پژوهنامه گرافیک نقاش

اسلوب کنایی و اشکال کاربست آن در نقاشی ایرانی

چکیده

پیوند میان نقاشی ایرانی و ادبیات فارسی، پیوندی ناگسستنی است. هم‌سانی صور خیال در نقاشی ایرانی و ادبیات فارسی نیز خود نشانی از این پیوند است. کنایه، یکی از صور خیال است که در ادبیات فارسی، به دلایل مختلفی از جمله آزمودن زیرکی مخاطب، آگاهی دادن از عاقبت امری، اختصار و گاه، ترس از بیان مطلبی خاص به کار می‌رود. مساله این است که در برخی نگاره‌ها، شاهد شگردهای خاص تصویرسازانه نگارگر، با تکیه بر اسلوب کنایی هستیم. هدف، مشخص کردن حضور ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی و نحوه کاربست اسلوب کنایی در نگاره‌هاست. پرسش این است که: نگارگر ایرانی چگونه از طریق اسلوب‌کنایی، شالوده تصویر در نقاشی ایرانی را غنا می‌بخشید؟ فرضیه این است که، نگارگر ایرانی، کنایات و کارکردهای تصویری آن را می‌شناخته و در نقاشی به کار می‌برده است. این مقاله پس از جمع‌آوری و بررسی مجموعه‌ای از نگاره‌های مکاتب مختلف نقاشی ایرانی، با روش توصیفی ـ تحلیلی و قیاسی نشان می‌دهد که نگارگر ایرانی، حداقل در مکتب هرات، تبریز و صفوی، نسبت به کنایه و تاثیرات تصویری آن بر مخاطب آگاهی کامل داشته و نمایش اسلوب کنایی در نقاشی ایرانی از دو طریق محقق می‌گردید. طریقه اول، مصور شدن کنایه موجود در متن ادبی و طریقه دوم، رجوع نقاش، به ساحت ادبیات فارسی و بهره‌گیری از اسلوب کنایی بوده است. بدین‌وسیله، علاوه بر غنابخشیدن به نگاره، پیوندی عمیق میان ادبیات و نقاشی ایرانی ایجاد می‌نمود. از انواع کنایاتی که نقاش از آن‌ها استفاده نموده، می‌توان به «کنایه از موصوف»، «کنایه از صفت» و «کنایه از فعل» اشاره نمود.

واژه‌های کلیدی: اسلوب کنایی، نقاشی ایرانی، زبان و ادبیات فارسی، صور خیال

رضا رفیعی راد
دانشجوی دکتری هنر اسلامی،دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مهدی محمد زاده
استاد گروه هنر اسلامی،دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

۴- فرنوش شمیلی
استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.
f.shamili@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸-۰۴-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۴-۰۱

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.26933.1038

مقدمه

نقاشی ایرانی همواره، با ادبیات فارسی پیوندی عمیق داشته است. بنابراین، در نقاشی ایرانی با دو ساحت متن ادبی و متن هنری رو به رو هستیم(نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰). بدین ترتیب که در نقاشی ایرانی، از یک طرف نظام نشانه‌شناسانه زبانی و از طرف دیگر نظام نشانه‌شناسی تصویری با یکدیگر تعامل می‌نمایند. در این وضعیت، متن نخست که متن ادبی است، بر متن دوم یا متن هنری تقدم دارد. «این گونه راز روابط میان شعر و نقاشی در تاریخ هنر ایران گشوده می‌شود و بسیاری از کتاب-های نقاشی ایرانی بر اساس همین رابطه خلق شده‌اند؛ و به بیان دیگر، نقاشی با توجه به متن شعری خلق گردید و در اغلب موارد به تصویرسازی متن پرداخته است»(کنگرانی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۲۰۵). ادبیات فارسی، در نقاشی ایرانی حضوری دایمی و بلافصل داشته است. حتی می‌توان اقرار داشت که «صور خیال در شعر فارسی و نقاشی‌ایرانی بر هم منطبق بودند»(پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹). کنایه، یکی از صور خیال است و در تعریف، بیان مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است(شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۵-۶۶)؛ و این ویژگی منحصر به فرد کنایه، از دید نگارگر هوشیار ایرانی دور نمانده است. هم‌چنان‌که از نظر نویسندگان مغفول نمانده و از کنایه جهت آگاه‌کردن از زیادی قدرت، نیکو ادا کردن لفظ و اختصار استفاده نموده‌اند(طاهری، ۱۳۹۴: ۱۰۳-۱۰۷). هدف این پژوهش، شناخت و تفکیک انواع کارکردها و حضورهای ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی و سپس، نشان دادن نوعی از حضور ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی با تکیه بر نمایش اسلوب کنایی می‌باشد. حال پرسش این است که، نگارگر، چرا و چگونه از اسلوب کنایی در تصویرسازی نگاره بهره برده است؟ فرضیه مقاله این است که، نقاش ایرانی، شناختی کامل از کارکرد اسلوب کنایی در ادبیات و نقاشی داشته و کنایات را به عنوان شگردهای خاص تصویرسازی در آثار خود به خدمت گرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است که به روش توصیفی- تحلیلی و قیاسی، صورت گرفته است. پس از جمع‌آوری نگاره‌های مکاتب مختلف نقاشی ایرانی از منابع موجود مانند کتاب و مقالات، کاتالوگ ها، آرشیوها، اینترنت و بررسی متن ادبی اصلی تصویرسازی شده و شگردهای نقاش در به تصویر کشیدن مفهوم آن، جایگاه اسلوب کنایی در نقاشی‌ها مشخص گردید. اگرچه این شگرد نقاشانه، در بسیاری از دیگر نگاره‌های مکاتب نقاشی ایرانی به کار گرفته شده است، اما در این پژوهش، صرفا، به برخی از نگاره‌ها از مکتب هرات، تبریز و صفوی به عنوان سندی بر اثبات وجود و شیوه عمل اسلوب کنایی در نقاشی ایرانی اشاره شده است. بدیهی است که پژوهش‌های دیگری می‌توانند وسعت کارکرد اسلوب کنایی در نقاشی ایرانی را با جستجو در تمامی مکاتب بررسی نموده و نتایج مفصل‌تری را بیان نمایند.

پیشینه پژوهش

علی رغم آن‌که در زمینه رابطه متقابل میان نقاشی ایرانی و ادبیات، تحقیقات مفصلی انجام شده، اما در زمینه کارکرد کنایات و اسلوب کنایی در نقاشی ایرانی، پژوهش شایسته‌ای صورت نگرفته است. گرابر(۱۳۹۰)، در کتاب «مروری بر نقاشی ایرانی»، سه مصداق ارتباط میان نقاشی و زبان ادبیات فارسی را بررسی کرده است که تحلیل‌های ساختاری و محتوایی آثار نقاشی ایرانی و طبقه‌بندی‌هایی که گرابر در این کتاب بیان نموده، در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران» نوشته خانم مقدم اشرفی(۱۳۶۷)، نیز نکات مهمی را بر مبنای تطبیق موضوع و محتوا در ادبیات و نقاشی ایرانی مورد بررسی قرار داده است. هم‌چنین پولیاکووا و رحیموا(۱۳۸۱)، در کتاب «نقاشی و ادبیات ایرانی» به تابعیت نقاش از قوانین ادبی و عدم ارائه تصویر دقیق از ظاهر افراد اشاره نموده‌اند. در پژوهش‌هایی که اشاره شد، حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، با یک چشم‌انداز کلی مورد بحث قرار می‌گیرد و به یکسانی صور خیال در نقاشی ایرانی اشاره شده است. هم‌چنین، علی اصغر شیرازی(۱۳۷۳)، در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی وجوه تصویری ادبیات و نقاشی ایرانی اسلامی» مطالبی درباره این ارتباط به صورت کلی بیان می‌کند و می‌نویسد، اگرچه همیشه نقاشان در بند موضوعاتی بودند که شعرا تصویر می‌کردند، اما نقاشان پا از ذهنیات شاعر فراتر گذاشته و دل‌مشغولی‌های ذهنی و اعتقادی خود را بیان می‌نمودند. هیچ یک از پژوهش‌های مذکور، کنایه و کارکردهای آن را -که موضوع این پژوهش است- در نقاشی ایرانی مورد بررسی قرار نداده‌اند. پاکباز(۱۳۸۷)، در «دایره‌المعارف هنر»، استعاره را پیش کشیده است؛ اما از کنایات فارسی صحبتی به میان نیاورده است. برای تشریح قابلیت‌های مهم کنایه -که نقاش در آثار مورد استفاده قرار داده است-به کتاب «معانی و بیان» شمیسا(۱۳۹۳) و جلیل تجلیل(۱۳۹۰) و کتاب‌ها و مقالات دیگر مراجعه شده است.

مختصری درباره حضور نقاشی در ادبیات فارسی

اگر چه موضوع این پژوهش به حضور ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی به صورت اسلوب کنایی مربوط است، اما لازم است، اشاره مختصری به حضور نقاشی در ادبیات فارسی شود؛ تا میزان ارتباط این دو بیش‌تر مشخص شود.

الگ گرابر، به طور کلی، منابعی را که نقاشی ایرانی در آن یافت می شود در سه مورد متون، باستان‌شناسی و نسخه‌های خطی و مجموعه‌ها دسته‌بندی می‌کند؛ که متون نیز به سه گروه اشارات پراکنده، اسناد و رساله‌ها و نیز حضور نقاشی در ادبیات تقسیم می‌شود. منظور او از اشارات پراکنده، اشارات مربوط به نقاشی ایرانی در نثر و نظم فارسی و عربی مانند وقایع‌نامه ها، توصیفات جغرافیایی، سفرنامه‌ها و کتاب‌های فقهی و از این دست است که، صرفا در حدود اشاره‌ای به نقاشی ایرانی باقی می-ماند و تاریخچه پیوسته‌ای از آن به دست نمی‌دهد؛ اما مقداری اطلاعات در اختیارمان قرار می دهد. در اسناد و رساله‌ها نیز اشارات مستقیمی به نقاشی ایرانی وجود دارد، مانند کتاب قانون‌الصور یا گلستان هنر. هم‌چنین گاهی، این اشارات پراکنده، مصداق‌هایی از حضور نقاشی در ادبیات هستند؛ که گرابر آن‌ها را در سه سطح «حضور نقاشی در ادبیات در سطح نقد»، «نقش غیر متعارفی که نقاشی در ادبیات دارد» و «حضور نقاشی در درون بسیاری از مضامین ادبی» تقسیم می‌کند(گرابر، ۱۳۹۰: ۲۹-۴۹). او رابطه میان زبان و ادبیات فارسی و نقاشی را فراتر از یک رابطه مستقیم دانسته و این رابطه را در سه شکل نشان می‌دهد. در شکل اول، او به متونی اشاره می‌کند که، قواعد و قوانینی را برای ایجاد تصاویر با استفاده از ابزار کلمه، بیان می‌کنند؛ مانند رسالات جرجانی و نیز متن تالیف شده توسط شرف الدین رامی- که به تنظیم و ارزیابی شیوه‌هایی می‌پردازد- که در آن، شاعر با استفاده از آن‌ها می‌تواند بدن انسان را توصیف کند. شکل دوم، از متون که گرابر اشاره می‌کند، شاهنامه و حماسه‌های دیگر غنایی و عرفانی نظامی، مولانا و عطار هستند که مملو از اشارات مستقیم و غیرمستقیم به نقاشی، مانند توصیفات نقاش‌گونه قصرهای بزرگ و دیوارهای پوشیده شده از نقاشی آن‌ها می‌باشند. در شکل سوم، به متون ادبی اشاره می‌کند که در آن‌ها، اولین دیدار معشوق از طریق مشاهده تصویر نقاشی صورت می‌گیرد؛ یا نقاشی به صورت نقابی، چهره شیادان را پوشانده و سپس، از طریقی این نقاب برداشته می‌شود. هم‌چنین به مسابقه نقاشی میان دو نقاش برای تعیین این که اثر کدام یک واقعی‌تر است(همان: ۳۹-۵۱)، به عنوان حضور نقاشی در ادبیات فارسی اشاره می‌کند.

اشکال حضور ادبیات در نقاشی ایرانی

نسخه مصور ورقه و گلشاه، قدیمی‌ترین اثر کاملی است که در آن می‌توان ریشه های پیوند شعر و نقاشی را بازشناخت(پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۶). اساسا، تاریخ هنر تصویری ایران با قلم هم‌بسته است. ارباب قلم مو در هم‌سویی با ارباب قلم نی در زمینه‌هایی چون برگ‌آرایی، رنگ‌آمیزی، و دگرگون‌سازی و خطاطی فعالیت می‌کردند. در عهد ایلخانی، دو نهاد کتاب‌خانه و صورت‌خانه در باب قلم نی و قلم‌مو در دربارها شکل گرفتند(آژند، ۱۳۹۳: ۲۷-۳۰). پاکباز، رواج تصویرسازی متن را ابتدا، از کتاب‌های علمی، سپس، تاریخی و داستانی می‌داند(پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۴). هم‌چنین، در پایان قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری، شاخصه‌های زیباشناسانه کتاب‌آرایی ایران به حد اعلای خود رسید(فرخ فر، ۱۳۹۶: ۳۹). موضوع کتاب‌نگاری‌های داستانی، قصه‌ها و روایات عامیانه سغدی بوده است(Azarpay, ۱۹۸۱: ۱۷۹-۱۸۰). ذکر این نکته هم مهم است که در عهد سلجوقی، در هنرهای تجسمی، دو اتفاق مهم صورت گرفت که: یکی، ابداع و اختراع اصول و قواعد هفت‌گانه نقاشی ایرانی توسط استاد احمد موسی و دومی، ابداع خط نستعلیق بود(آژند، ۱۳۹۳: ۳۲). از دوران صفویه به بعد، گسست الزام تصویرسازی از متن، رویدادی بر خلاف این جریان در نقاشی ایران بود. در این عصر، شاهد «ظهور تک نقاشی‌های عاری از هرگونه ارتباط با کتاب»(همان: ۱۰۶) هستیم. بدین سان، الزام نقاش برای پای‌بندی به متن و در واقع، به زبان و ادبیات از بین رفت. در حقیقت، پیوند میان ادبیات و نقاشی سست شد(پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۲۴). در عصر قاجار نیز این روند ادامه یافت. «در این دوران، رفته رفته رابطه نقاشی و ادبیات کم‌تر می‌شود. چنان که در زمان قاجار، نقاشی رنگ و روغن جای مینیاتور را گرفت و نوعی تقلید اروپایی از مناظر و کوه ها و ابرها و درختان در پشت سر اشخاص با حفظ تزیینات لباس در مینیاتور ایرانی رواج یافت»(وزیری،۱۳۴۰: ۲۰۰).

باید توجه داشت هدف نهایی مشارکت ارباب دو قلم از خلق نقاشی ایرانی، مصور کردن متن است؛ و چه بسا، خوانندگان به کلام و تصویر در کنار یک‌دیگر توجه کنند. کلام را می‌خوانند و سپس، به تصاویر نگاه می‌کنند و شاید هم برعکس؛ اما نکته مهم آن است که کلام و تصویر شانه‌به‌شانه هم پیش می‌روند(لیمن،۱۳۹۱: ۲۵۶). متن در حوزه زبان و ادبیات قرار داشت و نگارش آن توسط خوش‌نویسان

صورت می‌پذیرفت و تصویر در حوزه نقاشی و توسط نقاشان انجام می‌شد.
برخی از پژوهشگران مانند پولیاکووا نیز معتقد هستند که، مختصات جدایی‌ناپذیر قهرمانان، به صورت فرمول و الگویی ثابت، ابتدا، در قوانین ادبی شکل گرفته و سپس، نقاشی، همان الگوها را در نگاره منعکس می‌کند و به دنبال تصویرسازی دقیق از سیمای ظاهری افراد نیست(پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۱۰). ارتباط میان نقاشی ایرانی و ادبیات فارسی از نظر نویسنده دایره‌المعارف هنر در سه ویژگی از پنج ویژگی نقاشی ایرانی، یعنی «بینشی»، «مضمونی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی» بدین‌گونه بیان شده است: در «ویژگی ساختاری» نقاشی ایرانی، یک اصل مهم در نظام زیباشناختی نقاشی ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است که به وسیله خط صورت می‌گیرد. خط، سطوح رنگی را از هم جدا می‌کند و رابطه موزون و منسجم میان نوشته ها و تصویر برقرار می‌کند(پاکباز، ۱۳۸۷: ۶۰۰). هم‌چنین، از نگاه او، در قالب «ویژگی بینشی»، نقاش ایرانی یا عارف و صوفی بوده و یا اینکه زمینه فکری او از طریق ادبیات فارسی، به عرفان پیوند می‌خورده است(همان: ۵۹۹). در قالب «ویژگی مضمونی» نیز «نقاشی ایرانی با ادبیات پیوند تنگاتنگ داشت؛ نه فقط ذهن نقاش با ذهن شاعر، یگانه بود، بلکه نقاش، کارمایه(مضمون اساطیری یا تاریخ کهن) خود را عمدتا، از منظومه های حماسی و غنایی بر می گرفت»(همان). با این حال، کار نقاش را نمی‌توان دقیقا، از نوع نقاشی روایی دانست؛ زیرا تصویرگر از شرح وقایع خودداری می‌کرد و فقط به جوهر و عصاره مضمونی داستان می‌پرداخت(همان)؛ نقاش سعی می‌کرد، معادل تصویری زبان استعاری شعر شاعر را بیابد و به کار ببرد(همان: ۶۰۰).
گرابر در بررسی خاستگاه‌های نقاشی ایرانی، در نهایت به نقاشی‌های موجود در نسخه‌های خطی و مجموعه ها، که در سالیان متمادی از روی متون ادبی، علمی و ... توسط نقاشان ایرانی مصور گشته‌اند، می‌پردازد(گرابر، ۱۳۹۰: ۲۹-۴۹). هم‌چنین، از پژوهش‌های او می‌توان دو نکته مهم درباره حضور ادبیات و زبان در نقاشی ایرانی حاصل کرد: نکته اول این است که، نقاشی ایرانی، در ذات خود، بازنمایی یک تضاد است. بدین معنا که این تضاد، تضاد میان امر بیرونی، یعنی ظاهر و امر درونی، یعنی باطن در ادبیات و عرفان است(همان: ۱۸۵)؛ و نکته دوم که به پژوهش حاضر نزدیک می‌باشد، این است که او معتقد است: احساسات یا دیگر جنبه های روان‌شناسانه حکایات یا شخصیت ها، به ندرت، به شکلی مستقیم مشهود است؛ ولی تعدادی نشانه ها برای القای آن‌ها وجود دارد؛ او می‌گوید، برای درک این نشانه ها، باید به منبع الهام، یعنی آن متن ادبی برگردید(همان، ۱۷۶).

کنایه، عمل فنی نقاش و رجوع به زبان و ادبیات فارسی

چنان‌که دیدیم، صور خیال در ادبیات فارسی و نقاشی ایرانی با هم یکسان بوده و نقاش، به آن متن رجوع می‌کرد و معادل تصویری برای این زبان استعاری پیدا می‌نمود. به این معنا که نظیر همان توصیفات نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می‌کردند، در کار تصویرگران نیز می‌توان بازیافت. شاعر، شب را به لاژورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، «رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه و نظایر آن تشبیه می‌کرد و نقاش نیز معادل تصویر این زبان استعاری را می یافت و به کار می‌برد(پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹).
چنان که ملاحظه شد، پژوهش هایی که تاکنون انجام شده، حاکی از این است که، نقاش ایرانی، برای مصور کردن یک نگاره، به آن متن مراجعه می‌کرد و معادل تصویری آن چه را که شاعر به زبان استعاری بیان نموده بود، می‌یافت و به کار می‌برد. اگرچه این امر را می پذیریم، اما، ما در پژوهش حاضر نشان می‌دهیم که کار نقاش، از این هم فراتر می‌رفته است. دلایلی وجود دارد که نقاش، در حوزه عمل فنی، به اقیانوس بی‌کران ادبیات فارسی مراجعه می‌کرد و برای بیان احساس صحنه‌های آن متن ادبی، کنایه‌های موجود در زبان فارسی را مطابق با آن حس، انتخاب کرده و بسیار زیرکانه به‌کار می‌بست. این نکته بسیار مهمی است که تاکنون، به آن توجه نشده و تمامی آنچه در منابع وجود دارد، به صورت اشاراتی ناقص و یا نامشخص بوده‌اند؛ مانند اشاره گرابر به احساسات و جنبه‌های روان‌شناسانه که توسط نشانه ها بیان می‌شود و او در هیچ کجا به کنایه اشاره نمی‌کند. یا پژوهش پاکباز درباره نقاشی ایرانی به ارائه معادل تصویری بیان استعاری شاعر توسط نقاش و هم‌چنین، یکی بودن صور خیال در ادبیات و نقاشی ایرانی اشاره می‌کند؛ اما او نیز به رجوع نقاش به گنجینه زبان فارسی و انتخاب گوهر کنایه برای بیان حس صحنه‌هایی که خود شاعر نیز برای توصیفات از آن کنایه استفاده نکرده است، اشاره نمی‌کند.
در این‌جا برای آن‌که این بخش از عمل فنی نقاش را تشریح کنیم، ابتدا، مفهوم کنایه را بررسی کرده و سپس مصداق‌هایی را درباره عمل فنی نقاش در ارتباط با کنایه نشان خواهیم داد. این مصداق ها

از دوره‌ها و مکاتب مختلف نقاشی ایرانی انتخاب شده اند. این امر، خود نشان از این حقیقت دارد که نقاش ایرانی، از اسلوب کنایی، جهت غنا بخشیدن به نگاره استفاده می‌کرده است.

کنایات، تابعی از زندگی روزمره ما هستند و عمیقا، درون سیستم فکری و فرهنگی ما گنجانده شده‌اند. آن‌ها به‌سان کانال‌های ارتباطی عمل می‌کنند که «امکان درک یک مفهوم را از طریق مفهومی دیگر» فراهم می‌آورند. هم‌چنین، کنایات می‌توانند مفاهیم را برون‌ریزی نمایند و عامه مردم، برای تفسیر جهانی که در آن زندگی می‌کنند، از آن‌ها استفاده می‌نمایند (Olufowote& Matusitz, ۲۰۱۶:۱۸-۱۹). قابلیت های منحصر به فرد کنایه، سبب شده تا در زبان و ادبیات کارکردهای گسترده‌ای داشته باشد. از دلایل کاربرد کنایه، می‌توان به «آگاه کردن از زیادی قدرت»، «آزمودن زیرکی مخاطب»، «ترک لفظ به آنچه که زیباتر است»، «نیکو ادا کردن لفظ»، «قصد بلاغت»، «قصد مبالغه در تشنیع یا تحسین»، «آگاهی دادن از عاقبت امری»، «اختصار»، «بیان جمله‌ای که معنایش خلاف ظاهرش باشد»، «ارائه مفاهیم مجرد در قالب محسوس»، «به دلیل ترس»، «توقیر و تعظیم» و «اثبات برهان و مدعا» اشاره کرد(طاهری، ۱۳۹۴: ۱۰۳- ۱۰۷).

ایماژ، برای اولین‌بار توسط شفیعی کدکنی، تحت عنوان صور خیال، وارد مطالعات نقد ادبی ایران گردید. او خیال را با این واژه معادل گرفته است. در دایره‌المعارف نیز Image به معنای عکس، شبیه، شکل و شمایل آمده است. صورخیال در واقع، بر مجموعه‌ای از تصاویر شعر دلالت دارد که از قدیم، به عنوان چهار مولفه مهم کنایه، تشبیه، استعاره و مجاز شناخته می‌شدند. شفیعی کدکنی معتقد است، ایماژ به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حسامیزی، پارادوکس و...) اطلاق می‌شود(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۹-۱۲). ابومنصور ثعالبی، کنایه را مشتق از «کنیتُ الشیئ اکنیتُه» به معنای پوشاندن چیزی گرفته شده و گاه، «کنانه» نیز عنوان گردیده است. «آنگاه که چیزی را پوشیده داری، بگویی کنیت الشیء و کنایه از آن جهت کنایه نامیده شده که معنایی را می-پوشاند و معنای دیگری را آشکار می سازد»(الثعالبی، ۱۹۹۸: ۲۴۱).

برخی دیگر، تفاوت ایماژ در هنر و ادبیات را چنین بیان می‌کنند: «ایماژ در هنر، معمولا، به تجسم و تصویر هنری جهان بصری، مانند تصاویر نقاشی نیلوفرهای آبی اثر مونه، و خیال ذهنی حاصل از این‌گونه تصاویر اطلاق می‌شود. در اصطلاح ادبی، ایماژ، غالبا به صورت‌های توصیفی یا زبان مجازی گفته می‌شود که برای ایجاد خیال و تاثیر در ذهن خواننده به‌کار می‌رود»(Morfin & Supryia,۱۹۹۸: ۱۶۶). مورفین هم‌چنین، ایماژ را به مفهوم تصویر[1] و پندار[2] نیز به کار برد. سپس، اصطلاح تصویرپردازی را در ادبیات به دو بخش تقسیم کرد: بخش اول، این‌که زبان برای انتقال یک تصویر تجسمی(عکس از یک شی) به ذهن خواننده به کار می‌رود؛ بخش دوم، این‌که به وسیله صناعات بلاغی بتوان تصاویر انتزاعی و خلاقانه را به ذهن مخاطب انتقال داد(Ibid:۱۶۷). آنچه در این مقاله مورد نظر است، یکی از صور خیال، یعنی کنایه است که به سبب قابلیت‌هایی که جهت انتقال سریع معنا و مفهوم از طریق تصویر را دارد، در عمل فنی نقاش ظاهر شده است.

شمیسا را اعتقاد بر این است که کنایه، بیان مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است؛ یعنی ترکیب کلمه یا جملاتی است که به جای معنای ظاهری، مراد یکی از لوازم معنای آن است. مثلا، مقصود از کنایه «در خانه فلانی باز است»، بر بخشندگی آن فرد دلالت می‌کند. چراکه لازمه بخشنده بودن فرد، باز بودن درب منزل او به روی مردم است(شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۵-۶۶). جلیل تجلیل، معتقد است که کنایه «پوشیده سخن‌گفتن است، به‌طوری که لفظی ایراد شود و معنی غیرحقیقی آن مراد گردد، به‌طوری که بتوان معنای حقیقی را نیز از آن مستفاد کرد»(تجلیل، ۱۳۹۰: ۸۰).

کنایه دارای دو رکن است: یکی «مکنّی به» که همان معنای ظاهری کنایه است و دیگری «مکنی عنه» که معنای مورد نظر گوینده می‌باشد. کنایه به اعتبار مکنّ عنه دارای انواعی است:

کنایه از موصوف(اسم): در این نوع کنایه، وصف آن اسم را به جای اسم می‌آوریم(کزازی، ۱۳۶۸: ۱۶۵)؛ مثلا، سعدی در دیوان اشعار در غزل ۲۲۶ می‌گوید: «به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری/ جواب داد که آزادگان تهی دستند»(سعدی، ۱۳۲۰: ۲۲۶)؛ که در این‌جا، آزادگان تهی دست کنایه از سرو بی‌میوه است.

کنایه از صفت: وقتی معنای ظاهری، صفتی است که ما باید از آن متوجه صفت دیگر، یعنی معنای باطنی شویم. مثلا، در شعر خاقانی «دهر سیه کاسه‌ای است ما همه مهمان او/ بی‌نمکی تعبیه است در نمک خوان او»(خاقانی، بی‌تا: ۸۶۲)؛ سیه‌کاسه، کنایه از پلیدی و بخیلی روزگار و بی‌نمکی، بدون جاذبه بودن زندگی را می‌رساند(کزازی، ۱۳۶۸: ۱۶۵).

کنایه از فعل: در این نوع کنایه، فعلی را به چیزی یا کسی نسبت دهیم، اما معنای دیگری را از آن

دریافت کنیم(همان: ۱۶۷)؛ مانند «آیینه‌ای طلب کن تا روی خود ببینی/ وز حسن خود بماند انگشت در دهانت»(سعدی، ۱۳۲۰: ۱۸۸)؛ که در آن، کنایه انگشت به دهان ماندن به معنای فعلیِ حیرت کردن، آمده است.

کنایه از نسبت: کنایه‌ای است که در آن، نویسنده به وسیله نسبتی که بین دو چیز است، منظور خود را می‌رساند؛ یعنی نسبت امری به امر دیگر، نفیاً یا اثباتاً از طرف گوینده اراده شود. مثلا، در آیه ۶۰ سوره مائده: «اولئک شرٌ مکاناً» گوینده برای اینکه شرّ را به برخی افراد نسبت بدهد، به مکانی که در آن قرار دارند، نسبت می‌دهد؛ بدین‌معنا که اثبات شرّ برای مکان آنان، کنایه از اثبات شرّ برای خود ایشان است(الزمخشری، ۱۴۱۷: ۶۵۳).

هم‌چنین، کنایه را برحسب اینکه واسطه‌های بین معنای اولیه و معنای مورد نظر آشکار یا مخفی باشد، به چهار نوع تقسیم می‌کنند:

تلویح: واسطه میان معنی اول و دوم متعدد بوده و فهم کنایه دشوار باشد(احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۶۸)؛ مانند «بازویت را قوی می‌گردانم» در آیه ۳۵ سوره قصص، تلویحا، به معنی تقویت و نیرو دادن به موسی(ع) است(طباطبائی، بی تا: ۳۵).

رمز: تعداد واسطه معنای اول و معنای مورد نظر کم بوده، اما کنایه مخفی و دیریاب است. مانند «عاشق بکشی به تیر غمزه/ چندان که به دست چپ شماری»(خاقانی، بی‌تا: ۱۱۷۵)؛ شمردن به دست چپ کنایه از کثرت عدد است. چون در قدیم، با انگشتان دست راست یکان و دهگان را می‌شمردند و صدگان و هزارگان را با دست چپ حساب می‌کردند(احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۶۸).

ایماء: واسطه میان معنای نخستین و معنای مورد نظر اندک و معنای کنایی هم آشکار است. مانند «رخت بر بستن» در شعر حافظ: «دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت/رخت بر بندم و تا ملک سلیمان بروم»(حافظ،۱۳۸۱: ۴۶۹)، که کنایه آشکار و نزدیکی از «سفر کردن» است(احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۶۸).

تعریض: کنایه‌ای است در نکوهش، ریشخند و یا اندرز، و همان گوشه‌زدن به کنایه است. و به قول عامه «به در گویند تا دیوار شنود»(همان)؛ مثلا، عبارت «ذات الواح و دُسُر» از نظر لغوی به معنای «دارای تخته ها و مِیخ‌ها» است که خدای تعالی آن را کنایه از کشتی آورده است(الدرویش، ۱۹۹۴: ۳۷۹).

کنایه قابلیت خاصی برای رسانش مفهوم به مخاطب دارد، به‌طوری که قدرت بیان و تاثیر آن، حتی از بیان واقعیت مورد نظر هم بیش تر است.

در ادامه، ابتدا، به یک مصداق از نگاره‌ای که متن ادبی، کنایه را ذکر نموده و نقاشان نیز آن را به تصویر می‌کشند، پرداخته و سپس، به مصداق‌هایی اشاره خواهد شد که در آن‌ها، نقاش در عمل فنی، به زبان فارسی رجوع کرده و برای غنا بخشیدن به تصویرسازی خود، به کنایات فارسی، پناه جسته در حالی که در آن متن ادبی این کنایات ذکر نشده است.

نگاره اول(تصویر ۱)، سلطان سنجر و پیرزن، که یک نسخه از خمسه نظامی، اثر بهزاد در سال ۸۹۵ ه..ق.، و دیگری(تصویر ۲)، منسوب به سلطان محمد حدود ۹۵۰ه.ق. می‌باشند. داستان این نگاره از زبان نظامی این گونه است که: شبی، یک پاسبان در حال مستی، چندین لگد بر صورت پیرزنی می زند. و پیرزن برای تظلم خواهی به پیش‌گاه پادشاه می آید. نظامی در مخزن-الاسرار می‌گوید: «پیرزنی را ستمی درگرفت/ دست زد و دامن سنجر گرفت/ کای ملک آزرم تو کم دیده‌ام/ وز تو همه ساله ستم دیده‌ام»(نظامی، ۱۳۹۳: ۸۵). دست بر دامان زدن کنایه از کمک خواستن، تمسک جستن و یاری طلبیدن است(دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۴۷۹ و ۹۴۸۱)؛ نوع این کنایه نیز کنایه از فعل می‌باشد.

تصویر۱- بهزاد، سلطان سنجر و پیرزن، ۸۹۵ ه..ق.، کتاب‌خانه ملی بریتانیا، لندن(گرابر، ۱۳۹۰: ۱۵۸).

تصویر ۲- سلطان محمد، سلطان سنجر و پیرزن، ۹۴۶-۹۵۰ ه.ق.، کتاب‌خانه بریتانیا(کنبای، ۱۳۸۹: ۸۱).

جزییات دو نگاره

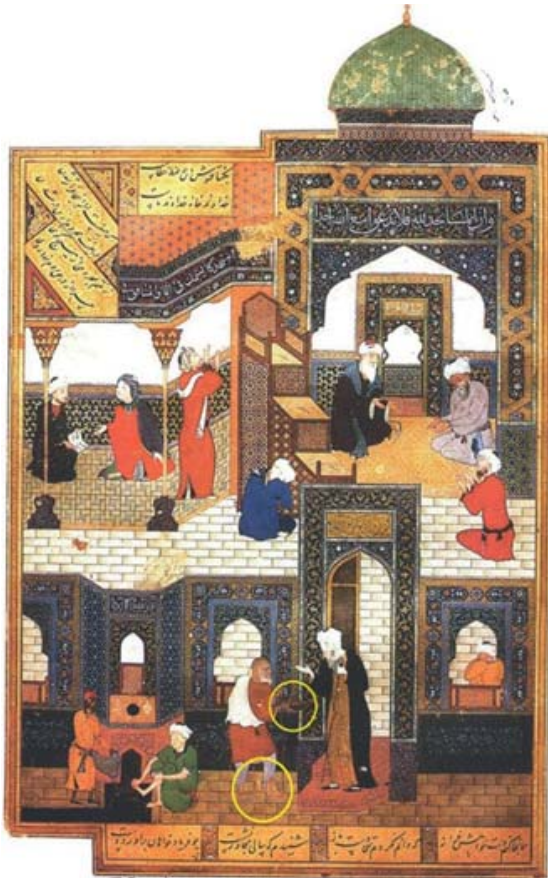
با مقایسه نگاره اول در تصویر ۱ و نگاره دوم در تصویر ۲، علی رغم این که نقاش این دو نگاره با هم فرق دارند، اما هر دو نگاره، کنایه‌ای را که شاعر به کار برده، در کار خود منطبق کرده‌اند و کنایه دست به دامان شدن را به تصویر کشیده‌اند، که نشان‌دهنده قابلیت تصویری فراوان اسلوب کنایی است.

اما مصداق های اصلی که در آن‌ها، نقاش در عمل فنی خود، از کنایاتی استفاده نموده که در متن ادبی موجود نیست: اولین مصداق را در همان دو نگاره اول و دوم(تصاویر ۱ و ۲) سلطان سنجر و پیرزن می‌توان یافت. برای آن که نقاش، انسانی را نقاشی کند، به طوری که بیننده آن را به هیئت یک پادشاه درک کند، راه های متعددی وجود دارد. یک راه، همان ترفندی است که نقاش با استفاده از کنایه «چتردار: کنایه از پادشاه، کنایه از صاحب لوا و چتر. آن‌که علامت شاهی و بزرگی دارد»(دهخدا، ۱۳۷۳: ۷۰۷۵)، توانسته به‌راحتی، این مفهوم را منتقل نماید. این کنایه، از نوع کنایه از صفت می‌باشد.

دومین مصداق، نگاره سوم(تصویر۳)، نگاره‌ای از میرمصور با عنوان کابوس ضحاک از نسخه شاهنامه

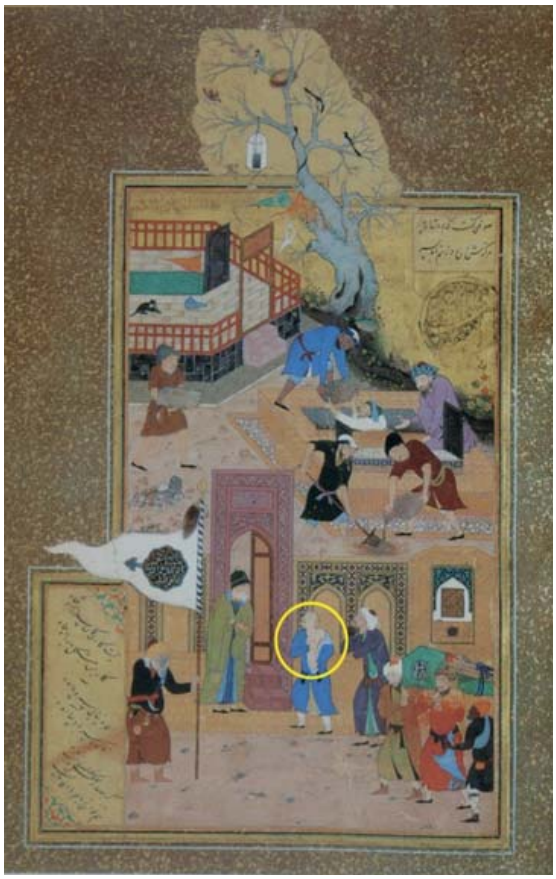
شاه طهماسبی، نشان می‌دهد که اهل کاخ به خاطر فریادهای ضحاک -که در خواب کابوسی دیده- بیدار شده‌اند. او در خواب دید که ناگهان سه مرد جنگی پیدا شدند و به سوی او روی آوردند.

تصویر ۳- نگاره کابوس ضحاک، شاهنامه شاه طهماسبی، میرمصور(گرابر، ۱۳۹۰: ۹۸).



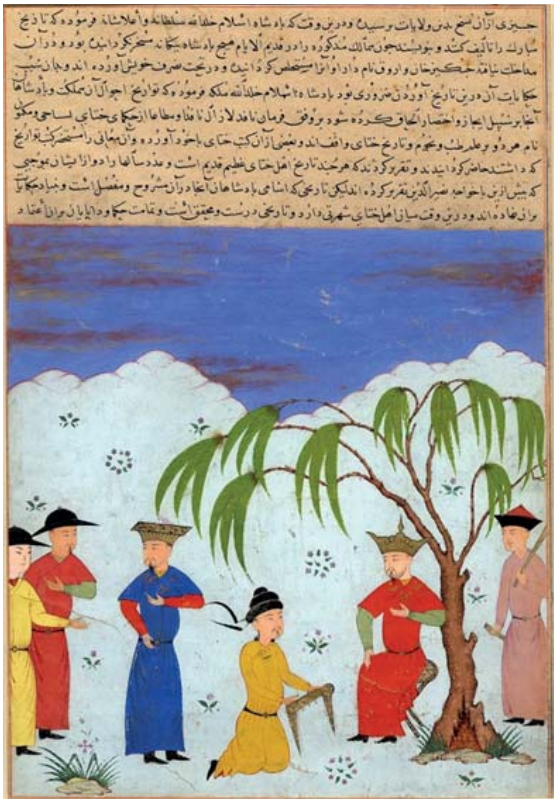
تصویر ۴- راندن سائل از در مسجد، از نسخه بوستان سعدی، ۸۹۳ ه.ق.، کتاب‌خانه ملی قاهره(همان: ۱۵۴).

از آن میان، آن که کوچک تر بود و پهلوانی دلاور بود بر وی تاخت و گرز گران خود را بر سر او کوفت. آن‌گاه دست و پای او را با بند چرمی بست و کشان‌کشان به‌طرف کوه دماوند کشید؛ در حالی که گروه بسیاری از مردم در پی او روان بودند. آن چه متن ادبی درباره اهل کاخ و واکنش‌های آنان نسبت به این لحظه بیان می‌کند این است: «یکی بانگ برزد به خواب اندرون/که لرزان شد آن خانه صدستون/ بجستند خورشید رویان ز جای/ از آن غلغل نامور کدخدای»(فردوسی، بی‌تا: ۴۲)؛ در این متن ادبی هیچ نشانی از انگشت به دهان بردن برای نشان دادن تعجب وجود ندارد. تنها یک بیت وجود دارد که می‌گوید: «به خورشید رویان جهاندار گفت/ که چونین شگفتی بشاید نهفت»(همان)، که به شگفتی حضار اشاره می‌کند. این‌جاست که نقاش در عمل فنی، به ادبیات فارسی مراجعه می‌کند و از کنایه انگشت به‌دهان ماندن به وسیله نمایش اسلوب کنایی، برای تصویرسازی این شگفتی استفاده می‌کند. چنان که در این نگاره، نُه نفر از اهل کاخ



تصویر ۵- تشییع، منسوب به بهزاد، برگرفته‌ای از نسخه‌ای از منطق‌الطیر در موزه هنر متروپولیتن نیویورک(گرابر،۱۳۹۰: ۱۷۹).

انگشت بر دهان مانده‌اند. این تصویر، در ادبیات ما، به اشکال مختلف کنایی وجود دارد. مثلا، ناخن به دندان بودن و بنان مزیدن، یعنی انگشت به دهان گرفتن و دست به دندان گزیدن(یا گرفتن) کنایه از تعجب و شگفتی و تحسین بسیار است(دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۴۸۰). ذکر این نکته ضروری است که در امثال نیز می‌توان این تصویر کنایی را به صورت «انگشت به دهان ماندن یعنی حیران ماندن، رو دست خوردن، متحیر شدن، در آه و اسف قرار گرفتن»(شهری، ۱۳۸۱: ۹۰) ملاحظه نمود. این کنایه نیز از نوع «کنایه از فعل» است.



تصویر۶- اهدای کتاب‌های تاریخ چین به اولجایتو، مجمع‌التواریخ حافظ ابرو، مکتب تیموری هرات، حدود ۸۳۰ ه.ق.، British Museum، لندن(کنبای، ۱۳۸۹: ۵۷).

مصداق سوم، نگاره چهارم(تصویر ۴)، نگاره‌ای با عنوان راندن سائل از در مسجد، از بوستان سعدی، داستان سائلی است که به در مسجدی رفت و درخواست کمک کرد. اما فردی از داخل مسجد او را مورد عتاب قرار داد که: «یکی گفتش: این خانه خلق نیست/که چیزی دهندت، به شوخی مَایست/ بدو گفت: کاین خانه کیست پس/که بخشایشش نیست بر حال کس؟»(سعدی، ۱۳۲۰: ۸۵) در نتیجه، آن سائل بر در مسجد ماند و بر خواسته خود اصرار کرد و تا سال دیگر، در همان‌جا از دنیا رفت و به او گفته شد: «و من دق باب‌الکریم، انفتح»(همان). در این داستان که در بوستان سعدی آمده، هرگز به شکل ظاهری سائل اشاره نشده است؛ اما کنایات در زبان فارسی در پوشش عمل فنی به کمک نقاش آمده است. چنان‌که نقاش، با کاربست اسلوب کنایی، طبقه و شان اجتماعی و شغل فرد سائل را مشخص نموده است. در این تصویر، تنها کسی که دستار بر سر ندارد، فرد سائل است؛ و بقیه افراد دستار بر سر بسته‌اند. «دستاربندان: کنایه از سادات و صدور و نقبا و علما و قضات و فضلا و مفتیان و امثال ایشان باشد و به عربی ارباب العمایم خوانند»(دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۵۱۸). بدین ترتیب، نقاش بر غنای تصویر و سرعت درک مخاطب از وضعیت صحنه افزوده است. این کنایه از نوع «کنایه از موصوف» می‌باشد.

مصداق چهارم، نگاره پنجم(تصویر ۵)، نگاره‌ای با عنوان تشییع، منسوب به بهزاد، برگرفته از یک نسخه منطق الطیر در موزه هنر متروپولیتن نیویورک می‌باشد. این نگاره بر اساس این شعر، مصورسازی شده است: «پیش تابوت پدر می‌شد پسر/ اشک می‌بارید و می‌گفت ای پدر/ این چنین روزی که جانم کرد ریش/ هرگزم نامد به عمر خویش پیش/ صوفیی گفت آنک او بودت پدر/ هرگزش این روز هم نامد به سر/ نیست کاری کان پسر را اوفتاد/ کار بس مشکل پدر را اوفتاد/ ای به دنیا بی سر و پای آمده/خاک بر سر باد پیمای آمده/ گر به صدر مملکت خواهی نشست/ هم نخواهی رفت جز بادی به دست»(عطار، ۱۳۹۴: ۳۷۴) شعر به پایان می‌رسد، بی‌آن‌که کنایه سینه‌چاک کردن را بیان کرده باشد. «سینه چاک» کنایه از «مصیبت دیده»(دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۲۲۶۲) می‌باشد. نکته مهم دیگر در این نگاره، که عمق کارکرد اسلوب کنایی در نگاره را نشان می‌دهد، استفاده از لباس آبی رنگ برای فرزند مصیبت دیده است. چرا که «پیراهن آبی کردن کنایه از لباس ماتم پوشیدن» می‌باشد(همان: ۵۱۶۵). این کنایه نیز از نوع «کنایه از فعل» است.

مصداق پنجم، نگاره ششم(تصویر ۶)، نگاره «دانشمندان چینی به نام‌های لی تاچی و مکسون، کتاب هایی در مورد تاریخ برای اولجایتو می‌آورند» از یک نسخه مجمع‌التواریخ حافظ ابرو در عهد تیموریان است که در مکتب هرات کار شده است. این نقاشی مربوط به متنی است که در بالای نگاره وجود دارد: « ... پادشاه -خلدالله ملکه- فرموده که تواریخ احوال آن مملکت و پادشاهان آنجا بر سبیل ایجاز و اختصار، الحاق کرده شود بر وفق فرمان نافذ لا زال نافذاً و مطاعاً از حکمای ختای تاچی و مکسون نام هردو بر علم طب و نجوم و تاریخ ختای واقف اند و بعضی از آن کتب ختای با

خـود آورده و آن معانـی را مسـتحضر کتـب تواریـخ کـه داشـتند حاضـر گردانیدنـد و تقریـر کردنـد کـه هـر چنـد تاریـخ اهـل ختـای عظیـم و قدیـم اسـت و...»(کنبـای، ۱۳۸۹: ۵۷) ایـن متـن خالـی از کنایـه اسـت. اساسـا، شـیوه تاریـخ نـگاری حافـظ ابـرو، متکـی بـر «ارائـه سـند» و « ارائـه درون مایـه سـند» اسـت. هم‌چنیـن، او، اسـلوب تاریخ‌نویسـی پیـش از خـود را -کـه متکـی بـر بـه کارگیـری اغراق‌آمیـز صنایـع بدیعـی و سـجع بـود- معتـدل سـاخته و در نثـر کتـاب هـای او تصنـع و تکلّـف جـای نـدارد. او می‌کوشـید معانـی تاریخـی را سـاده و بی‌پیرایـه گـزارش کـرده و بـر پایـه تسلسـل و توالـی معنـا بنویسد(کشـاورز قاسـمی، ۱۳۸۸: ۱۲۳-۱۳۰). در ایـن نـگاره، الجایتـو در سایه‌سـار درخـت تکیـه داده و صحنـه بـه گونـه‌ای نقاشـی شـده اسـت کـه گویـا همچون سـایه سـار درخـت، قـدرت او بـر تمـام جهـان سـایه افکنـده اسـت. در لغت‌نامـه دهخـدا «سـایه رب‌النعیـم؛ کنایـه از خلیفـۀ الله و کنایـه از پادشـاه» اسـت(دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۱۷۹۱)؛ و «سـایه خـدا: کنایـه از پادشـاه و ایـن ترجمـه ظـل‌الله اسـت»(همان: ۱۱۷۹۳). هم‌چنیـن، وجهـی دیگـر شـخصیت پادشـاه نیـز در اسـلوب کنایـی، بـا اسـتفاده از کنایـه «سـایه‌پرورد: کنایـه از کسـی کـه بـه نـاز و نعمـت پـرورش یافتـه باشـد و بـه خـورد و خفـت و راحـت عـادت کنـد و از زحمـت بگریزد»(همـان: ۱۱۷۹۳)، و «سایه‌رسـت: کنایـه از نـاز پرورده»(همـان)، «سایه‌نشـین: کنایـه از کسـی کـه تعـب و محنـت روزگار ندیـده و نچشـیده باشـد»(همان: ۱۱۷۹۴)، بـرای بیننـده مشـخص می‌شـود. از طـرف دیگـر، در ایـن تصویـر، شـاه بـا تمـام جـلال و جبروتـش، بـه ایـن دانشـمندان، اجـازه دخـول در حریـم خویـش را داده اسـت. ایـن تصویـر نیـز بـا اسـلوب کنایـی دیگـر توسـط کنایـه «سایه‌گسـتردن: کنایـه از التفـات نمودن»(همـان: ۱۱۷۹۴) و بنابرایـن، کنایـه سایه‌گسـتری، نیـز از نـوع «کنایـه از صفـت» می‌باشـد.

نتیجه گیری

در طـول تاریـخ تجسـمی ایـران، نقاشـی ایرانـی و ادبیـات فارسـی، پیونـدی ناگسسـتنی داشـته و همـواره، در سـاحات یک‌دیگـر حضـور داشـته‌اند. نقاشـی ایرانـی، محصـول تعامـل اربـاب دو قلم(نباتـی و حیوانـی- متـن و تصویـر) کـه در کارگاه‌هـای هنـری و کتاب‌خانه‌هـا تولیـد می‌گردیـد. در ایـن خـط تولیـد، سـه جـز، نقـاش، نـگاره و عمـل فنـی نقـاش بـر روی نـگاره، در یـک پیونـد حسـاب شـده، نـگاره را خلـق می‌نمودنـد. حضـور ادبیـات در نقاشـی ایرانـی، در وجهـی کـه بـه نقـاش مربـوط می‌شـود، ایـن اسـت کـه گاه، ادبیـات فارسـی واسـطه ارتبـاط او بـا عرفـان قـرار گرفتـه و ذهـن نقـاش در صـدد وحـدت بـا نویسـنده متـن اسـت. در وجهـی کـه بـه نـگاره مربـوط می‌شـود، ارتبـاط درونـی متـن و تصویـر اسـت کـه گاه، نـگاره بازنمایـی تضـاد امـر بیرونـی و درونـی در ادبیـات و عرفـان اسـت. هم‌چنیـن، کار ماده‌هـای نقاشـی نیـز از منظومه‌هـای غنایـی و حماسـی تهیـه شـده و نیـز احساسـات، و جنبه‌هـای روان‌شناسـانه در نـگاره، بـه صـورت غیرمسـتقیم و توسـط نشـانه‌ها القـا می‌شـد. نمایـش اسـلوب کنایـی، از جملـه کارماده‌هـای مهـم مصورسـازی نقـاش ایرانـی بودنـد کـه در قالـب عمـل فنـی، بـه دو طریـق بـر نـگاره اعمـال می‌شـدند: در طریقـه اول، نقـاش، همـان کنایه‌هایـی کـه شـاعر و یـا نویسـنده در متـن ادبـی بـه کار بـرده بـود، مـورد اسـتفاده قـرار داده و عینـا مصـور می‌نمـود. در طریقـه دوم، نقـاش، بـرای غنـا بخشـیدن بـه تصویرسـازی متـن، بـر اسـاس توانمنـدی و سـطح اطلاعـات خـود از قابلیت‌هـای بیانـی اسـلوب کنایـی، بـه گنجینـه عظیـم ادبیـات فارسـی رجوع می‌کـرد و از ایـن اقیانـوس بی‌کـران، کنایاتـی را -کـه متناسـب بـا متـن ادبـی بـود- انتخـاب کـرده و در نـگاره جاگـذاری می‌نمـود. چنان‌کـه در برخـی نگاره‌هـا، «چتـر دار بـودن» و «سـایه گسـتردن» بـرای پادشـاه را کـه «کنایـه از صفـت» و «دسـت بـه دامـان شـدن» پیـرزن، «انگشـت بـه دهـان بـردن» اهالـی قصـر و «سـینه چـاک کـردن» پسـر را کـه «کنایـه از فعـل» و «دسـتار بنـدان» کـه «کنایـه از موصـوف» هسـتند، جهـت غنـای تصویـری نـگاره بـه کار بـرده اسـت. بدیهـی اسـت کـه کارکـرد اسـلوب کنایـی در نقاشـی ایرانـی، تنهـا بـه ایـن نگاره‌هـا و مکاتـب محـدود نمی‌شـود. ایـن امـر ضـرورت انجـام پژوهش‌هـای دیگـری را مطالبـه می‌کنـد کـه در آن‌هـا می‌تـوان بـه بررسـی جداگانـه کارکـرد اسـلوب کنایـی در هـر مکتـب پرداخـت. هم‌چنیـن، نـوع تشـخیص کنایـات زبـان هـای مغولـی، چینـی، عربـی، فارسـی بـه کار رفتـه در نقاشـی ایرانـی، می‌توانـد دریچـه‌ای نویـن بـه نقاشـی ایرانـی بـاز نمـوده و میـزان تاثیـرات آن را از زبان‌هـای دیگـر نشـان‌دهد.

پی‌نوشت:

1-idea
2-vision
3-imagery

منابع:

- آژند، یعقوب(۱۳۹۳). ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- احمدنژاد، کامل(۱۳۷۲). ***فنون ادبی***، تهران: پایا.
- الدرویش، محی‌الدین(۱۹۹۴). ***اعراب القرآن الکریم و بیانه، الطبعه الرابعه***، جلد ۹، سوریا: دارالارشاد للشئون الجامعیه.
- الزمخشری، محمود بن عمر(۱۴۱۷). ***الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل و عیون الاقاویل فی وجوه التاویل***، المجلد الثالث، الطبعه الثالثه، بیروت: دارالکتاب العربی.
- الثعالبی، ابومنصور(۱۹۹۸). ***الکنایه و التعریض، دراسه و شرح و تحقیق عائشه حسین فرید***، القاهره: دار قباء.
- پاکباز، رویین(۱۳۷۹). ***نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز***، چ. هفتم، تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۷). ***دایره المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پولیاکووا، ی. آ. و رحیموا، ای. آی(۱۳۸۱). ***نقاشی و ادبیات ایرانی***، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- تجلیل، جلیل(۱۳۹۰). ***معانی و بیان***، ویراست دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد(۱۳۸۱). ***دیوان اشعار***، به تصحیح محمد قدسی، تهران: چشمه.
- خاقانی، بدیل بن علی(بی تا). ***دیوان اشعار***، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.
- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۳). ***لغت‌نامه دهخدا***، جلد ۴، ۵، ۷، ۸، تهران: دانشگاه تهران.
- سعدی، مصلح‌الدین بن‌عبدالله(۱۳۲۰). ***دیوان سعدی***، به‌تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: ققنوس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۶). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۳). ***معانی و بیان***، تهران: میترا.
- شهری، جعفر(۱۳۸۱). ***قند و نمک(ضرب‌المثل‌های تهرانی به زبان محاوره)***، چ. چهارم، تهران: معین.
- شیرازی، علی اصغر(۱۳۷۳). ***بررسی تطبیقی وجوه تصویری ادبیات و نقاشی ایرانی اسلامی***، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- طاهری، علی(۱۳۹۴). بررسی سبک هنری قرآن کریم در به کارگیری انواع کنایه و عدول از لفظ قبیح به حسن، ***پژوهش‌های ادبی - قرآن کریم***، سال سوم، شماره ۳، ۹۳- ۱۱۵.
- طباطبائی، محمد حسین(بی تا). ***المیزان فی تفسیر القرآن***، جلد شانزدهم، چ. چهارم، قم: موسسه اسماعیلیان.
- فرخ فر، فرزانه(۱۳۹۶). سنت کتاب‌آرایی ایرانی و توسعه آن در آسیای صغیر در دوره میانه، ***تاریخ و فرهنگ***، شماره ۹۸، ۳۷-۶۰.
- عطار، محمدبن‌ابراهیم(۱۳۹۴). ***منطق الطیر***، چ. دوم، تهران: مهرآمین.
- فردوسی، ابوالقاسم(بی‌تا). ***شاهنامه***، تصحیح محمد نوری عثمانوف و رستم موسی علی‌اف، تهران: سروش.
- کزازی، جلال‌الدین(۱۳۶۸). ***زیبایی‌شناسی سخن پارسی***، جلد ۱، تهران: مرکز.
- کشاورز قاسمی، زهرا(۱۳۸۸). زندگی و روش تاریخ‌نگاری شهاب‌الدین حافظ ابرو، ***تاریخ پژوهان***، شماره ۱۷، ۱۱۸- ۱۴۲.
- کنبای، شیلا(۱۳۸۹). ***نگارگری ایرانی***، ترجمه مهناز شایسته فر، چ. دوم، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- کنگرانی، منیژه و نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۸). گونه‌شناسی روابط بین متنی و بیش متنی در شعر و نقاشی ایرانی، ***مجموعه مقالات هم اندیشی فرهنگستان هنر***، ۲۰۱- ۲۰۷.
- گرابر، الگ(۱۳۹۰). مروری بر نقاشی ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چ. دوم، تهران: متن.
- لیمن، اولیور(۱۳۹۱). ***درآمدی بر زیباشناسی اسلامی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- مقدم اشرفی، مرجان(۱۳۶۷). ***همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سده ششم تا یازدهم هجری قمری***، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت***، نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.
- نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابومحمد الیاس‌بن‌یوسف(۱۳۹۳). ***مخزن‌الاسرار***، تصحیح وحید دستگردی، تهران: قطره.
- وزیری، علینقی(۱۳۴۰). ***تاریخ عمومی هنرهای مصور***، تهران: دانشگاه تهران.

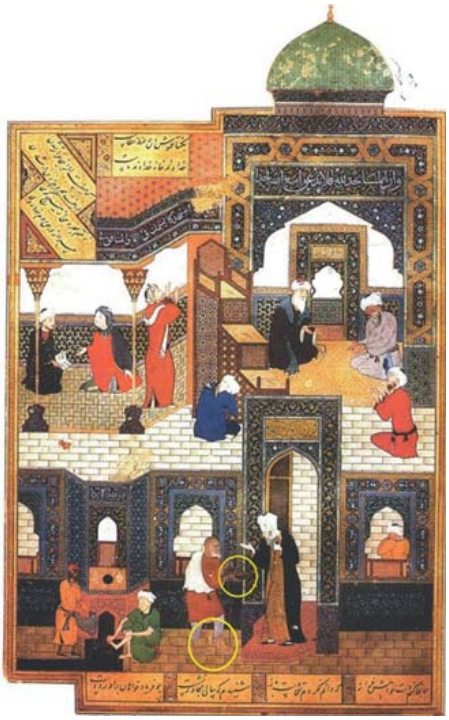
References:

- Ahmad Nejad, K. (1993)**. *Literary Techniques,*** Tehran: Paya (Text in Persian).
- Al-Darwish, M. (1994). ***The Arabs and the Holy Qur'an and Its Statement,*** (4th ed.), c. 9, Syria: Dar Al-Irshad University Academic Affairs (Text in Persian)
- Al-Thaalbi, A. (1998). ***Al-Kanayya and Exposition, A Study, Explanation, and Achievement of Aisha Hussein Farid***, Cairo: Dar-Al Quba (Text in Persian).
- Al-Zamakhshari, M. (1997). ***Revealing the Facts of the Ambiguity of the Download and the Eyes of Gossip in the Faces of Altawil,*** (Vol. 3), (3rd ed.), Beirut: Dar-ol-Ketab Arabic (Text in Persian).
- Attar, M. I. (2015). ***Manteq Al-Tair,*** (2nd ed.), Tehran: Mehramin (Text in Persian).
- Azarpay, G.(1981). ***Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art,*** with Contribution by A.M. Belenitski, B. I. Mmarshak, J, Dresden-London, Los Angeles. press, London.
- Azhand, Y. (2014)**. *Seven Decorative Principles of Art in Iran,*** Tehran, Peykare (Text in Persian).
- Canby, S. (2010). ***Iranian Painting, Translated by Mahnaz Shayestehfar;*** (2nd ed.), Tehran: Institute of Islamic Art Studies (Text in Persian).
- Dehkhoda, A. (1994). ***Dehkhoda Dictionary,*** (Vol. 4, 5, 7, 8), (1st ed.). Tehran: Tehran University Press and Publishing Institute (Text in Persian).

● Farrokhfar, F. (2017). The Tradition of Iranian Bibliography and its Development in Asia Minor in the Middle Ages, ***Scientific-Research Journal of History and Culture,*** 98, 37-60 (Text in Persian).
● Ferdowsi, A. (N. D.). ***Shahnameh,*** edited by Mohammad Nouri Osmanov and Rostam Musa Aliyev, Tehran: Soroush (Text in Persian).
● Graber, O. (2011). ***A Review of Iranian Painting,*** Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, (2nd ed.), Tehran: Matn (Text in Persian).
● Hafez, Shams-ud-Din Mohammad. (2002). ***Poetry Divan,*** edited by Mohammad Ghodsi, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
● Kangrani, M. and Namvar Motlagh, B. (2009). Typology of Inter-Textual and Over-Textual Relations in Iranian Poetry and Painting, ***Proceedings of symposium Articles of the Academy of Arts,*** 201 to 207 (Text in Persian).
● Kazazi, J. (1989). ***Aesthetics of Persian Speech,*** (Vol. I), Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Keshavarz Ghasemi, Z. (2009). Life and Methods of Historiography of Shahab-ud-Din Hafez Ebru, ***Tarikh Pazhuhan***, 17, 118-142 (Text in Persian).
● Khaghani, Badil Ibn Ali. (N. D.) ***Book of Poems***, Isfahan: Ghaemieh Computer Research Center (Text in Persian).
● Lyman, O. (2012). ***An Introduction to Islamic Aesthetics,*** Translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Mahi (Text in Persian).
● Moghaddam Ashrafi, M. (1988). ***Coincidence of Painting with Literature in Iran: From the 6th to the 11th Century AH,*** Translated by Ruyin Pakbaz, Tehran: Negah (Text in Persian).
● Morfin, R. And Supryia, R. (1998). ***The Bedford Glassary of Critical and Literary Term,*** Boston, New York.
● Namvar Motlagh, B. (2015). ***An Introduction to Intertextuality,*** Theories and Applications, Tehran: Sokhan (Text in Persian).
● Nezami Ganjavi (2014). ***Makhzan al-Asrar***, edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Qatreh (Text in Persian).
● Olufowote, J. And Matusitz, J. (2016). Visual Motifs in Islamist Terrorism: Applying Conceptual Metaphor Theory, ***Journal of Applied Security Research***, 11(1):18-32.
● Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Art,*** Tehran, Contemporary Culture Publishing (Text in Persian).
● Pakbaz, R. (2000). ***Iranian Painting, From Ancient Times to the Present***, (7th ed.), Tehran: Zarrin va Simin (Text in Persian).
● Polyakova, E. A., Rahimova. E. I. (2002). ***Iranian Painting and Literature,*** Translated and by Zohreh Feizi, (1st ed.), Tehran: Rozaneh (Text in Persian).
● Saadi, Mosleh-ud-Din bin Abdullah (1941). ***Saadi's Divan,*** Edited by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Qoqnoos (Text in Persian).
● Shafiee Kadkani, M. (1987). Imaginary Forms in Persian Poetry, Tehran, Agah Text in Persian ().
● Shahri, J. (2002). Sugar and Salt (Tehrani Proverbs in Conversational Language). (4th ed.), Tehran, Moin (Text in Persian).
● Shamisa, S. (2014). ***Meanings and Expression,*** Tehran, Mitra (Text in Persian).
● Shirazi, A. A. (1994***) Comparative Study of the Visual Images of Islamic Iranian Literature and Painting,*** Tehran: Tarbiat Modares University (Text in Persian).
● Tabatabai, M. (N. D.). Al-Mizan Fi Tafsir Al-Quran, (Vol. 16), (4th ed.), Qom: Ismailian Institute (Text in Persian).
● Taheri, A. (2016). Studying the Artistic Style of the Holy Qur'an in Application of Different Allusions and the Return from Dysphemism to Euphemism, ***Literary Quranic Researches,*** 3(3), 93-114 (Text in Persian).
● Tajil, J. (2011). ***Meanings and Expression,*** (2nd ed.), Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi (Text in Persian).
● Vaziri, A. (1961). ***History of Illustrated Arts,*** Tehran: Tehran University (Text in Persian).

The Style of Literary Allusion and its forms of use in Iranian Painting

Abstract:
The connection between Persian painting and Persian literature is an unbreakable bond. Throughout the visual history of Iran, Iranian painting and Persian literature have had an inseparable connection and have always been existed in each other›s fields. The unique capabilities of Allusion makes it widely used in language and literature. Reasons for using sarcasm include «informing too much of power», «cleverly testing the audience", «abandoning the word to what is more beautiful", «doing the right thing", «intent on rhetoric", «exaggerating intentions in praise or admiration". «Awareness of the consequences», «brevity», «expressing a sentence whose meaning is contrary to its appearance», «presenting abstract concepts in a tangible form», «due to fear», «contempt and bowing» and «proving argument and claim». Allusion is the expression of something and receiving something else, that is, the combination of words or sentences that, instead of the apparent meaning, are meant to be one of the means of meaning. For example, the Allusion is, «Someone›s door is open» indicates that person›s generosity. Because it is necessary for a person to be generous, for the door of his house to be open to the people. Allusion, is hidden in speech, so that a word is given and its unreal meaning is meant, so that the true meaning can also be used. The consistency of imagery in Persian painting and Persian literature also represents this link. The problem is that in some of the pictures, we see the special techniques of imaging the painter, relying on this Allusion Structure. The aim is to determine how Persian literature is present in Iranian painting and then to determine which artist used the Allusion Structure on the pictures. The question is how does the Iranian painter enrich the image of Iranian painting through styles? The hypothesis is that the Iranian painter has known and used the imagery in his paintings. A collection of paintings by various Iranian painting



Reza Rafiei Rad
Ph.D Student of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Mehdi Mohammadzadeh
Professor of Islamic Arts Department, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Farnoosh Shamili
Assistant professor of Visual Arts Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. Corresponding Author.
f.shamili@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2019-06-26
Date Accepted: 2020-06-21

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.26933.1038

schools was collected and reviewed. This paper conducted by descriptive-analytical and comparative methods. Iranian painting, is the product of the interaction of the master of two pens (vegetal and animal - text and image) that produced in libraries. In this production line, the three components of the painter, the painter, and the painter›s technical action on the painting, in a calculated connection, created the painting. The presence of literature in Iranian painting, as far as the painter is concerned, is that sometimes, Persian literature mediated by his connection with mysticism, and the painter›s mind seeks unity with the author of the text. In terms of Manuscript, it is the internal connection between text and image that sometimes represented by the contrast between external and internal matter in literature and mysticism. Painting materials were also composed of lyrical and epic poems, as well as emotions, and psychological aspects of the painting, indirectly and by signs. The play of sarcastic style was one of the most important works of Iranian painter›s illustration, which was applied in two ways in the form of technical action:

In the first way, the painter uses the same allusions that the poet or writer used in the literary text and illustrates them. In the second way, the painter, in order to enrich the illustration of the text, based on his ability and level of knowledge of the expressive abilities of the Allusion style, referred to the great treasure of Persian literature and chose from this boundless ocean the allusions that were appropriate to the literary text. it was placed in the picture. As in some of the paintings, «being an umbrella» and «spreading the shadow» for the king, the «Allusion of the adjective» and the «touching» of the old woman, the «finger-pointing» of the palace and the «tearing of the boy›s chest» «Allusion of the verb» and «handcuffs», which are «Allusion of the character», have been used to enrich the image. It is obvious that the function of Allusion in Iranian painting is not limited to these paintings and schools. This necessitates the conduct of other studies in which one can examine separately the function of Allusion in each school. The type of identification of Mongolian, Chinese, Arabic, and Persian languages used in Iranian painting can open new doors to Iranian painting and show the extent of its effects in other languages.

Keywords:
Literary Allusion, Iranian Painting, Persian Language and Literature, Imaginary Forms.