استناد: رفیعی‌راد، رضا. (۱۴۰۱). اشکال حضور زبان و ادب فارسی در فرآیند تولید نگاره‌ها در نقاشی ایرانی. رهپویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۹۹-۱۰۵.
https://rph.soore.ac.ir/article_697027.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

اشکال حضور زبان و ادب فارسی در فرآیند تولید نگاره‌ها در نقاشی ایرانی

رضا رفیعی‌راد[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۱۱ □ صفحهٔ ۱۰۳-۹۷
Doi: 10.22034/RPH.2022.697027

چکیده

قابلیت‌های تصویری و نمایشی زبان و ادب فارسی، چنان است که دست‌مایهٔ بسیاری از هنرهای کاربردی و میراث تجسمی و بصری ایران قرار گرفته و فاصله گرفتن نقاشی معاصر ایران از آن، با توجه به تاریخ طولانی پیوند این دو مدیوم، موضوعی قابل تأمل است. حضور زبان و ادب فارسی در نگارگری، عموماً به برگردان تصویری متن ادبی توسط نگاره، تقلیل داده شده و این حضور، در کل فرآیند تولید یک نگاره نادیده گرفته می‌شود. اما در حقیقت، برای درک حضور زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، باید این حضور را در سراسر فرآیند تولید نقاشی ایرانی جست‌وجو کرد. این مقاله از نوع کیفی و با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از روش تحلیل محتوای ریتسرت انجام شده‌است. در ابتدا اجزای سه‌گانهٔ فرآیند تولید نگاره، یعنی جزء اول: «نگارگر، نگارگران و شاگردانشان»، جزء دوم: «نگاره به عنوان محصول» و جزء سوم: «عمل فنی نگارگر بر روی نگاره»، شناسایی و تفکیک و سپس حضور زبان و ادبیات فارسی را در آنها مورد بررسی قرار داده است. در پاسخ به این سؤال که زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، به چه اشکالی در فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور یافته است؟ یافته‌ها نشان داد که پیوند میان زبان و ادبیات فارسی و نگارگری را به شکل صور سه‌گانهٔ وحدت ذهن نگارگر و نویسندهٔ متن ادبی، ادبیات به عنوان واسطه میان نگارگر و آشنایی با مبانی دینی، سنّتی و بنیان‌های مذهب اسلامی، ارتباط درونی متن و تصویر، نگاره به مثابه بازنمایی امر ظاهری و باطنی در ادبیات و عرفان، تهیه مضمون از ادب غنایی و حماسی، القای احساسات و جنبه‌های روان‌شناسانه از طریق نشانه‌ها و کارکرد اسلوب کنایی می‌توان مشاهده کرد. نتایج پژوهش حاضر و اهمیت حضور زبان و ادب فارسی در تمامی مراحل تولید نقاشی ایرانی، می‌تواند راهگشای نقاشی معاصر ایران که از ادبیات و زبان فارسی، دور افتاده است، قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: نقاشی ایرانی، پیوند نقاشی با زبان و ادبیات فارسی، فرآیند تولید نقاشی، مصورسازی، صور خیال.

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مقدمه

مصادیق زیادی دربارهٔ قابلیت‌های تصویری و نمایشی زبان و ادب فارسی، وجود دارد. ادیبان و شاعران بسیاری، جهت تصویرسازی به وسیلهٔ ماده کلمه در این زبان، تصاویری بدیع از طبیعت، روابط انسان و اجتماع آفریده‌اند. نقاشان ایرانی نیز به تصویرسازی از شعر و نثر پرداخته و نگاره‌هایی منحصربه‌فرد و شاخص را خلق کرده‌اند. مطالعات دربارهٔ پیوند نگارگری و ادبیات و زبان فارسی، در یک رویکرد تاریخی پیوسته، نقاشی‌های مانی را نمونه‌ای قدیمی از تصویرسازی که در آن، نقاشی در خدمت موضوع و متن قرار گرفته و بعدها در نگارگری ایرانی جلوه یافته (پوپ، ۱۳۹۵) و مهم‌ترین کارکرد آن، تا پیش از عصر صفوی، «کمک‌کردن به عمق و بعد معنایی اثر ادبی و تجلی آنها از حوزه خیال به روی کاغذ» (سیوری، ۱۳۸۰: ۱۲۸-۱۲۹) است، معرفی می‌نماید. روند پیوستگی متن و نقاشی ایرانی را بعد از قرن دوم هجری قمری، در کتاب‌نگاری عربی در بغداد و رواج تصویرگری، در کتب علمی، تاریخی و سپس داستانی (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۴) با موضوعات قصه‌ها و روایات عامیانهٔ سغدی (Azarpay, 1981: 179-180) دانسته، اما قدیمی‌ترین اثر کامل در پیوند شعر و نقاشی، نسخه مصور ورقه و گلشاه است (پاکباز، ۱۳۷۹). به‌طور کلی، در مبانی نظری دو قلم، دو نوع قلم در ساحت الهی وحدت یافته (آژند، ۱۳۹۳) و «با مشارکت قلم نباتی (قلم نی) و قلم حیوانی (قلم‌مو) در نقش‌بندی کارخانهٔ قضا و قدر، نگاره خلق گردیده» (قمی، ۱۳۵۹: ۱۲۸) و از این طریق، کلام و تصویر شانه‌به‌شانهٔ هم پیش می‌روند (لیمن، ۱۳۹۱). بنابر این پژوهش‌هایی که حضور زبان و ادبیات فارسی را در نقاشی ایرانی مد نظر قرار داده‌اند با نوعی رویکرد تقلیل‌یافته، این حضور را، صرفاً به بازنمایی تصویری متن ادبی در نگاره، خلاصه کرده‌اند. در این نوع رویکرد، تنها داده‌های پژوهش، متن ادبی و نگارهٔ تصویرسازی شده از روی آن، در نظر گرفته شده و مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند و حضور زبان و ادبیات فارسی در تمام فرآیند تولید نگاره نادیده انگاشته می‌شود. در نتیجه، در این نگاه تقلیلی، اَشکال دیگر حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، حذف می‌گردد. به عنوان مثال: در برخی نگاره‌ها مانند نگاره کابوس ضحاک در شاهنامه شاه‌طهماسبی، نقاش، برای نشان‌دادن شگفتی کاخ‌نشینان که در شعر بیان شده، کنایهٔ «بنان مزیدن» و یا «انگشت به دهان بردن» را بدون این که در متن شعر بیان شده باشد، به عنوان یک عمل فنی، از ساحت زبان فارسی به ساحت نقاشی ایرانی وارد می‌کند (رفیعی‌راد، محمدزاده، شمیلی، ۱۳۹۹)، در نگاه تقلیل‌یافته نادیده گرفته شده و برای تبیین و تحلیل حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، صرفاً به ارتباط ابژه‌های تصویری در درون نگاره با متن شعر، بسنده شده‌است. هدف پژوهش حاضر، شناخت و تفکیک حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی در کل فرآیند خط تولید نگاره در نقاشی ایرانی است. بنابر این، سؤال این است که زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، به چه اشکالی در فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور یافته است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع کیفی است که با روش تحلیل محتوا و با بهره‌گیری از شیوهٔ تحلیلی ریتسرت[1] که در سال ۱۹۷۲ ارائه شده و با استفاده از منابع آرشیوی، کتابخانه‌ای و اینترنتی به انجام رسیده‌است. روش تحلیل محتوا، «فرایندی برای دیدن متن، درک مناسب از اطلاعات ظاهراً بی‌ارتباط، تحلیل اطلاعات کیفی، مشاهده نظام‌مند و تبدیل داده‌های کیفی به کمی می‌باشد» (Boyatzis, 1998: 4). هدف او از ارائه این مدل، تحلیل محتوای متون بر اساس: «روش قانون‌مند، علمی و دارای اعتبار» (Bos & Tarnai, 1999: 661) بود. مطابق تعریف، «محتوا، مضمون، موضوع، نقش‌مایه، عبارت‌است از: «کارمایه هنرمند، اشیاء، جانداران، رویدادها، و موقعیت‌هایی که او برای کار خود برمی‌گزیند که ممکن است عینی و واقعی باشد، یا ذهنی و تصوری» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۵۰). محتوا از نظر ماهیت، به سه شیوهٔ توصیفی (آنچه در متن آمده، همان‌گونه توصیف می‌شود)، تفسیری (آنچه در متن آمده، تعبیر و تفسیر می‌شود) و رابطه‌ای (نوع رابطه در متن را بیان می‌کند) تشریح می‌شود» (King &Horrocks, 2010). در پژوهش حاضر، تحلیل محتوا، ماهیت تفسیری داشته و بر اساس مدل مذکور، با مرحلهٔ تئوری یعنی شکل‌گیری طرح اولیه، سؤالات و منابع مورد تحلیل آغاز شده و فرآیند تولید در نگارگری و مجموعهٔ نگاره‌های مکاتب مختلف ایرانی تا عصر صفوی مورد بررسی قرار می‌گیرند. سپس در مرحله ایجاد گروه‌ها، گروه‌ها و واحدهای تحلیل به صورت «نگارگر» (یا نگارگران و شاگردانشان که عمل نقاشانه را بر روی نگاره انجام می‌دادند)، «نگاره به عنوان محصول فعالیت‌های هنری و فنی» و «مجموعه اعمال فنی و هنری که نگارگر بر روی نگاره اعمال می‌کرد.»، تفکیک خواهند شد. سپس در مرحلهٔ ارزیابی داده‌ها، به انجام تحلیل‌های مناسب با پژوهش پرداخته، حضور ادبیات در ارتباط با هر یک این سه گروه در نگارگری مورد تحقیق قرار خواهند گرفت. در انتها در مرحلهٔ تفسیر نتایج، نتیجه‌گیری بر اساس مسئله پژوهش انجام و به پرسش پژوهش، پاسخ داده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

پیوند میان ادبیات و نگارگری به صورت‌های مختلفی در پژوهش‌ها مطرح شده است. در برخی از آن‌ها، نگاره‌های منتخب، محملی برای نشان دادن این پیوند است. مانند مقاله با عنوان «پیوند ادبیات

DOI: 10.22034/RPH.2022.697027

و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» در سال ۱۳۹۷، که نشان می‌دهد: متن ادبی پس از انتقال به یک میدان دلالت‌گرانهٔ دیگر (نگارگری)، ناگزیر بخشی از عناصر شکل‌دهندهٔ خود را از دست داده و یا این عناصر با شکل و شمایل متفاوتی ظاهر می‌شوند که این امر دلالت بر خصوصیت زمان‌مندی ادبیات و مکان‌مندی نگارگری دارد. همچنین می‌توان قواعد ادبیات را به نگارگری تسری داد (آلبوغبیش و دیگران، ۱۳۹۷). در پژوهش دیگر با عنوان «نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون» در سال ۱۳۸۸، ابتدا در نگاهی کلی، ارتباط متقابل ادبیات و نقاشی در سنت هنری ایران مطرح می‌شود که بر رابطه متن و تصویر تقلیل یافته است. سپس با تطبیق متن و تصویر در نگاره‌های لیلی و مجنون، می‌کوشد وجوه معنایی نهفته در این آثار را کشف و برخی از خطاهای پژوهشگران غربی را در تفسیر تصاویر که به سبب عدم دست‌یابی کامل محققان غربی به متن داستان و ناآگاهی آنان از محتوای عرفانی آن است، تصحیح نماید (محمدی وکیل، ۱۳۸۸).

برخی دیگر از پژوهش‌ها، در عین پرداختن به پیوند ادبیات و نگارگری، به گسست‌هایی که در برخی از اجزاء نگارهٔ تصویرسازی شده از متن ادبی وجود دارد، اشاره کرده‌اند. مانند مقاله با عنوان «چرخش گفتمانی روایتی ادبی پس از گذار به ساحت نقاشی» در سال ۱۳۹۸، که تفاوت لحن دو روایت ادبی و روایت نقاشی، گسترش بخشیدن به پردازش‌های توصیفی شخصیت‌ها در میدان نگارگرانه و کاستن از کارکرد استعاری را، بازنمونی از واگرایی دانسته که در انتقال معنا از ادبیات به نقاشی رخ داده است. همچنین این پژوهش معتقد است که: «در سطح ژرف‌ساختی، نگارهٔ سلطان محمد از سلطان سنجر و پیرزن، در چرخشی گفتمانی ضمن گسست از کارکرد غایی روایت نظامی، به ترویج امر سیاسی به جای امر اخلاقی پرداخته‌است» (آلبوغبیش و همکار، ۱۳۹۸: ۳۷).

پژوهش‌های دیگری نیز اشتراک درونی و عمیق میان ادبیات و نگارگری را در ارتباط با اشتراک صور خیال جست‌وجو می‌کنند؛ مانند مقاله با عنوان «مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایهٔ استعاره» که نشان می‌دهد «استعاره در شعر فارسی در قالب واژگان و جملات به‌صورت صریح و غیرصریح تداعی معنا نموده و این امکانات از طریق شعر به نگارگری منتقل شده و هویت بصری جدیدی برای بیان مضامین، ارائه شده است» (رجبی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰). پژوهش با عنوان «اسلوب کنایی و اشکال کاربست آن در نقاشی ایرانی»، نوشتهٔ رضا رفیعی راد و همکاران، در سال (۱۳۹۹) نیز به بررسی کارکرد کنایه در فرآیند تولید نگاره می‌پردازد.

پژوهش‌های دیگری به جست‌وجوی پیوندهای پنهان و عمیق میان ادبیات و فارسی از دریچه طراحی فیگور و پیکره می‌پردازند؛ مانند پژوهش با عنوان «نقاشی ایرانی: پنجره‌ای بصری به زبانی بی‌جنسیت» در سال ۲۰۱۳ که در جست‌وجوی رابطه‌ای میان زبان فارسی و طراحی پیکره‌های زن و مرد در نگارگری کلاسیک ایرانی، نشان می‌دهد که اساساً بی‌جنسیت‌بودن شاکلهٔ زبان فارسی، موجب شباهت‌های فیگورهای زن و مرد در نگارگری ایرانی گردیده است (Khatami, 2013).

پژوهش‌های دیگری نیز وجود دارند که ارتباط میان ادبیات و نگارگری را از طریق نمادگرایی پی‌گرفته‌اند. مانند پژوهش با عنوان «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» که نمادگرایی در نگارگری را از طریق بهره‌گرفتن از بستر ارزشمند شعر و ادب فارسی و همچنین مفاهیم عمیق حکمت ایرانی و عرفان اسلامی دانسته و معتقد است که: «نگارگری نه در پی بازنمایی طبیعت ملموس، بلکه به فرانمایی جلوه‌های نمادین می‌پردازد» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۴). یا مقاله با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی» که نشان می‌دهد میان نماد سرو در اشعار و نگارگری‌ها، «رابطهٔ بینامتنیت وجود دارد و رابطهٔ بینامتنی بیش‌متنیت همانگونگی و بیش‌متنیت دگرگونگی افزایش و جانشینی نیز مشاهده می‌شود» (زندی و سفیری، ۱۳۹۵: ۸۶). همچنین مقاله با عنوان «پژواک حادثهٔ روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات» در سال ۱۳۹۹، به نقش نگارگر در تعمق بخشیدن به روایت حادثه ادبی، اشاره کرده و علاوه بر کارکرد«نمادین»، «تزئین‌گرا»ی درخت در نگارگری هرات، مواردی از بازنمایی درخت را نشان می‌دهد که در آن، درخت، در یک کنش تصویری، انعکاس حادثه روایت را نیز بر عهده دارد (رفیعی راد، ۱۳۹۹) همچنین مقاله با عنوان «گونه‌شناسی روابط بین متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی» در سال ۱۳۸۸، به رابطه بینانشانه‌ای، میان زبان و ادبیات فارسی و نگاره‌ها، و تقدم متن نخست (شعر) بر متن دوم (متن هنری) اشاره خلق کتاب‌ها را بر این اساس تشریح می‌نماید (کنگرانی و نامورمطلق، ۱۳۸۸).

همان‌طور که گفته شد، به طور کلی، پژوهش‌های متعددی در زمینهٔ پیوند زبان و ادبیات فارسی، به انجام رسیده است که برای نشان دادن این پیوند، صرفاً به نگاره و متن ادبی، استناد می‌کنند؛ حال آنکه پژوهش حاضر برای تبیین این پیوند عمیق و گسترده، کل فرآیند تولید نگاره را مورد توجه قرار می‌دهد.

پیوند نقاشی با زبان و ادبیات

بیش از هر چیز، باید توجه داشت که ارتباط میان زبان‌ها و ادبیات و نقاشی، محدود به نقاشی ایرانی نیست و نمی‌توان آن را امری

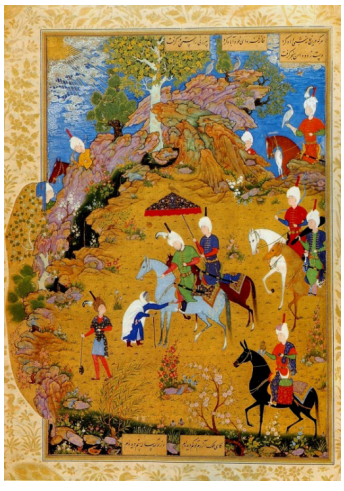
منحصربه‌فرد تلقی کرد. چراکه در تاریخ نقاشی جهان، سه شکل از پیوند میان نقاشی و زبان، قابل تفکیک است. در شکل اول، نقاشی در ساحت تصویرسازی مذهبی، ادبی و تصویرسازی علمی چه به صورت کتاب و یا نقاشی‌های دیواری، در خدمت داستان‌گویی و بیان ایدئولوژی‌های حاکم بوده‌است. شکل دوم، دستیابی به زبان اختصاصی در هنر بود که از طریق کنش اندیشه انتقادی با رد مدیوم‌های دیگر، باعث خلوص و استقلال هنر گردید (Greenberg, 1961). سابقهٔ این شکل از رابطه در کشور ما به ضیاءپور[۲] و نیز هنرمندانی مانند تناولی که به نحوی به اختلاط سقاخانه و پاپ‌آرت گرایش داشتند (تناولی، ۱۳۸۴)، می‌رسد. اما شکل سوم از رابطه میان هنر و زبان را، دادائیست‌ها[۳] و سپس کانسپچوالیست‌ها[۴] ارائه دادند (آرچر، ۱۳۸۹). بنابر آنچه گفته شد، پیوند زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، با اولین شکل از رابطه که پیش‌تر گفته شد، مطابقت دارد.

واحدهای تحلیلی سه‌گانه حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی

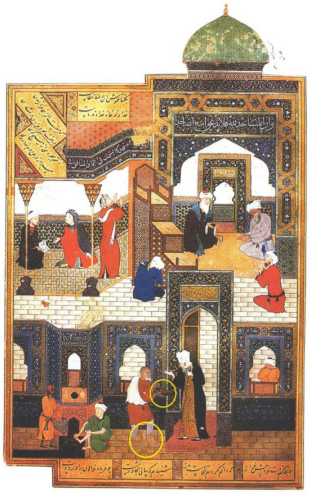
در این مرحله از تحلیل محتوای تفسیری، گروه‌بندی و واحدهای تحلیل حضور ادبیات و زبان فارسی در نگارگری به صورت سه گروه «نگارگر»، «نگاره» و «عمل فنی» تفکیک شد.

ـ **حضور زبان و ادب فارسی در تفکر نگارگر:** نباید نگارگر را یک ذهن بی‌طرف نسبت به متن ادبی تصور نمود؛ چنان‌که تأثیرپذیری نگارگر با یک مشرب عرفانی، اساس تصویرسازی از یک داستان، مانند داستان یوسف و زلیخا است (شایسته‌فر و زارعی، ۱۳۹۴). روئین پاکباز، ویژگی‌های نگارگری را به پنج دستهٔ «بینشی»، «مضمونی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی» تقسیم کرده‌است، که در سه مورد بینشی، مضمونی و ساختاری، می‌توان ارتباط میان نگارگری و ادبیات فارسی را مشاهده کرد. اما آنچه به شخص نگارگر در این زمینه ارتباط می‌یابد، در قالب «ویژگی بینشی» قابل شرح است. بر اساس این ویژگی، نگارگر ایرانی ممکن بود خود عارف و صوفی بوده و یا اینکه زمینهٔ فکری او از طریق ادبیات فارسی با مبانی دینی، سنتی و بنیان‌های مذهبی اسلامی پیوند می‌خورده است. همچنین ذهن نگارگر در هنگام تصویرگری متن ادبی، با ذهن شاعر، یگانه بود (پاکباز، ۱۳۸۷). مقدم اشرفی نیز معتقد است که «هنرور و سخنورِ مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، اثر هنری و ادبی را آفریده‌اند به نحوی‌که از درون زیبایی‌های محسوس، به عالم ملکوت نگریسته و قلمرو زیبایی با جهان معنی در هنر آنان قرین بوده است» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

گرابر نیز موضوعی را تحت عنوان «محدودیت خوشنویسانهٔ نقاش» بیان می‌کند که به تأثیر آموزش رسم‌الخط زبان فارسی بر نقاشی ایرانی مربوط می‌شود. به این معنا که نقاشان تا قبل از دورهٔ صفوی، به روش سختگیرانهٔ خوشنویسی، هم از لحاظ روانی و هم از لحاظ فنی، شرطی می‌شدند. او معتقد است که دقت در طراحی، وضوح در خطوط کناره‌نما و رنگ‌های زنده و مجزا به خاطر شرطی شدن نقاش، به خوشنویسی بوده باشد (گرابر، ۱۳۹۰).



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



راندن سائل از در مسجد، از نسخه بوستان سعدی، ۸۹۳ ه.ق.، کتابخانه ملی قاهره (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۵۴).

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

تصویر ۱: برخی آثاری که در آنها، کنایه به عنوان عمل فنی به کار برده شده است.

DOI: 10.22034/RPH.2022.697027

همچنین باید توجه داشت که اگرچه نگارگر، موضوع خود را [از] ادبیات اخذ می‌کرد؛ اما با این حال، کار نگارگر را نمی‌توان دقیقاً از نوع نقاشی روایی محض دانست، زیرا او از شرح وقایع مطابق متن، خودداری می‌کرد و با مهارت‌های نقاشانه‌ای که داشت، جوهر و عصاره مضمونی را شناسایی و آن را به تصویر می‌کشید (پاکباز، ۱۳۸۷).

ـ حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره: تصویرسازی متن ادبی و نیز وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره، نشان از حضور مستقیم زبان و ادبیات فارسی در نگارگری دارد. همچنین به عنوانی یکی از «ویژگی‌های ساختاری»، یک اصل مهم در نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است، که به وسیلهٔ خط صورت می‌گیرد. خط به عنوان بنیان و اساس نوشتار، سطوح رنگی را از هم جدا می‌کند و رابطهٔ موزون و منسجم میان نوشته‌ها و تصویر برقرار می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۷). از دیگر مصادیق حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره، این است که اساساً نگارگری ایرانی «در ذات خود، بازنمایی تضاد میان امر بیرونی یعنی ظاهر و امر درونی، یعنی باطن در ادبیات و عرفان است» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۵).

ـ حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری: عمل فنی، مجموعه اقداماتی است که یک نگارگر از مرحلهٔ ایده تا اجرا، بر روی نگاره پیاده‌سازی می‌کند. حضور زبان و ادبیات فارسی در این مرحله از تولید نیز، قابل تأمل است. چنان‌که نگارگر، کارمایه (مضمون اساطیری یا تاریخ کهن) خود را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنایی برگرفته و معادل‌های تصویری زبان استعاری شعر شاعر شناسایی و به کار گرفته می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۷). از دیگر مصادیق حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری، می‌توان به نشانه‌هایی در نگارگری اشاره کرد که برای درک احساسات و دیگر جنبه‌های روانشناسانهٔ حکایات یا شخصیت‌ها به شکلی غیر مستقیم تصویر شده‌اند و برای فهم آنها باید به متن ادبی رجوع کرد (گرابر، ۱۳۹۰).

همچنین برخی معتقدند که «قوانین ادبی، در شمایل‌سازی و بیان مختصات جدایی‌ناپذیر قهرمانان، انعکاس می‌یابد و نقاشی، هیچ‌گونه تعریف و تصور دقیقی از سیمای ظاهری افراد ارائه نمی‌دهد» (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۱۰). در همین رابطه، پژوهش‌های دیگر، نشان می‌دهند که علت این امر و شباهت‌های فیگورهای زن و مرد در نگارگری، بی‌جنسیت‌بودن شاکلهٔ زبان فارسی است (Khatami, 2013).

مقدم اشرفی، فعالیت نگارگران و شاعران فارسی‌گوی را به یکدیگر وابسته می‌داند. چنان‌که فضاسازی مورد انتظار برای متن ادبی، به واسطه غیر حقیقی‌سازی مناظر صورت می‌گیرد که خود به وسیلهٔ بازی با اشکال و قوالب صوری، انتخاب رنگ‌ها و درخشش رنگ‌ها، در کار نگارگری، حاصل می‌گردد. به این ترتیب، «نقاشان رفته‌رفته، فهرستی را از تصاویر قراردادی، بر اساس مضامین حماسی و غنایی، ابداع کردند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

از دیگر موارد حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری، استفاده نگارگر از کنایهٔ ادبی در تصویرسازی است. این نمایش اسلوب کنایی، از جمله کار ماده‌های مهم مصوّرسازی نقاش ایرانی بوده که در قالب عمل فنی، به دو طریق بر نگاره اعمال می‌شد. نقاش در طریقه اوّل، همان کنایه‌هایی که شاعر یا نویسنده در متن ادبی به کار برده بود، مورد استفاده قرار داده و عیناً مصوّر می‌نمود. در طریقه دوم، نقاش، برای غنا بخشیدن به تصویرسازی متن، بر اساس توانمندی و سطح اطلاعات خود از گنجینه عظیم ادبیات فارسی و قابلیت‌های بیانی اسلوب کنایی، کنایاتی را که متناسب با متن ادبی بود، انتخاب کرده و در نگاره جاگذاری می‌کرد؛ چنان‌که در برخی نگاره‌ها، مانند *سلطان سنجر و پیرزن* اثر سلطان محمد، سلطان سنجر و پیرزن، اثر بهزاد، نگاره کابوس ضحاک، اثر میر مصور، نگاره راندن سائل از در مسجد، از نسخهٔ بوستان سعدی، نگارهٔ تشییع، منسوب به بهزاد و یا اهدای کتاب‌های تاریخ چین به اولجایتو ـ که برخی از آنها در «تصویر ۱» نشان داده شده‌است ـ و بسیاری دیگر می‌توان ملاحظه کرد که: «چتردار بودن» و «سایه گستردن» برای پادشاه را که «کنایه از صفت» و «دست به دامان شدن» پیرزن، «انگشت به دهان بردن» اهالی قصر و «سینه چاک کردن» پسر را که «کنایه از فعل» و «دستاربندان» که «کنایه از موصوف» هستند، جهت غنای تصویری نگاره به‌کار برده شده است (رفیعی‌راد، محمد زاده، شمیلی: ۱۳۹۹). بنابر آنچه گفته شد، بر پایهٔ سه جزء اصلی شامل نگارگر، نگاره و عمل فنی، اشکال حضور زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی را می‌توان مطابق «جدول ۱» نشان داد.

نتیجه‌گیری

زبان و ادبیات فارسی ظرفیت‌های تصویری و تجسمی بسیار غنی‌ای دارد و در تاریخ هنر ایران نیز دستمایهٔ بسیاری از مهم‌ترین میراث تصویری ایران یعنی نقاشی ایرانی قرار گرفته‌است. تا پیش از عصر صفوی و استقلال نقاشی ایرانی از متن ادبی، خط تولید نقاشی ایرانی به مصورسازی از متن‌های علمی، تاریخی و داستانی و ادبی و نیز گاه مذهبی، معطوف بوده است. پژوهش‌هایی که سعی در بیان حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی را داشته‌اند، این حضور در نگاره را، صرفاً به بازنمایی تصویری متن ادبی در نگاره‌ها، تقلیل داده‌اند. چه بسا ارتباطی که شخص نگارگر با عرفان از طریق ادبیات داشته، در نگاره تجلی یافته، ولی در این نوع نگاه تقلیل‌یافته، به حساب نیامده و صرفاً به تناظر ابژه‌های تصویری درون نگاره اکتفا شده است.

بنابر این، برای نشان‌دادن حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، باید کل فرآیند تولید نگاره‌ها را مورد نظر قرار داده و این حضور را در هر یک از مراحل این خط تولید تبیین کرد. در خط تولید نگاره‌ها در کتابخانه‌ها، سه جزء قابل تفکیک است: جزء اول، نگارگر، نگارگران و شاگردانشان هستند که عمل نقاشانه را بر روی نگاره انجام می‌دادند؛ جزء دوم، محصول فعالیت‌های هنری و فنی آنها بر روی سطح اثرپذیر، یعنی نگاره؛ و جزء سوم نیز کلیه اعمال فنی و هنری که نگارگر و شاگردان بر روی نگاره اعمال می‌کردند. در پاسخ به این سؤال که اشکال حضور ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی چگونه است، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که زبان و ادبیات فارسی در تمامی فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور داشته است؛ چنان‌که ادبیات به عنوان واسطه‌ای برای درک نگارگر از عرفان عمل می‌کرده و برای تصویرسازی از متن ادبی، ادراک ذهنی نقاش و نویسنده متن ادبی، دارای یگانگی بوده‌است. همچنین زبان و ادبیات فارسی در شکل محدودیت خوشنویسانه، که بر نوشتار در زبان و ادبیات فارسی حاکم بود، ذهن برخی نگارگران را شرطی می‌کرد. وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره، اصل ارتباط درونی تصویر و متن و بازنمایی تضاد میان امر بیرونی (ظاهر) و امر درونی (باطن) در ادبیات و عرفان نیز در ساحت صوری نگاره مصداق بارزی از حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره است. نگارگر در طی عمل فنی، به یافتن معادل‌تصویری زبان استعاری ادبیات و تهیه فهرست از نقش‌مایه‌های قراردادی و نیز کاربست اسلوب کنایی به عنوان شگرد تصویرسازی نقاشانه، جهت غنا بخشیدن به تصویر می‌پرداخت. همچنین از نشانه‌هایی که به متن ارجاع داشتند، به القای جنبه‌های روان‌شناختی بهره می‌برد.

جدول ۱. صور سه‌گانهٔ حضور ادبیات فارسی در نگارگری بر اساس واحدهای تحلیل نگارگر، نگاره و عمل فنی. (منبع: نگارنده)

گروه‌ها	اشکال حضور زبان و ادبیات فارسی در نگارگری
نگارگر	ـ دانش عرفانی و آشنایی با مبانی دینی، سنتی و بنیان‌های مذاهب اسلامی نگارگر به واسطهٔ ارتباط با ادبیات؛ ـ یگانگی ذهن نقاش و نویسندهٔ متن ادبی (شعر)؛ ـ شرطی‌شدن نگارگر به محدودیت خوشنویسانه.
نگاره	ـ وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره؛ ـ اصل ارتباط درونی تصویر و متن؛ ـ بازنمایی تضاد میان امر بیرونی (ظاهر) و امر درونی (باطن) در ادبیات.
عمل فنی	ـ اخذ مضمون نگاره از منظومه‌های غنایی و حماسی؛ ـ یافتن معادل تصویری زبان استعاری و تهیه فهرست از نقش‌مایه‌های قراردادی؛ ـ القای غیرمستقیم احساسات و جنبه‌های روانشناسانه توسط نشانه‌هایی با ارجاع به متن ادبی؛ ـ کاربست اسلوب کنایی.

چنان‌که ملاحظه شد، سرشت جدایی‌ناپذیر تاریخ نقاشی ایرانیان با ادبیات فارسی، صرفاً به تطابق نگاره و متن منحصر نمی‌شود؛ بلکه زبان و ادبیات فارسی، در سراسر فرآیند خلق و آفرینش نگاره‌ها، حضور داشته و در صورت و محتوای آثار نقاشی اثرگذار است. توجه به این پیوند دیرپای و روزآمد کردن آن در نقاشی معاصر ایران، که اکنون از گنجینهٔ ادبیات و زبان فارسی، فاصله گرفته و حتی گسسته است، یکی از راه‌کارهایی است که می‌تواند موجب گشایش بن‌بست‌های کنونی و ارائهٔ شیوه‌های نوین و نوآورانه در این زمینه باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Jürgen Ritsert

۲. ضیاءپور، در بیانیهٔ مکتب کامل، در نه بند تعریفی، حصول به نقاشی ناب را صرفاً متکی بر فرم و عوامل فنی و درونی مدیوم نقاشی (ضیاءپور، ۱۳۲۷) می‌دانست. ن.ک: مقالهٔ «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررآلیسم»، نوشتهٔ جلیل ضیاءپور در نشریه *کویر*.

۳. در این زمینه می‌توان به نقاشی *خیانت تصاویر* اثر رنه ماگریت که برای ساختار در تاریخ نقاشی چالشی بی‌پایان بوده و «نشان‌دهندهٔ بی‌نهایت بودن رابطهٔ میان زبان و نقاشی» (Mitchelle, 1994: 68) و «برزخ نقاش در بیان دروغ و حقیقتم (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۲) بوده اشاره کرد که در آن «افزایش دقت در فرم، سبب افزایش شکاف میان تصویر و گزاره نوشتار» (آدامز، ۱۳۸۷: ۱۱) می‌شود.

۴. در هنر مفهومی نیز، آثار گروه هنر و زبان، تغییر مفهوم هنر به عنوان بازنگری در چیستی هنر (آرچر، ۱۳۸۹) و کارکرد عبارات کلامی در آثار جنی هولتزر و باربارا کروگر، جسپر جانز و دیگران (سمیع آذر، ۱۳۹۳) برخی از مصداق‌های این شکل از رابطه زبان و ادبیات در هنر هستند.

فهرست منابع

آدامز، لوری (۱۳۸۷)، *روش‌شناسی هنر*، ترجمهٔ علی معصومی، چاپ چهارم، تهران: نشر نظر.

آرچر، مایکل (۱۳۸۹)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمهٔ کتایون یوسفی، حرفه هنرمند، تهران.

آزبورن، پیتر (۱۳۸۳)، *هنر مفهومی*، ترجمهٔ نغمه رحمانی، تهران: مرکب هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: نشر پیکره.

آلبوغبیش عبدالله؛ آشتیانی‌عراقی، نرگس (۱۳۹۷)، پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۶ شماره یک، ص۵۸-۳۱.

آلبوغبیش، عبدالله؛ آشتیانی‌عراقی، نرگس (۱۳۹۸)، چرخش گفتمانی روایتی ادبی پس از گذار به ساحت نقاشی. *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ هشتم، شماره دوم، ص۳۷-۵۶.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پوپ، آبهام (۱۳۹۵)، *شاهکارهای هنر ایران*، تهران: شرکت انتشارات علمی

DOI: 10.22034/RPH.2022.697027

و فرهنگی.
پولیاکووا، ی.آ؛ رحیموا، ابراهیموا (۱۳۸۱)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۴)، آتلیه، تهران: نشر بن‌گاه.
رجبی، زینب؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۴۰۰)، مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایهٔ استعاره. *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دورهٔ سیزدهم، شماره دوم، ص ۸۹-۱۱۹.
رفیعی‌راد، رضا؛ محمدزاده، مهدی؛ شمیلی، فرنوش (۱۳۹۹)، اسلوب کنایی و اشکال کاربست آن در نقاشی ایرانی. *پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی*، دورهٔ سوم، شماره چهارم، ص۷۴-۸۵.
رفیعی راد، رضا (۱۳۹۹)، پژواک حادثهٔ روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات، *پیکره*، ۹ (۲۱)، ص ۲۵-۳۶.
زندی، نیلوفر؛ سفیری، فاطمه (۱۳۹۵)، مطالعهٔ تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی، *فصلنامه نگره*، دورهٔ یازدهم، شماره چهلم، ص ۸۶-۹۹.
سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۳)، *انقلاب مفهومی، تاریخ هنر معاصر جهان*، تهران، نشر نظر.
سیوری، راجر (۱۳۸۰)، *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.
ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۷)، لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررآلیسم، نشریهٔ *کویر*، ص ۱-۱۵.
فوکو، میشل (۱۳۹۲)، *این یک چپق نیست*، ترجمهٔ مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
قمی، قاضی احمد (۱۳۵۹)، *گلستان هنر*، مصحح احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابفروشی منوچهری.
کنبای، شیلا (۱۳۸۹)، *نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهناز شایسته فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
کنگرانی، منیژه، نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)، گونه‌شناسی روابط بین متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی، فصلنامهٔ *نگره*، شماره ۷، ص ۵-۷
کفشچیان مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم. (۱۳۹۰)، بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران. *باغ نظر*، ۸ (۱۹)، ص ۶۵-۷۶.
گرابر، الگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: ترجمه و نشر آثار هنری متن.
لیمن، اولیور (۱۳۹۱)، *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸)، نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون، *جلوهٔ هنر*، شماره ۲، ص ۲۵-۳۹.
مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سده ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.
وزیری، علینقی (۱۳۴۰)، *تاریخ هنرهای مصور*، تهران: چاپخانه دانشگاه.

Azarpay, Guitty (1981), *Sogdianpainting Painting, The Pictorial Epic in Oriental Art*, with Contribution by A.M. Belenitski, B.I. Mmarshak, J, Dresden, University of California Press Berkeley, London.
Bos, Wilfried; Tarnai, Christian (1999), "Content analysis, in empirical social research". *International Journal of Educational* Research, 31 (8), 659-671.
Boyatzis, R. E. (1998), *Transforming qualitative information: thematic a and code development*, 1st Edition, CA: SAGE Publications.
Khatami, Najme (2013), "Persian Painting: A Visual Window into a Genderless Language", *Pakistan Journal of Women's Studies*. Vol. 20 Issue 1, p73-86. 14p.
King, N. & Horrocks, C (2010), *Interviews in qualitative research*, London: Sage.
Greenberg. clement, (1961), Modernist painting", *Arts Yearbook 4*, (unrevised) Mitchelle, W.J.T (1994) Picturr Theory, Chicago: Cf Publication.

OPEN ACCESS This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

The Forms of Persian Language and Literature's Presence in the Process of Creating Miniatures in Iranian Painting

Reza Rafiei Rad[1]

Type of article: original research
Receive Date: 19 January 2022, Accept Date: 02 July 2022
DOI: 10.22034/RPH.2022.697027

Abstract

The studies that have examined the Persian language and literature's presence in Iranian painting have summarized this presence only as a visual representation of the literary text in the painting through a type of reductionist approach. This approach only considers and analyzes the research data, the literary texts, and the affiliated illustrated miniatures. Persian language and literature are overlooked in the paintings' creation process. As a result, this reductionist approach eliminates the other forms of Persian language and literature's presence in Iranian paintings. For example, in some paintings, such as *Zahak's Nightmare* in *Shahnameh-e Shah Tahmasebi*, the painter uses the metaphor of "placing fingers on the mouth" in order to show the astonishment of the palace dwellers expressed in the poem. This metaphor is not mentioned in the text. The painter introduced them to the field of Iranian painting from the Persian language as a technical act. The reductionist approach ignores the influence of the Persian language and literature in Iranian paintings. It only explains and analyzes the relation between the visual objects in the painting and the text of the poem. This study aims to identify and distinguish the influence of the Persian language and literature in the whole process of creating miniatures in Iranian painting. Therefore, the question is how have the Persian language and literature been present and influenced the process of creating miniatures in Iranian painting?

The present qualitative study was conducted through the content analysis method using the Jürgen Ritsert analytical method presented in 1972. Data collection was done using archival, library, and internet resources. Content analysis is a process of reading a text, gaining proper understanding of seemingly irrelevant information, analyzing qualitative information, systematic observation, and converting qualitative data into quantitative ones.

1. PhD Student in Islamic Arts, Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. Email: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

In the present study, the content analysis method has an interpretive nature. According to the mentioned model, it began with the theoretical stage (i.e., the formation of the initial plans, questions, and analyzed resources), which examined the process of creating paintings and different Iranian schools up to the Safavi era. Then, in the unit construction stage, analysis was divided into several categories, i.e., the "painter" (or their students who did the act of painting), "painting as a product of artistic and technical activities", "collection of technical and artistic actions that the painter applied on the painting". In the data evaluation stage, appropriate analyses were performed related to the research, and the presence of literature was investigated concerning each of these three groups. Finally, a conclusion was reached based on the research problem at the results interpretation stage.

Accordingly, we can distinguish three units of analysis can be distinguished in the production line of paintings in libraries: The first is the painter, the painters, and their students who did the painting. The second component is the product of their artistic and technical activities on the affected surface, namely painting. The third part includes all the technical and artistic works that the painter and the students performed on the painting. In response to the question about the forms of the presence of Persian literature in Iranian paintings, the findings of this study show that the Persian language and literature have been present throughout the whole process of producing miniatures in Iranian paintings. Literature acted as a medium for the artist to understand mysticism. The mental perceptions of the painter and the writer of the literary text are united to illustrate the literary text. Persian language and literature also conditioned the minds of some painters due to the calligraphic limitations that prevailed overwriting in Persian language and literature. The existence of Persian letters and texts in the form of calligraphy in the paintings, the principle of the internal relation between image and text, and the representation of the opposition between the external matter (appearance) and the internal matter (within) in literature and mysticism in the formal structure of miniatures are clear examples of the presence of Persian language and literature in painting. During the technical operation, the painter looks for the pictorial equivalent of the metaphorical language of literature and prepares a list of conventional motifs. He also uses the metaphorical style as an illustration technique to enrich the image. The signs that referred to the text were also used to induce psychological aspects.

As noted, the inseparable nature of the history of Iranian painting with Persian literature is not limited to the conformity of the drawing and the text. Persian language and literature are present throughout the process of creating the paintings and affect the quality and nature of the appearance and content of paintings. It is possible to find new and innovative solutions to this issue and their application and expansion in contemporary Iranian painting, which is growing further from the treasure of Persian literature

and language.

Keywords: Persian Painting, The connection between painting and Persian language and literature, The process of creating paintings, Illustration, Imaginary visions.