

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Relationship between Text and Image in the
Works of Mo'in Mosavver
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقاله پژوهشی

نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور

عبدالله آقایی^{۱*}، مهدی قادرنژاد^۲

۱. استادیار گروه نقاشی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، ایران.

۲. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

تاریخ انتشار: ۹۹/۱۲/۰۱

تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۶

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۱/۲۴

چکیده

بیان مسئله: همنشینی طولانی «ادبیات» و «نقاشی» در نسخ مصور تأثیری دیرینه و عمیق بر شکل و ساختار نقاشی ایرانی داشته است. از میانه‌های عهد صفوی تولید نگاره‌های مستقل از کتاب به شکل روزافزونی گسترش یافت. به نظر می‌رسد که در این دوران پیوند و کشاکش رسانه‌های نقاشی و ادبیات واجد شکل نوینی شده باشد. از این رو بررسی آثار معین مصور در حکم آخرین نماینده جدی مکتب نقاشی اصفهان در این زمینه حائز اهمیت است. **هدف پژوهش:** این پژوهش بر آن است که «چگونگی» تحول پیوند تاریخی «ادبیات» و «نقاشی» در اواخر مکتب نقاشی اصفهان را از طریق بررسی شکلی و ساختاری نسبت «تصویر» و «متن» در آثار معین مصور نشان دهد. **روش پژوهش:** در این پژوهش نقاشی‌های معین مصور با روش تحلیلی-تطبیقی بررسی شده و یافته‌های این تحلیل با رویکردی تاریخی در سیر تحول نقاشی ایرانی در میانه‌های عهد صفوی تفسیر شده است. **نتیجه‌گیری:** تصویر «لحظه زایا» در نسخه‌نگاره‌های معین مصور نشان از گونه‌ای «زمان‌مندی پنهان» دارد که یادآور توالی کنش‌های روایت کلامی است. از سوی دیگر در نگاره‌های تک‌برگ معین مصور، تجانسی بیشتر میان رسانه، محتوا و نحوه ادراک آن دیده می‌شود، زیرا این آثار فارغ از روایتگری به چینش اجسام و پیکره‌های زیبا محدود شده‌اند. ردپای تعمیق زیباشناسی مبتنی بر این آثار در نسخه‌نگاره‌های آن دوران نیز قابل تشخیص است؛ آنجا که تعداد پیکره‌ها و خرده‌صحنه‌های روایی در تصاویر این نسخ کاهش یافته و نقاشی تمرکز بیشتری بر تصویرگری «لحظه زایا» یافته است. در نتیجه به نظر می‌رسد که در آثار معین مصور پیوند و کشاکش متن و تصویر به شکل حرکتی از «متن» به سوی «تصویر» قابل تصور است، این گرایش در امتداد مکتب اصفهان خارج از ذوق محافظه‌کارانه دربار در تهیه نسخ مصور و شکوهمند ادبی، فرصت رشد و گسترش بیشتری یافت و باعث تولید نقاشی‌هایی با جنبه محاکاتی و حسی قوی‌تر شد. این امر در آن دوران نمودی از حرکتی به سوی استقلال و تفکیک بیشتر رسانه نقاشی از روایت کلامی است. **واژگان کلیدی:** معین مصور، نقاشی، ادبیات، متن، تصویر، روایت.

مقدمه و بیان مسئله

تصویرگری متن قرار می‌گرفت. هر نسخه مصوری در مقام اثری واحد نمودی از ترکیب هنرهای بصری پیرامون «متن» بود. اما گستره نقاشی ایرانی به نسخه‌های مصور محدود نمی‌شود. نگاره‌های مستقل از کتاب فراوانی از دوره‌های تاریخی باقی مانده‌اند. مشخصاً از قرن نهم و با استقرار مکتب هرات نگاره‌های تک‌برگ رایج شد. این شیوه تولید

هنرهای کلامی از جمله شعر و ادبیات همواره جایگاهی مهم در سلسله‌مراتب هنرها در فرهنگ ایرانی داشته‌اند. تأثیر این هنرها بر صورت و محتوای نگارگری ایرانی از دیرباز مشهود بوده است، به‌ویژه آنجا که نقاشی در کتاب‌ها در خدمت

* نویسنده مسئول: ۰۹۱۷۳۴۱۳۸۲۸، a.ghaie@yazd.ac.ir

ژرفی با شعر» داشته است (اشرفی، ۱۳۶۷، ۲۵)، اما او در این کتاب به «چگونگی» این همسازی کمتر پرداخته است. اشرفی همچنین در فصل آخر و در توصیف نقاشی «مکتب اصفهان» اظهار می‌دارد که «نقاشی در تحول بعدی‌اش از زمینه ادبی کنده می‌شود» (همان، ۱۸۶). بینون و همکارانش در کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایرانی» با اشاره به علاقه «شاه عباس» به ساخت بناها و هنرهای کاربردی، «زوالی» را در هنرهای مربوط به کتابسازی آن دوران تشخیص می‌دهند (بینون، ویلکینسون و گری، ۱۳۸۳، ۳۷۵). روئین پاکباز در کتاب «نقاشی ایرانی» به رکودی در سفارش نسخ عمده به کارگاه‌های شاهی اشاره می‌کند و بر «سست شدن» پیوند نقاشی و ادبیات در این دوران تصریح دارد (پاکباز، ۱۳۹۰، ۱۲۴). رادفر در کتاب «تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان» به «پیوند درونی و همخوانی ذاتی» (رادفر، ۱۳۸۵، ۴۱) ادبیات فارسی و هنر ایرانی اشاره می‌کند، اما در مورد «چگونگی» این پیوند از جهت شکلی یا ساختاری وارد تحلیل موردی و جزئی نمی‌شود. فرهاد در مقاله «آئینه زمان: معین مصور» به سیر آثار معین مصور پرداخته و با تمرکز بر «نگاره‌های مستقل» به مضامین، تاریخ و خوانش امضا برخی از آنها می‌پردازد. از نظر فرهاد «در این نگاره‌ها تأکید از عمل به عامل منتقل شد» (فرهاد، ۱۳۹۲، ۲۸۷). به عبارتی او قائل به استقلال بیشتر تک‌نگاره‌ها از بازنمایی عمل یا کنش‌هاست که مشخصه روایت ادبی است. به نظر می‌رسد که بیشتر کارهای تحقیقی در این موضوع یا به تطبیق محتوایی نقاشی‌ها و متن‌ها پرداخته‌اند و یا به‌طور کلی وضعیت نسخه‌های مصور و آثار را به لحاظ تاریخی بررسی کرده‌اند و در این زمینه کمتر به تطبیق شکلی و ساختاری این دو رسانه و تشخیص حدود، همگرایی یا انفکاک آن‌ها پرداخته شده است. این پژوهش بر آن است که این پیوند درونی را براساس رابطه ساختاری تصویر و متن با تمرکز بر آثار معین مصور نشان دهد.

مبانی نظری

«ژیل دلوز» در گفتاری درخور توجه «کلمه» و «تصویر» را به‌عنوان دو امر پیشینی معرفی می‌کند که ذیل آنها همه ایده‌ها قاعده‌مند می‌شوند (Deleuze, 1988, 60). این تعارض در عرصه هنرها مخصوصاً در مقایسه ادبیات (در مقام رسانه‌ای که اساساً با کلمه سروکار دارد) و نقاشی (در حکم رسانه‌ای تصویری) نمودی آشکار دارد؛ مقایسه‌ای که به‌ویژه در متون زیباشناسی از دوران رنسانس گسترش یافت. یکی از اهداف گفتمان «پاراگون»^۴ یا مقایسه و درجه‌بندی هنرها در این دوران ارتقای نقاشی به حوزه هنرهای آزادی بود که «شعر» در مرکز آنها قرار داشت. شخصیت کلیدی این

نقاشی با فراز و فرودهای بسیار سیر تکامل خود را تا «مکتب نقاشی اصفهان» پیمود. در این دوران و به‌ویژه بعد از سلطنت شاه عباس این نقاشی‌ها به‌شخصه این مکتب در نقاشی ایرانی تبدیل شدند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳۳).

این مقاله بر آن است که نسبت رسانه «نقاشی» و «ادبیات» را از طریق بررسی رابطه متقابل «متن» و «تصویر» در مجموعه آثار معین مصور بررسی کند. معین مصور را می‌توان آخرین نقاش مهم و تأثیرگذار مکتب اصفهان دانست. او در این دوران با پافشاری بر زیباشناسی درونی نگارگری ایرانی، کمتر تحت تأثیر جریان نوگرایی «فرنگی‌سازی» قرار گرفت. به نظر می‌رسد پس از معین مصور با کاهش سفارش نسخه‌های مصور و همچنین گسترش تولید و رواج نگاره‌های تک‌برگ پیوند درونی «متن» و «تصویر» در سنت نقاشی ایرانی شکل جدیدی یافته باشد. از این رو بررسی آثار معین مصور، در حکم یکی از آخرین چهره‌های مکتب اصفهان که در مجموعه آثارش هر دو گرایش به نسخه‌نگاری و نقاشی تک‌برگ یافت می‌شود، حائز اهمیت دوچندان است، به‌ویژه اگر زمانه معین مصور را به‌عنوان دورانی مهم در تمایز و فاصله رسانه نقاشی از «ادبیات» و «شعر» در نظام سنتی هنر در ایران نظر بگیریم.

این مقاله در درجه نخست در پی پاسخ به این پرسش است که رابطه «متن» و «تصویر» در آثار معین مصور چگونه است. بدین منظور با استفاده از نظریات «توماس میچل»^۱ در تبیین نسبت «متن» و «تصویر» در آثار هنری و همچنین با بازخوانی رساله کلاسیک «لائوکئون»^۲ اثر «گانهولد افرایم لسینگ»^۳، که تمرکز آن بر تشخیص حدود رسانه «نقاشی» در مقابل «شعر» و ادبیات است، تلاش شده است چارچوبی مفهومی برای تحلیلی شکلی و ساختاری فراهم آید. پاسخ به این پرسش مستلزم تحلیل دو دسته از آثار معین مصور است: اول نسخه‌نگاره‌ها و دوم نگاره‌های تک‌برگ. در این مقاله نحوه رسوخ و بازنمود کنش زمانی و روایت‌گری به‌عنوان شاخصه‌های رسانه‌های کلامی و ادبی در این دو دسته آثار بررسی می‌شود و سپس کوشش می‌شود با ارائه دسته‌بندی و سیری منظم این تحلیل در نسبتی تاریخی و در سیر تکامل نقاشی ایرانی در آن دوران تبیین شود.

پیشینه تحقیق

پیوند شعر و ادبیات با نقاشی ایرانی مورد توجه بسیاری از تحلیل‌گران و تاریخ‌نگاران هنر بوده است. اشرفی در کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران» سیر تاریخی آثار و مکاتب نگارگری ایرانی را تا دوره صفوی و پایان مکتب اصفهان بررسی کرده است. تمرکز این اثر بر تحلیل شکلی و تطبیقی آثار مکاتب مختلف نگارگری است. او در مقدمه کتاب اشاره می‌کند که در ایران «نقاشی کتاب همسازی

زمانی و مکانی اقدامی استثنایی یا حاشیه‌ای نیست، بلکه کششی بنیادین است، چه در نظریه هنر و چه در کنش هنری؛ کششی که به دوره یا ژانر خاص محدود نمی‌شود (Mitchell, 1986, 98). از این منظر او پیوند زمان-فضا در هنرها را به‌عنوان «کشمکشی دیالکتیکی»^{۱۱} مطرح می‌کند (ibid.). بنابراین مسئله تصویر/متن نه صرفاً میان هنرها یا رسانه‌ها، بلکه به‌شکلی ناگزیر و اجتناب‌ناپذیر در درون هنرها و رسانه‌های مجزا مندرج است (Mitchell, 1994, 94).

روش تحقیق

این پژوهش با روش تحلیلی-تطبیقی به بررسی آثار نقاشی معین مصور می‌پردازد. بدین صورت که با در نظر گرفتن نسخه‌نگاره‌ها و نقاشی‌های تک‌برگ در حکم دو دسته مهم آثار معین مصور به تحلیل آثار سنخ‌نما در این زمینه می‌پردازد و شکل این آثار را در نسبت با دوگانه متن/ تصویر آشکار می‌کند.

بحث

بخش اعظم آثار باقی‌مانده از معین مصور نگاره‌هایی هستند که در تصویرگری نسخ خطی به‌کار رفته‌اند. در این زمینه می‌توان به ۷ نسخه «شاهنامه فردوسی» اشاره کرد که بالغ بر ۱۶۱ نگاره از این نسخ به او منسوب است. علاوه بر این باید به ۳ نسخه مصور مربوط به زندگی «شاه اسماعیل» اشاره کرد که ۶۸ نگاره آن احتمالاً کار این نقاش پرکار بوده است (Eng, 2016). تعدد نگاره‌ها حاکی از امتداد سنت تصویرگری کتاب تا این دوران بوده است. این نقاشی‌ها «میان» صفحات «متن ادبی» قرار گرفته و اصالتاً «در خدمت» مصور کردن روایات این متون بودند. در این آثار ترکیب «متن» و «تصویر» در صفحات متعدد بر سازه اثر هنری واحدی به نام «کتاب» است، اما در نهایت قطب مسلط در این ترکیب «متن» و روایت کلامی است.

این تسلط در تصویر ۱ که برگه‌ای مصور از «شاهنامه فردوسی» است نمودی آشکار دارد. در اینجا «متن» نقاشی را در بر گرفته است، به‌گونه‌ای که تصویر به‌شکل سطوحی مجزا به‌نظر می‌آید. موضوع این نگاره «آمدن زال به قصر رودابه» است. اما گستره «متن» زال را به حاشیه صفحه رانده است و باعث شده که تنها نیمی از اسب پهلوان تصویر شود. همان‌گونه که هریک از نقاشی‌های نسخ مصور میان متون در بر گرفته شده‌اند، در این تصویر نیز متن به‌صورت عینی به درون تصویر وارد شده و بر سطح آن مسلط شده است. از این رو این «متن تصویر»^{۱۲} را می‌توان نمودی از کلیت رابطه متن و تصویر در نسخ مصور محسوب کرد. البته در اینجا نباید از ذکاوت بصری معین مصور غافل شد؛ آنجا که دیوارهای بلند، یکدست و بدون منفذ قصر رودابه با ستون‌های متنی تزئین شده و زال در حاشیه سمت چپ تصویر به‌دنبال راهی برای نفوذ به درون این قصر است.

جریان «لئوناردو داوینچی» بود. از نظر داوینچی نقاشی از شعر برتر است، «زیرا شاعر توصیف زیبایی و زشتی هر تصویری را تنها به‌صورت متوالی و ذره‌به‌ذره نشان می‌دهد، در حالی که نقاش تمام آن [زیبایی و زشتی] را در یک لحظه به‌نمایش می‌گذارد» (Wells, 2008, 18). داوینچی «دید همزمان»^{۱۳} را پایه نقاشی می‌دانست. از نظر او دید همزمان در نقاشی در مقابل «توالی زمانی»^{۱۴} شعر باعث برتری نقاشی بر شعر شده است (Frey, 1963, 163).

این گفتمان در میانه‌های قرن هجدهم در اثر کلاسیک «گانهولد افرایم لسینگ» با عنوان «لائوکتون: جستاری بر مرزهای شعر و نقاشی» (Lessing, 1969) اوج می‌گیرد و به نتیجه موقتی می‌رسد. لسینگ در این اثر با استفاده از دو مقوله بنیادی «زمان» و «مکان»^{۱۵} به تفکیک شعر (و به‌طور کلی ادبیات) از نقاشی می‌پردازد. او ادبیات را هنر زمان و نقاشی را هنر مکان می‌خواند. منتقدان ادبی معمولاً به پیروی از لسینگ از همگونی یا تجانس میان رسانه، محتوا و نحوه دریافت آن سخن می‌گویند. در مورد «ادبیات» خوانش (دریافت) در زمان روی می‌دهد؛ نشانه‌هایی که خواننده می‌شوند در توالی زمانی گفته یا نوشته می‌شوند و کنش‌هایی که بازنمائی یا روایت می‌شوند در زمان روی می‌دهند. این تجانس یا همگونی در زمینه رسانه نقاشی نیز برقرار است، نقاشی رسانه‌ای اساساً مکانی است که در آن فرم‌ها، اجسام و پیوندهای مکانی آنها بازنمائی می‌شود (محتوا) و ادراک آنها همزمان روی می‌دهد (Mitchell, 1986, 98-99).

علی‌رغم این تفکیک و تمایز، لسینگ اعطا و سازش استراتژیکی را نیز در این میان مطرح می‌کند. از نظر لسینگ نقاشی می‌تواند از کنش‌ها تقلید کند، اما تنها به‌شکلی که از طریق فرم‌ها منتقل شود (Lessing, 1969, 103). به این ترتیب هنر مکانی، به‌شکلی غیرمستقیم بعد زمانی پیدا می‌کند. از نظر لسینگ در «ترکیب‌بندی‌های همبود»^{۱۶}، نقاشی تنها می‌تواند یک لحظه واحد از یک کنش را تصویر کند و بنابراین باید یکی را انتخاب کند، آنکه از همه زایاتر است و از آن [لحظه] آنچه پیش‌تر روی داده و آنچه در شرف وقوع است، به‌آسانی درک شود (ibid., 102). لسینگ این لحظه را «لحظه زایا»^{۱۷} می‌نامد. «گورن سونسون»^{۱۸} در بازنمائی «لحظه زایا» در نقاشی، گونه‌ای زمان‌مندی القایی و پنهان را تشخیص می‌دهد (Sonesson, 1995). بنابراین لسینگ بیان را به «لحظه زایا» محدود کرد، با این حال این لحظه امتیازی بود که به تخیل زمانی اعطا می‌شد، زیرا [این لحظه] گذشته و آینده کنش‌ها را پیش می‌نهاد (Lee, 1967, 20).

در این میان نظر میتچل در بازخوانی لائوکتون درباره نسبت میان تصور و کلمه درخور توجه است. از نظر میتچل گرایش هنرمندان به تخطی از مرزهای فرضی میان هنرهای

کنش‌های هم‌زمان در این لحظه تصویر شده‌اند. با توجه به اصطلاحات لسینگ می‌توان گفت که این اثر، مانند بسیاری از دیگر نسخه‌نگاره‌های معین مصور، گونه‌ای نقاشی تاریخ و تمثیلی است که به مرزهای رسانه مکانی تصویر وفادار است. اما با استفاده از مفاهیم سونسون می‌توان گفت این نقاشی تلویحاً واجد گونه‌ای «زمان‌مندی پنهان» است و بنابراین به نحوی نشان از درونی‌کردن عنصر زمانی روایت دارد.

معمولاً در یک اثر واحد از نگارگری ایرانی صحنه‌های روایی در اپیزودهای متوالی تصویر نمی‌شدند. از این رو در نقاشی ایرانی عموماً روایت به صورت «هم‌زمان» ترسیم می‌شد. اما در عموم این نگاره‌ها این زمانمندی پنهان قابل تشخیص است. مقایسه **تصویر ۲** با **تصویر ۳** می‌تواند آشکارگر تغییری مهم در ترکیب‌بندی نسخه‌نگاره‌های معین مصور باشد. این نقاشی روایت «کشته‌شدن خسرو» در نسخه مصور «شاهنامه شاه‌طهماسبی» است. تصویر «لحظه زایا» در سمت چپ نقاشی مشخص است، اما این نقاشی، غیر از این صحنه، واجد



تصویر ۱. نگاره «زال در پیشگاه قصر رودابه»، رقم معین مصور، نیمه دوم قرن یازدهم ه.ق. محفوظ در موزه آقاخان. مأخذ: www.persianpainting.net



تصویر ۲. نگاره «رستم دیو سپید را می‌کشد»، منسوب به معین مصور، میانه‌های قرن یازدهم ه.ق. محفوظ در کتابخانه بریتانیا. مأخذ: www.persianpainting.net

در بسیاری از نگاره‌هایی که معین مصور برای تصویرسازی این نسخه‌ها به انجام رسانده است، رسوخ عینی متن در تصویر مشهود است. در برخی از نگاره‌ها مانند **تصویر ۱** متن بیشتر سطح برگه را می‌پوشاند، ولی در غالب آثار، ابیات مهم متن که ارتباط مستقیمی با موضوع نقاشی دارند در جدولی در حاشیه تصویر گنجانده شده‌اند. به‌طور کلی هیچ تصویری به‌صورت مستقل و بدون وجود سطحی متنی دیده نشده است. **تصویر ۲** که از نسخه شاهنامه دیگری انتخاب شده است مؤید این مطلب است. در اینجا نیز متن «روی» بخش‌هایی از تصویر قرار گرفته است، چنانکه در قسمت بالای نقاشی باعث انقطاع تصویر درخت شده است. اما این تصویر نشان‌دهنده وجهی دیگر از رسوخ متن به درون تصویر است که در نسخه‌نگاره‌های معین مصور عمومیت دارد.

این نقاشی تصویرگر لحظه‌ای از «خان هفتم» است. در این نقاشی رستم در حالی تصویر شده که پای دیو سپید را قطع کرده و با دشنه‌ای در شرف بیرون کشیدن جگر او برای درمان چشمان نابینای «کیکاووس» است. این لحظه نقطه اوج روایت در خان هفتم است. آنچه لسینگ در لائوکئون آن را «لحظه زایا» می‌نامد: لحظه‌ای کلیدی در توالی کنش‌های روایت زمانی که حوادث پس و پیش را به ذهن متبادر می‌کند. در این نقاشی

دادند. چنانکه اشاره شد، نسخه‌نگاره‌های معین مصور شامل پیکره‌ها و خرده‌صحنه‌های کمتری بودند و انفکاک‌ی نسبی میان فیگورها در آن آثار قابل مشاهده بود (بنگرید به تصویر ۱). این تأثیر در مورد نسخه‌نگاره‌های رضا عباسی نیز صادق است. شیلا کنبی نیز به این امر اشاره دارد که رضا عباسی در برخی



تصویر ۳. نگاره «کشتن خسرو»، منسوب به عبدالصمد، قرن دهم ه.ق. مأخذ: Welch, 1976, 185.



تصویر ۴. دو نگاره از یک نسخه شاهنامه مصور، رقم معین مصور، نیمه دوم قرن یازدهم ه.ق. . محفوظ در مجموعه ناصر خلیلی. مأخذ: Canby, 2010, 72.

گروه پیکره‌ها و خرده‌صحنه‌هایی است که بیننده آنها را در توالی زمانی «دریافت» می‌کند. در اینجا می‌توان از دیدنی شبیه به خواندن صحبت کرد. همان‌گونه که گفته شد، همسویی یا تجانسی میان رسانه، محتوا و شیوه دریافت در تمایز هنرهای زمانی و مکانی وجود دارد. نحوه دریافت یا دیدن این نقاشی آشکارا واجد ردپایی زمانی است. اما آنچه از مقایسه این نقاشی با نقاشی معین مصور (بنگرید به تصویر ۲) مشخص می‌شود کاهش خرده‌صحنه‌ها و خرده‌روایت‌های حاشیه‌ای و تمرکز بیشتر بر تصویر «لحظه زایا» در تصویر روایت‌های ادبی است. در بسیاری از نسخه‌نگاره‌های مکتب اصفهان به‌ویژه بعد از گسترش زیباشناسی «رضا عباسی»، این امر آشکار است. در نسخه‌نگاره‌های این مکتب فیگورهای انسانی با تعدادی کمتر و بزرگ‌تر از حالت مرسوم در مکاتب پیشین ترسیم می‌شدند (اشرفی، ۱۳۹۶، ۱۲۸). در نسخه‌نگاره‌های معین مصور نیز، به پیروی از اصول ترکیب‌بندی مکتب اصفهان، خرده‌صحنه‌ها و خرده‌روایت‌ها کاهش پیدا می‌کند و تمرکز بر صحنه اصلی تصویر قرار می‌گیرد و از این رو این نگاره‌ها از «توالی دریافت» به‌عنوان مقوله‌ای زمانی، که مشخصه دریافت «متن» و «روایت ادبی» است، فاصله گرفته‌اند و بنابراین «تجانس» بیشتری میان رسانه، محتوا و شیوه دریافت برقرار شده است؛ به عبارتی اثر نسبت به نسخه‌نگاره‌های پیشین «نقاشانه‌تر» شده است.

غیر از نسخه‌نگاره‌ها، نقاشی‌های تک‌برگ بخش مهم دیگری از مجموعه آثار معین مصور را تشکیل داده‌اند که تعداد آنها بالغ بر ۴۰ اثر است (Eng, 2016). یک نمونه درخور توجه در این شیوه دو برگ نقاشی تک‌پیکری است که در میانه نسخه مصور از شاهنامه‌ای جای گرفته‌اند (تصویر ۴). این تصویر شامل دو برگ مقابل هم است که پس از صفحه پایان داستان سلطنت «کیخسرو» و پیش از آغاز حکومت «لهراسب» آمده است (Canby, 2010, 60). ترکیب‌بندی این دو اثر پیوند متقابل این دو نقاشی را نشان می‌دهد. اما نکته عجیب و جالب توجه در مورد این آثار تغزلی جای‌گیری آنها در یک نسخه مصور از «شاهنامه» و میان دو روایت متنی و حماسی است. این دو نگاره هیچ ارتباط موثقی با روایت پیشین و پسین ندارند. بنابراین بودن آنها در اینجا را می‌توان در حکم نشانه‌ای از تمایلی جدید در فرارفتن از «متن» به «تصویر» در نقاشی تعبیر کرد.

این تمایل در بسیاری از آثار معین مصور قابل تشخیص است. در این آثار مانند نسخه‌نگاره‌ها شعر یا کلامی «در» تصویر وجود ندارد (تصاویر ۴ تا ۷). همچنین نقاشی بازنمایی یک روایت کلامی هم نیست. در این آثار گذر از «متن» به «تصویر» مشهود است. در این نقاشی‌ها رسانه، محتوا و دریافت به‌شکل متجانسی از توالی زمانی (مشخصه رسانه کلامی) فاصله می‌گیرند. از سوی دیگر این آثار شکل و ترکیب‌بندی نسخه‌نگاره‌های مکتب نقاشی اصفهان را تیز تحت تأثیر قرار

نسخه‌نگاره‌ها از صورت‌ها و حالات برخی تک‌نگاره‌های خود استفاده کرده است (کنبی، ۱۳۹۳).

اما نکته جالب در این دسته از آثار معین مصور پیدایش توضیحات و رقم‌هایی طولانی در حاشیه آنها است. برای نمونه در حاشیه اثر «حمله ببر به جوان» (بنگرید به تصویر ۵) معین مصور متنی طولانی می‌نویسد و از زمان و چگونگی وقوع حادثه و همچنین مشکلات مردم، بازار و آب‌وهوا سخن می‌گوید. شیلا کنبی اهمیت رقم‌زنی در مکتب اصفهان را به این امر منتسب می‌کند که «حامیان جدید هنر برای اصالت کار اهمیتی درخور قائل بودند» (همان، ۱۶)، همچنین کریم‌زاده تبریزی از دشواری نوشتن خط «شکسته قلم‌موئی» صحبت می‌کند که معین مصور عموماً با آن آثار خود را رقم می‌زد. چنین شکل رقم‌زنی باعث می‌شد که آثار اصل از تقلبی بازشناخته شود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ۱۱۸۳).

با توجه به مباحث فوق می‌توان گفت این تحشیه‌ها در آثاری مانند «حمله ببر» (بنگرید به تصویر ۵) یا نقاشی «دو دل‌داده» (بنگرید به تصویر ۶) در حکم بازگشت «کلام» به تصویر است. در «حمله ببر به جوان» به‌نظر می‌رسد این جملات به‌گونه‌ای جای خالی روایت‌های متنی را گرفته‌اند. به‌طور کلی این تحشیه‌ها در نهایت در حکم رسوخ دوباره متن



تصویر ۵. نقاشی «حمله ببر به جوان» رقم معین مصور، ۱۰۸۲ ه.ق. . محفوظ در موزه هنرهای زیبای بوستون مأخذ: www.collections.mfa.org



تصویر ۶. «دو دل‌داده» رقم معین مصور، ۱۰۵۲ ه.ق. . محفوظ در گالری فریر. مأخذ: <https://asia.si.edu>



تصویر ۷. «شیر یک سر و چهار تن» رقم معین مصور، ۱۰۸۸ ه.ق. . مأخذ: جوانی، ۲۴۸، ۱۳۹۰.

به تصویر هستند؛ متنی که قرار است در کنار تصویر اعتبار، مالکیت و اصالت نقاشی را بیان کند. عجیب نیست که بسیاری از نسخه‌نگاره‌های درباری منسوب به معین مصور فاقد امضا یا تاریخ هستند. زیرا صرف بودن و تولید آنها در دربار، خود، از پیش مهر اعتبار و اصالت به آنها زده بود.

تعداد زیادی از این نقاشی‌های تک‌برگ با امضای معین مصور باقی مانده که موضوع غالب آنها چهره‌ها و پیکره‌های اقشار مختلف جامعه است. این پرتره‌ها غالباً تک‌رنگ بودند و ترسیم آنها معمولاً سریع انجام می‌شد. در این مقام می‌توان او را به تعبیری «فوتوژورنالیست» دوران خود دانست که سعی می‌کرد لحظه‌های فرار را با کلام و تصویر شکار کند (فرهاد، ۱۳۹۲، ۳۰۰). محل ترسیم این نقاشی‌ها نیز نه کتابخانه سلطنتی، بلکه غالباً خانه خود معین مصور یا منزل میزبانی بوده است. علاقه معین مصور به نگاره‌های تک‌برگ در سال‌های نخستین زندگی هنری او (حدود ۱۰۴۴ ه.ق.) شروع شد، «ولی اکثر آنها را پس از دهه ۱۰۷۰ ه.ق. تقریباً در زمانی اجرا کرد که برنامه‌های خود را تکمیل کرده بود» (همان، ۲۸۸). در این آثار می‌توان اشتیاق به ثبت تصویر و محاکات زیبایی را به وضوح مشاهده کرد. این آثار، در معنای محدود و خاص کلمه، کاملاً «نقاشانه» اند. تصویر ۶ آشکارکننده این وجه تصویری در مجموعه آثار معین مصور است؛ تصویری از یک زن و مرد که با خطوط موج و تندو کند قلم‌مو کشیده شده است. معین مصور در تحشیه این اثر چنین نوشته است: «در شب پنجشنبه یازدهم شهر محرم الحرام سنه ۱۰۵۲ در کوچه آسدر باغان مشقه مبارک باد». چنانکه در این عبارت نیز مشخص است، می‌توان ترجیحی را در «دیدن» و سپس «محاکات» امر دیداری در بسیاری از این آثار یافت. بنابر تمایزات گفته شده در مبانی نظری، این «دیدن»، به عنوان امری همزمان و مکان‌مند، در برابر «شنیدن» یا «خواندن» روایت‌های ادبی قرار دارد. همچنین معین مصور با استفاده از تخیل دیداری خود آثاری را ترسیم کرده است که نشان از خلاقیت بصری ناب او دارد. از آن جمله می‌توان به تصویر «دو اسب چهار سر»، «دو فیگور معکوس» و «شیر یک سر و چهار تن» اشاره کرد (جوانی، ۱۳۹۰، ۱۱۹) (بنگرید به تصویر ۷). این آثار نمونه‌های جالبی در فاصله‌گیری از متن و روایت کلامی هستند. در اینجا موضوع با خلاقیتی بصری به شکل بازی‌هایی با زبان خط و اشکال هندسی تجسم می‌شود و اجسام و پیکره‌های بیرونی به اشکالی ناآشنا و بدیع تبدیل می‌شوند.

نتیجه‌گیری

هم‌آوردی دو قطب متن و تصویر در مجموعه آثار معین مصور به اشکال مختلفی ظهور پیدا کرده است. در نسخه‌نگاره‌های معین مصور رسوخ روایت کلامی به حوزه تصویر مشهود

است. این نقاشی‌ها که بخش اعظم آثار معین مصور را تشکیل می‌دهند در میان «متن» کتاب قرار می‌گرفتند و از این رو جایگاه نمایش آنها «در» کتاب به‌عنوان رسانه‌ای اصالتاً متنی بوده است. از منظری عینی باید به این نکته اشاره کرد که در این نسخه‌نگاره‌ها همواره «سطحی» از تصویر به نوشتار اختصاص می‌یافت. نسخه‌نگاره‌ای از معین مصور در دست نیست که در آن بخشی از سطح تصویر با نوشتار پوشیده نشده باشد. ردپای رسوخ روایت کلامی و به‌طور کلی «امر زمانی» در محتوا و نحوه دریافت این آثار نیز مشهود است. نوشتاری که در سطح این نقاشی‌ها می‌آید در حکم راهنمای محتوای تصویر است. نسخه‌نگاره‌ها غالباً به تصویر «لحظه زایا» در توالی زمانی کنش‌های روایت محدود شده‌اند و از این رو واجد گونه‌ای «زمان‌مندی پنهان» هستند. این امر نشان‌دهنده رسوخ پنهان «امر زمانی» و بازنمایی کنش‌های متوالی، به‌عنوان بنیان رسانه‌ای ادبی و کلامی، به درون رسانه‌ای اصالتاً «مکانی» است.

تک‌برگ‌ها یا یک‌صورت‌ها گروهی دیگری از آثار معین مصور را تشکیل می‌دهند. موضوعات این نگاره‌ها نه روایات ادبی یا تاریخی، بلکه صورت‌ها و پیکره‌ها هستند. این آثار نشان‌دهنده تمایلی جدید در جهت نمایش امر تصویری محض هستند، گرایشی که از دیرباز در سنت نقاشی ایرانی موجود بوده است، اما با پیدایش و گسترش مکتب اصفهان در این سنت جایگاهی مستحکم‌تر یافت. تعدد این آثار و رقم‌های طولانی معین مصور بر نقاشی‌های تک‌برگ نشان‌دهنده اهمیت این آثار در مجموعه آثار اوست. موضوعات در این نگاره‌ها سمت‌وسویی روزمره و مردمی یافته و تحشیه‌های معین مصور نشان از اهمیت موضوعات تصویری در زمان و مکانی گذرا دارد. از طریق بررسی سیر آثار معین مصور مشخص شد که این تمایل «تصویری» ارتباط مستقیمی با فاصله‌گیری از دربار، به‌عنوان حامی اصلی نگارگری ایرانی، دارد. تولید نسخ مصور، که تضمین‌کننده پیوند همه‌جانبه و عمیق «متن» و «تصویر» در نقاشی ایرانی بوده است، از میانه‌های عهد صفوی رو به کاهش گذاشته بود. به‌نظر می‌رسد که تولید تک‌نگاره‌ها و زیباشناسی مبتنی بر آنها نشانه فاصله‌گیری از دربار و شیوه نسخه‌نگاری پرشکوه آن باشد. این فاصله‌گیری در آثار معین مصور خود را در اهمیت «تصویر» نسبت به «متن» و «روایت» آشکار کرده است. از سوی دیگر گسترش تولید و تعمیق زیباشناسی مبتنی بر آثار تک‌برگ بر ترکیب‌بندی و فرم نسخه‌نگاره‌ها نیز مؤثر بوده است. به‌نحوی که تعداد فیگورها و همچنین خرده‌صحنه‌های حاشیه‌ای در این نگاره‌ها کاهش یافته و نقاشی تمرکز بیشتری بر تصویر «لحظه زایا» پیدا کرده است. به‌نظر می‌رسد در این دوران هرچه نقاشان از دربار بیشتر فاصله می‌گرفتند، موضوعات آنها نیز از روایت‌های کلامی فراتر می‌رفت و وجه محاکاتی و حسی آن نیز تقویت می‌شد.

• کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هنر و عثمانی*. لندن: انتشارات مستوفی.
• کنبی، شیلا. (۱۳۹۳). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش* (ترجمه یعقوب آژند). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- Canby, Sh. R. (2010). An Illustrated Shahnameh of 1650: Isfahan in Service of Yazd. *Journal of the David Collection*, 3(1), 55-113.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*. Minneapolis: University Minnesota Press.
- Eng, R. (2016). Mo'in-e Mosavver. *Encyclopædia Iranica* (online edition). Retrieved 19 May 2016, from <http://www.iranicaonline.org/articles/moin-e-mosavver>
- Frey, D. (1963). Gothic and Renaissance. In W. Sypher. (Ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*. New York: Vintage Books.
- Lessing, G. E. (1969). *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting* (E. Frothingham, Trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*. New York: Norton Paperback.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sonesson, G. (1995). Mute narratives: new issues in the study of pictorial text. In U. B. Larerth, H. Lund & E. Hedling (Eds.), *Interact Poetics: Essay on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi.
- Welch, S. C. (1976). *King's Book of King*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Wells, T. (2008). *Leonardo da Vinci Notebook*. New York: Oxford University Press.

بنابراین به‌طور کلی نقاشی‌های معین مصور در سیر تکاملی مکتب اصفهان نشان‌دهنده حرکتی به‌سوی تشخیص و تمایز رسانه «نقاشی» در ارتباط با رسانه «ادبیات» بوده است.

پی‌نوشت

۱. W. J. T. Mitchell
۲. Laocoon
۳. Gotthold Ephraim Lessing
۴. Paragone
۵. simultaneous seeing
۶. chronological succession
۷. space
۸. coexist
۹. pregnant moment
۱۰. Goran Sonesson
۱۱. dialectical struggle
۱۲. imatext

فهرست منابع

- اشرفی، مختارونا مقدم. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران* (ترجمه روئین پاکباز). تهران: انتشارات نگاه.
- اشرفی، مختارونا مقدم. (۱۳۹۶). *از بهزاد تا رضا عباسی* (ترجمه نسترن زندی). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بینیون، لوریس و ویلکینسون، ج. و. س. و گری، بازیل. (۱۳۸۳). *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* (ترجمه محمد ایرانمنش). تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). *دائرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سمین.
- جوانی، اصغر. (۱۳۹۰). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). *تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- فرهاد، معصومه. (۱۳۹۲). *آئینه زمان: معین مصور. در دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کار ایرانی* (ترجمه یعقوب آژند). تهران: مولی.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله:

آقائی، عبدالله و قادرنژاد، مهدی. (۱۳۹۹). نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور. *باغ نظر*، ۱۷(۹۳)، ۴۳-۵۰.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.226658.4515

URL: http://www.bagh-sj.com/article_121480.html

