https://ui.ac.ir/en

Journal of Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 12, Issue 3, No.32, Autumn 2020, pp.87-108
Received: 07/10/2019 Accepted: 22/01/2020

Explaining the place and function of "personification" in Persian poetry and miniature

Mohammad Kazem Hassanvand

*****Corresponding author: Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran

mkh@modares.ac.ir

Zeinab Rajabi

Ph.D. student of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran

z.rajabi@modares.ac.ir

Abstract

Persian literature has been closely related to the miniature throughout history. Recognizing the poetry delicacies and equalizing them in miniature, Persian painters could present a transcendental expression appropriate for the rich Iranian culture. Among this delicacy of poetry, one of the fantastic and beautiful elements which make poetry or miniature active and living is "personification" which expresses a part of the supernatural world. Miniaturists have paid particular attention to personification in classical and contemporary miniature. The miniaturists have utilized the artistic capacities of personification to express their great concepts and heartfelt representations, with animating and symbolic language. This research that has been done on the descriptive-analytical method tries to explain and clarify the situation of personification and its artistic expression in both poetry and Persian painting.

Discussion and analysis

Personification is one of the most beautiful forms of imagination in poetry that seizes the poet's mind in the inanimate objects of nature and gives them move through the imagination. In rhetoric books, personification is a kind of metaphor that means to use words in a different meaning. Personification gives the artworks, artistic, and imaginative aspect.

Generally speaking the personification in terms of giving human or animal character to the objects is divided into two general types that are humanoid and animalist. The humanoid in the sense of personification means giving humanoid characteristics to the objects. Another type of animalist personification is to attribute

Copyright©2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/liar.2020.119441.1719

the characteristics of animals to the objects. Some experts have equated it to "Animism".

Using imaginary forms and transforming them into the visual language not only has created a common language between miniature and literature but also has enriched the works of the miniature. The personification is one of the forms of interest in Persian painting, and the ancient Iranian artists have used the artistic language of this device to express their supreme concepts by animating and symbolizing the animals, corpses, plants, and objects.

Personification has existed in early Persian miniature and the use of it in the artworks of Kamal ol_Din Behzad is recognizable. But what is certain is that this device flourished in the second Tabriz School. But after that time the use of personification in Qazvin school and Isfahan school decreased and so few works include such characteristics. During the Qajar period, the artists' tendency of Western arts changed the style of language and artistic expression. But attention to personification and its visual use is re-emerged in contemporary miniature after a century of decline. Hossein Behzad and then Mahmoud Farshchian and other contemporary Persian miniaturists also revived personification and brought many innovations at various levels.

By examining the works of classical and contemporary Persian miniature, the use of personification can be categorized and analyzed in five titles including elements of nature, objects, animals, abstract motifs, and abstract concepts. Artists have used the expressive capacity of personification in the elements of nature and have presented the greatest manifestation of humanoid and animalist in elements such as mountain, rock, soil, plants, clouds, sun, etc. Also, using animalist personification, Persian miniaturists illustrated some texts such as *Kalilah and Demena* or *Mantegh ol-Teir*, which are essentially allegorical stories, to express mystical and moral concepts, portrayed animals talking to each other.

Another type of personification has been used in contemporary art which is giving human personality to animals. Miniaturists have also given humanoid and animalist aspects to various objects. In such images, parts of animal or human supplies are often ascribed to the objects and thus fall into the category of personification. Miniaturists have also used humanoid and animalist imagery in illumination and Islamic (arabesque) letters in abstract motifs. One of the distinctive features of contemporary miniature compared to ancient times is the illustration of abstract concepts. Using their imagination, the artists have given a tangible view of metamorphosis and the abstract world.

Conclusion

The present study shows that personification is one of the most imaginative forms of literary rhetoric that has created a dynamic effect by animating the objects in the poems. This device has been used in Persian poetry in two general ways: humanoid that means giving humanity to the objects and also animalists or animism means giving animal character to the things. The structure of this device is such that one of the human or animal supplies, actions or doings is attributed to objects. The discussions and conversations between things and non-intellectual objects to express the poet's ideas are examples of this device.

Persian miniaturists have also created works that have taken on the metamorphosis dimension by recognizing and using the expressing and imaginary features of personification. Researching the works of classical and modern Persian miniature from the perspective of the use of personification clarifies the fact that the painters in a variety of fields such as natural elements, (including plants, rock and soil, sun and clouds and quadruplet elements, animal elements, objects, abstract motifs, and abstract concepts) have used various aspects of personification as a special way of expressing their heart's presentations. These features have intrinsically linked this art to Persian poetry and provided a common language in expressing the facts of the supernatural world.

Keywords: Personification, literary arts, humanoid, animism, poetry, miniature

References

- Aghahoseini, H. & Hematian, M. (2015). *Analytical Approach to Rhetoric*. Tehran: Samt.
- Ajand, J. (2005). Landscape in Iranian Painting. *Journal of Oriental Imagination*. (2), 14-25.
- ---------- (2006). *The life of Sultan Mohammad the Painter*. Tehran: Academy of Arts.
- ---------- (2010). The Origin of Vaq in Persian Painting, *Journal of Fine Arts*. (38), 5-13.
- Alavi Moghaddam, M. & Ashrafzadeh, R. (1997). *Meaning and Rhetoric*, Tehran: Aram.
- Canby, S. R. (2014). *The Shahnama of Tahmasb*, USA & Iran: The Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.
- Contemporary Museum of Art of Tehran (2005*). Iranian Masterpieces of Persian Paintings*. Tehran: Institute of Visual Arts Development.
- *http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r- (17/10/2019)*
- *http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f003v –(12/11/2019)*
- *https://www.christies.com/lotfinder/Lot/the-impoverished-dervish-of-faryab-crosses-the-5985263- (17/12/2019)*
- *https://www.pinterest.com/pin/488640628317395419/- (18/12/2019)*
- *https://www.pinterest.com/pin/488640628317395445/-(18/12/2019)*
- *https://www.pinterest.com/pin/511862313873063301/-(17/12/2019)*
- Kafshchian Moghadam, A. & Yahaghi, M. (2011). Symbolic Elements in Persian Painting. *Journal of Bagh-e Nazar*. (19), 74-65.
- Karimov, K. (2006). *Sultan Mohammad and His School*. Jahanpari Masoumi and Rahim Charkhi (Trans.). Tabriz: Islamic Art University.
- Khazaei, M. (2002). *Symbolism in Islamic Art*. Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
- Kuch, Z. (2014). *A Practical Introduction to Metaphor*. Tehran: Samt.
- Mayel Heravy, N. (1994). *The art of Bookbinding in Islamic Civilization*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Mohammadzadeh, M. J. (2005). From the house of unbelief to religion (A survey of the Holy Qur'an and Hadith in the works of Khayyam). *Journal of Poetry*. (45), 62-65.

- Najjarpour Jabari, S. & Khaje Atari, A. (2015). Vitalization of Nature in Sultan Mohammad Works. *Negarineh Islamic Art*. (7), 96-84.
- Nasseripour, M. (2005). *Praised be Your Brush, Behzad*. Tehran: Soroush.
- Porter, Y. (2013). *Painting, Painters, and Books: a study on Indo-Persian technics*, Zeinab Rajabi (Trans.). Tehran: Academy of Arts.
- Rezaei Nabard, A. (2017). *Negar Javidan*. Tehran: Mir Dashti Cultural Center.
- Richard, F. (2004). *Persian Art Effects*. Abdol Mohammad Rouhbakhshan (Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Selliers, D. D. (2013). *The Canticle of the Birds*. Paris: Selliers, Diane De Editeur.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2001). *Imageries in Persian Poetry*. Tehran: Nil.
- A group of authors (2013). *Shahnameh Ferdowsi (Illustrated)*. Tehran: House of Art and Culture of Gooya.
- Shahparvari, M. R. & Mirza Amini, M. M. (2016). The manifestation of sun motif in the Iranian carpet. *Jelve-y Honar*. (15). 55-66.
- Shamisa, C. (1993). *Rhetoric*. Tehran: Majid and Ferdows.
- Taheri, A. & Nasernejad, M. (2012). Structural study of rocky outcrops in landing with Iranians depicted from Tahmasebi Shahnameh. *Journal of Visual Arts Studies*. (3). 75-90.
- Yamin, M. H. (1998). Personification from the Linguistic Perspective. *Nama-i Farhangistan*. (14). 81-93.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوازدهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۲) پاییز ۱۳۹۹، ص ۸۷- ۱۰۸
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲

تبیین نقش و جایگاه آرایهٔ «تشخیص» در شعر و نگارگری ایران

محمدکاظم حسنوند*، دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
mkh@modares.ac.ir
زینب رجبی، دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
z.rajabi2012@yahoo.com

چکیده

شعر و ادبیات فارسی در طول تاریخ با نگارگری ایران پیوندی عمیق داشته است. نگارگران توانسته‌اند با شناخت ظرائف شعری و معادل‌سازی تصویری آنها، بیانی متعالی و متناسب با فرهنگ غنی ایرانی به تصویر بکشانند. در این میان آرایهٔ «تشخیص» یکی از خیال‌انگیزترین صوری است که در شعر و نگارگری سبب پویایی شده است؛ همچنین بیان‌کنندهٔ عالمی فرامادی است. پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱- آرایهٔ تشخیص در شعر فارسی چه جایگاهی داشته است؟ ۲- نگارگران چگونه از ابزار بیانیِ آرایهٔ تشخیص در آثارشان استفاده کرده‌اند؟ هدف این مقاله، تبیین جایگاه آرایهٔ تشخیص و بیان هنری انواع آن در شعر و نگارگری است. این پژوهش با بررسی آرایهٔ تشخیص در شعر و نگارگری به این نتیجه دست یافت که این آرایه در شعر به دو صورت کلی انسان‌وارگی و جانورپنداری یا آنمیسم و به طرق مختلف به کار رفته است. همین رویکرد در آثار نگارگری ایران نیز رعایت شده است؛ به‌گونه‌ای که نگارگران از آرایهٔ تشخیص در حوزه‌های گوناگونی همچون عناصر طبیعت، عناصر حیوانی، اشیا، نقوش تجریدی و مفاهیم انتزاعی برای بیان مکنونات قلبی خویش استفاده کرده‌اند. روش تحقیق به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای - اسنادی است.

کلید واژه‌ها: تشخیص، آرایهٔ ادبی، انسان‌وارگی، جانورپنداری، شعر، نگارگری

۱. مقدمه

پیوستگی ادبیات فارسی با هنر نگارگری اسلامی ایران سبب شده است تا نگارگران ایرانی با بهره‌جویی از مضامین متنوع ادبی و ظرافت‌های شعری، آثار فاخری را به تصویر کشند. ادبیات فارسی و نگارگری ایران همیشه دارای پیوند درونی و همخوانی ذاتی بوده است و ازاین‌رو نگارگر و سخنور ایرانی، هردو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، آثار خویش را خلق می‌کردند. ایشان در عین نمایش زیبایی‌های جهان محسوس، همواره به عالم ملکوت توجه داشته‌اند و دست‌یافتن به صُور مثالی و درک حقایق ازلی را هدف آفرینشگری خویش قرار می‌دادند. شعر فارسی برای بیان صورت‌های خیالی از صور خیال و

* مسؤول مکاتبات

Copyright © 2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/liar.2020.119441.1719

آرایه‌های ادبی استفاده کرده است و نگارگران ایرانی نیز با شناخت خصوصیات صور خیال و معادل‌سازی تصویری از آرایه‌های ادبی از طرفی و بیان ویژهٔ هنری و بصری خاص از طرف دیگر، زبان و بیان جدیدی در هنرهای تجسمی ایران ایجاد کرده‌اند.

در این میان، آرایهٔ تشخیص یا جان‌بخشی به اشیا یکی از خیال‌انگیزترین صور خیال ادبی است. این آرایه با دخل‌وتصرف در اشیای بی‌جان، به آنها جان و روح می‌بخشد و به آنها حرکت و زندگی می‌دهد. تشخیص ازجمله صوری است که در نگارگری ایران به‌طور خاص مورد توجه بوده و هنرمندان قدیم و معاصر با جان‌بخشی و جنبهٔ نمادین دادن به جمادات و نباتات و اشیا، از زبان هنری این آرایه برای بیان مفاهیم عالی و مکنونات قلبی خویش بهره برده‌اند. به‌همین منظور در این مقاله ضمن بررسی جایگاه و نقش صورت خیالی «تشخیص» در شعر فارسی، کارکرد بیانی آن در نگارگری قدیم و جدید ایران تجزیه و تحلیل می‌شود. ازآنجاکه با وجود پیوند ذاتی ادبیات فارسی و نگارگری ایران، به مسئلهٔ استفاده از صناعات ادبی که فصل مشترک بیان هنری در این دو حوزهٔ تمدنی ایران است، کمتر پرداخته شده است، اهتمام به بررسی «تشخیص» در این دو حوزه ضروری به نظر می‌آید. اهمیت تحقیق، آن است که باب مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و نگارگری ایران را برای محققان فراهم می‌سازد؛ بنابراین، هدف پژوهش حاضر، تلاش برای تبیین جایگاه آرایهٔ تشخیص و بیان هنری انواع آن در شعر و نگارگری ایران است.

پیشینهٔ پژوهش

بسیاری از کتب بلاغی معانی و بیان و نیز مقالات در این زمینه که به تبیین و معرفی ویژگی‌های صناعات ادبی پرداخته‌اند، آرایهٔ تشخیص را یا مستقیماً با همین نام یا ذیل عنوان استعارهٔ مکنیّه توضیح داده و ابعاد گوناگون آن را تبیین کرده‌اند؛ ازجمله *صور خیال در شعر فارسی* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰) که بخش مجزایی را با عنوان تشخیص مطرح کرده است. او همچنین به‌علت نامگذاری، تاریخچه و جایگاه آن در فرهنگ ادبی ایران و غرب اشاره کرده است. همچنین شمیسا در کتاب *بیان* (۱۳۷۱)، در توضیح آرایهٔ تشخیص، آن را ذیل عنوان استعارهٔ مکنیهٔ تخیلیه بیان می‌کند و آن را معادل پرسونیفیکاسیون در ادبیات غرب دانسته و تعبیر انسان‌وارگی را برای آن به کار برده است. یمین (۱۳۷۸) در مقالهٔ «تشخیص از دیدگاه زبان‌شناسی»، جایگاه آرایهٔ تشخیص در ادبیات فارسی را از نظر کارکرد آن، ذیل عناوینی همچون تشخیص‌های تصریحی، کنایی، مناظروی، ندایی، فعلی، تمثیلی و روایی طبقه‌بندی و توضیح داده است و در این مقاله برخی از آنها که قابلیت معادل‌سازی در نگارگری داشته، استفاده شده است.

در خصوص معادل‌سازی یا بررسی این آرایه در نگارگری ایران منبعی یافت نشد؛ اما در برخی کتب تاریخ نگارگری و بعضی مقالات مطالبی دربارهٔ جان‌بخشی به صخره‌های نگارگری آمده است که می‌توان به مقالهٔ «جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان‌محمد» (نجارپورجباری و خواجه عطاری، ۱۳۹٤) اشاره کرد. نویسندگان سعی کرده‌اند تا با بررسی برخی از آثار سلطان‌محمد که دارای صخره‌هایی با چهره‌های انسانی یا حیوانی است، به تحلیل این شیوهٔ هنری در آثار وی بپردازند و آن را سبب حیات‌بخشی بدانند. همچنین در مقالهٔ «مطالعه ساختاری رخ‌نمون‌های صخره‌ای در نگارهٔ «فرود با ایرانیان مواجه می‌شود» از شاهنامهٔ طهماسبی» (طاهری و ناصرنژاد، ۱۳۹۱)، با توضیح دربارهٔ طبیعت‌پردازی‌های آرمانی نگارگری ایران از یک‌سو و بیان عقیدهٔ آنمیسم به‌معنای قائل‌شدن روح برای تمامی عناصر طبیعت از سویی دیگر، رخ‌نمون‌ها یا همان صخره‌های دارای اشکال انسانی و حیوانی، از نظر ارتباط با متن داستان و همراه با سایر عناصر موجب تقویت روایت داستان شده است.

۲- تعریف آرایهٔ تشخیص در ادبیات فارسی

«تشخیص یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر است که تصرف ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت است و از رهگذر نیروی تخیل به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد و درنتیجه همه‌چیز در نظر مخاطب، سرشار از حیات و

زندگی و حرکت می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۴۹). بعضی از شاعران به مسئلهٔ تشخیص، بیش از دیگران پرداخته‌اند و این نکته سبب شده که در شعر آنها وصف‌ها با حرکت و حیات بیشتری همراه باشد. در کتب ادبی قدیم نشانی از این آرایه با نام تشخیص یا شخصیت‌بخشی به اشیا وجود ندارد. شفیعی کدکنی معتقد است: «انتخاب عنوان تشخیص که معادلی است برای تعبیر فرنگی personification، کاری است که بعضی از ناقدان معاصر عرب در کتاب‌های خود کرده‌اند و نگارنده به‌ناگزیر آن را پذیرفت و در این کتاب آن را به کار برد... ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند، بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زنده دیگر» (همان: ۱۵۰). شمیسا کاربرد این آرایه را برای نخستین‌بار به پدر پروین اعتصامی نسبت می‌دهد و می‌نویسد: «اصطلاح تشخیص برای اولین‌بار در مقاله‌ای که یوسف اعتصام‌الملک دربارهٔ شعر دخترش، پروین نوشته، آمده است....«تشخیص چنین است که گوینده برای تصویر معانی مجرّده، اشخاصی تصوّر کرده، کردار و گفتار زندگان را به آنان منسوب دارند» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۸۶).

در کتب بلاغی، تشخیص یکی از انواع استعاره است. خود استعاره به‌معنای به عاریت گرفتن یا کاربرد لفظ در غیر معنای خود است. تشخیص جنبهٔ خیالی و هنری به اثر می‌بخشد. این آرایه با نام‌های گوناگون در کتب معانی و بیان ازجمله انسان‌انگاری، انسان‌وارگی و جاندارپنداری نیز آمده است. کوچش می‌نویسد: «در جاندارپنداری، ویژگی‌های انسانی به پدیده‌های غیرانسانی داده می‌شود. گرچه جاندارپنداری در ادبیات معمول است، اما در گفتمان روزمره نیز فراوان دیده می‌شود. مانند: «زندگی فریبم داد» یا «تورم، سودهای ما را بلعید»... جاندارپنداری به ما این امکان را می‌دهد از دانشی که دربارهٔ خود داریم، برای درک سایر جنبه‌های هستی مثل زمان، مرگ، نیروهای طبیعی، اشیای بی‌جان و غیره استفاده کنیم» (کوچش، ۱۳۹۳: ٦٥ و ۸۸). لیاکوف و ترنر در ادامه در بیان علت اینکه چرا در ادبیات گفتاری و نوشتاری، امور انسانی به اشیای بی‌جان نسبت داده می‌شود، انسان را یک کنشگر فعال می‌دانند و می‌نویسند: «جواب این سوال در استعارهٔ عام رویداد-کنش، نهفته است. باتوجه‌به این استعاره، ما حوادث را به‌مثابه کنش درک می‌کنیم. پیامد مهم آن این است که ما حوادث را زاییدهٔ قصد و ارادهٔ یک کنشگر فعال می‌دانیم؛ یعنی چون کنش‌ها، کنشگر دارند، حوادث نیز این چنین‌اند» (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۸).

در کتب بلاغت قدیم، بحث از استعاره مکنیّه معادل این آرایه است و مثال‌های آن نمونه‌هایی از تشخیص محسوب می‌شود. «همه‌جا منظور از استعارهٔ بالکنایه یا مکنیّه، همین مسئلهٔ تشخیص است با این تفاوت که حوزهٔ تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵۳). اما برخی محققان استعاره مکنیّه را اعم از انسان‌وارگی یا جاندارپنداری دانسته‌اند؛ زیرا موارد دیگری را نیز دربر می‌گیرد که نمی‌توان آن را تشخیص نامید. برای مثال در سه بیت زیر:

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد — صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین — با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است
تو را ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر — ندانمت که در این دامگه چه افتاده است
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۲)

در ابیات بالا به ترتیب بنفشه، صبا و عرش مشبه و معادل آنها انسان، اسب و کاخ مشبهٌ‌به‌اند. آقاحسینی و همتیان در توضیح این سه بیت از منظر آرایهٔ تشخیص می‌نویسند: «این هر سه، استعارهٔ مکنیّه است، اما در بیت اول، مستعارٌمنه «انسان» است (تشخیص)، در بیت دوم، «حیوان» است (جاندار) و آنیمیسم، اما در بیت سوم، غیرجاندار است و نامی برای آن در ادب غربی نیست. بنابراین باید گفت استعارهٔ مکنیّه اعم از تشخیص و جاندارپنداری است (آقاحسینی و همتیان، ۱۳۹٤: ۲۱۸).

قدما به نوعی از استعاره قائل بودند که از ابزارهای تصویرگری است. در این نوع استعاره مشبه حذف می‌شود و مشبهٌ‌به ذکر می‌شود، اما در استعارهٔ مکنیّه این مسئله برعکس است؛ چنانچه در تعریف آن آمده: «آنگاه که تشبیهی در ذهن و خیال گوینده پنهان و مستور باشد، اما برای بیان این تشبیه، لفظ مشبه را ذکر کند و مشبهٌ‌به را حذف نماید و در عوض یکی از لوازم مشبهٌ‌به را ذکر کند» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷٦: ۱۲۱). برای مثال در این شعر حافظ:

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد　　عالم پیر دگرباره جوان خواهد شد

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۲۵)

باد صبا به انسانی تشبیه شده و نَفس که از لوازم انسان است، به باد صبا اسناد داده شده است. در کتاب‌های معانی و بیان به استعارهٔ مکنیّه، استعارهٔ نوع دوم نیز گفته می‌شود. همچنین اثبات لوازم مشبه را برای مشبهٌبه استعارهٔ تخیلییه می‌گویند. اینکه نَفس را از لوازم مشبهٌبه می‌داند و برای مشبه به کار برده، در بیت بالا استعارهٔ تخیلییه است. شمیسا اصطلاح «دست روزگار» را مثال می‌زند و در توضیح آن می‌نویسد: «به آن قسمت که گوینده در ضمیر خود روزگار را به انسان تشبیه کرده است، استعارهٔ مکنیّه و به آن قسمت که برای روزگار، دست را خیال کرده، استعارهٔ مکنیّه و تخیلیه خوانده‌اند. چون هیچ‌گاه کنایه و تخیل ازهم جدا نیستند به نظر ما بهتر است که به آن استعارهٔ مکنیهٔ تخیلیه بگوییم» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۵۵).

۲-۱- انواع تشخیص

به‌طورکلی آرایهٔ تشخیص از نظر شخصیت انسانی یا حیوانی دادن به اشیا، به دو نوع کلی انسان‌وارگی و جانورپنداری تقسیم می‌شود.

- **انسان‌وارگی**: مشبهٌبهی که در تشخیص و استعارهٔ مکنیّه ذکر نمی‌شود، در اغلب موارد به انسان برمی‌گردد که معادل همان پرسونیفیکاسیون غربی‌هاست. برای مثال در بیت زیر:

هزار نقش برآرد زمانه و نبود　　یکی چنان‌که در آئینهٔ تصور ماست

(انوری، ۱۳۷٦ : ۹۲)

زمانه را به نقاش یا بازیگری تشبیه کرده و سپس برای آن «نقش برآوردن» را تخیل کرده است. در این آرایه یا خصایص و حالات انسانی به چیزی تشبیه می‌شود، مانند نسبت‌دادن «نازکردن» به گل؛ چنان‌که حافظ می‌گوید:

صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت　　ناز کم کن که درین باغ بسی چون تو شکفت

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ٦۷)

یا ترکیب «دست غم» در بیت زیر از حافظ که شاعر غم را به انسانی تشبیه کرده که دارای دست است.

خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه　　کز دست غم خلاص من آنجا مگر شود

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۷۰)

- **جانورپنداری**: گاهی مشبه‌به محذوف حیوان است که اصطلاحاً به آن جانورمدارانه می‌گویند؛ مانند «چنگال مرگ»؛ که مرگ را به حیوان درنده‌ای تشبیه کرده و از لوازم آن چنگال را آورده است یا در بیت زیر قضا را به پرنده‌ای تشبیه کرده که بال گشوده است.

قضا ز آسمان چون فروهشت پر　　همه عاقلان کور گردند و کر

(فردوسی،۱۳۷٦: ۵۳۳)

لازم است اشاره شود که برخی، جانورپنداری را معادل «آنمیسم» می‌دانند. بشر قدیم اعتقاد داشته که همه چیز جاندار بوده است چنانچه گفته می‌شود باد می‌آمد و شب می‌رفت، یعنی خود باد و شب دارای جان هستند؛ نه اینکه به چیزی تشبیه شده باشند. این موارد معمولاً جنبه هنری و خیالی دارند و سبب می‌شود که همهٔ اشیای فاقد روح نیز جاندار به نظر آیند؛ «پس آنمیسم هم مانند پرسونیفیکاسیون نوعی از ادای معنی به طرق مخیل است» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱٦۲ و ۱٦۳). یمین، استاد دانشگاه کابل، هفت شیوهٔ متفاوت ایجاد تشخیص را توضیح می‌دهد که هر کدام صورتی خیالی را در اثر هنری منعکس می‌کنند (← یمین، ۱۳۷۸: ۸۵-۹۱). ازآنجاکه برخی از این موارد را در تحلیل آثار نگارگری به‌طور جزئی می‌توان دید، در اینجا به اختصار به برخی از آنها اشاره می‌شود.

۱- **تشخیص تصریحی**: این نوع تشخیص همان تشیخص به‌معنای عام است که در آن بی‌جان‌ها با گرفتن صفات انسانی حیثیت شخص را پیدا می‌کنند. مانند صفت «چمان» برای سرو در بیت زیر:

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند　　همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ۱٤٥)

۲- **تشیخص کنایی**: در این شیوه، اسم معنی یا اشیای بی‌جان با لوازم و متعلقات شخص ذکر می‌شوند. برای مثال در بیت زیر از ابومنصور مروزی آمده است:

از خون او چو روی زمین لعل‌فام شد　　روی وفا سیه شد و چشم امید زرد

(صفا، ۱۳۷۸: ٤٥۳)

که وفا و امید در این بیت تشخیص و به ترتیب روی و چشم از لوازم شخص محسوب می‌شوند.

۳- **تشخیص مناظروی**: شیوه‌ای است که در آن دو چیز غیر انسان در برابر هم قرار می‌گیرد تا با یکدیگر گفتگو کنند. نمونه اعلای این نوع تشخیص‌ها را می‌توان در اشعار پروین اعتصامی مانند طوطی و شکر، تیر و کمان، بلبل و مور و ... ملاحظه کرد.

٤- **تشخیص ندایی**: در این نوع تشخیص، با عناصر طبیعت و اشیای غیرجاندار سخن گفته می‌شود؛ چنان‌که ملک‌الشعرای بهار با کوه دماوند چنین سخن می‌گوید:

ای دیو سپید پای در بند　　ای گنبد گیتی ای دماوند

(بهار، ۱۳۹۰: ۲۸٦)

٥- **تشخیص فعلی**: این نوع تشخیص که قبلاً به آن اشاره شد، به‌معنای ارتباط‌دادن افعال ویژهٔ انسان ازقبیل خندیدن، گریستن، رقصیدن، گفتن و ... به عناصر بی‌جان و چیزهای ذوی‌العقول صورت می‌پذیرد. مانند این بیت مولوی که شکایت‌کردن و حکایت‌کردن را برای نی به کار می‌برد:

بشنو از نی چون شکایت می‌کند　　از جدایی‌ها حکایت می‌کند

(مولانا، ۱۳۸٤: ٥)

٦- **تشخیص تمثیلی**: در این نوع تشخیص به چیزهای بی‌جان و غالباً غیرذوی‌العقول صفات انسانی داده می‌شود تا افادهٔ معنای ویژه‌ای نماید که گوینده نمی‌خواهد صریحاً آن موضوعات را ابراز کند. به همین منظور اهداف خود را به زبان حیوانات، پرندگان و یا اشیای بی‌جان بیان می‌کند. معروف‌ترین نوع تمثیل همان حکایت تمثیلی است. این‌گونه تمثیل مرتبط با حیوانات و پرندگان است که به آن فابل(fable) می‌گویند؛ مثلاً در *کلیله و دمنه*، شیر مظهر شاهان و حاکمان است یا در *منطق الطیر* هدهد تمثیل شیخ و رهبر و هرکدام از پرندگان نیز نماد یکی از صفات انسانی هستند و شاعر و نویسنده از این تمثیلات برای بیان مقصد خویش استفاده می‌کند.

۷- **تشخیص روایی**: در این‌گونه تشخیص پس از آنکه اشیای بی‌جان و غیرذوی‌العقول دارای شخصیت شدند، در ادامه برای بیشتر نزدیک‌کردن شیء به حیات و اوصاف انسانی، به‌طور مفصل به بیان ویژگی‌هایی از آن پرداخته می‌شود؛ برای مثال منوچهری پس از آنکه به تاک انگور با زادن دخترکان ویژگی انسانی داده است، خصایص دیگر انسانی را نیز برای آن روایت کرده:

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی　　که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی

همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی　　نه ورا قابله‌ای بود و نه فریادرسی

این‌چنین آسان فرزند نزادست کسی　　که نه دردی بگرفتش متواتر نه تبی

(منوچهری، ۱۳۷۵: ۱۹٥)

۳- کارکرد تشخیص در نگارگری ایران

هنرمندان نگارگر ایرانی به‌خوبی با ادبیات و شعر فارسی آشنا بوده و حتی برخی از ایشان نیز شاعر بوده‌اند. استفاده از صور خیال ادبی و تبدیل آن به زبان تصویر، از طرفی موجب ایجاد زبانی مشترک بین نگارگری با ادبیات شده و از طرف دیگر بر غنای آثار نگارگری افزوده است. آرایهٔ تشخیص ازجمله صوری است که در نگارگری ایران به‌طور خاص مورد توجه بوده و هنرمندان قدیم ایران با جان‌بخشی و جنبهٔ نمادین دادن به حیوانات، جمادات، نباتات و اشیا، از زبان هنری این آرایه برای بیان مفاهیم عالی و مکنونات قلبی خویش بهره برده‌اند. شخصیت‌بخشی به موجوات بی‌جان یا غیرذوی‌العقول در هنر ایران به‌طرق گوناگون وجود داشته و شاید تحت تأثیر فرهنگ جامعهٔ روزگار نگارگر بوده است.«به نظر می‌رسد نقش‌هایی که با صخره‌ها عجین شده‌اند، بیانگر مفاهیم خاص اعتقادی، فرهنگی و اجتماعی باشند. در نگارگری ایران رُخ‌نمون‌های صخره‌ای تداوم نمادین فرایندهای فرهنگی و مذهبی است که با نیروی خلاقیت و آفرینش هنرمند نیز ارتباط دارد» (طاهری و ناصرنژاد، ۱۳۹۱: ۷۸).

اصولاً نگارگران ایرانی از تشخیص به‌خصوص در عناصر طبیعت همچون کوه و ابر و گیاهان به‌وفور استفاده کرده‌اند و از این طریق این عناصر را از حالت جمودی خارج کرده و روح و حیات به آن بخشیده‌اند. این نوع طبیعت‌پردازی که خاص هنر نگارگری ایران است، سبب شده است تا منظره‌پردازی ایران جنبه‌ای ماورایی یابد و خبر از عالمی غیر از عالم محسوسات بدهد. آژند می‌نویسد: «منظره پردازی آرمانی و عرفانی از همان آغاز نگارگری ایران، ذهن بعضی از نگارگران را به خود واداشت... نگارگر منظره‌ای را می‌پرداخت که در طبیعت پیرامونی، همتایی برای آن متصور نبود و اگر هم از اجزای قابل درک طبیعی بهره می‌گرفت، برای هریک مفهومی مینوی و ماورایی در نظر داشت. این عناصر به‌منزلهٔ حلقه‌ای رابط بین مفاهیم طبیعی این‌جهانی و آن‌جهانی بود و نگارگر با تصرف ماهرانه، آنها را از حد این جهان بیرون می‌برد و مفهومی فراجهانی بدان می‌بخشید» (آژند، ۱۳۸٤: ۲٤).

اینکه چرا نگارگران ایرانی به عناصر گوناگون شخصیت بخشیده‌اند، به‌طور واضح معلوم نیست و محققان نظرات متفاوتی در این خصوص بیان کرده‌اند. برای مثال کری ولش در تحلیل برخی از تصاویر، «نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در دل صخره‌ها را به نقش ارواح و اشباح تشبیه کرده است» (به نقل از خواجه عطاری و نجارپور، ۱۳۹٤: ۸۵). آژند در مقاله‌ای با عنوان «واق»، حضور چهره‌های انسانی و حیوانی در عناصر طبیعت را سبب کاهش شدت تحریم تصویرگری در نقاشی بعد از اسلام می‌داند و دربارهٔ ضرورت آن می‌نویسد: «اختراع اصل واق در نقاشی از یک ضرورت برخاست، از ضرورت حضور چهرهٔ انسان و حیوان در نقاشی ایران که به لحاظ فقهی و کلامی چندین سده بود حرمت پیدا کرده بود؛ گرچه ورود سلجوقیان به جهان ایران تا حدودی این تحریم را شکست و چهره‌بندی‌های انسانی و حیوانی را به گونهٔ تزئینی وارد رسانه‌های هنری ازجمله ظروف سفالی و کاشی و غیره کرد. وجه تزئینی این رسانه‌ها، حضور چهره‌های انسانی و حیوانی آنها را توجیه و نقش انسان و حیوان را به گونهٔ آرمانی ثبت رسانه‌ای هنری می‌کرد. نگرش آرمانی هنرمند به نقوش انسان و حیوان از شدت و غلظت تحریم مذهبی آنها می‌کاست و آن را در حد فاصل واقعیت و حقیقت قرار می‌داد» (آژند، ۱۳۸۸: ۸).

برخی نیز این صخره‌ها و عناصر طبیعت را دارای روح و زندگی دانسته‌اند و براین اساس، وجود اشکال انسانی و حیوانی در دل آنها را نمادی از روان زندهٔ آنها دانسته‌اند. «شاید نقش‌های انسانی و جانوری موجود در شکل صخره‌ها، نمادی از روان زنده و پویای سنگ‌ها باشد که به‌صورت مستقیم قابل ارائه نیستند و برای انتقال مفهوم زندگی‌شان از تلفیق و ترکیب آنچه زنده و جاری است با آنچه سخت و غیرقابل انعطاف است، مدد جسته‌اند» (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ٦۹). برخی نیز آن را ازمنظر انسان‌شناسی بررسی کرده و به تفکر فلسفی هنرمند نسبت داده‌اند.

کریم‌اف دربارهٔ جان‌بخشی به طبیعت در آثار سلطان‌محمد می‌نویسد: «جان‌دادن به طبیعت اطراف، به این شیوه، عقاید وحدت وجودی نقاش را منعکس می‌کند» (۱۳۸۵: ۳٤). اینکه چقدر این اظهارنظرها می‌تواند صحت داشته باشد و آیا بازگوکنندهٔ رمزوراز و حقیقت این عمل در بین هنرمندان نگارگر بوده یا خیر، نیاز به تحقیق بیشتر و آشنایی عمیق با مآثر فرهنگی آن دوران است که در این تحقیق، دغدغهٔ نویسندگان نیست. آنچه در اینجا مهم است، بررسی آثار نگارگری قدیم و

جدید ایران ازمنظر آرایهٔ ادبی تشخیص است تا بتوان به زبانی مشترک دیگری بین ادبیات و هنر دست یافت. این ویژگی در نگارگری ایران از دوران اولیه وجود داشته است و برخی منشاء آن را از زمان جلایریان در بغداد دانسته‌اند: «صورت‌های سنگی آدم‌نما یا جانورنما، در نسخ خطی جلایریان در بغداد پدید آمد و این موضوع در نقاشی دورهٔ تیموری رونق بسیار یافت» (ریشار، ۱۳۸۳: ٦٢). اما آنچه مسلّم است، این ویژگی در مکتب تبریز دو و به‌خصوص با آثار سلطان‌محمد به اوج شکوفایی خود رسید. شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعت به‌خصوص در صخره‌های او جلوه‌ای خاص و زبانی نو برای بیان مضمون داده است. در آثار دیگر هنرمندان مکتب تبریز نیز کم‌وبیش این ویژگی دیده می‌شود؛ اما پس از آن در آثار مکتب قزوین و به‌خصوص اصفهان روند کاربرد این آرایه رو به تنزل گذاشت و به‌تبع، آثار کمی دارای چنین مشخصاتی هستند. همچنین در دورهٔ قاجار نیز گرایش هنرمندان به سمت آثار روغنی و غربی رفت و نوع زبان و بیان هنری تغییر کرد.

اما توجه به آرایهٔ تشخیص و استفادهٔ بصری از آن، در آثار نگارگری معاصر–البته بعد از افولی چندصدساله– باز دیده می‌شود. حسین بهزاد ازجمله هنرمندان معاصری است که از این امکان برای بیان مضمون بهره جسته است. سایر نگارگران بعد از او کمتر به این ویژگی همت گذاشتند تا اینکه فرشچیان دوباره آن را احیا و نوآوری‌های فراوانی در سطوح مختلف در آن به وجود آورد. از دیگر استادان نگارگری معاصر که از این آرایه به‌وفور در آثارش بهره برده، محمدباقر آقامیری است که در ادامه نمونه‌هایی از آثار ایشان و سایر نگارگران، نقل و بررسی می‌شود. لازم است اشاره شود نگارندگان در این مقاله استفاده از آرایهٔ تشخیص را در پنج عنوان شامل عناصر طبیعت، اشیا، حیوانات، نقوش تجریدی و مفاهیم انتزاعی، به‌دلیل فراوانی آن در آثار قدیم و جدید نگارگری تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

۱-۳- عناصر طبیعت

هنرمندان نگارگر از ظرفیت بیانی آرایهٔ تشخیص در عناصر طبیعت استفاده کرده و بیشترین نمود تشخیص از نوع انسان‌وارگی و جانورپنداری را در عناصری نظیر کوه و صخره و خاک، گیاهان، ابر، خورشید و ... نمایش داده‌اند. این‌گونه شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعت، آنها را از حالت جمود و بی‌تحرکی خارج می‌کند و طبیعتی زنده و پویا را به نمایش می‌گذارد. در این بخش به تفکیک به برخی از این عناصر طبیعی اشاره می‌شود.

۱-۱-۳- گیاهان:

همان‌گونه که پیشتر به آن اشاره شد، شاید اولین نمودهای آرایهٔ تشخیص را بتوان در درختان و گیاهان به‌صورت درخت واق مشاهده کرد. درخت واق یا درخت سخنگو «درختی است اساطیری، که صبحگاه بهار کند و شامگاه خزان... ثمر درخت مذکور به مانند سر آدمی یا دیگر حیوانات است» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۸۲۳). برخی از محققان، واق را اصلی از اصول هفتگانهٔ هنر ایران دانسته‌اند و به این گفتهٔ صادقی بیک‌افشار اشاره می‌کنند که:

چنین کرد اوستادم رهنمایی — که هست اسلیمی و دیگر ختایی
ز ابر و «واق» اگر آگاه باشی — چو نیلوفر، فرنگی‌خواه باشی
مکن از بند رومی هم فراموش — کند چون اسم هر یک جای در گوش

(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳٤۸)

این طرح، تزئینی بوده و دارای قدمت زیادی در هنر ایران است. ایو پورتر می‌نویسد: «برخی مورخان، هنر «واق» را طرحی شبکه‌ای از سرهای حیوانات یا افراد می‌دانند که یادآور درختی در *شاهنامه* یا جزیره‌ای مشهور به همین نام است که ساکنین آن مانند میوه بر درخت رشد می‌کنند. به نظر می‌رسد ارجاعی ادبی باعث به وجود آمدن نام این طرح تزئینی شده است» (۱۳۹۲: ۱۵۸). هنرمندان نگارگر در ترسیم این درخت، میوه‌هایی به‌شکل سر انسان و انواع حیوانات قرار داده‌اند که گاهی نیز در حال گفتگو با یکدیگرند (تصویر ۱). این‌گونه شخصیت انسانی و حیوانی دادن به درخت را می‌توان نوعی کاربرد آرایهٔ تشخیص به‌صورت تصریحی دانست که جنبهٔ انسان‌وارگی و جانورپنداری دارد.

نوع دیگر کاربرد آرایهٔ تشخیص در گیاهان را می‌توان در آثار نگارگران معاصر مشاهده کرد. در این آثـار هنرمنـدان قـدمی فراتر گذاشته و اغلب حالات و افعال انسانی یا حیوانی را به عناصر گیاهی بخشیده‌اند. برای مثال فرشـچیان در تصـویر ۲، بـه درخت شخصیت پسر جوانی داده که در حال دلدادگی با دختری زیباست. در این آثار اغـراق در شخصـیت‌بخشـی بـه‌قـدری است که نقش اصلی درخت تحت‌الشعاع قرار گرفته است. اینکه در این تصاویر هنرمند از طریق عنصر درخت مضمون را بیان کرده و برای انتقال مکنونات قلبی خویش با مثال درخت سخن گفته، از تشخیص تمثیلی استفاده شده اسـت. آقـامیری نیـز در اثری دیگر در تنهٔ تکیدهٔ درخت، انسان‌هایی مسخ‌شده در حالت تفکر و شوریدگی را نمایش داده که مجموعاً سبب شده است تا درخت دارای روح و زندگی شود (تصویر۳). این‌گونه حالات و افعال انسانی بخشیدن به اشیایی غیرانسـانی را مـی‌تـوان از نوع «تشخیص فعلی» دانست.

تصویر ۱: رسیدن اسکندر به درخت گویا، هنرمند نامعلوم، *شاهنامهٔ تیموری*، شیراز، قرن ۹ه.ق، (https://www.pinterest.com/pin/511862313873063301/)

تصویر ۲: زهرخند (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳٦۷، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳٤۷)

تصویر ۳: گذر خیال، (بخشی از اثر)، محمدباقرآقامیری (۱۳۹۱)، (https://www.pinterest.com/pin/488640628317395419/)

۲-۱-۳- کوه، صخره و خاک

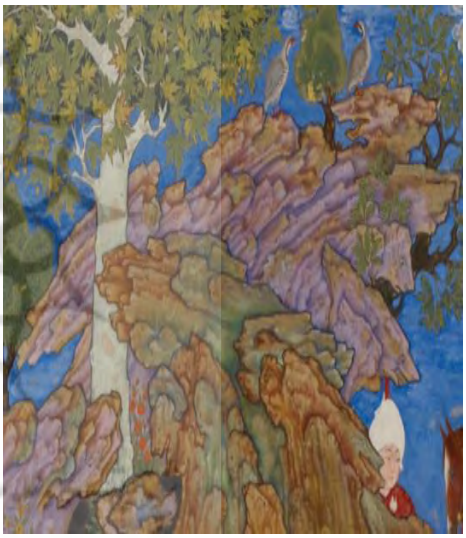
بیشترین نمود تشخیص در آثار نگارگری را می‌توان در کوه‌ها و صخره‌ها مشاهده کرد. شخصیت انسـانی و حیـوانی دادن به صخره‌ها به نظر می‌رسد نخست در مکتب هرات و آثار کمال‌الدین بهزاد به کار رفته اسـت. در برخـی از صـخره‌هـایی کـه بهزاد تصویر نموده است می‌توان به‌طور محدود، تصاویری از برخی حیوانات را ملاحظه کرد (تصویر ٤).

تصویر ٤، ملاقات اسکندر با پیر، (بخشی از اثر)، *خمسهٔ نظامی*، منسوب به بهزاد، قرن ۹ه.ق، (http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f003v)

تصویر ۵: بارگاه کیومرث (بخشی از اثر)، سلطان‌محمد، *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، قرن ۱۰ه.ق، (Canby, 2014: 69)

پس از بهزاد، در مکتب تبریز دو، استفاده از این شیوهٔ بیانی به اوج شکوفایی خود می‌رسد. بیشترین بیان بصری از این آرایه در آثار سلطان‌محمد ملاحظه می‌شود. وی در دل صخره‌ها از صورت حیوانات گوناگون و نیز چهرهٔ انسان‌ها به‌وفور استفاده کرده است. آژند دربارهٔ صخره‌سازی‌های سلطان‌محمد و خلق تصاویر انسانی در آثار او می‌نویسد: «کوه‌ها و زمینه‌ها و جزئیات تصویر را به حد وسواس، دقیق و پرمایه می‌ساخت. ابتکارات بی‌قرینه و ابداعات نوظهور داشت و در مواردی تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری را چون مجسمه‌ای سنگی به گوشه‌ای در کوه‌ها تصویر می‌نمود که خود حلاوتی ابتکاری به شمار می‌آمد» (۱۳۸٤: ۱۰۸). استفادهٔ وسیع از امکان جان‌بخشی به صخره‌ها در آثار او به‌حدی است که برای مثال در تابلوی معروف «بارگاه کیومرث»، بیش از صد چهرهٔ حیوانی و انسانی در صخره‌ها مشاهده می‌شود (تصویر۵).

سلطان‌محمد از صخره‌ها برای تکمیل ضمنی مضمون نگاره استفاده کرده است. برای مثال در نگارهٔ دادخواهی پیرزن از سلطان سنجر، اغلب از نقوش حیوانات درنده، شبیه گرگ، خرس و شیر و ... در دل صخره‌ها استفاده کرده است (تصویر٦). «[در این نگاره] غالباً پیکره‌های انسانی رو در روی پیکره‌های حیوانی به تصویر درآمده‌اند. لذا تصاویر پیکره‌های انسانی و حیوانی با موضوع و روایت نگاره‌ها کاملاً همخوانی دارد و در راستای هم هستند و به مخاطب کمک می‌کند تا موضوع نگاره جذاب‌تر و گیراتر دیده شود. در این نگاره‌ها هم طبیعت همگام با انسان‌ها به سخن درآمده و عکس‌العمل متناسب با رفتارهای انسانی از خود نشان می‌دهد» (نجارپور و خواجه عطاری، ۱۳۹٤: ۹٤). در آثار سایر هنرمندان مکتب تبریز نیز می‌توان ادامهٔ این شیوه را دید.



تصویر ٦: پیرزن و سلطان سنجر (بخشی از اثر)، سلطان‌محمد، *خمسهٔ نظامی*، قرن۱۰ه.ق، (http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r)

تصویر ۷: حکایت سعدی و پیر فاریاب، (بخشی از اثر)، منسوب به رضا عباسی، قرن۱۱ه.ق، (https://www.christies.com/lotfinder/Lot/the-impoverished-dervish-of-faryab-crosses-the-5985263-details.aspx)

در دوران بعد از مکتب تبریز، هنرمندان کمتر به این شیوهٔ بیانی پرداخته‌اند و اساساً توجه به طبیعت رازآمیز کمرنگ می‌شود. نمونه‌های اندکی را به‌زحمت می‌توان در آثار نگارگری پس از تبریز مشاهده کرد. برای نمونه در تصویر ۷، که مربوط به مکتب اصفهان است، نمونهٔ شخصیت‌پردازی در صخره‌ها را می‌توان دید. درمجموع این‌گونه شخصیت‌بخشی به صخره‌ها از نوع تشخیص تصریحی انسان‌وارگی و جانورپنداری یا آنمیسم محسوب می‌شود. نتیجهٔ چنین رویکردی، ایجاد طبیعتی زنده و پویا و در عین حال شاعرانه و فرامادی است.

آثار نگارگری بعد از دوران صفویه، دیگر از این ویژگی برخوردار نبود تا اینکه باز در دوران معاصر و در آثار حسین بهزاد احیا می‌شود. وی به‌خصوص در مضامینی برگرفته از اشعار خیام که به ناپایداری دنیا و فانی‌شدن انسان می‌پردازد، اغلب درون زمین خاکی و صخره‌ها از پیکره‌های کامل «انسانی» یا چهره‌های ایشان استفاده می‌کند. گفتنی است به‌دلیل آنکه موضوع این نگاره دربارهٔ انسان و سرنوشت اوست، در نگاره‌های او صورت‌های حیوانی در دل صخره‌ها و خاک وجود ندارد (تصویر ۸). پس از بهزاد، نگارگران دیگر در خصوص جان‌بخشی به صخره‌ها به قوّت قبل نپرداختند. در میان نگارگران معاصر، آقامیری بیش از هم‌عصران خود از این شیوه در نمایش صخره‌ها و خاک استفاده کرده است (تصویر ۹). کاربرد این نوع تشخیص در صخره‌ها و خاک‌ها در همهٔ این موارد به تشخیص تصریحی یا آنمیسم شباهت دارد.

تصویر ۸: جامی ست که عقل آفرین می‌زندش، ۱۳۳٤، محل نگهداری: موزهٔ بهزاد (ناصری‌پور، ۱۳۸۳: ۱۳٤)

تصویر۹: ای خوش آن روز که پرواز کنم تا بر دوست (بخشی از اثر)، محمدباقر آقامیری (۱۳۸۸)

(https://www.pinterest.com/pin/488640628317395419)

۳-۱-۳- خورشید و ابر

گاهی اوقات نقش خورشید در نگاره‌های ایرانی، دارای چهره است. این چهره اغلب مؤنث است و با ابروان کمانی به‌هم‌پیوسته، لبان کوچک، دو طرهٔ مو در اطراف صورت و خال همراه است که اصلاحاً به آن «خورشیدخانم» نیز می‌گویند. پردازش نقش خورشید آن‌هم به‌صورت تصویری و تلفیقی با عنصر زنانگی از بار معنایی برخوردار است و قدمت آن به پیش از اسلام بازمی‌گردد. «کاربرد این نگاره که تلفیقی از دو عنصر خورشید و زن به شمار می‌آید، در اعتقادات فرهنگی ادوار پیشین مورد ستایش قرار گرفته است و ازآنجایی‌که زن در فرهنگ پیش از اسلام قدرت اول و بارور زمین به شمار می‌آمده است، با خورشید به‌عنوان درخشان‌ترین، بارورترین و قدرتمندترین عنصر آسمانی، قیاس و برابر دانسته می‌شده است» (شاه‌پروری و میرزاامینی، ۱۳۹۵: ۵۹). این نگاره بعد از اسلام نیز در آثار گوناگون و ازجمله آثار نگارگری با معانی جدید به کار رفته است. خزایی باور دارد: «نماد خورشید (شمسه)، در بیشتر آثار هنر اسلامی دیده می‌شود و دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوانی می‌باشد. ازجمله می‌توان آن را به‌عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره کرد.... خورشید با صورتی مؤنث و با ابروهای به‌هم‌پیوسته را احتمالاً می‌توان نماد صفت جمالی ذات حق‌تعالی دانست» (۱۳۸۱: ۱۳۲و ۱۳۳). کاربرد این عنصر در ادوار مختلف هنر ایران کاربرد داشته است. جدا از معنا و مفهومی که در آثار نگارگری ایران دارد، استفاده از چهرهٔ انسانی

در قرص خورشید، تشیخص صریح محسوب می‌شود (تصویر ۱۰). همچنین در دوران معاصر در اثری از فرشـچیان (تصـویر ۱۱) خورشید دارای چهرهٔ مؤنثی است که جنبهٔ واقع‌گرایانه دارد.

تصویر ۱۰: سلطان‌حسین‌میرزا در تفرجگاه (بخشی از اثر)، کمال‌الدین بهزاد، مرقع گلشن، قرن ۹ه.ق،(حسینی‌راد، ۱۳۸٤: ٤۳۲)

تصویر ۱۱: مجنون (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳۸۹، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳۷۱)

تصویر ۱۲: در بند کردن ضحاک، سلطان‌محمد، *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، قرن ۱۰ه.ق، (Canby, 2014: 86)

عنصر طبیعی دیگر که دستمایهٔ جان‌بخشی هنرمندان قرار گرفته، ابر است. در اثری از سلطان‌محمد با عنوان «به بند کشیدن ضحاک» در کوه دماوند، هنرمند بر بالای قله، ابرهای متراکمی را تصویر کرده است. در میان این ابرها دو اژدها یکی بـزرگ و دیگری کوچک دیده می‌شود (تصویر ۱۲). این دو اژدهای در حال غرش می‌تواند نمادی از مارهای روییده بـر دوش ضـحاک باشند. تبدیل ابر به‌صورت حیوانی اساطیری همچون اژدهای غرّان، کاربرد تشخیص جانورپندارانه و آنمیسم را نشان می‌دهد و به ابر حیاتی زنده و پویا می‌بخشد.

۳-۱-٤- عناصر اربعه

نمایش عناصر اربعه یعنی خاک، آب، آتش و باد به‌صورت پیکره و حالات انسانی در اثری از فرشچیان، جلـوه‌ای دیگـر از کاربرد تشخیص انسان‌وارگی است (تصویر ۱۳). در این اثر هنرمند از شخصـیت‌هـای انسـانی بـرای نمـایش عناصـر اربعـه و متناسب با ویژگی ذاتی آنها استفاده کرده و لذا به‌نوعی از تشیخص تمثیلی برای بیان مضمون بهره برده است.

۳-۲- عناصر حیوانی

نگارگران در تصویرگری متونی همچون *کلیله و دمنه* یا *منطق‌الطیر*، که اصولاً داستان‌هایی تمثیلی برای بیان مفاهیم اخلاقی و عرفانی هستند، حیواناتی را به فراخور داستان‌ها، در حال گفتگو با یکدیگر نشان داده‌اند. برای مثال در تصویر ١٤، گفتگـوی

هدهد با پرندگان برای سفر به سوی قلهٔ قاف تصویر شده است. این نوع سخن‌گفتن از زبان حیوانات (یا فابل)، نوعی تشخیص تمثیلی و مناظروی نیز محسوب می‌شود. نوع دیگر شخصیت انسانی بخشیدن به حیوانات را در نگاره‌های معاصر می‌توان در تصاویر ۱۵ مشاهده کرد. این تصویر مجنون را در میان حیوانات نشان می‌دهد، درحالی‌که همهٔ وجودش و هر آنچه نظر می‌کند، برای او جلوه‌ای از لیلی می‌نماید. در این نگاره برخی از حیوانات همچون آهو، شیر، ببر، میمون و حتی پرنده سری شبیه انسان دارند و هنرمند از طریق تشخیص انسان‌وارگی، به حیوانات حالات و شخصیت انسانی و درحقیقت جلوه‌ای از وجود لیلی را بخشیده است.

تصویر۱۳:چهار عنصر، محمود فرشچیان، ۱۳٦۱ (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳۳۲)

تصویر۱٤: گفتگوی هدهد با مرغان (بخشی از اثر)، هنرمند نامعلوم، *منطق‌الطیر*، قرن۱۱ه.ق، (sellier, 2013: 105)

تصویر۱۵: مجنون (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳۸۹، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳۷۱)

۳-۳. اشیا

نگارگران به اشیای گوناگون نیز جنبهٔ انسانی یا حیوانی بخشیده‌اند. در این‌گونه طراحی‌ها، غالباً بخشی از لوازمات حیوان و یا انسان به همراه شیء مدنظر آورده می‌شود؛ بنابراین در مقولهٔ انواع تشخص قرار می‌گیرند. کاربرد تشخیص در طراحی اشیا در آثار نگارگری قدیم ایران اغلب به‌صورت جانورپندارانه و برای مثال در تجهیزات نظامی مانند سر نیزه‌ها و پرچم‌ها (تصویر ۱٦)، تزئینات کشتی (تصویر ۱۷)، فواره‌ها (تصویر ۱۸) و ... دیده می‌شود.

تصویر ۱٦: جنگ رستم با افراسیاب، (بخشی از اثر)، منسوب به قاسمعلی، *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، قرن۱۰ه.ق، (Canby, 2014: 46)

تصویر ۱۷: کشتی نجات (بخشی از اثر)، منسوب به میرزاعلی، *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، قرن۱۰ه.ق، (Canby, 2014: 68)

تصویر ۱۸: کیخسرو توس را فرامی‌خواند (بخشی از اثر)، منسوب به عبدالوهاب، *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، قرن ۱۰ه.ق، (Canby, 2014: 208)

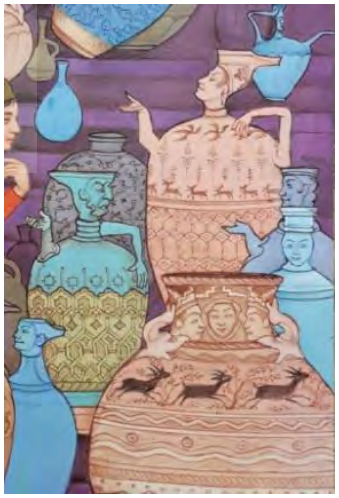
اما کاربرد تشخیص در طراحی اشیا در آثار نگارگری معاصر به‌خصوص در آثار فرشچیان تنوع بیشتری داشته است. بدان‌صورت که از عناصر حیوانی و نیز انسانی در جان‌بخشی به اشیا استفاده شده است. یکی از بارزترین کاربردهای تشخیص در طراحی اشیا در تابلوهایی است که در آن از کوزه برای بیان مضمون بی‌وفایی دنیا و گذر زندگی و رسیدن مرگ استفاده شده است. این آثار اغلب ترجمان بصری اشعاری از خیام است. حسین بهزاد ازجمله افرادی است که آثار متعددی در این زمینه با استفاده از این‌گونه تشیخص خلق کرده است. برای مثال در تصویر ۱۹ که از این شعر خیام گرفته شده است:

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش　　دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش　　کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش
(خیام، ۱۳۲۸: ۹۸)

بهزاد همان‌گونه که شاعر به کوزه، شخصیت انسانی بخشیده و از زبان او سخن می‌گوید، در اثرش کوزه‌هایی را تصویر کرده است که سر انسان دارند و با حالت و حرکات دستانشان، در حال گفتگو با یکدیگرند. بعد از او فرشچیان نیز از این نوع جان‌بخشی به شیئی همچون کوزه استفاده کرده است. در آثار وی حالت‌های انسانی همچون تفکر، تعجب و ... با تحرک بیشتری در کوزه‌ها به کار رفته است (تصویر ۲۰). آقامیری نیز با استفاده از اشعار خیام از همین تمثیل برای بیان مضمون استفاده کرده است. برای نمونه در تصویر ۲۱، که از این شعر خیام گرفته شده است:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است　　در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی　　دستی است که بر گردن یاری بوده است
(خیام، ۱۳۲۸: ۱۳۷)

عاشق و معشوق را در قالب کوزه‌هایی تصویر کرده است که در حال دلدادگی هستند. اصولاً استفاده از کوزه در اشعار خیام به وجود انسان اشاره دارد. خداوند در *قرآن‌کریم* دربارهٔ آفرینش انسان، خود را «فخّار» معرفی می‌کند؛ زیرا انسان را از «حماء مسنون»(حجر، ۲۸) آفرید که گِلی بدبوست و با دمیدن روح خود در آن به این موجود شرافت خاص داد. «این تشبیهی است که مکرر در اشعار خیام به کار برده شده و در اغلب رباعی‌های خیام دیده می‌شود. بحث کوزه و گِل کوزه‌گری و خاک کوزه‌گران است که در *قرآن* بارها با این اوصاف از خلقت اولیهٔ انسان نام برده شده است: «خلق الانسان من صلصال کالفخار» (الرحمن، ١٤)» (محمدزاده، ١٣٨٤: ٦٥). در این سه تصویر در مجموع به‌دلیل استفاده از افعال انسانی و نیز استفادهٔ هنرمند از شخصیت‌بخشی به اشیا برای بیان مکنونات قلبی به ترتیب از تشخیص فعلی و تمثیلی استفاده شده است.


تصویر ۱۹: در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش (بخشی از اثر)، حسین بهزاد، *رباعیات خیام* (اسفندیاری، ١٣٤٨: ١٣٤)

تصویر ۲۰: هست و نیست (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ١٣٦٧، (رضائی‌نبرد، ١٣٩٧: ٣٤٧)

تصویر ۲۱: این کوزه چو من عاشق زاری بوده است، محمدباقرآقامیری،١٣٨٨، (https://www.pinterest.com/pin/488640628317395445)

برخی از ابزارهای موسیقی به‌خصوص چنگ، به‌دلیل شکل طراحی منعطف آن، دستمایهٔ هنرمندان برای جان‌بخشی به آنها شده است. همنوایی این ابزار با نوایی که نوازنده می‌نوازد، به‌نوعی آن را دارای جان کرده است (تصویر ۲۲). از دیگر اشیایی که در دوران معاصر به آن شخصیت انسانی بخشیده شده، شمع است. سوختن شمع و آب‌شدن آن در شعر و هنر ایران نشانی از گذر عمر انسان یا سوختن در فراق یار است؛ این تمثیل که سابقه‌ای در گذشتهٔ نقاشی ایران ندارد، از ابداعات فرشچیان در دوران معاصر است. در تصویر ۲۳، با عنوان «عمر»، شمعی با چهرهٔ انسانی پیر طراحی شده که پس از سوختن تقریباً کامل در حال خاموش‌شدن است. در این نگاره حتی قطرات آب‌شدهٔ شمع نیز دارای چهره‌های انسانی است و هنرمند با تأکید از «تشخیص تصریحی» برای بیان مضمون مدنظر استفاده کرده است.

تصویر ۲۲: ترنم طبیعت(بخشی از اثر)، محمود فرشچیان ۱۳۷٤ (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳۵۷)

تصویر ۲۳: عمر(بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳٦۸، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳٤۸)

تصویر ۲٤: برای زیستن (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳۷۳ (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳۵٦)

تصویر۲۵: یاد ایام جوانی(بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳٦٦، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۳٤۳)

فرشچیان همچنین در طراحی لباس افراد از ویژگی جان‌بخشی استفاده کرده است؛ به‌طوری‌که گویا خودِ پارچه و لباس جان دارند و درحقیقت نوعی آنمیسم در آنها دیده می‌شود. برای مثال در تصویر ۲٤، بخشی از لباس به پرنده‌ای تبدیل شده که به سمت چهرهٔ زن برگشته است و گویا با آن سخن می‌گوید. این نوع جان‌بخشی به شیئی همچون پارچه، کاربرد تشخیص جانورپندارانه نیز محسوب می‌شود. توجه به جان‌بخشی اشیا در آثار فرشچیان تا به‌حدی است که به عنصری خاص همچون

«کادر» نیز شخصیت انسانی بخشیده است. چنانچه در تصویر ۲۵ مشاهده می‌شود، دو طرف کادر را بـه دسـت انسـانی تبـدیل کرده که کوزه‌ای را نگه داشته‌اند و تشخیص خیال‌انگیز انسان‌واره‌ای تصویر کرده است.

٤-۳- نقوش تجریدی

هنرمندان نگارگر در نقوش تجریدی نیز از تشخیص انسان‌واره یا جانورپندار استفاده کـرده‌انـد. ایـن آثـار را کـه صـورت تجریدی همان درخت واق می‌توان قلمداد کرد، عموماً در آثار تذهیب یا تشعیر دیده می‌شود. در تصـویر ٢٦، بخشـی از یـک تذهیب دیده می‌شود که خطوط ختایی و اسلیمی به چهره‌های انسانی و حیـوانی خـتم مـی‌شـوند؛ یـا در تصـویر ۲۷، همـین رویکرد در نقوش تشعیر مشاهده می‌شود. در آثار معاصر نیز این شیوه تکامل پیدا کرده و در آثار هنرمندان به‌طور متنوعی ارائه شده است. برای مثال در تصویر ۲۸ و ۲۹ می‌توان کاربرد تشخیص انسان‌وارگی و جانورپنداری را دید. ازآنجاکه یکی از لوازم شخص انسان یا حیوان برای شیئی بی‌جان استفاده شده است، می‌توان از تعبیر «تشخیص کنایی» نیز برای آن استفاده کرد.

تصویر ٢٦: تذهیب، هنرمند نامعلوم، (بخشی از اثر)، *خمسهٔ نظامی*، ۹۵٦ه.ق، محل نگهداری مدرسهٔ شهید مطهری (حسینی‌راد،١٣٨٤: ١٦٣)

تصویر ۲۷: امیر و همراهان (بخشی از اثر)، هنرمند نامعلوم، مرقع گلشن، سدهٔ ۱۰ه.ق، محل نگهداری: کاخ گلستان (حسینی‌راد، ١٣٨٤: ٤٣٤)

تصویر۲۸: تشعیر (بخشی از اثر)، محمود فرشچیان، ۱۳۸۲، (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۷: ۲۷۵)

تصویر۲۹: خسرووشیرین (بخشی از اثر)، محمدباقر آقامیری ١٣٦٤، (*شاهنامهٔ فردوسی*، ۱۳۹۱: ۹۲)

تصویر۳۰: در گوش دل، محمود فرشچیان، ١٣٦٧، (رضائی‌نبرد، ١٣٩٧: ٣٤٤)

۵-۳. مفاهیم انتزاعی

یکی از وجوه متمایز نگارگری معاصر نسبت به دوران قدیم، تصویرگری مفاهیم انتزاعی است. در این شیوه هنرمندان با قوهٔ خیال خود، به صورت‌های فرامادی و انتزاعی، جنبه‌ای محسوس بخشیده‌اند؛ برای مثال یکی از امکاناتی که به ایشان در این روند یاری رسانده، شخصیت‌بخشی به این امور است. این هنرمندان حتی در تعیین عنوان اثر خویش نیز از آرایهٔ تشخیص استفاده کرده‌اند. برای نمونه در تصویر ۳۰، هنرمند عنوان «در گوش دل» را برای اثر خود برگزیده که نمونهٔ بارز آرایهٔ تشخیص است. در این اثر، هاتفی غیبی به‌شکل پیری هدایت‌گر در گوش فرد متفکر حقایقی را زمزمه می‌کند. در اینجا از تشخیص صریح انسان‌واره استفاده شده است.

٤- نتیجه‌گیری

ادبیات فارسی و نگارگری ایران از دیرباز پیوندی عمیق داشته‌اند. نگارگران و شاعران ایرانی، براساس بینشی یگانه به خلق آثار هنری می‌پرداخته‌اند. آنها در عین نمایش زیبایی‌های جهان محسوس، همواره به عالم ملکوت توجه داشته‌اند و نمایش صور مثالی و خیالی هدف اصلی ایشان بوده است. در این میان شعر فارسی برای بیان صورت‌های خیالی از صناعات و آرایه‌های ادبی استفاده کرده است و نگارگران ایرانی نیز با شناخت خصوصیات این صناعات و معادل‌سازی تصویری از آنها زبان و بیان جدیدی در هنرهای تجسمی ایران ایجاد کرده‌اند که سبب ایجاد مشابهت بیانی بین نگارگری و شعر شده است.

در این تحقیق که به‌طور خاص به آرایهٔ تشخیص پرداخته شد، در پاسخ به پرسش اول مبنی‌بر اینکه آرایهٔ تشخیص در شعر فارسی چه جایگاهی داشته است؟ باید گفت این آرایه یکی از خیال‌انگیزترین صور بلاغی ادبی است که با جان‌بخشی به اشیا یا شخصیت‌بخشی به آنها در اشعار، جلوه‌ای پویا و متحرّک به‌وجود آورده است. این آرایه در شعر فارسی به دو صورت کلی انسان‌وارگی به‌معنای شخصیت انسانی دادن به اشیا و نیز جانورپنداری یا آنمیسم به‌معنای شخصیت حیوانی دادن به امور به کار رفته است. ساختار این آرایه به‌گونه‌ای است که یکی از لوازم انسان یا حیوان به اشیا و امور نسبت داده می‌شود یا افعال و حالات انسانی به اشیا مرتبط می‌شود. همچنین مناظره و گفتگوی بین اشیا و امور غیر ذوی‌العقول یا مخاطب قرارگرفتن ایشان و نیز از زبان ایشان سخن‌گفتن برای بیان مضامین و ایدهٔ مدنظر شاعر از مصادیق این آرایه هستند.

در پاسخ به پرسش دوم مبنی‌بر اینکه چگونه نگارگران ایران از ابزار بیانیِ آرایهٔ تشخیص در آثارشان استفاده کرده‌اند؟ می‌توان مدعی بود که نگارگران ایرانی با شناخت ویژگی‌های بیانی و خیال‌انگیز این آرایه، آثاری خلق کرده‌اند که جنبه‌ای فرامادی به خود گرفته است. شخصیت انسانی یا حیوانی بخشیدن به اشیا و امور بی‌جان، سبب شده است تا نگاره‌ها، حالتی پویا و زنده و بیانی متعالی یابند.

در بررسی آثار نگارگری قدیم و جدید ایران ازمنظر کاربرد آرایهٔ تشخیص، معلوم شد نگارگران در حوزه‌های گوناگونی همچون عناصر طبیعت، شامل گیاهان، صخره و خاک، خورشید و ابر و عناصر اربعه، عناصر حیوانی، اشیا، نقوش تجریدی و مفاهیم انتزاعی، جنبه‌های گوناگون تشخیص را راهکاری ویژه برای بیان مکنونات قلبی خویش به کار برده‌اند که درمجموع سبب پیوند ذاتی این هنر با شعر فارسی شده و زبانی مشترک در بیان حقایق عالم مکنون را ارائه کرده‌اند.

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸٤). «منظره در نگارگری ایران»، *مجلهٔ خیال شرقی*، شمارهٔ ۲، صص ۱٤-۲۵.

۲. ------ (۱۳۸٤). *سیمای سلطان‌محمد نقاش*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۳. ------ (۱۳۸۸). «اصل واق در نقاشی ایران»، *مجلهٔ هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۳۸، صص ۵- ۱۳.

٤. آقاحسینی، حسین و همتیان، محبوبه (١٣٩٤). *نگاهی تحلیلی به علم بیان*، تهران: انتشارات سمت.

٥. انوری، اوحد الدین محمد بن محمد، (١٣٧٦). دیوان انوری، تهران: انتشارات نگاه.

٦. بهار، ملک الشعرا، (١٣٩٠). دیوان اشعار ملک الشعرای بهار، تهران: انتشارات نگاه.

٧. پورتر، ایو (١٣٩٢). *آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی*، مترجم زینب رجبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

٨. حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد، (١٣٧٥). دیوان حافظ، تهران: فرهنگسرای یساولی.

٩. حسینی‌راد، عبدالمجید (١٣٨٤). *شاهکارهای نگارگری ایران*، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

١٠. خزایی، محمد (١٣٨١). «نمادگرایی در هنر اسلامی»، در *کتاب مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی*، تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

١١. خیام، عمر، (١٣٢٨). رباعیات حکیم عمر خیام، به اهتمام حسینعلی اسفندیاری، ژاپن: شامپوشا.

١٢. رضائی‌نبرد، امیر (١٣٩٥). *نگار جاویدان*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگسرای میر دشتی.

١٣. ریشار، فرانسیس (١٣٨٣). *جلوه‌های هنر پارسی*، ترجمهٔ عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

١٤. شاه‌پروری، محمدرضا و میرزاامینی، محمدمهدی (١٣٩٥). «تجلی نقش خورشیدخانم در قالی ایران»، *مجلهٔ جلوهٔ هنر*، شمارهٔ ١٥، صص٥٥-٦٦.

١٥. *شاهنامهٔ فردوسی* (مصوّر) (١٣٩١). تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.

١٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (١٣٨٠). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نیل.

١٧. شمیسا، سیروس (١٣٧١). *بیان*. چاپ دوم، تهران: انتشارات مجید و فردوس.

١٨. صفا، ذبیح الله، (١٣٧٨). تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات فردوس.

١٩. طاهری، علیرضا و ناصرنژاد، مریم (١٣٩١). ««مطالعهٔ ساختاری رخنمون‌های صخره‌ای در نگارهٔ «فرود با ایرانیان مواجه می‌شود» از *شاهنامهٔ طهماسبی*»، *مجلهٔ هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ٣، صص ٧٥-٩٠.

٢٠. علوی مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا (١٣٧٦). *معانی و بیان*، تهران: انتشارات سمت.

٢١. فردوسی، ابوالقاسم، (١٣٧٦). شاهنامه، به کوشش ژول مول، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

٢٢. کریم‌اف، کریم (١٣٨٥). *سلطان‌محمد و مکتب او*، ترجمهٔ جهانپری معصومی و رحیم چرخی، تبریز: انتشارات دانشگاه هنر اسلامی

٢٣. کفشچیان‌مقدم، اصغر و یاحقی، مریم (١٣٩٠). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، *مجلهٔ باغ نظر*، شمارهٔ ١٩، صص ٦٥- ٧٤.

٢٤. کوچش، زلتن (١٣٩٣). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، تهران: انتشارات سمت.

٢٥. مایل هروی، نجیب (١٣٧٢). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

٢٦. محمدزاده، محمدجعفر (١٣٨٤). «از منزل کفر تا به دین (سیری در نمونه‌های تأثیر قرآن و حدیث در آثار خیام)»، *مجلهٔ شعر*، شمارهٔ ٤٥، صص ٦٢-٦٥.

٢٧. منوچهری، ابوالنّجم احمد بن قوص بن احمد، (١٣٧٥). دیوان منوچهری، تهران: انتشارات زوار.

٢٨. مولانا، جلال الدین محمد بلخی، (١٣٨٤). مثنوی معنوی، به تصحیح رینولدالین نیکلسون، چاپ چهارم، تهران: انتشارات بهزاد.

٢٩. ناصری‌پور، محمد (١٣٨٣). *آفرین بر قلمت ای بهزاد*. چاپ دوم. تهران: سروش.

۳۰. نجارپور جباری، صمد و خواجه عطاری، علیرضا (۱۳۹٤). «جان‌بخشی به طبیعت در آثار سلطان‌محمد»، *مجلهٔ نگارینهٔ هنر اسلامی*، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ۸٤– ۹٦.

۳۱. یمین، محمدحسین (۱۳۷۸). «تشخیص از دیدگاه زبان‌شناسی»، مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱٤، صص ۸۱–۹۳.

32. Canby, Shila R, (2014). *The Shahnama of Tahmasb*, usa & iran: The Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.
33. Selliers, Diane De,(2013), *The Canticle of The Birds*, Paris: Selliers, Diane De Editeur
34. https://www.pinterest.com/pin/511862313873063301/-(17/12/2019)
35. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f003v –(12/11/2019)
36. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r- (17/10/2019)
37. https://www.christies.com/lotfinder/Lot/the-impoverished-dervish-of-faryab-crosses-the-5985263-(17/12/2019)
38. https://www.pinterest.com/pin/488640628317395419/- (18/12/2019)
39. https://www.pinterest.com/pin/488640628317395445/-(18/12/2019)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی