



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

Zeinab Rajabi^{*1}, Asghar Fahimifar²

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

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.



Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Abstract



Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Volume 13
Issue 2
Spring 2021

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.

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 naqāshi 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 & Vajeh 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, rêves, 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.



Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Abstract

- 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). Naqāshi 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-ammara) 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-Nāme*, 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 Iranian 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.



مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایه 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 نگاران 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 آرایه استعاره است، به نقش و قابلیت بیانی این آرایه در شعر و نگارگری، به‌طور خاص پرداخته شده است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱. آرایه استعاره در شعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیانی دارد؟ ۲. نگاران چگونه از ظرفیت استعاره در بیان بصری خویش بهره برده‌اند؟ هدف از مقاله، بررسی ارتباط دو حوزه تمدنی ایران یعنی شعر و نگارگری و تبیین وجه اشتراک آنها یعنی عالم خیال و صورخیال است. همچنین مشخص نمودن انواع استعاره و استعاره گونه‌های بصری در آثار نگارگری از اهداف دیگر این مقاله است. این مطالعه به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و شیوه 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 مشترک بودن موضوع نمی شود بلکه این مشارکت سبب ایجاد نوعی زیبایی شناسانه مشترک نیز شده است. غنی بودن ادبیات و شعر فارسی از نظر صورخیال سبب شد تا نگارگری ایران نیز به شدت لطیف، شاعرانه و انعکاس دهنده فضاهای خیالی و مثالی گردد. هر چه ادبیات ایران از نظر صورخیال قوی تر شود، نقاشی ایران نیز از این نظر غنی تر می شود. «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 می ماند، است» (مددپور، ۱۳۸۳، ۳۷۲).

عالم خیال دارای ویژگی ها و شرایطی است و صورت هایی در آن متجلی است که به واسطه قوه خیال درک می شود. عالم خیال که حد فاصل عالم عقل و عالم محسوسات است، در حقیقت منتقل کننده فیض حق و صور مثالین به عالم محسوسات است. تنها در این عالم است که هم ویژگی های عالم عقول و مجردات وجود دارد و هم ویژگی عالم محسوسات. اما هنر که مهمترین جلوه ظهور صورت های خیالی است، به هنرمند این امکان را می دهد تا مکنونات قلبی خود را از طریق قوه خیال عیان سازد. عالم خیال وجه اشتراک همه هنرها به خصوص ادبیات و نگارگری است و این مسئله سبب ارتباط ذاتی و وحدتی درونی بین آنها می شود.

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؛ به همین دلیل، از صور خیال استفاده می کنند. این صور خیال که در ادبیات فارسی با عناوینی همچون آرایه ها یا صناعات ادبی نیز مطرح می شوند، ضمن آنکه اثر هنری را خیال انگیز و زیبا می کنند، مجالایی برای انتقال صورت های مثالین هستند که در شعر و ادبیات به صورت کلمات و در هنرهای تجسمی و نگارگری به صورت تصاویر نمایان می شود و به دلیل آنکه منبع الهام هر دو یکی است می توان زبان و بیان مشترکی را بین آنها ملاحظه نمود. در این مقاله با انتخاب



مطالعات میان رشته ای در علوم انسانی

۹۲

دوره ۱۳، شماره ۲

بهار ۱۴۰۰

پیاپی ۵۰



آرایه استعاره، سعی می‌شود تا کارکرد این آرایه در انتقال مفاهیم و صورت‌های خیالی در دو حوزه 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، به دنبال 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 مقاله حاضر، سعی شده است تا بر امری کلی که همان قابلیت زبان استعاره است و کارکرد آن در ادبیات فارسی که مقدم 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: پولیاکوا و رحیمووا^۱ (۱۳۸۱) در کتاب نقاشی و ادبیات ایرانی بیان می‌کنند که نقاش مانند شاعر، امور تجریدی و جهان آرمانی را به تصویر 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 به دست آورند. همچنین اشرفی^۲ (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 تجزیه و تحلیل 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^۱ (۱۳۸۴) در بخشی از کتاب مروری بر نگارگری ایرانی، تأثیر و تأثر نقاشی و ادبیات فارسی بر یکدیگر را بررسی کرده و بین این دو گونه هنری روابطی مترتب داشته که از سطح رابطه مستقیم میان متن و تصویر فراتر رفته است. همچنین عسگرنژاد و گذشتی (۱۳۹۴)، 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 درونمایه 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 به صورت مصداقی سخن گفته‌اند. لذا پژوهش پیش‌رو که به طور مصداقی قابلیت بیانی استعاره را در آثار نگارگری مورد بررسی قرار داده، می‌تواند دیدگاه نوینی را در این گونه مطالعات بین‌رشته‌ای فراهم آورد.

۳. روش تحقیق

مقاله به شیوه توصیفی - تحلیلی صورت گرفته و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است. پس از تحلیل چارچوب نظری موضوع، از میان آثار نگارگری مکتب هرات و تبریز دوم، حدود ۲۰ اثر یا جزئی از آنها، که دربردارنده استعاره‌های متنوعی بوده‌اند، به‌عنوان نمونه آماری از نظر شیوه کاربرد استعاره، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. این مقاله سعی می‌نماید در پی پاسخ به این سؤالات باشد: ۱. آرایه استعاره در شعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیانی دارد؟ و نگارگران چگونه از ظرفیت استعاره در بیان بصری خویش بهره برده‌اند؟

هدف از مقاله حاضر بررسی ارتباط ذاتی دو مقوله هنری ایران یعنی ادبیات و نگارگری و نقش بیانی صورخیال در نمایش معانی پنهان و دور از ذهن است. همچنین مشخص نمودن قابلیت بیانی انواع استعاره و استعاره‌گونه‌های بصری در آثار نگارگری از اهداف اصلی دیگر این مقاله است.

۴. چارچوب نظری

۴-۱. نسبت عالم خیال با هنر

عالم خیال تجلی‌گاه زیبایی حقیقی است. ذات آن برای انسان قابل درک نیست و تنها از طریق تجلیات خداوند می‌توان به درک زیبایی نائل آمد و این امر از طریق قوه خیال امکان‌پذیر است. «خداوند در اسم جمیل خود متجلی می‌شود و انسان به واسطه قوه 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، آنجا که سخن از تمثّل است، ادراک خیالی مطرح است» (دینانی، ۱۳۸۱، ۱۰).

یکی از بهترین راه‌های انتقال و ظهور صورت‌های خیالی در عالم محسوسات، هنر است. از نظر فتوحی «هنرمند، مانند سایر آدمیان، با همه مراتب ادراک سر و کار دارد، اما از آن جهت که هنرمند است، در آفرینش هنری، با ادراک خیالی عمل می‌کند. آفرینش صورت خیالی کار هنر است و متعلق به عرصه هنر، هنر یعنی اندیشیدن با صور خیالی 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 غیر محسوس را صورتی محسوس بیوشاند. «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.» (کشاوری، ۱۳۹۴، ۸۵).

هنرمندان به‌منظور احراز قابلیت برای مشاهده صور خیالی، علاوه بر سیر باطنی و شهودی باید قواعد هنر را از طبیعت به‌وسیله 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 -ایرانی دارای دو ویژگی محسوس و مشهودند که جلوه 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 جلوه 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 بیان‌کننده 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

۴-۲. تجلی عالم خیال در شعر فارسی

شعر در کتاب‌های منطق دوره اسلامی، کلامی موزون، مقفا و مخیل است. «بحث خیال‌انگیزی آن به قدری اهمیت دارد که اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیز، جنبه خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۵).

ساختار خیال و صورت‌های خیالی در شعر فارسی در گذر زمان دچار تحولاتی شده و از صورت‌های محسوس و مادی به صورت‌های خیالی و ذهنی و مجرد، سیری تکاملی یافته است. «در سبک خراسانی تصویرها حسی‌اند. فراوانی تشبیه حسی به حسی بسیار محسوس است. به تدریج تجربه‌های شعری خیالی‌تر می‌شود و در قرن ششم تشبیه‌های عقلی و خیالی در شعر فارسی ظهور می‌کند. در مرحله دیگر، تخیل شعری فارسی‌زبانان با ورود به عصر استعاره صورت تخیلی‌تری 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 کنند. از این رو، مجاز 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 به کار می‌گیرد تا کلام را زیبا و خیال‌انگیز نماید.

۴-۳. تجلی 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. این صور، اشکالی دو بعدی هستند که در عالم مثال که عالمی نورانی است، تجسمی لطیف و شبیه رؤیا دارند. برای به تصویر کشیدن این صور در قالب شکل، هنرمندان نگارگر ایرانی از قواعدی خاص استفاده نموده‌اند، اشکال را به صورت دوبعدی، با رنگ‌های درخشان، بدون سایه و پرسپکتیو (اعم از شکلی و رنگی)، که از عوارض عالم محسوسات است، به کار برده و به خوبی توانسته‌اند زبانی نمادین و نزدیک به عالم خیال ایجاد نمایند.

هنر نگارگری که جلوه‌ای خاص از نقاشی است، از آنجایی که نه کاملاً رویکرد به طبیعت دارد و نه انتزاع محض، چونانکه در هنر سایر فرهنگ‌ها دیده می‌شود، جنبه‌ای بینابین یافته که از طرفی شاخصه‌هایی مجرد و مثالین دارد و از طرف دیگر از طبیعت محسوس بهره برده، لیکن از آن گذر نموده و جنبه تجریدی یافته است. «نگاره‌های ایرانی در فضایی مثالی ترسیم می‌شوند. عالم مثال مقدم بر عالم ماده بوده و همواره مورد توجه هنرمند ایرانی قرار گرفته است. این عالم به دلیل آنکه بین دو عالم مجرد و مادی محسوس قرار دارد، دارای هر دو خواص مادی (از جهت قابل رؤیت بودن) و غیر مادی (از جهت غیرقابل لمس بودن) است» (ماه‌وان، ۱۳۸۹، ۱۶۶).

استفاده از نظام دایره‌وار در طراحی همه اجزا و ترکیب‌بندی نگارگری، جلوه‌ای ملکوتی به آثار می‌بخشد چرا که دایره نماد ملکوت و عالم معناست. رنگ‌های مجرد و بدون هرگونه سایه‌روشن که مستقل از هر منبع نوری به کار گرفته شده چنانکه گویی نوری کل فضا را احاطه نموده، زمینه مناسب دیگری برای نمایش جلوه مثالی، خصوصاً در ارتباط با طراحی فرم‌های خاص نگارگری ایجاد کرده است. به بیان دیگر، رنگ‌ها در نگارگری نمایش نور وجودی اشیاء به جای بازتاب نور از اجسام است، از این رو نه سایه‌ای از آنها باقی می‌ماند و نه احساس جسمیت و سنگینی در آنها دیده می‌شود. تمامی این عوامل اگر با عنصر بافت 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 خود، ادیب و شاعر نیز بودند، توانسته‌اند آثار گرانمایی به وجود آورند که نه تنها با متن ادبی هماهنگ بوده



بلکه بیانی متعالی و متناسب با فرهنگ غنی ادبیات فارسی ارائه نموده‌اند. «بازآفرینی آثار منظوم تحریر شده در قطع‌ها و اوزان مختلف و پیچیده از نظر سبک و استعارات، با توجه به امکانات تجسمی آنها امری دشوار می‌نمود؛ اما نگارگران توانستند زبان خاص هنری و روش‌های متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه مؤلف اثر پدید آورند. دیدگاه‌های مشترک زیبایی‌شناسی، اخلاقی و فکری شاعر و نقاش، به‌عنوان فرهیخته‌ترین نمایندگان جامعه آن زمان و بینش یگانه و طرز فکر مشابه آن دو، موجب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی می‌گردید» (پولیاکوا و رحیمووا، ۱۳۸۱، ۱۰۵ و ۱۰۶). تمامی انواع شعر از حماسی و تعلیمی و اخلاقی گرفته تا غزل‌های عارفانه، مملو از صور خیال و آرایه‌های ادبی است که هر یک بابتی از بیان هنری را به روی فرهنگ و هنر ایران گشوده است و به‌خصوص تأثیر بسزایی بر نگارگری ایران گذاشته است. آنچه در این بین مهم می‌نماید آن است که ارتباط و وابستگی ادبیات و نگارگری برای متجلی کردن حقایق و صور مثالی به قدری است که نمی‌توان آنها را جدا از یکدیگر تفسیر کرد. از یک طرف جلوه‌های نگارگری موجب استفاده شاعران از تصاویر خیال‌انگیز بصری می‌شود، چنانکه بیدل در توصیف معشوق، حتی از اصطلاحات مطرح در آثار نگارگری بهره‌می‌برد:

چه نقش‌ها که نیست آرزو به پرده شوق خیال موی میان تو کلک بهزاد است

از طرف دیگر صور خیال ادبی، معانی و تصاویری برای نگارگر ایرانی پدید می‌آورد که سبب تعالی بیان بصری آن شده است. «کار او [نگارگر] بیشتر از مصورسازی (ایلوسترسیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند و هدفشان دست‌یافتن به صورت مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معناقرین بود» (عسگرنژاد، ۱۳۹۴، ۲۲۷). این ارتباط ذاتی درخصوص سایر شاخه‌های هنر اسلامی نیز صدق می‌کند به‌طوری‌که می‌توان گفت همه این هنرها با زبان‌های متفاوت و جلوه‌های گوناگون، ترجمان یک حقیقت‌اند. ژرژ مارسه^۱ می‌نویسد:



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 بدین معنا 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 تخیلات شاعرانه الهام می‌گیرند. به همین جهت توصیف‌های شاعرانه از طبیعت، اشیاء و انسان و نوع تشبیهات و استعاراتی که در ادبیات به کار 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 به کار برد، بدین منوال، نقاشان به تدریج 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، به طوری که نگارگری را دارای هویت 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 به واسطه 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 به صورت 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 تخیل باشد، یعنی لغت و عبارات به لحاظ تخیل 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 به واسطه واژگان و در نگارگری به واسطه 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 متخیله است. به همین منظور در این مقاله به عنوان نمونه آرایه 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.

۴-۵. 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 ابن خلدون 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. «شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۱۱۲ و ۱۱۳).

بر اساس شواهد زبان‌شناختی، بخش عمده سیستم مفهوم‌پردازی عادی در ذهن انسان، ماهیتاً استعاری است. «استعاره به مثابه ابزار شناخت یک حوزه مفهومی، از طریق کاریست اصطلاحات و زبان یک حوزه مفهومی دیگر، ابداع می‌شود. به آن حوزه مفهومی که از آن یک بیان استعاری برای فهم حوزه دیگری اخذ می‌شود، حوزه مبدأ و به آن حوزه مفهومی که از این طریق فهم می‌شود، حوزه 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 به وجود می‌آید که دو قلمرویی که انتقال میان‌شان صورت می‌پذیرد بتوانند در ارتباط با یکدیگر باشند. چه این ارتباط به وسیله شباهت خصوصیات ظاهری آنها باشد و چه به وسیله 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 به طور مختصر اشاره می‌شود.

الف) استعاره مصرحه. اشاره شد که استعاره به کار بردن واژه‌ای به جای واژه دیگر به علاقه مشابَهت است. به این نوع استعاره، استعاره مصرحه یا محققه یا استعاره 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 تخیلیه. در این نوع استعاره که به آن استعاره نوع دوم نیز می‌گویند، شاعر مشبه را ذکر می‌کند نه مشبه‌به را و آن را در دل و ضمیر خود معمولاً به جاننداری تشبیه می‌سازد و سپس برای آن که این تخیل 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 مشبه‌به 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 برای روزگار، دستی فرض یا خیال کرده، استعاره تخیلیه می‌گویند. از این رو قدما روی هم رفته این‌گونه استعاره را «استعاره مکنیه و تخیلیه» می‌نامند. همان‌طور که شمیسا گفته است:

غریبان به این نوع استعاره، personification می‌گویند که در فارسی به «تشخیص» ترجمه شده است و می‌توان به آن انسان‌وارگی یا استعاره انسان‌مدارانه یا انسان‌واره یا 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 تشخیص، به گل نسبت داده و می‌گوید:

صبحدم مرغ چمن با گل نوحاسته گفت ناز کم کن که درین باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که از راست نرنجیم ولی هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت
شفیعی کدکنی در تعریف آرایه تشخیص، آن را از خیال‌انگیزترین انواع استعاره می‌داند و می‌نویسد:

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصوّفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۱۴۹).

ج) استعاره مرکب. این نوع استعاره برخلاف موارد قبل که در کلمات قابل درک بود، در جمله فهمیده می‌شود. یعنی با مشبّه‌بھی سروکار داریم که جمله است و در معنای حقیقی خود به کار نرفته و به علاقه مشابّهت 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 به نوعی استعاره محسوب می‌شود چرا که مانند استعاره، ذکر مشبّه‌به و اراده مشبه است منتهی با تفاوت‌هایی از جمله آنکه در سمبل (استعاره یا مشبّه‌به) بر چند مشبه دلالت می‌شود؛ مانند زندان در شعر عرفانی که سمبل تن، دنیا، تعلقات دنیوی یا امیال نفسانی است. ارتباط دو طرف مشبه و مشبّه‌به نیز ممکن است بر





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 قابل تفسیر می‌باشد. به دلیل آنکه عموماً در نگارگری از سمبل به‌صورت عام برای تفسیر معنای پنهان صور و نقوش استفاده می‌شود، و این در حالی 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.

۴-۶. 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. بدین ترتیب 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 زمینه 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 حوزه مفهومی در قالب حوزه مفهومی دیگر است و معانی پنهانی از یک صورت کلامی یا تصویری افاده می‌نماید، بنابراین در همه هنرها می‌تواند تسری یابد. چنانچه کوچش^۱ می‌نویسد:

اگر استعاره‌ها واقعا مفهومی اند، 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 نموده‌ها را صورت‌های غیرزبانی 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 تجزیه و تحلیل قرار گیرد. همچنین برای نشان دادن پیوند ادبیات با نگارگری سعی می‌شود تا نوع استعاره به کار 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 به معنای دیگری نیز اشاره دارند و هنرمندان از آنها به عنوان استعاره‌هایی برای مفاهیم خاص استفاده نموده‌اند. برای مثال، در تصویر شماره (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. بدین صورت که بر روی درخت کهنی که در بالای تصویر قرار دارد، دو زاغ را، که استعاره از مرگ و عزاست، به تصویر کشیده و شاید این امر به دلیل رنگ سیاه بدن این پرنده باشد. نظامی در داستان لیلی و مجنون 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 سوگ زده، سیه تو پوشی
گر سوخته دل نه خام رایبی	چون سوختگان سیه چرایی؟

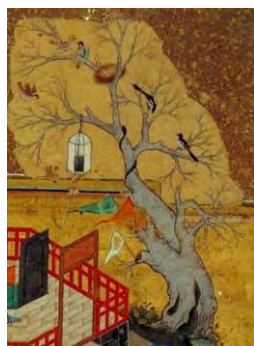
همچنین زاغ را استعاره از نفس اماره می‌دانند:

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 به دنبال جاودانه شدن در این دنیا است (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱۶۹).





تصویر ۲. انوشیروان به صدای جفدها در خرابه‌ها گوش می‌کند، (بخشی از اثر)،
منسوب به آقامیرک، خمه طهماسبی، قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch, 1976, 70)



تصویر ۱. حکایت پدر مرده (بخشی از اثر)،
کمال‌الدین بهزاد، منطق الطیر، قرن ۹ ه.ق،
محل نگهداری: موزه متروپولیتن (Bahari, 1997, 87)

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 نزدیک شدن به لانه 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.



تصویر ۴. مجنون در بیابان، منسوب به آقامیرک، خمه طهماسبی، قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch, 1976, 92)



تصویر ۳. ملاقات مجنون با دای‌اش سلیم، منسوب به بهزاد،
خمه نظامی، قرن ۹ ه.ق،
محل نگهداری: موزه بریتانیا www.bl.uk



در اثری دیگر (تصویر شماره ۲) با عنوان «انوشیروان به صدای جغدها در خرابه‌ها گوش می‌کند»، از یک طرف خرابی و ویرانی حاصل از حکومت پادشاه زمانه و از طرف دیگر هوشیار و متنبه شدن شاه از این قضیه را نشان می‌دهد. هنرمند همزمان از چند استعاره‌گونه حیوانی بهره برده است. یکی جغد که نمادی از شومی و بدبختی است و بر بالای خرابه نشسته و دیگری چندین مار در لابه‌لای ویرانه که نمادی از مرگ و نابودی‌اند. اما درعین حال لانه لک‌لکی را به همراه دو جوجه در طرف مقابل نشان می‌دهد، درحالی‌که لک‌لکی دیگر برایشان غذا آورده و در مجموع می‌تواند نماد یا استعاره مرکبی از زندگی و امید است و این تضاد مرگ و زندگی، تأکید مضاعف بصری نگارگر برای نشان دادن مضمون داستان است.

اما آنچه بیش از همه استفاده استعاره‌گونه از اشکال حیوانی به خصوص در نمایش مضامین عارفانه را نشان می‌دهد، در تصاویر داستان مجنون در بیابان ملاحظه می‌گردد. برای مثال در تصاویر شماره (۳) و (۴) ویژگی‌های غریزی هر یک از حیواناتی که همراه مجنون در بیابان هستند با برخی خصایص ممدوح و مذموم انسانی شباهت دارند و به نظر می‌رسد که شاعر و نگارگر از این خصلت‌ها به صورت استعاره و نماد وجهی از خصایص انسانی استفاده کرده است؛ نظامی می‌گوید:

شاهیش به غایتی رسیده	کز خوی دادن ددی بریده
افتاده ز میش گرگ را زور	برداشته شیر پنجه از گور
سگ با خرگوش صلح کرده	آهو بره شیر شیر خورده
درنده پلنگ وحش زاده	از خوی پلنگی اوفتاده

بدین گونه که مجنون یا آنها را در وجود خود مطیع ساخته (مانند خصلت‌های مذمومی همچون حس قدرت و سلطه‌جویی، حيله‌گری، طمع‌ورزی و غیره) و در این حیوانات رام شده تبلور یافته و یا آنها را استعاره و نمادی از خصایص نیکوی وجود وی همچون عشق، پاکی، وفاداری و غیره گرفته است.

ب) اشکال گیاهی. در میان استعاره‌های گیاهی، درختان جایگاه ویژه‌ای دارند که در اینجا برای نمونه به درخت سرو اشاره می‌شود. سرو در طبیعت درختی است همیشه سبز که خزان



ندارد و از این رو 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 به صورت سرو کوهی کپه‌ای و هم به صورت درخت سرو کشیده به همراه نهال شکوفه‌دار پیچان به دور آن، در آثاری که به خصوص صحنه‌هایی از عشق لیلی و مجنون که تصویرگر عشقی پاک است و یا نمایش سایر دلدادگان دیده می‌شود. برای مثال، در تصاویر شماره (۵) و (۶) این نوع سرو به شکل سرو کوهی و به صورت «منفرد» تصویر شده که نمایانگر اتحاد جاودان عاشق و معشوق است و این امر به صورت 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.



تصویر ۶. ملاقات لیلی و مجنون، منسوب به بهزاد، دیوان
امیر خسرو دهلوی، قرن نهم ه.ق.
محل نگهداری: کتابخانه چستر بیثی دوبلین (Bahari, 1997, 67)



تصویر ۵. مجنون در بیابان، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی،
قرن ۹ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Bahari, 1997, 124)

در نمونه دیگری از آثار عاشقانه، سرو بلندقامت به همراه شکوفه تصویر شده است. «در اصطلاحات عرفانی، سرو عبارت از علو مرتبه، قد و بالایی 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 است، سرو کشیده به همراه نهالی پیمان بر گرد آن در حالی که شکوفه‌های زیبای خود را عیان کرده نمایش داده شده است و در مجموع استعاره‌ای از احوال دلدادگان عاشق محسوب می‌شود و به زبان بصری به تصویر در آمده است. این ترکیب نیز از ابداعات نگارگران برای نمایش شادابی و مغالزه عشاق است. برای مثال، در تصویر شماره (۷) و در داستان دلدادگی نوشابه به اسکندر از طریق دیدن تصویر وی، دو سرو با نهال پیمان شکوفه‌دار، در پشت او به نشان دلدادگی وی کشیده شده است. همچنین در تصویر شماره (۸)، که سلامان و ابسال را در جزیره خوشبختی نشان می‌دهد، از همین استعاره استفاده شده است.



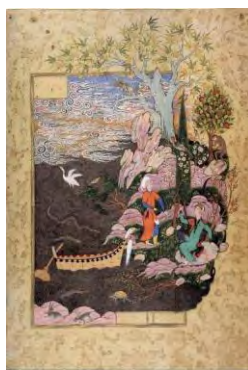
مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی

۱۰۹

مطالعه بین‌رشته‌ای نقش
صورخیال در ...



تصویر ۹. مجنون بر سر مزار لیلی،
منسوب به قاسمعلی، خمسه نظامی،
قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا، www.bl.uk



تصویر ۸. سلامان و ابسال در جزیره
خوشبختی، هنرمند نامعلوم، هفت
اورنگ جامی، قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: نگارخانه فریر، واشنگتن
(Simpson, 1997, 57)



تصویر ۷. نوشابه اسکندر را براساس
تصویرش شناسایی می‌کند، منسوب به
میرزاعلی، خمسه طهماسبی، قرن
۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا
(Cary Welch, 1976, 81)



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، تعبیر 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، به خصوص 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 چشمه زندگی، چشمه جاودانگی یا چشمه جوانی می‌نامند» (شوالیه و گریبان، 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 لیلی و مجنون، عموماً مجنون در مقام فنای فی‌الله و رسیدن به بقای بالله معمولاً در کنار چشمه حیات و آب روان ترسیم شده است (نک: تصویر ۳ و ۵ و ۶). حتی در صحنه جان سپردن مجنون بر مزار لیلی و یگانه‌شدن با معشوق نیز از این استعاره استفاده شده است (تصویر شماره ۹). لازم به ذکر است که همواره در کنار این چشمه و آب روان، سبزه و گیاهانی روئیده که به نظر می‌رسد خود استعاره و نمادی از طراوت و شادابی عشق است.

گونه دیگر بیان مضمون خیالی از طریق عناصر جمادی، استفاده از استعاره مکنیه تخیلیه 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 ولس^۱ در تحلیل برخی از این تصاویر می‌نویسد: «نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در کوه و صخره‌ها را به نقش ارواح و اشباح تشبیه کرده است» (خواجیه عطاری و نجارپور جباری، ۱۳۹۴، ۸۵). اصولاً نگارگران ایرانی از تشخیص به‌خصوص در عناصر طبیعت همچون کوه



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 شماره (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 شماره ۱۱) در بالای قلّه دماوند، ابرهای متراکمی تصویر شده که به‌صورت دو سر اژدهای غرّان در آمده که شاید استعاره صریحی از مارهای ضحاک باشند. در عین حال از آنجا که هنرمند به عنصری غیرذی‌روح، شخصیت جانوری بخشیده، می‌توان آن را تشخیص جانورپندار دانست. گونه دیگر کاربرد تشخیص مربوط به شخصیت بخشی به اشیاست. اینکه از لوازم مشبّه‌به 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 شماره (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.



تصویر ۱۲. جنگ رستم با
افراسیاب (بخشی از اثر)،
منسوب به قاسمعلی، شاهنامه
شاه‌طهماسب، قرن ۱۰ ه.ق.
(Canby, 2011, 46)



تصویر ۱۱. در بند کردن ضحاک، سلطان
محمد، شاهنامه شاه طهماسب، قرن
۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه آغاخان، (Canby, 2011, 86)



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

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



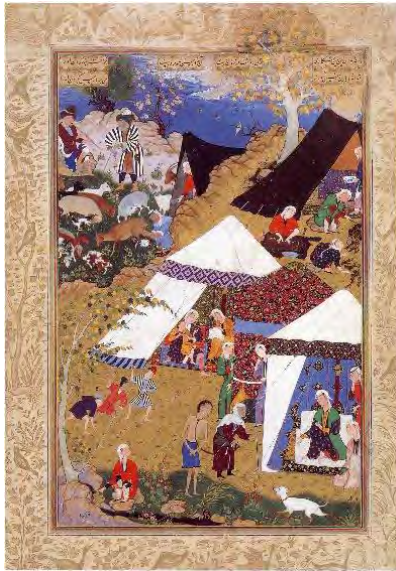
«این ابزار مخیل در بلاغت قدیم مطمح نظر نبودند و غالباً آن را از دیدگاه استعاره و کنایه می‌نگریستند» (شمیسا، ۱۳۹۲، ۲۱۹).

یکی از اشکال انسانی که معمولاً در تصویرگری داستان‌های عرفانی و به‌خصوص صحنه‌هایی از داستان لیلی و مجنون 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 نفّاس 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:

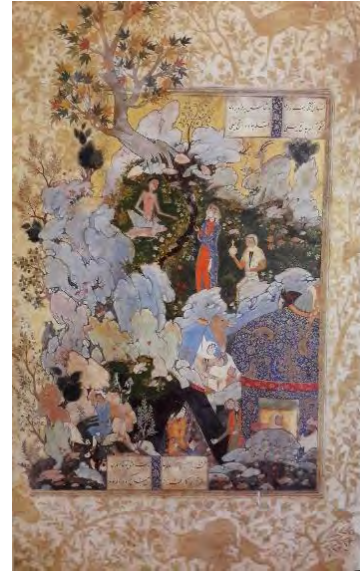
بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

نمایش نی‌نواز در حقیقت نمادی از نوای عشق و دعوت انسان به اصل خویش است. در نگاره‌های لیلی و مجنون نیز هم در صحنه‌های فراق لیلی و مجنون 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 (تصاویر ۹ و ۱۳ و ۱۴) 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



تصویر ۱۴. بردن مجنون به خیمه لیلی، منسوب به
میرسید علی، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا (Cary Welch, 1976, 89)



تصویر ۱۳. ملاقات لیلی و مجنون، منسوب به محمدی،
سلسله الذهب جامی، قرن ۹ ه.ق.
(Soudavar, 1992, 238)

از دیگر اشکال انسانی می‌توان به پیکره پیرمرد نخ‌ریس اشاره کرد که برای مثال در نگاره نزاع شتران کمال‌الدین بهزاد، تصویر شده است (تصویر شماره ۱۵). بهزاد در کتیبه این نگاره بیان می‌کند: «این رقمیست مطلع خلقت مُشعر از مضمون افلا ینظرون الی الابل کیف خُلقت...» 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 توییحی 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 شیء 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 نه 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 می‌چرخاند تا نخ‌ی باریک و ظریف از چشم شتران به دست 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 به دقت می‌نگرد که در مجموع نمادی از دقت در خلقت 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 نمایش گردش زمین و زمان و البته رشته او نیز نمودی از امتداد زمان آفاقی تا زمان انفسی است. اگر دو شتر، تمثیل امتداد روز و شب و گذر عینی زمان در این دنیا فرض شده‌اند، رشته و دوک شیخ نیز تمثیل امتداد زمان ملکوتی در زمان ناسوتی است» (فیض، ۱۳۸۷، ۱۹۵).



مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی

۱۱۴

دوره ۱۳، شماره ۲
بهار ۱۴۰۰
پیاپی ۵۰



تصویر ۱۵. نزاع شتران، کمال‌الدین بهزاد، قرن ۱۰ ه. 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 در نظر گرفته می‌شود که تداعی معنا می‌کند، وارد حوزه استعاره می‌شود. اما به دلیل آنکه در هر فرهنگ و طی گذشت زمان، این معنا و مفهوم مورد اتفاق نظر افراد یک جامعه قرار می‌گیرد، بیشتر از لفظ نماد که نوعی استعاره گونه است، استفاده می‌شود. باید اشاره کرد که

رنگ و نور از اساسی ترین و مهمترین عناصر بیانی در هنر نگارگری است. وجود نور منتشر در کل اثر و نیز درخشش نوری رنگ‌ها سبب ظهور رنگ‌هایی شفاف و درخشان شده است. استفاده از رنگ‌های درخشان و شفاف در آثار نگارگری ایران خود نمادی از عالم مثال و خیال می‌باشد که مملو از نور است و تاریکی و سایه در آن وجود ندارد.



تصویر ۱۶: ملاقات مجنون با پدرش، منسوب به بهزاد، قرن ۱۰ ه.ق. دیوان امیر خسرو دهلوی

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

نگارگران در آثارشان از رنگ‌ها برای بیان معانی استعاری بسیار استفاده نموده‌اند. در بررسی استعاری رنگ‌ها در نگارگری از جهتی هر رنگ ممکن است بیان معنای ویژه‌ای داشته باشد و از جهت دیگر رنگ‌ها در نسبت با هم تداعی معنایی خاص دارند که به چند مورد از آنها مختصراً اشاره می‌شود. برای مثال، رنگ طلایی در آثار نگارگری زمانی که برای آسمان به کار می‌رود نمادی از وجود نور حق است (تصاویر ۵ و ۶ و ۹). گاهی این رنگ بر



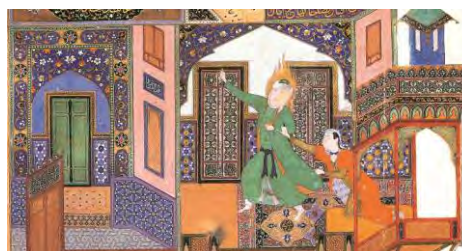


روی زمین قرار می‌گیرد که متناسب با موضوع نگاره، نشانی از اتفاق یا امری مقدس بر روی زمین دارد. در تصاویر ۱۴ و ۱۶، که اولی بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی و دیگری ملاقات مجنون با دوستانش را نشان می‌دهد، هنرمند زمین را طلایی گرفته که نمادی از جایگاه مقدس عشق است.

یکی دیگر از روش‌هایی که نگارگران برای تعالی مضامین آثارشان به کار می‌برند استفاده از زبان استعاری و نمادین رنگ‌ها در پوشش افراد است. یکی از این موارد استفاده از رنگ آبی برای لباس مجنون است که نماد پاکی ملکوتی اوست (تصاویر ۵ و ۶ و ۱۴ و ۱۶). رنگ سبز که نماد عصمت است، برای اولیای الهی استفاده می‌شود و بر عصمت و پاکی تأکید می‌شود. چنانچه بهزاد در نگاره یوسف و زلیخا (تصویر شماره ۱۷)، از آن در ترسیم عصمت و پاکی یوسف استفاده می‌کند. همچنین رنگ دری را که قرار است پس از گشوده شدن و وقایع پس از آن، بر پاکی یوسف گواهی دهد را نیز به‌طور نمادین سبز 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 که از دنیا رفته در یک نگاره همزمان از این رنگ استفاده نموده است (تصویر شماره ۱۸).



تصویر ۱۸: حکایت پدر مرده، (بخش‌هایی از اثر)،
کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر، قرن نهم ه.ق.
محل نگهداری: موزه متروپولیتن (Bahari, 1997, 87)



تصویر ۱۷: حکایت یوسف و زلیخا، (بخشی از اثر)، کمال‌الدین
بهزاد، ۸۹۳ ه.ق.
محل نگهداری: موزه قاهره مصر، (Bahari, 1997, 109)

یکی از ابتکارات نگارگران که از کمال‌الدین بهزاد آغاز و در آثار نگارگران بعد از وی به‌صورت سنت هنری ادامه یافت، نشان دادن معانی و مفاهیم درونی یک شخصیت از طریق بازتاب دادن آینه‌وار رنگ نمادین در پیکره افرادی است که در مقابل این شخص قرار

دارد. لازم است تذکر داده شود که در سنت نگارگری ایران، برخی ابداعات، در آثار مختلف دوره‌های گوناگون به صورت «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 تجزیه و تحلیل و بسط است. برای مثال، در تصویر شماره (۱۹) این مسئله را می‌توان در انعکاس رنگ قرمز عشق مجنون در لباس دایمی‌اش که در مقابل اوست ملاحظه نمود. همین سنت را می‌توان در تصویر شماره (۲۰) نیز مشاهده نمود بدین صورت که رنگ قرمز که نماد عشق است در پیکره لیلی و مجنون قرار داده نشده بلکه بر لباس پیکره دو فردی که مقابل ایشان هستند بازتاب یافته است.



تصویر ۲۰. بردن مجنون به خیمه لیلی، (بخشی از اثر)، منسوب به میرسیدعلی، خیمه طهماسبی، قرن ۱۰ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا، (Cary Welch, 1976, 89)



تصویر ۱۹. ملاقات مجنون با دایمی‌اش سلیم، (بخشی از اثر)، منسوب به بهزاد، خیمه نظامی، قرن ۹ ه.ق.
محل نگهداری: موزه بریتانیا www.bl.uk

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 پردازش نقطه و خط استفاده می‌کنند؛ بدین صورت که 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 به کار برده که بتواند آن مضمون را از طریق حسی برای مخاطب تداعی کنند. برای مثال، در تصویر

شماره (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 مشبه‌بھی سر و کار داریم که «جمله» است» (شمیسا، ۱۳۹۲، ۲۰۵). به بیان دیگر بافت در هنر، معادل جمله در ادبیات قرار می‌گیرد.



تصویر ۲۲. فرود با ایرانیان مواجه می‌شود، (بخشی از اثر)، منسوب به قدیمی، شاهنامه شاه طهماسب، قرن ۱۰ ه.ق. محل نگهداری: موزه هنرهای معاصر (موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۴، ۲۷۱)



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

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 به کار می‌رود و نگارگر از صورخیال بصری به صورت اشکال، رنگ‌ها و بافت‌ها برای انتقال مفاهیم و صور عالم خیال استفاده می‌کند.

در پاسخ به پرسش اول مبنی بر اینکه آرایه استعاره در شعر و نگارگری ایران چه تأثیرات بیانی دارد؟ باید گفت استعاره در ادبیات فارسی در قالب واژگان و جملات به صورت 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 به نگارگری ایران نیز منتقل گشته و هنرمندان نگارگر نیز از «امکان بیانی» این آرایه به‌صورت بصری استفاده کرده‌اند.

همچنین در پاسخ به پرسش دوم مبنی بر اینکه نگارگران چگونه از ظرفیت استعاره در بیان بصری خویش بهره برده‌اند؟ نگارگران این آرایه را به سه صورت در قالب اشکال، رنگ‌ها و بافت‌ها برای بیان معانی نهفته به‌کار برده‌اند. در زمینه اشکال، ایشان 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 این طریق ایجاد نمایند.





- اشرفی، مقدمه مختاروونا (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (مترجم: رویین پاکباز). تهران: نگاه.
- آل ابراهیم 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، علی اصغر (۱۳۹۲). کارکردها و کژکارکردهای بازگشت معنایی استعاره‌ها، مطالعه موردی مفهوم میان‌رشته‌ای مهندسی فرهنگی. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی. doi: 10.7508/isih.2014.19.006.۱۰۱-۱۲۱، (۳)، ۵
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۷). الزامات زبان‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، (۱)، ۱۱۱-۱۳۵. doi: 10.7508/isih.2009.01.007
- پولیاکوا، ی.آ؛ و رحیمووا، 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.
- خواجه عطاری، علیرضا؛ و نجارپور جباری، صمد (۱۳۹۴). جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد. فصلنامه نگارینه هنر اسلامی، ۲(۷ و ۸)، ۸۴-۹۶. 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)، ۲۶-۱۰۱. 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 گریبان، آلن (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها (مترجم: سودابه فضایی). تهران: جیحون.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴). المیزان فی تفسیر القرآن (مترجم: محمدباقر موسوی همدانی؛ جلد ۱۹). قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

عسگر نژاد، منیر؛ و گذشتی، محمدعلی (۱۳۹۴). هنر ادبی و ادبیات هنری. دوفصلنامه پژوهش های 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، ۱۸۳-۲۰۴.

کشاوری، 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 ۳ و ۴). تهران: سوره مهر.

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

همایی، جلال الدین (۱۳۷۰). یادداشت های استاد علامه جلال الدین 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 & Vjeh 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.

