنون در بیابان را نشان می‌دهد با وجود صخره‌ای که قاعدتاً می‌بایست بافتی خشن داشته باشد و نیز حیوانات گوناگونی که تصویر شده، نگارگر در مجموع از نوعی پرداز نرم و لطیف به همراه حرکات نرم برای نمایش صخره‌ها بهره جسته که بر لطافت موضوع عاشقانه تأکید کند (مقایسه شود با تصویر ۲۲ که هنرمند از بافت خشن صخره‌ای در صحنه جنگ استفاده کرده). می‌توان این‌گونه استفاده بیانی از بافت برای بیان مضمون کلی یک اثر را معادل استعاره مرکب یا تمثیلیه دانست «یعنی با مشبه‌بهی سر و کار داریم که «جمله» است»(شمیسا، ۱۳۹۲، ۲۰۵). به بیان دیگر بافت در هنر، معادل جمله در ادبیات قرار می‌گیرد.

تصویر ۲۱. مجنون در بیابان،(بخشی از اثر)، منسوب به آقامیرک، خمسه طهماسبی، تبریز، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch, 1976, 92)

تصویر۲۲. فرود با ایرانیان مواجه می‌شود،(بخشی از اثر)، منسوب به قدیمی، شاهنامه شاه‌طهماسب، قرن ۱۰هـ.ق.
محل نگهداری: موزه هنرهای معاصر (موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۴، ۲۷۱)

۵. نتیجه‌گیری

شاعران برای انتقال معانی و صور خیالی از ترفندها و ابزارهایی استفاده می‌کنند که قابلیت انتقال به عالم محسوسات را داشته باشند. همین بیان در آثار نگارگری نیز به تبع آن به‌کار می‌رود و نگارگر از صورخیال بصری به‌صورت اشکال، رنگ‌ها و بافت‌ها برای انتقال مفاهیم و صور عالم خیال استفاده می‌کند.

در پاسخ به پرسش اول مبنی بر اینکه آرایۀ استعاره در شعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیانی دارد؟ باید گفت استعاره در ادبیات فارسی در قالب واژگان و جملات به‌صورت صریح و غیرصریح از طریق استعاره‌های مصرحه، جان‌بخشی به اشیا (تشخیص)، مرکب و

نیز از طریق استعاره‌گونه‌ها و نمادها تداعی معنا می‌نماید که این امکانات از طریق شعر بـه نگارگری ایران نیز منتقل گشته و هنرمندان نگارگر نیز از «امکان بیانی» این آرایـه به‌صـورت بصری استفاده کرده‌اند.

همچنین در پاسخ به پرسش دوم مبنی بر اینکه نگارگران چگونه از ظرفیـت اسـتعاره در بیان بصری خویش بهره برده‌اند؟ نگارگران این آرایـه را بـه سـه صـورت در قالـب اشـکال، رنگ‌هـا و بافت‌هـا بـرای بیـان معـانی نهفتـه بـه‌کار برده‌انـد. در زمینـه اشـکال، ایشـان از استعاره‌های حیوانی، گیاهی، انسانی و جمادی استفاده کرده‌اند. همچنین از زبان استعاری و نمادین رنگ‌ها در فضاها و لباس‌ها بهره جسته و در ترکیب و فضای کلی آثار از بافت‌های استعاری و نمادین بهره جسته و در نهایت توانسته‌اند هویت بصری جدید را از ایـن طریـق ایجاد نمایند.

منابع

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

آل‌ابراهیم دهکردی، صبا (۱۳۹۵). نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی. مجله باغ نظر. ۱۳(۴۵)، ۱۰۵-۱۱۴.

بیچرانلو، عبدالله؛ و پورعزت، علی‌اصغر (۱۳۹۲). کارکردها و کژکارکردهای بازگشت معنایی استعاره‌ها، مطالعه موردی مفهوم میان‌رشته‌ای مهندسی فرهنگی. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی. ۵(۳)، ۱۲۱-۱۰۱.۱۰۱ doi: 10.7508/isih.2014.19.006

پاکتچی، احمد (۱۳۸۷). الزامات زبان‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱(۱)، ۱۱۱-۱۳۵. doi: 10.7508/isih.2009.01.007

پولیاکووا، ی.آ؛ و رحیموا، زد.ای. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی (مترجم: زهره فیضی). تهران: روزنه.

تجویدی، اکبر (۱۳۸۵). نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

خواجه‌عطاری، علیرضا؛ و نجارپور جباری، صمد (۱۳۹۴). جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد. فصلنامه نگارینه هنر اسلامی، ۲(۷ و۸)، ۹۶-۸۴. doi: 10.22077/nia.2015.653

درزی، قاسم (۱۳۹۷). استعاره و میان‌رشته‌ای؛ بیان موارد کاربست استعاره‌ها در پژوهش میان‌رشته‌ای. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۰(۲)، ۲۶-۱.۲۶۱ doi: 10.22035/isih.2018.277

دینانی، غلامحسین (۱۳۸۱). ادراک خیالی و هنر. مجله خیال، ۲، ۱۱-۶.

رحیمی، امین؛ موسوی، سیده زهرا؛ و مروارید، مهرداد (۱۳۹۳). نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر آثار سنایی، عطار و مولوی. مجله متن‌پژوهی ادبی، ۱۸(۶۲)، ۱۷۳-۱۴۷.

زمانی، احسان؛ امین‌خانی، آرین؛ و اخوت، هانیه (۱۳۸۸). نقش متقابل هنر منظرپردازی و نگارگری ایران. کتاب ماه هنر، ۱۳۵، ۸۰-۹۱.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). صور خیال در شعر فارسی (چاپ هشتم). تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۲). بیان (چاپ دوم). تهران: میترا.

شهرستانی، سیدحسن (۱۳۸۳). نماد سرو در نگاه حافظ. هنرنامه، ۲۲، ۱۵-۵.

شوالیه، ژان؛ و گربران، آلن (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها (مترجم: سودابه فضایلی). تهران: جیحون.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴). المیزان فی تفسیر القرآن (مترجم: محمدباقر موسوی همدانی؛ جلد۱۹). قم: جامعه مدرسین حوزه علیمه قم.

عسگرنژاد، منیر؛ و گذشتی، محمدعلی (۱۳۹۴). هنر ادبی و ادبیات هنری. دوفصلنامه پژوهش‌های دستوری و بلاغی، ۵(۷)، ۲۱۳-۲۳۱. doi: 10.22091/jls.2015.480

فتوحی، محمود (۱۳۸۱). تصویر خیال. مجله ادبیات و علوم انسانی، ۱۸۵، ۱۳۳- ۱۰۳.

فیض، رضا (۱۳۸۷). بهزاد صورتگر معنا. مجله آینه میراث، ۴، ۲۰۴-۱۸۳.

کشاورز، گلنار (۱۳۹۴). جوهره مثالی هنر نگارگری ایرانی و نقش سنت در آن. مجله کیمیای هنر، ۴(۱۶)، ۷۷-۹۰.

کوچش، زلتن (۱۳۹۳). مقدمه ای کاربردی بر استعاره (مترجم: شیرین پورابراهیم). تهران: سمت.

گرابار، اولگ (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایران (مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند). تهران: فرهنگستان هنر.

ماه‌وان، فاطمه؛ و یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۹). تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز. مجله بوستان ادب، ۲(۲)، ۱۸۴-۱۶۱. doi: 10.22099/jba.2012.323

مددپور، محمد (۱۳۸۳). آشنایی با آرای متفکران درباره هنر (جلد ۳و۴). تهران: سوره مهر.

موزه هنرهای معاصر تهران (۱۳۸۹). شاهکارهای نگارگری ایران (چاپ دوم). تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). یادداشت‌های استاد علامه جلال‌الدین همایی درباره معانی و بیان. تهران: هما.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.

Bahari, E. (1997). *Bihzad*, master of Persian painting. London, England: I.B.Tauris & CO.

Canby, S. R. (2011). *The Shahnama of Tahmasp: The Persian Book of Kings*. USA & Iran: Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.

Cary Welch, S. (1976). *Royal Persian manuscript*. London, England: Thames and Hodson.

Poliakova, E. A., & Rakimova, Z. I. (1987). *L'art de la miniature et la litterature de l'orient*. Mossco, Russia: Gafour Gouliame.

Simpson, M. (1997). *Persian poetry painting and patronage*. Washington,D.C, USA: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.

Soudavar, A. (1992). Art of the Persian court: selection from the art and history Trust collection. New York, USA: Rizzoli.