مقاله پژوهشی
Research Article

# بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران(مکاتب هرات و تبریز دو)*

**چکیده**

استعاره یکی از روش‌های بیانی برای فهم مفاهیم ناآشنا یا لایه‌های درونی و یک روش شناخت است. استعاره می‌تواند در حوزه‌های غیرکلامی نیز به کار رود که کاربرد آن را در این حوزه‌ها «استعارهٔ بصری» می‌گویند. هنر نگارگری مملو از استعاره‌های بصری در اشکال گوناگون حیوانی، انسانی، گیاهی و جمادی است. در این میان اشکال انسانی اعم از نوع شخصیت‌پردازی، حرکت اندام و چهره، از جلوه‌هایی است که می‌تواند نقش استعاری به خود بگیرند و در فرایند خوانش متن، مخاطب را از ظاهر نگاره به باطن دعوت کند؛ لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که استعارهٔ بصری در اشکال انسانی نگارگری ایران چه قابلیت بیانی یافته است. تبیین استعارهٔ بصری و شناسایی وجوه بیانی آن در شخصیت‌های انسانی به کار رفته در آثار نگارگری و همچنین بررسی چگونگی بیان استعاری حالات و عواطف از طریق اندام انسان از اهداف این پژوهش است. این مقاله به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است و با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و تصاویر، نقش و جایگاه استعاره به‌ویژه استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ بصری را از منظر کاربرد استعاره در اشکال انسانی بررسی و تحلیل جدیدی از آثار نگارگری ایران ارائه می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگارگران از یک طرف از طریق جایگزینی و تطابق بصری شخصیت ویژه‌ای به‌جای شخصیت اصلی داستان سعی کرده‌اند تا وقایعی از روزگار خود را به گونه‌ای استعاری مستندسازی کنند و از طرف دیگر حرکات و حالات اندام، حالات و عواطف انسانی و عالمی ورای عالم مادی و محسوس را تداعی می‌کنند.

**واژه‌های کلیدی:** استعارهٔ بصری، استعارهٔ مفهومی، اشکال انسانی، نگارگری، هرات، تبریز دو.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری زینب رجبی با عنوان: «تبیین تاثیر قابلیت های زبان و بیان شعر فارسی بر نگارگری ایران(مکاتب هرات و تبریز دو) با تاکید بر آرایه استعاره» است.

**زینب رجبی**
دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
z.rajabi@modares.ac.ir

**محمد کاظم حسنوند**
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
mkh@modares.ac.ir

---

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۱-۰۳-۱۸
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۴-۲۵

---

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40634.1138

**مقدمه**

مطالعات زبان‌شناسی در چند دهۀ اخیر، ماهیت جدیدی را برای استعاره تعریف کرد که بر اساس آن استعاره، فقط آرایۀ ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. در این دیدگاه کارکرد استعاری مفاهیم کمک می‌کند تا مفاهیم ناآشنا و اندیشه‌های انتزاعی درک و قابل لمس شود. این دسته از افراد که از آن‌ها به‌عنوان «زبان‌شناسان شناختی» یاد می‌شود، استعاره را نوعی «شیوۀ اندیشیدن» می‌دانند و به همین دلیل معتقدند آن را می‌توان در سایر رسانه‌ها و حوزه‌های بیانی از جمله تصویر، سینما، سیاست و غیره نیز به کار برد؛ ازاین‌رو اصطلاح «استعارۀ بصری» را در این زمینه به کار بردند. در این میان هنر نگارگری از شاخه‌های هنری است که از قابلیت بیانی استعاره در آن بسیار استفاده شده است. در هنر نگارگری که جلوه‌گاه عالم مثال است و هنرمندان با کشف و نمایش صور مثالی، پرده‌ای از عالم خیال برمی‌دارد، از آنجایی که نه کاملاً رویکرد به طبیعت دارد و نه انتزاع محض است، جنبه‌ای بینابین یافته که از طرفی شاخصه‌هایی مجرد و مثالی دارد و از طرف دیگر از طبیعت محسوس بهره برده، لیکن از آن گذر کرده و جنبۀ تجریدی به آن بخشیده است. بورکهارت دربارۀ این نگرش هنرمندان ایرانی می‌نویسد: «مینیاتور ایرانی در پی آن نیست که جهان مادی عادی را آن‌گونه که به حواس می‌آید با همۀ ناهماهنگی‌ها و درشتی‌ها و تصادفات نامطبوع آن مجسم کند؛ بلکه غیرمستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون‌نشدنی» یا اعیان ثابته است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۴۴)؛ بنابراین این هنر مملو از استعاره‌های بصری است.

با توجه به این دیدگاه، نگارگران برای نمایش صورت‌های خیالی به زبان استعاره روی آورده و از امکاناتی استفاده کردند که قابلیت تداعی معانی دارند. اصل تداعی معانی که به‌خصوص در استعاره جلوه‌گر است، در هنر و به‌ویژه در ادبیات فارسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. استعاره در کلام و به تبع آن در تصویر، به‌صورتی است که مخاطب را از ظاهر به باطن یا به‌عبارت دیگر از امری آشنا به امری غریب دعوت می‌کند و لذا هنرمند از طریق آشنایی‌زدایی سعی می‌کند تا مخاطب اثر هنری را از امور عادی و روزمره جدا کرده و او را با عالم و حقیقتی دیگر آشنا کند؛ لذا در مقالۀ حاضر سعی خواهد شد تا به این سؤال پاسخ داده شود که استعارۀ بصری در اشکال انسانی نگارگری ایران چه قابلیت بیانی یافته است. هدف از این پژوهش، تبیین استعارۀ بصری و شناسایی وجوه بیانی آن در شخصیت‌های انسانی به کار رفته در آثار نگارگری و همچنین بررسی چگونگی بیان استعاری حالات و عواطف از طریق اندام و چهرۀ انسان است.

از آنجایی که نگارگری ایران اساساً هنری نمادین و استعاره‌گونه است، لذا بررسی جنبه‌های گوناگون بیان استعاری آن، می‌تواند هم بر کشف معنا و لایه‌های درونی آثار یاری رساند و هم قابلیت بیانی ویژه‌ای در اختیار هنرمندان برای خلق آثار هنری قرار دهد.

**پیشینۀ پژوهش**

معمولاً منابعی که در حوزۀ زبان‌شناسی جدید دربارۀ استعاره بحث کرده‌اند، بخشی را به استعارۀ مفهومی اختصاص داده‌اند. از آن جمله می‌توان به کتاب استعاره، مقدمه‌ای کاربردی (۱۳۹۶) نوشتۀ زولتان کوچش اشاره کرد. نویسنده با بیان آنکه استعاره در واقع نوعی شیوۀ شناخت و به‌معنای درک یک حوزۀ مفهومی بر اساس حوزۀ مفهومی دیگر است، استعاره‌های مفهومی و کارکردهای گوناگون آن در حوزه‌های غیرکلامی از جمله هنرهای تجسمی را بررسی می‌کند. همچنین در خصوص استعاره‌های بصری می‌توان به مقالۀ «Pictorial Metaphor in Advertisement» (۱۹۹۴) نوشتۀ چارلز فورسویل[1] اشاره کرد. وی در این مقاله به نقش استعارۀ بصری به‌عنوان یکی از حوزه‌های شناختیِ استعاره مفهومی اشاره و سعی کرده تا مبانی فکریِ خویش در خصوص استعاره‌های بصری را با استفاده از پوسترهای تبلیغاتی تبیین و استعاره‌های بصری موجود در این آثار را تجزیه و تحلیل کند. نیز در مقالۀ دیگری با عنوان «The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphor» (۲۰۰۲) ضمن معرفی استعارۀ بصری، به نقش حوزۀ مبدأ و هدف در استعاره‌های بصری اشاره و جایگاه آن‌ها را در آثار هنری بررسی کرده است. پترنکو[2] و کوروچنکو[3] نیز در مقاله‌ای با عنوان «Metaphor as a Basic Mechanism of Art(Painting)» (۲۰۱۲) از نقش استعاره به‌ویژه کارکرد آن در هنرهای تجسمی سخن گفته‌اند و این استعاره‌ها را در خدمت بیان امری روان‌شناسانه در نظر گرفته‌اند که در فهم لایه‌هایی پنهان مؤثرند.

دربارۀ نحوۀ به کارگیری استعاره در پیکره‌های انسانی نیز مقالۀ «Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self» (۲۰۰۸) نوشتۀ آلبرت رُتنبرگ[4] استعاره‌های کلامی و بصری را تعریف و تبیین کرده، سپس خودنگاره‌های متعدد

رامبرانـد را در هیئـت شـخصیت‌های گوناگونـی از منظـر اسـتعارهٔ بصـری بررسـی و بیـان می‌کنـد کـه هنرمنـد بـا قـراردادن خـود در جایگاهـی دیگـر، می‌توانـد بیانگـر واقعیتـی دیگـر باشـد و ازایـن‌رو آثـار خودنـگارهٔ او در واقـع اسـتعاره‌های بصـری از موقعیت‌هـای گوناگـون هسـتند. در خصـوص اسـتعاره‌های بصـری در آثـار گرافیـک و چاپی یـا کاریکاتورهـای سیاسـی نیـز مقالاتـی بـه زبـان فارسـی موجـود اسـت؛ از جملـه «طراحـی نوع‌شناسـی آرایه‌هـای تصویـری بـا تمرکـز بـر رابطـهٔ تعاملـی اسـتعاره و مجـاز در تبلیغـات چاپـی» (۱۳۹۸)، نوشـتهٔ زهـرا کاشـانی‌زاده و دیگـران یـا «نقـش اسـتعارهٔ تصویـری در تحلیـل انتقـادی کلام: مطالعـهٔ مـوردی کاریکاتورهـای سیاسـی» (۱۳۹۵) شـیرین پورابراهیـم کـه ایـن هنرهـا را از منظـر اسـتعاره‌های بصـری بررسـی کرده‌انـد؛ همچنیـن در مقالـهٔ «بررسـی نشـانه‌های انسـانی اسـطوره‌ای در نگاره‌هـای شـاهنامهٔ شـاملو» (۱۳۹۸) فهیمـه زارع‌زاده و ژیـلا یارعلـی شـخصیت‌های پهلوانـی و اسـاطیری نگاره‌هـا را به‌عنـوان نشـانه‌های انسـانی در نظـر گرفته‌انـد و معانـی نمادیـن و اسـطوره‌ای آن‌هـا را بررسـی کرده‌انـد، امـا آنچـه مسـلم اسـت تاکنـون تحقیـق خاصـی در ارتبـاط بـا نقـش اسـتعاره‌های بصـری در آثـار نگارگـری کـه اساساً زبانـی اسـتعاری دارد، انجـام نگرفتـه اسـت و لـذا مقالـهٔ حاضـر مـی توانـد خـلأ موجـود در ایـن زمینـه را تـا حـدی جبـران کنـد.

## روش پژوهش

ایـن مقالـه بـه روش توصیفی‌تحلیلـی انجـام شـده اسـت و نویسـندگان سـعی کرده‌انـد تـا ابتـدا بـه تبییـن و تحلیـل نقـش و جایـگاه اسـتعاره به‌ویـژه اسـتعارهٔ مفهومـی و اسـتعارهٔ بصـری بپردازنـد و سـپس بـا بررسـی و توصیـف آثـار نگارگـری از منظـر کاربـرد اسـتعاره در اشـکال انسـانی، تحلیـل جدیـدی از آثـار نگارگـری ایـران ارائـه کننـد.

## مبانی نظری

### استعارهٔ مفهومی

در میـان زبان‌شناسـان شـناختی، جـورج لیـکاف[۵] و جانسـون[۶] در سـال ۱۹۸۰م در کتـاب اسـتعاره‌هایی کـه بـا آن زندگـی می‌کنیـم، نظریـهٔ جدیـدی را وارد حـوزهٔ تحقیقـات اسـتعاره کردنـد کـه بـه دیـدگاه «زبان‌شناسـی شـناختی اسـتعاره» معـروف شـد. از نظـر ایشـان اسـتعاره صرفـاً موضـوع واژه‌هـا یـا عبارت‌هـای زبانـی نیسـت. ازایـن‌رو آن‌هـا اصطـلاح «اسـتعارهٔ مفهومـی» را بـرای اولیـن بـار وارد حـوزهٔ زبان‌شناسـی کردنـد. «در زبان‌شناسـی شـناختی، اسـتعاره به‌صـورت فهـم یـک حـوزهٔ مفهومـی بـر حسـب حـوزهٔ مفهومـی دیگـر تعریـف می‌شـود.» (کوچـش،۱۳۹۶: ۲۰) بـرای مثـال بـر اسـاس ایـن دیـدگاه، عبـارت «بحـث، جنـگ اسـت»، یـک اسـتعارهٔ مفهومـی تلقـی می‌شـود؛ بدیـن صـورت کـه یـک حـوزهٔ مفهومـی یعنـی «بحـث»، بـر اسـاس حـوزهٔ مفهومـی دیگـر یعنـی «جنـگ» فهمیـده می‌شـود.

لیـکاف و جانسـون، اسـاس رابطـه میـان دو حـوزهٔ مفهومـی را کـه به‌شـکل تناظرهایـی میـان دو مجموعـه صـورت می‌گیـرد، «نگاشـت[۷]» می‌نامنـد. از طـرف دیگـر حـوزهٔ مفهومـی‌ای کـه بـرای فهـم حـوزهٔ مفهومـی دیگـر، عبارت‌هـای اسـتعاری از آن اسـتخراج می‌شـود، حـوزهٔ «مبـدأ[۸]» و حـوزهٔ مفهومـی‌ای کـه بـه ایـن ترتیـب فهمیـده می‌شـود را حـوزهٔ «هـدف[۹]» نامیده‌انـد.

از نظـر ایـن دیـدگاه «جایـگاه اسـتعاره، حصـار تنـگ زبـان و به‌ویـژه زبـان ادبـی نیسـت و اسـتعاره در تفکـر ریشـه دارد و حاصـل تعامـل انسـان بـا محیـط مـادی و انسـانی اطرافـش اسـت و به‌دلیـل عـدم دسترسـی مسـتقیم بـه نظـام تفکـر و ایدئولـوژی، قادریـم بـا مطالعـهٔ پدیده‌هـای زبـان، هنـر، سیاسـت، مذهـب و سـایر مظاهـر عینـی اسـتعاره، راهـی به‌سـوی کشـف ایدئولـوژی و نظـام تفکـر بشـر پیـدا کنیـم.» (پورابراهیـم، ۱۳۹۵: ۳۸)

به‌طـور کلـی لیـکاف و جانسـون بـا طـرح ادعاهـای عمیقـاً ریشـه‌دار و جاافتـاده زیـر، دیـدگاه سـنتی دربـارهٔ اسـتعاره را بـه چالـش کشـیدند: ۱. اسـتعاره ویژگـی مفاهیـم اسـت نـه واژه‌هـا؛ ۲. نقـش اسـتعاره در فهـم بهتـر برخـی مفاهیـم اسـت، نـه صرفـاً بـه منظورهـای هنـری یـا زیبایی‌شناسـانه؛ ۳. اسـتعاره غالبـاً مبتنـی بـر شـباهت نیسـت؛ ۴. اسـتعاره در زندگـی روزمـره توسـط برخـی افـراد عـادی به‌صـورت نـاآگاه و بـدون تـلاش زیـاد بـه کار مـی‌رود، نـه صرفـاً توسـط برخـی افـراد نابغـه یـا برجسـته؛ ۵. اسـتعاره یـک فراینـد اجتناب‌ناپذیـر از اندیشـه و اسـتدلال انسـان اسـت، نـه یـک چیـز زائـد کـه ممکـن اسـت از لحـاظ زبانـی، نوعـی تزییـن خوشـایند تلقـی شـود.

در میـان ویژگی‌هایـی کـه نـام بـرده شـد، یکـی از وجـوه افتـراق نظریـهٔ ایشـان بـا نظریـهٔ کلاسـیک دربارهٔ اسـتعاره، بحـث «لـزوم شـباهت» از پیـش تعییـن شـده در ایجـاد ارتبـاط میـان دو سـوی اسـتعاره اسـت کـه مدنظـر سـایر نظریه‌پـردازان ایـن حـوزه نیـز بـوده اسـت. بـرای مثـال بلَـک[۱۰] در نظریـهٔ تعاملـی خویـش می‌گویـد: «اگـر بگوییـم اسـتعاره شـباهت ایجـاد می‌کنـد، بسـیار راهگشـاتر از آن اسـت کـه بگوییـم اسـتعاره شـباهت‌هایی از پیـش موجـود را عرضـه می‌کنـد و دقیقـاً همیـن جنبـه از اسـتعاره اسـت کـه آن را تبدیـل بـه ابـزاری توانمنـد و خـلاق بـرای ایفـای نقشـی پررنـگ در شـعر، علـم و تبلیغـات می‌کنـد.» (کاشـانی زاده و دیگـران، ۱۳۹۸: ۱۳۶) ایـن مسـئله به‌خصـوص زمانـی کـه اسـتعاره در آثـار تجسـمی

و بصری بررسی می‌شود، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

**استعارهٔ بصری**

هنرهای تصویری یکی از ابزارهای شناخت و نوعی شیوهٔ اندیشیدن است: «هنر، اندیشیدن خلاق است؛ به بیان دیگر، نوعی اندیشیدن از طریق تصاویر است.» (Petrenko & Korotchenko, ۲۰۱۲: ۵۳۲) این نوع نگاه شناختی به استعاره سبب شده است تا محققان استعاره‌ها را در قلمروی غیرزبانی نیز در نظر بگیرند.

در دهه‌های اخیر بحث استعاره‌های بصری وارد حیطهٔ نظریهٔ استعاره‌های شناختی شد. «هرچند در ابتدا استعاره‌های زبان‌شناختی بیشتر مورد توجه بوده‌اند، اما در سال‌های اخیر تمرکز پژوهش‌ها در این حوزه، از استعاره‌های کلامی به‌سوی انواع استعاره‌های چند وجهی و تک‌حالته تغییر کرده است.» (Negro, ۲۰۱۷: ۱۱۹) استعاره‌های بصری را نخستین‌بار در سال ۱۹۹۶م چارلز فورسویل، وارد حیطهٔ مباحث استعاره‌های مفهومی کرد. وی معتقد بود که بشر به‌طور سیستماتیک مفاهیم انتزاعی را به لحاظ پدیده‌های عینی درک می‌کند. در مدل شناختی که فورسویل از استعاره‌های بصری ارائه می‌کند، پنج اصل را بر اساس یافته‌های استعاره در حوزهٔ کلامی استخراج می‌کند. اولین اصل تعریف لیکاف و جانسون (۱۹۸۰م) مبنی بر درک یک حوزهٔ مفهومی در قالب یک حوزهٔ مفهومی دیگر است؛ دومین اصل، نظریهٔ خلاقیت بلَک است که طبق آن استعاره‌ها اغلب نشان‌دهندهٔ شباهت‌هایی از پیش موجود نیستند، بلکه خالق شباهت‌ها هستند؛ سومین اصل این است که در درک استعاره، شباهت مفهومی میان حوزه‌های مبدأ و مقصد بسیار مهم است. هرچند شباهت ممکن است از پیش موجود نباشد و در فرایند تولید و درک استعاره‌ها آفریده شود. «عناصری همچون شباهت فیزیکی، شباهت فضایی، شباهت‌هایی مربوط به اندازه و دیگر مقوله‌هایی که بتوان به صورت بصری نشان داد، نقش مهمی در استعاره‌های تصویری نسبت به نوع کلامی آن ایفا می‌کنند.» (Forceville, ۱۹۹۴: ۳)؛ اصل چهارم، یک‌سویگی جریان انتقال استعاری از مبدأ به مقصد است که عکس آن غالباً ممکن نیست و پنجمین اصل آن که محیط بافتی که انتقال معنی در آن اتفاق می‌افتد، واژه نیست بلکه جمله است.

فورسویل استدلال می‌کند که درج رابطهٔ مبدأ و مقصد به‌ویژه هنگامی که مبدأ در تصویر حضور ندارد، تنها از راه بافت میسر است، به‌دلیل اینکه تصویر مانند زبان به‌صورت خطی درک نمی‌شود و نیز نشانه‌های دستوری مثل فعل بودن در تصویر وجود ندارد. «برای آنکه تصورات (همچون آن‌هایی که در استعاره‌های کلامی وجود دارند) بتوانند در تصاویر ایجاد شوند، باید با کمی تخیل و انعطاف به کار روند. برای مثال «عبارت» در استعارهٔ کلامی باید با اصطلاح دیگری جابه‌جا شود، حال آنکه به‌سختی می‌تواند معادل هنری قابل قبولی برای آن در نظر گرفت. شاید «تصویر» معادل آن باشد. احتمالاً بتوان گفت همان گونه که متن دربردارندهٔ استعاره‌های کلامی است، تصویر نیز در بردارندهٔ استعاره‌های بصری است.» (Forceville, ۱۹۹۴: ۳) تبدیل استعاره‌های کلامی به استعاره‌های بصری، امری ممکن، اما پیچیده است. بسیاری از استعاره‌های کلامی را که با واژگان و عبارات در کلام خلق شده‌اند، می‌توان به زبان تصویر ترجمان کرد. درک و تشخیص استعاره‌های بصری بسیار سخت‌تر از استعاره‌های کلامی است و قیاس تصویر و متن می‌تواند این امکان را فراهم آورد که تصویر به‌نوعی، بیان سه بعدی از جهان تعریف شود. محققان این حوزه، کاربرد استعاره‌های بصری را در حوزه‌های گوناگونی از جمله نقاشی، چهره‌نگاری، کاریکاتور، پوسترهای تبلیغاتی و سینما بررسی و تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

**کاربرد استعاره در اشکال انسانی نگارگری ایران**

اشکال انسانی از اصلی‌ترین و اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ نگارگری ایرانی هم به لحاظ ابعاد تجسمی و هم به لحاظ وجوه معنوی و تداعی‌های معنایی است. برخی از اشکال انسانی تصویر شده در یک اثر نگارگری، مستقیماً متناسب با داستان یا مضمون، افراد خاصی هستند که ایفای نقش می‌کنند؛ مثلاً در داستان‌های شاهنامه یا خمسه نظامی، پادشاهان، همراهان، پهلوانان و شخصیت‌هایی خاص که در داستان به آن‌ها اشاره شده است، مستقیم تصویر شده‌اند.

اما گاهی در همین تصاویر به نظر می‌رسد نگارگر، اندام و چهرهٔ شاه زمانه‌اش را به‌جای چهرهٔ پادشاهی قرار می‌دهد که در داستان بیان شده و استعاره‌ای بصری خلق می‌کند و از این طریق از یک طرف شاه هم‌عصر خود را با ثبت در اثر هنری جاودانه کرده و از طرف دیگر خصلت‌های دادگستری، دلاوری و اقتدار آن پادشاه اسطوره‌ای را در وجود شاه زمان خود متبلور کرده است.

مائیس نظرلی خاورشناس روسی، یکی از علت‌های این تطابق بصری را با توجه به بهره‌گیری استعاری از آن، «مستندسازی» وقایع تاریخی از طریق

تصویرگری آثار ادبی دانسته و در خصوص هنرمندان عصر صفوی که می‌توان آن را به دوره‌های دیگر نیز تعمیم داد، می‌نویسد: نگارگران «عناصر تصویری را وارد نقاشی خود کردند که محیط دربار را به دقت و با جزئیات مردم‌شناختی نشان می‌داد. به‌عبارت دیگر تصاویر را «مستند» کردند. از سوی دیگر در چارچوب تصویرسازی ادبی باقی ماندند تا آنجا که موضوعات ادبیِ تکلیف شده را به تفصیل بیان می‌کردند. شیوهٔ مورد استفادهٔ نقاشان عبارت بود از اینکه هر رویداد جالب توجه زندگی دربار صفوی، مانند موضوعی از آثار ادبی برگزیده و با استفاده از همهٔ امکانات استعاره، سمبل، کنایه و غیره مصور می‌شد.» (نظرلی، ۱۳۹۱: ۳۱)

این سنت را برای مثال در تصویرگری نسخهٔ اسکندرنامهٔ نظامی به دستِ کمال‌الدین بهزاد می‌توان دید که چهرهٔ شاه زمانه‌اش یعنی سلطان‌حسین‌میرزا را در چندین اثر به‌جای اسکندر، در این داستان تصویر نموده است. (تصاویر ۱ و ۲) زمانی که این آثار با چهره‌پردازی در تصاویر ۳ و ۴ که در واقع شبیه‌سازی مستقیم از چهرهٔ سلطان‌حسین‌میرزا توسط بهزاد است مقایسه شود، چهرهٔ سلطان‌حسین با شخصیت ویژه و مشابهی، حتی با استفاده از رنگ سبز خاص در لباس، مشخص است. (جدول ۱)

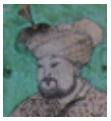
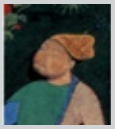
همچنین در تصویر ۲ که مربوط به داستان «ملاقات

**تصویر ۱. بخشی از اثر، ملاقات اسکندر با پیر، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، خمسهٔ نظامی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۶: ۱۵۵)**

**تصویر ۲. بخشی از اثر، اسکندر و هفت حکیم فرزانه، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، خمسهٔ نظامی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۱: ۳۵۱)**

**تصویر ۳. بخشی از اثر، دربار سلطان حسین میرزا، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، بوستان سعدی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ مصر (Bahari,۱۹۹۶: ۱۰۲)**

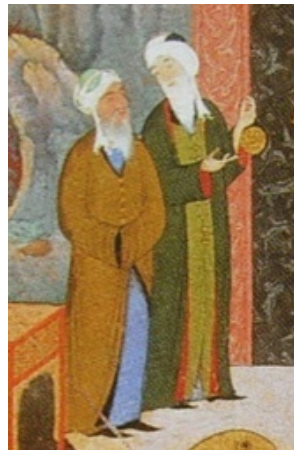
**تصویر ۴. صورت سلطان حسین میرزا، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ هنر دانشگاه هاروارد (Roxburgh,۲۰۰۵: ۲۳۹)**

| چهرهٔ فرد | ویژگی‌های مشترک چهره | نوع بیان تصویری | نمونه چهره‌های تصویر شده |
|---|---|---|---|
| سلطان حسین میرزا | چهره‌ای با گونه‌های برجسته، چشمانی مغولی، محاسنی مرتب و پایی رفته، لباس سبزرنگ | شبیه‌سازی: تک‌پیکره با ذکر نام سلطان حسین میرزا |  |
| | | شبیه‌سازی: چهرهٔ شاه در نگارهٔ «سلطان حسین میرزا در تفرجگاه» |  |
| | | شبیه‌سازی: چهرهٔ شاه در نگارهٔ «دربار سلطان حسین میرزا» | |
| | | استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «ملاقات اسکندر با پیر» | |
| | | استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه» | |
| | | استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «اسکندر برای دفع هیولا بر طبل می‌کوبند» | |

**جدول۱. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی‌شده سلطان حسین میرزا با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)**

اسکندر با هفت حکیم فرزانه» است به نظر می‌رسد به غیر از چهرهٔ شاه، برخی از شخصیت‌های علما و عرفای زمان سلطان حسین میرزا همچون جامی و علی‌شیر نوایی نیز به‌جای پیران و علما و بزرگان همراه اسکندر که در داستان ذکر شده‌اند، تطبیق بصری داده شده و گواه این مسئله نیز می‌تواند همان تکرار تصویرگری شخصیت‌ها با شخصیت ویژهٔ خود در چندین نگاره باشد. چنانچه در تصاویر ۵ و ۶ ملاحظه می‌شود که چهرهٔ جامی با محاسنی سفیدرنگ تیز و بلند، با دستاری سفید و معمولاً لباسی به رنگ سبز خردلی و علی‌شیر نوایی نیز با چهره‌ای گندمگون و سبزه به‌صورت پیری با محاسن نسبتاً بلند و معمولاً با لباسی به رنگ قهوه‌ای و آبی ترسیم شده‌اند.

پیکره و چهرهٔ علی‌شیر نوایی را حتی به‌طرز مجزا و با ذکر نام او، مستندسازی کرده‌اند (تصویر ۷) که شباهت و تکرار این تصویرگری مشابه، توسط هنرمندان می‌تواند بر صدق این مسئله و بر بیان استعاری این پیکره‌ها که شخصیتی واقعی را به‌جای شخصیت داستانی نشانده‌اند، تأکید کند. (جدول۲) این سنت بعدها نیز ادامه یافت، چنان‌که در دورهٔ صفویه آثاری وجود دارد که هنرمند چهرهٔ شاه زمانه را به‌جای شخصیت پادشاه در داستان ادبی مستندسازی کرده است. برای مثال در تصویر۸ با عنوان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را» از نسخهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسب، این مستندسازی از چهرهٔ شاهِ زمان یعنی شاه طهماسب اتفاق افتاده است و در واقع چهرهٔ شاه طهماسب در این آثار استعاره‌ای بصری از شخصیت داستان نظامی است. به نظر می‌رسد که این نگاره در دوران فرمانروایی



تصویر۵. بخشی از اثر، اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۶: ۱۵۴)

تصویر۶. بخشی از اثر، سماع دراویش، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن۹ق، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن (Bahari,۱۹۹۶: ۹۴)

تصویر۷. شبیه‌سازی چهرهٔ علی‌شیر نوایی (سمت چپ)، هنرمند نامعلوم، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ توپکاپی (Roxburgh,۲۰۰۵: ۲۳۸)

| چهرهٔ فرد | ویژگی‌های مشترک چهره | نوع بیان تصویری | نمونه چهره‌های تصویر شده |
|---|---|---|---|
| عبدالرحمن جامی | محاسنی سفید رنگ تیز و بلند<br>چهرهٔ سفید<br>دستاری سفید<br>معمولاً لباسی به رنگ سبز خردلی | شبیه‌سازی:<br>پیر طریقت در نگاره «سماع دراویش» | |
| | | استعارهٔ بصری:<br>جامی به‌جای منجم حکیم<br>در داستان «اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند» | |
| | | استعارهٔ بصری:<br>جامی به‌جای حکیم فرزانه<br>در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه» | |
| علی‌شیر نوایی | چهره‌ای گندمگون و سبزه<br>پیری با محاسن نسبتاً بلند<br>معمولاً با لباسی به رنگ قهوه‌ای و آبی | شبیه‌سازی:<br>پیکرهٔ شبیه‌سازی‌شده با ذکر نام | |
| | | استعارهٔ بصری:<br>علی‌شیر نوایی به‌جای حکیم فرزانه<br>در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه» | |
| | | شبیه‌سازی:<br>پیر طریقت در نگارهٔ «سماع دراویش» | |
| | | استعاره بصری:<br>علی‌شیر نوایی به‌جای حکیم فرزانه<br>در داستان «اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند» | |

جدول۲. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی شدهٔ جامی و علی‌شیر نوایی با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)

شاه طهماسب انجام شده است. با توجه به توصیفات تصویری که از چهرهٔ شاه شده است و نیز موارد مشابه دیگری که در نگاره‌ها آمده است، معمولاً شاه طهماسب را در لباس قرمز_نارنجی و سبز نمایش داده‌اند. نظرلی علت را این‌گونه بیان می‌کند: «در دورهٔ سلطنت شاه طهماسب اول، خسرو، غالباً در لباس سرخ_سبز به تصویر کشیده می‌شد که ممکن است بی‌دلیل نباشد، چون طهماسب در برج دلو به دنیا آمده و ستاره دلو به رنگ سرخ است. رنگ سبز نیز رنگ دوشنبه (روز بر تخت جلوس‌کردن طهماسب) است. عموماً تلفیق مشابه رنگ‌ها در لباس شاه را می‌توان سنتی در مینیاتور ایران دانست، اما در مورد اخیر، این سنت با انطباق‌های نجومی خاصی نیز همراه است.» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۷۶) با مقایسهٔ شخصیت اصلی داستان یعنی انوشیروان در هیئت شاه طهماسب و سایر آثار این دوره و مشابهت چهره‌نگاری شاه طهماسب در سایر نسخه‌ها، می‌توان به نوع طراحی مشابه شخصیت شاه طهماسب و استفادهٔ استعاری از وی به‌جای شخصیت پادشاه در داستان ادبی، پی برد. (جدول۳) در برخی از این چهره‌پردازی‌ها و احتمالاً برای تأکید بر حضور شاه و نشان‌دادن مشابهت‌سازی چهرهٔ وی

**تصویر۸.آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را، منسوب به میر سید علی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، تبریز، قرن۱۰ق، محل نگهداری: گالری سکلر (Canby,۲۰۱۴: ۳۰۵)**

**تصویر۹. کتیبه با نام شاه طهماسب صفوی، بخشی از اثر، تاج‌گذاری خسرو، منسوب به آقامیرک، خمسهٔ طهماسبی، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (URL1)**

**تصویر۹,۱. کتیبه با نام شاه طهماسب**

**تصویر۱۰. بخشی از اثر، دربار سلطان حسین میرزا، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، بوستان سعدی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ مصر (Bahari,۱۹۹۶: ۱۰۲)**

**تصویر۱۰,۱. کتیبه با نام سلطان حسین میرزا**

در تصویر، نام شاه، حتی در کتیبهٔ بالای سر او، نیز نوشته شده است. چنان‌که نام شاه طهماسب در تصویر۹ و نام سلطان حسین میرزا در تصویر۱۰ در کتیبه نوشته شده است.

در ارتباط با تصویر۸، باید به نکتهٔ دیگری نیز توجه کرد و آن این است که در دوران شاه طهماسب رویدادی رخ داده بود که با موضوع داستان نگاره مطابقت دارد و آن آوردن ارمغان‌های هندی برای شاه طهماسب توسط همایون و پناه جستن به دربار وی است. در این رویداد همایون با کمک نظامی شاه طهماسب بر دشمنش در هند پیروز شده و بر تخت می‌نشیند. در این نگاره همایون در هیئت فردی با چشمان مغولی و کشیده در لباس زرد رنگ که نمادی از فرهنگ هند است، با ملاطفت فردی درباری به حضور شاه آمده و کاغذ سفیدی را به شاه تقدیم می‌کند.

شاه نیز دست یاری به سویش دراز کرده است. می‌توان از شباهت آشکار ظاهری مقام هندی در نگارهٔ تحلیل‌شده، با چهرهٔ همایونی که در تصاویر نگاره‌های مغولی شبیه‌سازی شده، بر مستندسازی و ایفای نقش استعاری پیکره و چهرهٔ او در این نگاره تأکید کرد. (جدول۴) همایون در این تصاویر با صورت نسبتاً کشیده، چشمان مغولی و ریش نوک‌تیز مخصوص، به تصویر کشیده شده است. در خودِ نگاره نیز از طریق تداعی معانی برخی عناصر می‌توان پی به صحت این ادعا برد. برای مثال پشت سر انوشیروان نقش دو میمون که موجودی افسانه‌ای از آنان می‌گریزد، ترسیم شده است. طبق مستندات تاریخی ولادت و تاج‌گذاری شاه طهماسب، هر دو در سال میمون رخ داده است و ازاین‌رو در این تصویر میمون نمادی از شاه طهماسب است و این تطابق دو سال میمون یعنی تولد و تاج‌گذاری، سبب ایجاد اقتدار و فراری‌شدن اهریمن شده است. همچنین در سمت چپ، یک میمون، نماد شاه طهماسب، بر پشت یک فیل، نماد هندوستان، قرار دارد که آن را به داخل محوطهٔ کاخ هدایت می‌کند. این مسئله نیز بر وجوه استعاری شخصیت‌های این نگاره می‌افزاید.

سنت مستندسازی استعاری پیکره‌ها در دورهٔ قاجار نیز مدنظر بوده است. چنانچه شخصیت فتحعلی شاه قاجار به‌جای رستم در نسخ مصور شاهنامه، تطابق بصری یافته است؛ همچنین در صحنه‌هایی از نسخهٔ مصور هزار و یک شب، ناصرالدین شاه با همهٔ ویژگی‌های چهره و لباس‌های خاص درباری‌اش

| چهرهٔ فرد | ویژگی‌های مشترک چهره | نوع بیان تصویری | نمونه چهره‌های تصویر شده |
|---|---|---|---|
| شاه طهماسب صفوی | چهرهٔ بدون محاسن<br>دستاری سفیدرنگ با کلاه قزلباش و دارای پر سه‌تایی سفید و تزیینی پرمانند به رنگ سیاه و رشته مرواریدی به دور دستار<br>لباس سبز و نارنجی | استعارهٔ بصری:<br>شاه طهماسب به‌جای جهن<br>در داستان «جهن بر تخت سلطنت توران تکیه زد» | |
| | | استعارهٔ بصری:<br>شاه طهماسب به‌جای خسرو<br>در داستان «تاج‌گذاری خسرو» | |
| | | استعارهٔ بصری:<br>شاه طهماسب به‌جای خسرو<br>در داستان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را» | |

**جدول۳. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی شده شاه طهماسب با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)**

| چهرهٔ فرد | ویژگی‌های مشترک چهره | نوع بیان تصویری | نمونه چهره‌های تصویر شده |
|---|---|---|---|
| همایون | صورت نسبتاً کشیده، چشمان مغولی و ریش نوک‌تیز مخصوص | استعارهٔ بصری:<br>همایون به‌جای فرستاده هند<br>در داستان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را» | |
| | | شبیه‌سازی:<br>چهرهٔ همایون در نگاره «مجلس همایون و اکبرشاه» | |
| | | شبیه‌سازی:<br>چهرهٔ همایون در نگارهٔ «پذیرایی شاه طهماسب از همایون» | |
| | | شبیه‌سازی:<br>چهرهٔ همایون در نگارهٔ «مجلس تیمور، بابر و همایون» | |

**جدول۴. مقایسهٔ چهره‌های مستندسازی شدهٔ همایون با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)**

به‌جای شخصیت خلیفه قرار گرفته و چهره و شمایل امیرکبیر نیز به‌جای وزیر یا مشاور او تصویر شده است.

اما گونهٔ دیگر بیان استعاری از طریق اشکال انسانی مربوط به «حالات اندام» و نقش آن‌ها در تداعی معانی است. در آثار نگارگری، بسیاری از حالات روحی و عاطفی و برخی رفتارهای انسانی، از طریق «حالات گوناگون اندام» نمایش داده می‌شود. به‌عبارت دیگر حالات و حرکات اندام، حوزهٔ مبدأ در استعاره‌های بصری برای بیان حالات روحی و عاطفی و عملکرد رفتاری که حوزهٔ هدف هستند، به کار رفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

یکی از مهم‌ترین حالات در نگارگری، حالت

**تصویر۱۳. حالت گفت‌وگو، بخشی از اثر، تولد زال، منسوب به میر مصور، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby.۲۰۱۴: ۱۱۰)**

«گفت‌وگو» است. (تصویر۱۳) در آثار نگارگری حالت گفت‌وگو اغلب با دهان بسته انجام می‌شود و معمولاً حالت دست، سر، اندام و چشم و ابرو برای نمایش گفت‌وگو به کار می‌روند. در این حالت گاهی یک نفر سخن می‌گوید و دیگری گوش می‌دهد و گاهی چند نفر هم‌زمان با یکدیگر در حال گفت‌وگو تصویر شده‌اند.
یکی دیگر از حالاتی که در اشکال انسانی از طریق اندام نمایش داده می‌شود، حالت «تعجب» است. بدان صورت که سر، کمی به‌سمت جلو خم شده و فرد متعجب، انگشت خویش را به نشانهٔ تعجب بر روی لب‌هایش قرار داده است که چند نمونهٔ آن را هم‌زمان در تصویر ۱۴ می‌توان مشاهده کرد. این حالت در صحنه‌ها و موضوعات گوناگونی مشاهده می‌شود که امری تعجب‌برانگیز اتفاق افتاده است. مطلب دیگر «نصیحت» است و آن حالتی است

**تصویر۱۴. حالت تعجب، بخشی از اثر، کابوس ضحاک، منسوب به میر مصور، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby, ۲۰۱۴: ۷۷)**

که توسط اندام ادراک می‌شود. در این حالت، فرد نصیحت‌کننده را کمی به‌سمت جلو که با عطوفت خم شده نشان می‌دهند، در حالی که حالت دست به‌صورت اشاره و گاهی با نمایش کف دست که به‌سمت فرد مقابل دراز شده تصویر کرده‌اند. (تصویر۱۵) «شرم و حیا» نیز معمولاً از حالاتی است که در نگارگری از طریق حالت اندام درک می‌شود. نمایش این حالت معمولاً در فردی نشان داده شده که مورد نصیحت قرار گرفته و به‌صورتی است که یک دست را در کنار صورت گرفته و معمولاً سر را به‌سمت پایین با درجهٔ خم‌شدگی زیاد نشان داده‌اند. (تصویر۱۶)
حالت «احترام» حالت دیگری است که در آثار نگارگری بسیار به کار رفته است. انسان‌هایی که در مقابل شخصیت مهمی از جمله پادشاهان، پیران، عرفا و بزرگان یا معشوق قرار گرفته‌اند، معمولاً حالتی از احترام همراه با حیا را نشان می‌دهند. نمایش آن نیز بدین صورت است که این افراد دست‌ها را به‌طور متقاطع بر روی یکدیگر قرار داده‌اند و در عین حال سر را به نشانهٔ حیا به‌سمت پایین انداخته و نیمهٔ بالایی اندام نیز به‌سمت جلو خم شده است. (تصویر۱۷)

## نتیجه‌گیری

با بررسی آثار نگارگری ایران که مملو از استعاره است، مشخص می‌شود که این هنر، بیانی لایه‌لایه و پیچیده است و ازاین‌رو کشف لایه‌های درونی و معانی پنهان، به فهم بهتر آثار کمک می‌کند. نگارگران ایران با شناخت قابلیت‌ها و کارکردهای بصری استعاره، توانسته‌اند، از آن در جلوه‌های گوناگون

**تصویر۱۵. حالت نصیحت، بخشی از اثر، در محضر پیر، هنرمند نامعلوم، مرقع گلشن، قرن ۱۱ق، محل نگهداری: کاخ گلستان (موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۸۴: ۴۱۶)**

**تصویر۱۶. حالت شرم، بخشی از اثر، روبابه با سیندخت درد دل می‌کند، منسوب به عبدالعزیز، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby, ۲۰۱۴: ۱۲۴)**

**تصویر۱۷. حالت احترام، بخشی از اثر، ترغیب یوسف(ع) به ازدواج با زلیخا، سلطان محمد، هفت اورنگ جامی، قرن۱۰ق، محل نگهداری: گالری فریر (Cary Welch, ۱۹۷۶: ۱۱۲)**

و برای بیان مقاصدی درونی و دور از ذهن بهره برند. در پاسخ به پرسش تحقیق که اشکال انسانی در نگارگری ایران چگونه به‌عنوان استعاره‌های بصری ایفای نقش می‌کنند، باید اشاره کرد که یکی از روش‌های نگارگران در نمایش استعاری پیکره‌های انسانی، جایگزینی و تطابق بصری شخصیت ویژه‌ای به‌جای شخصیت اصلی داستان همچون استفاده از شخصیت پادشاه زمانه و علما و بزرگان و دیگر افراد به‌جای شخصیت‌های داستان‌های ادبی است. ایشان از این طریق سعی کرده‌اند تا وقایعی از روزگار خود را به گونه‌ای استعاری، مستندسازی کنند و از این طریق این پیکره‌ها را به‌عنوان استعاره‌هایی بصری از شخصیت داستانی در نظر گرفته‌اند. همچنین از طریق نوع تصویرگری حرکات اندام پیکره‌های انسانی، برخی حالات و عواطف انسانی همچون حالت تعجب، گفت‌وگو، شرم و حیا، احترام و غیره را به فراخور موضوع و نیاز تصویر، نمایش داده‌اند. به‌عبارت دیگر در واقع این حرکات و حالات اندام را برای نمایش حالات نفسانی و عاطفی به‌صورت استعاری جلوه‌ای بصری بخشیده‌اند و در مجموع بیننده را از ظاهر اثر به باطن آن رهنمون کرده‌اند.

**پی‌نوشت‌ها:**

1-Charles Forceville
2- Petrenko
3- Korotchenko
4- Albert Rothenberg
5- Lakoff
6- Johnson
7- Mapping
8- Source
9-Target
10- Black

**منابع:**


- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹) ***هنر مقدس***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۵) «نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام، مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی»، ***پژوهش‌های زبان‌شناسی***، ۱ (۱۴)، ۵۲- ۳۷.
- تجویدی، اکبر (۱۳۸۶) ***نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زارع زاده، فهیمه و یارعلی، ژیلا (۱۳۹۸) «بررسی نشانه‌های انسانی اسطوره‌ای در نگاره‌های شاهنامه شاملو(۱۰۰۷-۱۰۲۷ق)»، ***گرافیک و نقاشی***، (۳)، ۱۳۶-۱۵۰.
- کاشانیزاده، زهرا، اسفیدانی، محمد رحیم، کیماسی، مسعود و معنوی راد، میترا. (۱۳۹۸) «طراحی نوع‌شناسی آرایه‌های تصویری با تمرکز بر رابطه تعاملی استعاره و مجاز در تبلیغات چاپی»، ***تحقیقات بازاریابی نوین***، ۱ (۳۲)، ۱۲۵- ۱۴۴.
- کوچش، زولتان (۱۳۹۶) ***استعاره، مقدمه‌ای کاربردی***، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- موزهٔ هنرهای معاصر (۱۳۸۴) ***شاهکارهای نگارگری ایران***، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰) ***جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی***، ترجمهٔ عباسعلی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.


**References**:


- Bahari, E. (1996). ***Bihzad: Master Persian painting***. London & New York: I.B.Tauris.
- Burckhardt, T.(1990). ***Principes et methodes de L'art scar'e***.Translated by Jalal Satari, Tehran: Soroosh, (Text in Persian)
- Canby, Sh. (2014). ***The Shahnama of Tahmasb***. USA& Iran: The Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.
- Forceville, Ch. (1994). "Pictorial metaphor in advertisement". ***Metaphor & Symbolic Activity***, 9(1), 1-29.
- Forceville, Ch. (2002). The identification of target & source in pictorial metaphor. ***Journal of Pragmatics***. 34(1), 1-14.
- Kashanizade, Z., Esfidani, M.R., Keimasi, M. and Manavi Rad, M. (2019)."Designing a typology for visual rhetoric with a focus on the interaction of metaphor and metonymy in print advertisin". ***New Marketing Research Journal***. No1(32). 125-144, (Text in Persian)
- Kövecses, Z.(2017). ***Metaphor: A practical introduction***. Translated by Jahanshah Mirzabeigi. Tehran: Aghah, (Text in Persian).
- Nazarli, M.(2011). ***Dva Mira Vostochnoĭ Miniatiury: Problemy Pragmaticheskoĭ Interpretatsii Sefevidskoĭ Zhivopisi***. Translated by Abbasali Ezati. Tehran: Academy of Art, (Text in Persian)
- Negro, I. (2017). The role of visual metaphor in visual genres. ***Epic Series in Language & Linguistics***, (2), 119-126.
- Petrenko, V., & Korotchenko, E. (2012). "Metaphor as a basic mechanism of art(painting)".***Psychology in Russia: State of Art***. (2), 531- 562.
- Pourebrahim, S. (2016). "Metaphorical realization of ideology in political caricatures: The role of pictorial metaphors in critical discourse analysis". ***Journal of Researches in Linguistics***. No1(14). 37-52, (Text in Persian).
- Rothenberg, A. (2008). "Rembrandt's creation of the pictorial metaphor of self". ***Metaphor & Symbol***, 23(2), 108- 129.
- Roxburgh, D. (2005). ***Turks***. London: Royal Academy of Arts.
- Tajvidi, A. (2006). ***Review of the Irainan painting art [from the beginning to the 10th century A.H]. Tehran***. Iran: Ministry of Culture and Islamic Guidance; Printing and Publishing Organization, (Text in Persian).

● Tehran Museum of Contemporary Arts, (2005). ***Masterpieces of Persian Painting***. First Edition, Tehran: Museum of Contemporary Art Publishing and Development of Visual Arts Center, (Text in Persian).

● Zarezadeh. F.,& Yarali, Z. (2020). "Mythological human signs in Shamloo Shahnameh(1007-1027 AH)". ***Journal of Graphic Art and Painting Research***. No3(3). 136-150, (Text in Persian).

***URLs:***

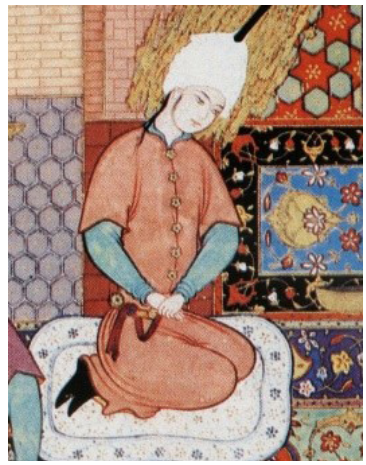
URL1: www.bl.uk:2021/3/20

# An Investigation into Metaphorical Function in Human Forms of Persian Painting of Iran(Herat and Second Tabriz School)*

**Abstract:**

Metaphor is one of the expressive methods for understanding unfamiliar concepts or inner layers and a method of cognition. Linguistic studies in the last few decades have defined a new nature for metaphor, according to which metaphor is not just a literary technique or aspect of speech, but an active process in the human cognitive system. Metaphor is defined as understanding one conceptual domain in terms of another conceptual domain. In this view, the metaphorical function of concepts helps unfamiliar concepts and abstract ideas to be understood and touched. Theorists believe that metaphor is a kind of "way of thinking" and so it can be used in other media and areas of expression, including images, cinema, politics, etc. Metaphor can also be used in non-verbal fields, which is specifically called "visual metaphor" in this sense. In recent decades, the argument of visual metaphors has entered the field of cognitive metaphor theory. Converting verbal metaphors into visual metaphors is possible, but complicated. Many verbal metaphors created by words and phrases can be translated into image language. Visual metaphors are much more difficult to be understood and recognized than verbal metaphors. The comparison of the image and the text can define images as three-dimensional expressions of the world.

Meanwhile, Persian painting is one of the branches of art in which the expressive ability of metaphor is used a lot. Persian painting is the manifestation of the imaginary world. Discovering and displaying imageries, artists of this type of painting intuit the world of imagination. Since it is neither completely



***The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Zeinab Rajabi, Entitled: "Explaining the Impact of Persian Painting Poetry Language and Expression Capabilities on Persian Painting (Herat and Second Tabriz School) by Emphasizing on Metaphor".**

**Zeinab Rajabi**
PhD., Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Iran, Tehran.
z.rajabi@modares.ac.ir

**Mohammad kazem Hassanvand**
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Iran, Tehran, Corresponding Author.
mkh@modares.ac.ir

Date Received: 2022-06-08
Date Accepted: 2022-07-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40634.1138

close to nature nor pure abstraction, it has found an intermediate aspect, which has both abstract and imaginary characteristics. On the other hand, not only can artists use the tangible nature, but they can also pass it and gave it an abstract aspect. From this point of view, painters have turned to the language of metaphor to show imaginary images and use facilities that have the capability of associating meanings. The principle of association of meanings, which is particularly evident in metaphor, is of special importance in art, especially in Persian literature. Metaphor in words and accordingly in images is a form that invites the audience from the outside to the inside, in other words, from something familiar to something strange. Therefore, through defamiliarization, the artist tries to separate the audience from ordinary and everyday things and introduced another world and truth.

The art of painting is full of visual metaphors in various animal, human, plant, and inanimate forms. Human forms are one of the main and fundamental elements of Iranian painting in terms of visual and spiritual aspects as well as semantic associations. Some of the human figures depicted in paintings are directly relevant to the story or theme, and these humans play a specific role. For example, in the stories of Shahnameh or Khamseh of Nizami, kings, companions, warriors, and special characters mentioned in the story are depicted directly. Nevertheless, sometimes in the same pictures, it seems that the painter has put the body and face of the king of his time instead of the king's face of the story; hence they have created a visual metaphor. In this way, they immortalized their contemporary king by recording it in a work of art. On the other hand, they reveal the qualities of justice, valor, and authority of that legendary king in the existence of the king of their time. However, another type of metaphorical expression through human forms is related to "body states" and their role in associating meanings. In Persian painting, many mental and emotional states and some human behaviors are shown through "various body states". In other words, states and body movements are the source area, mental and emotional states, and behavioral performance are the target area in visual metaphors. This use of metaphor in the human figure can invite the audience from the exterior of the painting to the interior in the process of reading the text.

The present research seeks to answer the question: What is the expression of visual metaphor in human forms of miniature painting? The purpose of the research is to explain visual metaphors and identify their expressive aspects in human characters used in paintings and also to study how to express metaphorical states and emotions through the human body and face. Since Persian painting is a symbolic and metaphorical art, it can discover the meaning and inner layers, and provide special expressive capabilities to artists to create artworks.

This article has been done on the descriptive-analytical method and by collecting library information and images, the role and position of metaphor, especially conceptual metaphor, and visual metaphor have been studied from the perspective of metaphor in human forms, and present a new analysis of miniature paintings.

By examining Persian paintings, which are full of metaphors, it is clear that this art has a layered and complex expression, and therefore, discovering the inner layers and hidden meanings helps better understanding the works. Persian painters have been able to use visual metaphors in various ways by knowing their capabilities and visual functions of them, so they could express inner and distant intentions. Therefore, in response to the research question, it should be mentioned that one of the painters' methods in the metaphorical representation of human figures is the replacement and

visual adaptation of a special character instead of the main character of the story, such as using the character of the king of the time (such as Sultan Hossein Mirza, Shah Tahmasab, Humayun, Shah Abbas, and other Qajar kings) and scholars and elders (including Amir Alishir Nawai, Jami and Amir Kabir) and other people instead of the characters of literary stories, such as Iskandar, Anushirvan, Rostam, etc. in the illustrated version of Ferdowsi's Shahnameh or Khamseh of Nizami. They have tried to document the real events of their time in a metaphorical way, and in this way, they have considered these figures as visual metaphors for fictional characters.
Additionally, through the type of depiction of body movements of human figures, they show some states and human emotions, such as surprise, conversation, shame and modesty, respect, etc., based on the subject and the need of the image. For example, in conversation mode, people are drawn with closed mouths, and usually, the expression of hands, bodies, eyes, and eyebrows are used to display conversation mode. In the state of surprise, the head is depicted slightly bent forward and the surprised person has put his finger on his lips. The other mode is "advice" which is the state perceived by the organ of the body. In this case, the person giving advice is shown leaning forward a little with affection, while the hand gesture and sometimes the palm of hands are stretched towards the opposite person. "Shame and modesty" is also usually one of the states that are understood in painting through body posture. The display of this state is usually shown in a person who is being advised and is holding one hand on the side of the face and usually, the head is shown downward with a high degree of bending. The mode of "respect" is another mode that is used a lot in paintings. Humans who are in front of important figures such as kings, elders, mystics, or lovers, usually show a state of respect combined with modesty. It is also shown in such a way that these people have placed their hands crossed on each other, and at the same time, the head is lowered as a sign of modesty, and the upper half of the body is also bent forward. In other words, in general, these body movements and postures have given a visual effect to show sensual and emotional states metaphorically, and in general, they have guided the viewer from the appearance of the work to its interior.

**Keywords:** Visual metaphor, Conceptual metaphor, Human form, Persian painting, Herat, Second Tabriz.