بازنمایی عکس در تصویرگری‌های ابوتراب غفاری در روزنامهٔ شرف با رویکرد بیش‌متنی

منیژه کنگرانی، دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
mkangarani@gmail.com
مریم لاری، عضو هیت علمی دانشگاه ازاد اسلامی واحد اسلامشهر
lari_maryam@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۰۵/۳۰

ورود عکاسی به ایران به‌عنوان حلقه‌ای از زنجیر مدرنیته، باعث تحولات اساسی در نحوهٔ بازنمایی هنری گردید. از طرف دیگر، ورود صنعت چاپ، تصویرگری ایرانی را به مرحله‌ای جدید رساند و امکان دسترسی عموم مردم به متون تصویری و نوشـــتاری را فراهم کرد. برخی نشـــریات دولتی نیز در این دوره منتشر شدند که در میان آنان روزنامهٔ *شرف* جایگاهی ویژه دارد. در این نشریه میرزا ابوتراب‌خان غفاری که علاوه برنقاشی رنگ‌و روغن و آب‌رنگ، در تصویرگری کتاب‌های علمی و داســـتانی نیز زبده بود، حدود یکصد و پنجاه تصویر به روش چاپ سنگی (لیتوگرافی) با موضوعاتی چون مناظر ایرانی و فرنگی و تصاویر رجال ایرانی و اروپایی به‌وجود آورد که بیشـــتر آنان برگرفته از عکس‌های آن دوره هستند. این مقاله قصد داردتا نحوهٔ بازنمایی عکاسی را در تصویرگری‌های ابوتراب‌خان در روزنامهٔ *شرف* مطالعه کند. پرسش این است که عکاســـی نوظهور در ایران چگونه بر تصویرگری‌های ابوتراب تأثیر گذاشـــته است. برای این منظور، از میان نمونه‌های متعدد، عکس‌هایی با زاویهٔ دید مشابه انتخاب شده و میزان برگرفتگی، وجوه افتراق و اشتراک عکس و تصویر مورد بررسی قرار گرفته است. روش تحقیق این پژوهش توصیفی-تطبیقی با روش بیش‌متنیت ژنتی است. نگاهی به طرح‌های ابوتراب در روزنامهٔ *شـــرف* مشخص می‌کند که هنرمند با اقتباس و برگرفتگی ازعکس و دخل‌وتصرف‌های هوشمندانه و توجه به میراث تصویرگری گذشـــتگان، به یک بیان بصری تازه دست یافته است. در دورهٔ قاجار به سبب ضعف تکنیکی عکاسی، تصویرگری، دربازنمایی جزئیات بسیار قوی‌تر از عکاسی عمل می‌کرد که این نکته با توجه به ویژگی شناخته‌شدهٔ عکاسی به‌عنوان «نمایشگر واقعیت» قابل توجّه است. از طرف دیگر، ترکیب‌بندی در نقاشی‌ها قوی‌تر و آگاهانه‌ترند و ابوتراب در برگرفتگی طرح‌های خود از عکاسی، با وجود محدودیت‌های تکنیکی چاپ سنگی، بسیار خلاقانه عمل کرده است.

واژگان کلیدی:
عکاسی قاجار، تصویرگری مطبوعاتی، چاپ سنگی، ابوتراب غفاری، بیش‌متنیت ژنتی.

مقدمه

عکاسی و چاپ به‌عنوان دو حلقه از ورود مدرنیته به ایران، در دگرگونی هنر ایرانی سهم به‌سزایی داشتند. در سال ۱۳۶۰ق نخستین عکس در ایران به شیوهٔ داگرئوتیپ بر روی صفحهٔ سیمین توسط ژول ریشار[1] فرانسوی برداشته شد. این صنعت نوظهور، مورد توجه اشراف و درباریان و حتی شاه ایران قرار گرفت. افزون بر ایشان، عکاسان ارمنی و خارجی‌های مقیم ایران - که عمدتاً مستشاران نظامی و مربیان دارالفنون بودند - عکس‌هایی از مناظر، آثار معماری، و مردم ایران تهیه کردند. عکاسی به‌سرعت جایگاه خود را میان هنرمندان به دست آورد و در نحوهٔ بازنمایی هنر دورهٔ قاجار تأثیرات ماندگاری ایجاد کرد.

از سویی دیگر، چاپ سنگی نیز در زمان فتحعلی‌شاه از اروپا به ایران راه یافت. دربارهٔ شروع چاپ سنگی در ایران روایات مختلفی وجود دارد، اما به نظر می‌رسد میرزا صالح شیرازی پس از بازگشت از اروپا، دستگاه چاپ سنگی به ایران آورد. او در سال ۱۲۵۰ق اولین چاپخانه را در تبریز به راه انداخت و چاپ سنگی یا لیتوگرافی[۱] (به معنی نگاشتن روی سنگ و یکی از شیوه‌های چاپ مسطح) رواج یافت. در دورهٔ قاجار صنعت چاپ و عکاسی در نقطه‌ای طلایی با یکدیگر تلاقی می کنند و آن، تصویرسازی کتاب و مطبوعات است. صنعت چاپ امکان دسترسی عموم مردم به متون تصویری و نوشتاری را فراهم آورد و هنرمندانی چون میرزا ابوالحسن‌خان غفاری، میرزا موسی و مصورالملک در تصویرگری نشریات مصور دولتی همچون *وقایع اتفاقیه*، *دولت علیهٔ ایران*، *شرف*، و *شرافت* از عکاسی بهرهٔ بسیار بردند. در این نوشتار با تمرکز بر آثار ابوتراب‌خان غفاری در پی پاسخگویی به این پرسش هستیم که این هنرمند از چه ترفندهایی برای تبدیل عکس به تصاویر مطبوعاتی در روزنامهٔ *شرف* استفاده کرده است. گفتنی است که عکاسی تأثیر زیادی در نقاشی و تصویرگری دوران خود گذاشت که تا حال نیز ادامه دارد. هنرمندان دورهٔ قاجار برای خلق تصاویر و بازنمایی واقعیت، از عکاسی به‌مثابه روشی آسان و کارآمد استفاده می‌کردند، اما نحوهٔ بهره‌گیری ایشان از این صنعت نوظهور، به سبب ضعف و مشکلات فنی عکاسی در این دوره، بیان بصری را با چالشی سخت مواجه کرده بود. از سوی دیگر، نحوهٔ حضور تصاویر در نشریات به سبب مشکلات مربوط به صنعت چاپ، چالشی جدید پیش روی هنرمندان قرار می‌داد. شایان ذکر است که مسایل مربوط به رابطهٔ عکاسی و تصویرگری مطبوعاتی تا حال حاضر

1. Jules Richard (1816-1891)

نیـز توجـه تصویرگـران را بـه خـود جلب کرده اسـت. ایـن مقاله قصـد دارد بـا تمرکز بـر روش بیش‌متنیت[۲] ژنتی از قابلیت‌های مناسـب آن برای بررسـی و تحلیل رابطـۀ نقاشـی و عکس در برخی از آثـار ابوتراب غفاری بهـره گیـرد. بـر ایـن اسـاس، ضمـن معرفـی اجمالـی بیش‌متنیـت ژنـت[۳] و گونه‌هـای آن، بـه تحلیـل چنـد نمونـه می‌پـردازد و وجـوه افتـراق و اشـتراک عکـس و تصویـر، نحـوۀ تعامـل و میـزان برگرفتگـی بررسـی خواهد شـد.

رویکرد نظری

ژرار ژنـت در ادامـۀ مباحـث بینامتنیتـی کـه ژولیـا کریسـتوا مطـرح کـرد، واژۀ ترامتنیـت[۴] را بـرای «هـر نـوع رابطـۀ متـن بـا غیـر خـود» بـه کار بـرد و آن را بـه پنـج دسـته تقسـیم کـرد: بینامتنیـت،[۵] سـرمتنیت،[۶] پیرامتنیـت،[۷] ورامتنیـت،[۸] و بیش‌متنیـت. ایـن مقالـه صرفـاً بـر بیش‌متنیـت متمرکـز خواهـد بـود. متن‌هایـی کـه بـر مبنـای رابطـۀ برگرفتگـی از دیگـر متـون خلـق شـده اسـت، دامنـۀ مطالعاتـی بیش‌متنیـت را تشـکیل می‌دهنـد. در ایـن مطالعـات، تأثیـر یـک متـن بـر متـن دیگـر مـورد بررسـی قـرار می‌گیـرد. ژنـت بیش‌متنیـت را اینگونـه تعریـف میکنـد: «هـر رابطـه‌ای کـه موجـب پیونـد یـک متـن (ب) بـا یـک متـن پیشـین (الـف) باشـد؛ چنانکـه ایـن پیونـد تفسـیری نباشـد» (نامـور مطلـق، ۱۳۸۶: ۱۳۱). بـر ایـن اسـاس، متـن اولیـه را پیش‌متـن[۹] و متـن جدیـد را بیش‌متـن[۱۰] می‌خواننـد. ژنـت روابـط بیش‌متنـی را بـه دو نـوع همان‌گونـی و دگرگونـی تقسـیم می‌کنـد کـه بیش‌متنیـت همان‌گونـی بـر اسـاس تقلیـد یـا کپی‌بـرداری اسـتوار اسـت؛ بـه عبارتـی، بیش‌متـن به‌طـور کامـل از پیش‌متـن برگرفتـه شـده اسـت. در بیش‌متنیـت دگرگونـی بخش‌هایـی از پیش‌متـن در متـن جدیـد یـا بیش‌متـن اسـتفاده شـده اسـت. دگرگونی‌هـا گاه هدفمنـد و زمانـی بـا توجـه بـه تغییـر نظـام نشـانه‌ای اجتناب‌ناپذیـر هسـتند؛ بـه عنـوان مثـال، ترجمـۀ شـعر، بـدون تغییـر نظـام نشـانه‌ای و دگرگونـی آن امکان‌پذیـر نیسـت. دگرگونگی‌هـا در دو سـطح کمـی و کیفـی قابـل بررسـی اسـت. ژنت بـر اسـاس کارکرد، شـش گونـۀ اصلـی بیش‌متنـی را از یکدیگـر متمایـز و نام‌گـذاری می‌کنـد: «پاسـتیش، شـارژ، فـورژری، پـارودی، تراوستیسـمان و ترانسپوزیسـیون[۲]»

2. hypertextuality
3. Gerard Genette (1930-2018)
4. transtextuality
5. intertextuality
6. architextuality
7. paratextuality
8. metatextuality
9. hypertext
10. hyportext

(همـان). در یـک نـگاه جامـع می‌تـوان گفـت کـه بیش‌متنیـت، یـا یـک عملیـات تقلیـدی (همچـون پاسـتیش، شـارژ و فـورژری) از پیش‌متـن اسـت یـا یـک عملیـات دگرگون‌سـاز (همچـون پـارودی، تراوستیسـمان، ترانسپوزیسـیون). تمایـز ایـن گونه‌هـا بـا توجـه بـه کارکـرد و نـوع ارتبـاط میـان دو متـن مشـخص می‌شـود کـه می‌تـوان آن را بـه صـورت زیـر خلاصـه کـرد:

- همانگونگی:
۱. پاسـتیش: شـوخی کـردن بـا متـن پیشـین (رابطهٔ تفننی)
۲. شارژ: تقلید همراه با تمسخر (رابطهٔ طنزی)
۳. فورژری: تداوم و دنباله‌روی (رابطهٔ جدی)

- تراگونگی:
۱. پارودی (نقیضه): تغییر متن بدون تحقیر یا تخریب پیش‌متن
۲. تراوستیسمان (دگرپوشی): دگرگونی همراه با تخریب و تحقیر کردن
۳. ترانسپوزیسـیون (جایگشـت): بـه مفهـوم جابجـا کـردن و تغییـر جـای و جایـگاه دادن یـا ترجمـهٔ بینانشـانه‌ای

از میـان گونه‌هـای مذکـور در ایـن نوشـتار، فقـط بـه جایگشـت توجـه می‌شـود، زیـرا در جایگشـت امـکان تغییـر بینانشـانه‌ای - یعنـی تغییـر از یـک نظـام نشـانه‌ای همچـون عکـس بـه نظـام نشـانه‌ای دیگـر همچـون نقاشـی - میسـر اسـت. در حقیقـت، یکـی از مهم‌تریـن اشـکال تکثیـر متنـی همیـن جایگشـت بینانشـانه‌ای اسـت؛ یعنـی تکثیـر یـک متـن از یـک نظـام بـه متنـی در نظـام نشـانه‌ای دیگـر. جایگشـت می‌توانـد در کمیـت یـک اثـر اتفـاق افتـد و بیش‌متـن نسـبت بـه پیش‌متـن خـود از نظـر کمـی تغییـر کنـد. در ایـن صـورت دو احتمـال وجـود دارد: کاهش، افزایـش. بـه عبـارت دیگـر، یـک بیش‌متـن می‌توانـد نسـبت بـه پیش‌متـن خـود گسـترده‌تر و بزرگ‌تـر، یـا کوچک‌تـر و محدودتـر شـود.[۳] ژنـت بـا اشـاره بـه دو نـوع جایگشـت می‌نویسـد: «یـک متـن ادبـی می‌توانـد دو نـوع جایگشـت متضـاد را تجربـه نمایـد کـه صرفـاً سـبکی و نـه مضمونـی خواهـد بـود. ایـن دو عملیـات یکـی بـر کوتـاه کـردن اسـتوار گردیـده کـه آن را کاهـش می‌نامیـم و دیگـری بـر بلنـد کـردن اسـتوار شـده کـه آن را گسـترش می‌نامیـم» (Genette, 1982: 263). بنابرایـن، کاهـش یـا افزایـش، حاصـل هـر نـوع برگرفتگـی یـا متن‌سـازی به‌واسـطهٔ متن‌هـای گذشـته، به‌خصـوص در گونـهٔ جایگشـت، تلقـی می‌شـود. ژنـت بـا اشـاره بـه ایـن موضـوع می‌نویسـد:

کاسـتن یـا گسـتردن یـک متـن، یعنـی تولیـد یـک متـن تـازه به‌واسـطهٔ یـک متـن پیشـین، متنـی

کوتاه‌تر یا بلندتر که از آن برگرفته شده باشد، است. اما این دگرگون کردن به شیوه‌هایی متنوع و هر بار به‌صورتی ویژه انجام می‌گیرد. با این حال می‌توان آنها را به‌صورت متقارن در دو گونهٔ بنیادین با دگرگونی‌های کاهشی یا افزایشی به نظم کشید (ibid, 264).

بنابراین در این حالت مؤلفان با قصد و اراده می‌کوشند از پیش‌متن گذر کنند و آنها را به دلایل گوناگون کاهش یا افزایش دهند. دگرگونی شکلی (در صورت و عناصر بصری اثر هنری) در چندین گونه قابل شناسایی است:

۱. گسترش: موتیف یا عنصر موجود در پیش‌متن، گسترش می‌یابد و جزئیات و شاخ و برگ بیشتری به آن افزوده می‌شود.

۲. افزایش: یک عنصر جدید به بیش‌متن اضافه میشود.

۳. کاهش: در بیش‌متن - بر خلاف گسترش - از برخی عناصر یا بخش‌ها کاسته می‌شوند.

۴. حذف: در بیش‌متن، برخی عناصر حذف می‌شوند.

۵. جابه‌جایی: چیزی حذف یا اضافه نمیشود، بلکه همان عناصر با ترکیبی نوین و متفاوت جابه‌جا می‌شوند.

۶. ترکیبی: دو یا چند نوع دگرگونی با ترکیبی جدید ظاهر می‌شوند.[۴]

در ادامه با بررسی چند اثر ابوتراب غفاری، نحوهٔ برگرفتگی این هنرمند از عکس، و تغییراتی که از نظام نشانه‌ای عکس به نظام نقاشی رخ می‌دهد بررسی خواهد شد.

زندگی، آثار چاپی و شیوهٔ هنری میرزا ابوتراب

ابوتراب غفاری[۵] فرزند میرزا بزرگ غفاری و برادر محمد غفاری (کمال‌الملک) است. در مورد تاریخ تولد وی اختلاف نظر وجود دارد: برخی سال تولد او را ۱۲۷۹ق و گروهی دیگر ۱۲۶۳ق می‌دانند. احمد سهیلی خوانساری تاریخ تولد ابوتراب را ۱۲۶۳ق در کاشان، و محمد غفاری را ۱۲۶۴ق در تهران اعلام کرده است. بنابراین، به نظر می‌رسد با توجه به تاریخ فوت ابوتراب در ۱۳۰۷ق، تولد وی در سال ۱۲۶۳ق به حقیقت نزدیکتر باشد. ابوتراب در چهارده‌سالگی برای ادامهٔ تحصیل وارد دارالفنون شد (گلبن، ۱۳۸۶: ۵۱ -۵۰). او به تحصیل نقاشی و زبان فرانسه همت گماشت و در مدتی اندک در نقاشی پیشرفت کرد. بعدها به‌عنوان نقاش‌باشی مخصوص مظفرالدین‌میرزا (ولیعهد) استخدام شد. سپس به پیشنهاد صنیع‌الدوله مقرر گردید که ابوتراب با حفظ عنوان نقاش‌باشی، در دارالطباعهٔ دولتی نیز خدمت کند و احتمالاً در آنجا زیر نظر میرزا عبدالمطلب نقاش‌باشی اصفهانی صنعت

چاپ را فرا گرفت؛ چنانکه در شمارهٔ ۵۸ روزنامهٔ *اطلاع* اینطور آمده است: «نکات چاپ تصویر را آقا میرزا عبدالمطلب نقاش‌باشی به آقا میرزا ابوتراب، نقاش مخصوص ادارهٔ وزارت انطباعات آموخت و به انتشار این صنعت که مخصوص خود او بود پرداخت» (اقبالی، ۱۳۹۲: ۱۴۰). هنرمندان دیگر نیز صنعت چاپ را از ابوتراب یا عبدالمطلب آموختند (گلبن، ۱۳۸۶: ۱۰۹-۱۰۸).

ده سال پس از خدمت ابوتراب در دارالطباعه، تصمیم به انتشار روزنامهٔ *شرف* گرفته شد. روزنامهٔ *شرف* در محرم ۱۳۰۰ق برای درج شرح‌حال و تصاویر رجال و مطالب مربوط به عهد ناصری زیر نظر اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات، شکل گرفت. اعتمادالسلطنه با توجه به مهارت ابوتراب در چهره‌پردازی، از وی برای تصویرگری و امور لیتوگرافی این روزنامه دعوت به همکاری کرد. روزنامهٔ *شرف* خلاف نامش، نشریه‌ای ماهانه بود و ابوتراب برای شمارهٔ اول تا دوازدهم آن، دو پرترهٔ سیاه‌قلم و دورنما آماده می‌کرد. آثار وی با شیوهٔ چاپ سنگی در هفتاد و سه شمارهٔ این روزنامه (از ۱۳۰۰ق تا ۱۳۰۷ق) منتشر شدند. در شمارهٔ ۷۵ روزنامهٔ *شرف* ضمن شرحی کامل از زندگی ابوتراب، به تصویرگری وی برای روزنامهٔ *شرف* اشاره شده است:

در مبادی سنه هزار و سیصد که روزنامهٔ شریفه *شرف* مبتنی بر تراجم احوال و تصاویر و اشکال طبقات اشراف و رجال به توسط جناب اعتمادالسلطنه وزیر انطباعات دولت علیه و مترجم مخصوص همایونی ایجاد شد میرزا ابوتراب‌خان برحسب اجازت علیه ملوکانه و انتخاب جناب وزیر انطباعات اشتغال به رسم و تصویر اشکال روزنامهٔ *شرف* و غیره جسته تدریجا صنعت نقاشی باسمه و فن لیتوگرافی را چندان‌که مقدور بود ترقی داده و به درجه کمال آورد تا مسلم اقران شد. ابوتراب در کار چنان دقت و مهارتی نشان داد که در وزارت انطباعات بارها مورد عنایت و توجه خاص ناصرالدین‌شاه قرار گرفت و به دریافت حمایل و نشان درجهٔ سرهنگی، نشان درجهٔ سوم شیروخورشید، خلعت شال ترمهٔ درجهٔ اول ایرانی، عنوان نقاش‌باشی دارالطباعهٔ دولتی، و مدیریت چرخ حروف نایل گردید (ذکاء، ۱۳۷۲: ۲۶۷).

ابوتراب آثاری متنوع با تکنیک‌های نقاشی رنگ و روغن، آبرنگ، طراحی و باسمه (چاپ) دارد که مورد آخر، بیشترین تعداد را به خود اختصاص می‌دهد؛ چنانکه رابینسون در فهرستی از بیست و چهار تصویرگر چاپی دورهٔ قاجار، به نام صنیع‌الملک و ابوتراب‌خان نیز اشاره

می‌کند. آثار چاپی ابوتراب شامل پرترهٔ رجال و شاهزادگان، تصاویر ابنیه، آناتومی، تصویرگری‌هایی برای کتاب‌های علمی و داستانی، تصاویری برای روزنامهٔ سفر خراسان ناصرالدین شاه (۲۵ عدد)، مطلع‌الشمس، المآثر و الآثار، جواهرالحکمه ناصری (۱ عدد)، و مرآت‌البلدان ناصری است. دوازده تصویر نیز برای کتاب سرگذشت مسترس هورتست خانم انگلیسی، چاپ هندوستان، انجام داده است.

طرح‌هایی از ابوتراب که در روزنامهٔ *شرف* چاپ شده، به شیوه‌های گوناگون امضا شده است: در این میان، ۲۳ عدد با امضای «ابوتراب غفاری»، ۴۲ عدد با امضای «ابوتراب»، یک عدد با امضای «یا ابوتراب»، چهارده عدد با امضای ابوتراب به زبان فرانسه و ۷۷ عدد بی‌امضا هستند. به نظر می‌رسد خودداری ابوتراب از امضای برخی آثار به سبب عدم علاقهٔ وی به آنان یا بعضی رجال باشد یا شاید شکسته‌نفسی هنرمند باعث شده است آثار بدون امضا چاپ شود که در پردهٔ ابهام است. ابوتراب طرحهای شخصیت‌های ایرانی را به فارسی، و افراد خارجی را به فرانسوی امضا می‌کرد.

ابوتراب در تصویرگری کتاب‌ها و روزنامهٔ *شرف* از عکس - که در آن زمان بسیار مرسوم بود - بهره می‌گرفت. استفاده از عکس به‌جای مدل زنده نه‌فقط کار نقاشان را ساده‌تر می‌کرد، بلکه از لزوم حضور مدل برای ساعات متمادی می‌کاست. اعتمادالسلطنه دربارهٔ رابطهٔ نقاشی و عکاسی در دورهٔ قاجار می‌نویسد: «از وقتی عکاسی ظهور یافته به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده است[...] دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه‌روشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۸). تصاویر ناصرالدین‌شاه که توسط کمال‌الملک و دیگران از روی عکس نقاشی شده‌اند، نمونه‌ای از توجه نقاشان به عکس است. رونگاری از عکس برای ترسیم چهره یا منظره، به‌ویژه از روی آینه، به تصویرگری‌های چاپ‌سنگی کمک فراوان کرد و باعث ارتقای کیفیت در تصاویر چاپ سنگی شد. تصویرگران غالباً از شخص یا منظرهٔ مورد نظر عکس می‌گرفتند و سپس از روی عکس منعکس‌شده در آینه، به تصویرگری می‌پرداختند. اکثر تصویرهای روزنامهٔ *شرف* از این طریق تهیه شده است (پروین، ۱۳۷۷: ۱۱۹). در کتاب *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران* اشاره شده که طرح‌های ابوتراب در سفرنامهٔ دوم شاه به خراسان، برگرفته از برخی عکس‌های میرزا حسین عکاس‌باشی است

(ذکاء، ۱۳۴۹: ۸۳). ابوتـراب در تصویرگـری روزنامـهٔ دولـت علیـه از روش عمویـش، ابوالحسـن‌خان، یعنـی نقاشـی از روی عکـس منعکس‌شـده در آینـه اسـتفاده می‌کـرد کـه در آن زمـان در مطبوعـات، عمـل تلفیـقِ نقاشـی و عکاسـی و طراحـی تصویـر بـا سـیاه‌قلم، کاری خلاقانـه محسـوب می‌شـد. در طراحی‌هـای ابوتـراب جزئیـات و تون‌هـای خاکسـتری ملایـم و لطیـف وجـود دارد (اقبالـی، ۱۳۹۲: ۲۳۹). اقبالـی نقـل می‌کنـد کـه محمـد فروغـی، بـه عنـوان یکـی از شـاهدان عینـی روش نقاشـی ابوتـراب، در نامـه‌ای بـه دکتـر غنـی چنیـن می‌نویسـد:

> یکـی از روزهـا کـه مـرا بـه آنجـا بردنـد [دارالطباعـه] مرحـوم میـرزا ابوتـراب غفـاری کاشـانی را دیـدم کـه در ایوانـی نشسـته و عکسـی در پیـش داشـت و در مقابـل عکـس آینـه‌ای گذاشـته و از روی تصویـری کـه در آینـه افتـاده بـود روی سـنگ مرمـر نقاشـی می‌کـرد و آن قسـم نقاشـی روی سـنگ را میـرزا ابوتراب‌خـان ابتـکار کـرده و یـا اگـر ابتـکار نکـرده بـود پـس از منسـوخ و متروک‌شـدن دوبـاره زنـده سـاخته بـود کـه در سـنگ عملیاتـی می‌کـرد و آن را دان‌دان می‌سـاخت و مسـتعد می‌نمـود که مسـتقیماً روی آن بـا مرکـب چـاپ تصویـر بسـازد و چـون خط و تصویـر در چـاپ وارونـه می‌گـردد از روی عکسـی کـه در آیینـه افتـاده بـود می‌سـاخت تـا پـس از چـاپ مسـتقیم دیـده شـود (همـان، ۲۴۱ و۲۴۰).

ازعکس تا تصویرگری در آثار ابوتراب

ابوتـراب بـرای تصویرگـری آثارش از عکس‌های عکاسـان ایرانـی و خارجـی، نام‌آشـنا و یـا ناشـناس اسـتفاده می‌کرد.

ایـن مقاله فقـط به کارهـای برگرفته از عکاسـی ابوتراب در روزنامـهٔ *شـرف* می‌پـردازد کـه بـه دو دسـتهٔ اصلـی چهره‌نـگاری و منظره‌پـردازی قابل‌تقسـیم هسـتند. در طراحـی چهـرهٔ شـخصیت‌های داخلـی و خارجـی کـه اغلـب به‌صـورت سـه‌رخ یـا تمـام‌رخ کار شـده‌اند، ظرافت‌هـای خاصـی نظیـر رها سـاختن فرم و اسـتفاده از هاشـورهای بافـت‌دار دیـده می‌شـود و اگرچـه تصاویر دارای ترکیب‌بندی ویژه‌ای نیسـتند، تنظیم کادر و پیوند طـرح و نوشـتار، از توجـه و حساسـیت ابوتـراب حکایت دارد و شـکلی نویـن از آرایش صفحه در سـدهٔ سـیزدهم را معرفـی می‌کنـد. در ادامـه بـا ذکـر نمونه‌هایـی نحـوهٔ برگرفتگـی نقاشـی از عکـس بررسـی می‌شـود.

نمونهٔ اول: تصویر ناصرالدین‌شاه

صفحـهٔ اول از شـمارهٔ نخسـت روزنامـهٔ *شـرف* مزیـن به تصویـر ناصرالدین‌شـاه اسـت کـه از عکسـی بـا همیـن سـوژه برگرفتـه شـده (تصویـر ۱). ابوتـراب سـعی کـرده اسـت کلیـت تصویـر را حفـظ کنـد و بنابرایـن، در تصویـر فقـط برخـی جزییـات تفـاوت کـرده اسـت. برخـی از دگرگونی‌هـای بیش‌متـن نسـبت بـه عکـس یـا پیش‌متـن از ایـن قـرار اسـت: ابوتـراب صندلی شـاه

تصویر ۱. عکس ناصرالدین‌شاه (چپ)، طرح برگرفته از عکس ناصرالدین‌شاه در شمارهٔ اول روزنامهٔ شرف (راست)

را که در عکس به‌سبب عمق میدان ناچیز، محو و تار است، به‌طور واضح و با جزئیات ترسیم کرده است؛ سر شاه در طرح نسبت به عکس، کمی به سمت چپ حرکت داده شده است که این نوع چرخش در بیشتر آثار ابوتراب دیده می‌شود؛ افزون بر این، ابوتراب لبخندی بر لبان شاه نشانده که با چهرهٔ جدی شاه در عکس تفاوت دارد. جابه‌جایی شمشیر و تغییر حالت انگشتان دست چپ نیز طی فرایند برگرداندن عکس به نقاشی انجام شده است.

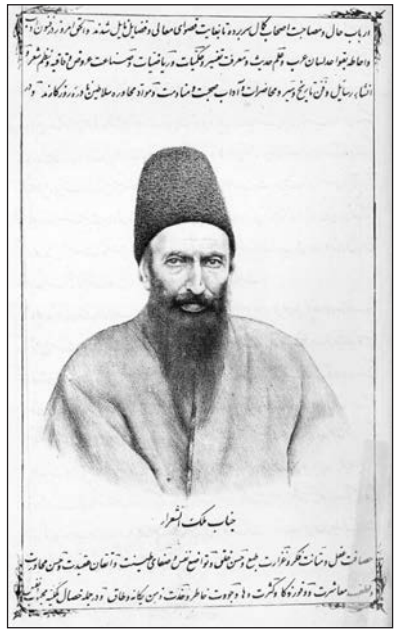
بر این اساس می‌توان گفت برگرفتگی بیش‌متن از پیش‌متن غیر قابل انکار است. بیش‌متنیت از نوع دگرگونی و به‌نوعی اقتباسی بیناهنری و بینارسانه‌ای است و رسانه عکس به رسانه طراحی و تصویر تغییر وضعیت داده و جابه‌جا شده است. بنابراین در گونهٔ جایگشتی قرار می‌گیرد. همچنین از آنجایی که در این تغییر بینارسانه‌ای، طنز یا تفنن نقشی ندارد و اقتباس جدی صورت پذیرفته است، می‌توان گفت جایگشت از نوع پاستیشی است. در روند تبدیل از پیش‌متن به بیش‌متن،

تصویر ۲. عکس ظل‌السلطان (چپ)، طرح برگرفته از عکس ظل‌السلطان در شمارهٔ دوم روزنامهٔ شرف (راست)

تغییرات اندک است؛ مانند افزودن جزییاتی در لباس و صندلی و همچنین چرخش جزیی سر و انگشتان دست سوژه (ناصرالدین‌شاه). افزون بر این، رنگ پس‌زمینه نیز از تیره به روشن تغییر یافته است.

نمونهٔ دوم: تصویر ظل‌السلطان

در شمارهٔ دوم روزنامهٔ *شرف*، طرحی از ظل‌السلطان بر اساس عکس صنیع‌السلطنه (تصویر ۲) چاپ شده است (ستاری و سلامت، ۱۳۸۸: ۵۹). در مقایسهٔ بیش‌متن و پیش‌متن می‌توان ملاحظه کرد در طرح چاپ‌شده بخشی از کادر عکس و تزئینات لباس حذف شده است، اما صورت، کلاه، مدال‌ها و تزئینات به‌دقت و با جزئیات کامل ترسیم شده اند. به این ترتیب، یکی از اشکالات موجود در عکس‌های آن دوره، یعنی محو شدن جزئیات بر اثر نوردهی، برطرف شده است. این نمونه نیز همانند مثال قبلی، بیش‌متنیت از نوع دگرگونی و از گونهٔ جایگشت و جدی است و تغییر بینارسانه‌ای در تبدیل عکس به تصویرگری اتفاق افتاده است.



تصویر ۳. عکس میرزا محمدخان و محمودخان (چپ)، طرح برگرفته از عکس در شمارهٔ هفتاد روزنامهٔ شرف (راست)

نمونهٔ سوم: تصویر محمودخان ملک‌الشعرا

ابوتراب گاهی عکس‌های گروهی را به‌عنوان پیش‌متن برمی‌گزید و بخشی از آن را انتخاب و تکثیر میکرد؛ برای مثال، طرح محمودخان ملک‌الشعرا در شمارهٔ هفتاد روزنامهٔ *شرف* برگرفته از عکسی است که توسط میرسیدعلی اعتماد تهیه شده و در آن، میرزا محمدخان ندیم‌باشی در کنار برادرش، محمودخان، نشان داده شده است (تصویر ۳). در این طرح فقط بخشی از نیم‌تنهٔ ملک‌الشعرا انتخاب، طراحی و برجسته گردیده است. به عبارتی، بخشی از عکس گزینش، ارزش‌افزایی و بزرگ شده و بقیهٔ تصویر حذف شده است. در این فرایند پس‌زمینهٔ تیرهٔ عکس به‌صورت روشن به تصویر درآمده است.

نمونهٔ چهارم: تصویر نظرخان

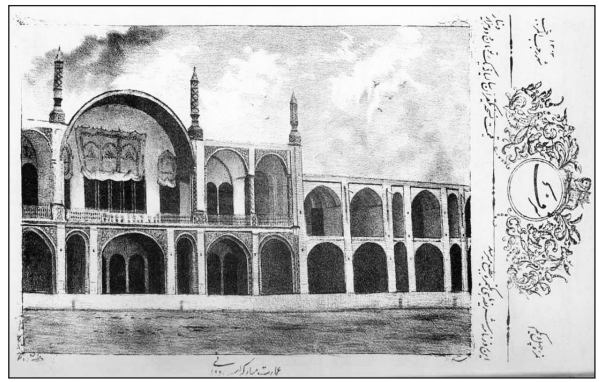
طرح نظرخان که در شمارهٔ ۳۸ روزنامهٔ *شرف* چاپ شد، نمونهٔ دیگر برگرفتگی از یک عکس گروهی است (تصویر ۴). ابوتراب شخصیت مورد نظر خود را از عکس گروهی انتخاب

تصویر ۴. عکس گروهی (چپ)، طرح برگرفته از عکس گروهی در شمارهٔ ۳۸ روزنامهٔ شرف (راست)

و مجزا کرده، و با تغییر جایگاه ارزشی، آن را در کادری بیضی‌شکل به تصویر کشیده است. به‌جز حذف افراد، فضای تیرهٔ پس‌زمینه نیز به رنگ روشن تغییر کرده است؛ این تغییر، به‌خاطر محدودیت چاپ اعمال می‌شد. از طرف دیگر، جزئیات محو عکس، در بیش‌متن با دقت در کلاه، لباس و مدال‌ها ترسیم شده‌اند. حجم‌نمایی در صورت و ریزه‌کاری در ریش و سبیل از دیگر دگرگونگی‌های افزایشی است که ابوتراب با حوصله و مهارت انجام داده است.

نمونهٔ پنجم: دورنما و مناظر

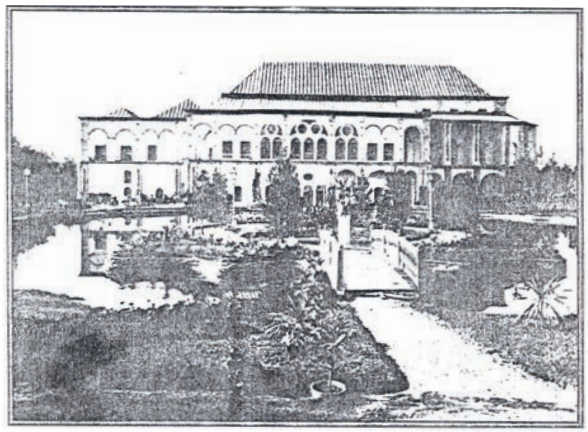
ابوتراب افزون بر تصویرگری شخصیت‌ها و رجال دولتی، فضاهای مذهبی، دیوانی و شهری را نیز با ترکیب‌بندی‌های مختلفی تصویر کرده است: برخی از آنان مانند عمارت جامع اعظم دارای ترکیب متقارن هستند؛ گروهی مانند تکیه دولت (از بیرون)، با توجه به جهت خطوط دارای عمق هستند و تعدادی مانند تکیه دولت (از درون) که به احتمال زیاد از روی اثر رنگ و روغنی طراحی شده، ترکیب منتشر دارند (حسینی، ۱۳۷۷: ۱۳-۱۲). همهٔ



تصویر ۵. عکس عمارت مبارکهٔ اسبدوانی (چپ)، طرح برگرفته از عکس عمارت مبارکهٔ اسبدوانی (راست)

بیست و چهار تصویری که اغلب از ابنیهٔ دولتی در روزنامهٔ *شرف* چاپ شدند، اثر ابوتراب هستند. وی همه و گاه به‌ضرورت بخشی از عکس را متناسب با کادر روزنامه انتخاب و اغلب بدون هیچ تغییری بازنمایی کرده است. در طرح ابوتراب از عمارت مبارکهٔ اسبدوانی که از عکس میرزا عبدالله قاجار برگرفته شده است، وی با ایجاد کنتراست و افزودن یا حذف بعضی عناصر به بهبود تصویر کمک کرده است (تصویر ۵). بر این اساس، جمعیت انبوه به‌واسطهٔ کمبود امکانات چاپسنگی حذف شده و برای دورشدن از یکنواختی، تکه‌های ابر و پرنده در آسمان اضافه شده و با افزودن خاکستری‌های میانی به تلطیف فضا کمک شده است. این برگرفتگی هم از نوع دگرگونی جایگشتی محسوب می‌شود که در آن بخش‌هایی به صورت پاستیش تکرار شده است.

تصویر قصر امیریه که در شمارهٔ ۶۹ روزنامهٔ *شرف* (سال ۱۳۰۶ق) چاپ شد، از روی عکس محمدحسن‌خان کپی شده و به‌لحاظ تکنیک و اجرا قابل تأمل است (تصویر ۶). وفاداری ابوتراب به عکس چنان است که وی شاخ و برگ درختانی را که به‌علت وزش باد و سرعت پایین دکمهٔ مسدودکنندهٔ دوربین، محو و دچار کشیدگی شده‌اند، دقیقاً بازسازی کرده است. در ترکیبی کاملاً قرینه، پل کوچک درست در مقابل بیننده قرار گرفته است و صفحه را به دو قسمت تقریباً مساوی تقسیم می‌کند. ظرافت و استادکاری میرزا ابوتراب در طراحی درختان و انعکاس تصویرشان در آب هویدا است. تجسم انعکاس درختان در آب، به‌مثابه یکی از ترفندهای مورد علاقهٔ ابوتراب، اینجا نیز به‌زیبایی انجام شده است. از سوی دیگر، بعضی جزئیات محو در



عکس از عمارت پارک امیریه از کتاب گنجینه عکسهای ایران، ایرج افشار.

تصویر ۶. عکس قصر امیریه (چپ)، طرح برگرفته از عکس قصر امیریه (راست)

عکس (به سبب ضعف تکنیکی عکاسی در دورهٔ قاجار)، با وضوح ترسیم شده‌اند؛ و چنین به‌نظر می‌رسد که بیننده از نزدیک به آنان می‌نگرد.

جمع‌بندی

مسئلهٔ ورود عکاسی به ایران را باید به‌عنوان حلقه‌ای از زنجیر ورود مدرنیته به ایران تلقی نمود که باعث تحول نقاشی ایرانی شد. عکاسی در آغاز، خود را بسیار به نقاشی نزدیک نمود و ترکیب‌بندی‌ها، شیوهٔ نوردهی و بیان بصری خاص نقاشانه را برگزید تا بدین‌وسیله به موجودیت خود به‌عنوان وسیله‌ای هنری که در آن زمان بسیار مورد پرسش واقع شده بود، رسمیت بخشد. عکاسی در اروپا، پس از چندی استقلال یافت و خود را نه به‌عنوان کپی ناقص نقاشی، بلکه به‌صورت وسیلهٔ بیان هنری با امکانات ویژه مطرح ساخت. چنین به نظر می‌رسد که حداقل در ایران و در دوره‌ای

کـه نقطـهٔ تمرکـز ایـن پژوهـش اسـت، چنیـن نشـد و عکاسـی به‌جـز تقـارن کـه از اصـول پایـدار زیبایی‌شناسـی ایرانـی اسـت، چیـزی از نقاشـی بـه عاریـت نگرفـت. عکاسـی در ایـران در هیجـان ناشـی از ثبـت واقعیـت بیرونـی باقـی مانـد و تـا سـال‌ها محدودیت‌هایـی چـون دوربین‌هـای سـنگین بـا سـه‌پایه‌های حجیـم، نگاتیوهـای شیشـه‌ای بـزرگ و زمـان نوردهـی بـالا مزیـد بـر علـت گشـت. نقاشـی دورهٔ قاجـار کـه در دغدغـهٔ بازنمایـی واقعیت و نشـان دادن پرسـپکتیو وامانـده بـود، از عکاسـی به‌عنـوان وسـیله‌ای کـه ایـن مهـم را بـه بهتریـن نحـو حـل می‌کـرد، سـود جسـت و از آن به‌عنـوان پایـهٔ اصلـی و نقطـهٔ عزیمـت اسـتفاده نمـود. ایـن دو وسـیلهٔ بیان بصـری، در نقطـه‌ای بـه نـام بازنمایـی بـه یکدیگـر رسـیدند و رابطـه‌ای معنـادار بـا یکدیگـر پیـدا کردند. از آنجـا کـه عکاسـی در دورهٔ قاجـار از نظـر تکنیکـی در آغـاز راه خـود بـود، به‌خوبـی مشـهود اسـت کـه نقاشـی از نظـر تجسـم جزئیـات بسـیار قوی‌تـر از عکاسـی عمـل کـرده اسـت و ایـن نکتـه بـا توجـه بـه ویژگـی عکاسـی به‌عنـوان «نمایشـگر واقعیـت» بسـیار جالـب اسـت. ترکیب‌بنـدی در تصویرسـازی‌ها قویتـر و آگاهانه‌تـر اسـت و طرح‌هـا در بازنمایـی پرتره‌هـا و عناصـر معمـاری عـلاوه بـر نمایـش ظاهـر، روح و رایحـهٔ انسـانی دارنـد؛ چنانکـه حتـی در غیـاب پیکره‌هـا در بناهـا، نقـش و حضـور انسـان به‌خوبـی مشـهود اسـت. ابوتـراب در طرح‌هـای برگرفتـه از عکـس بـا خلاقیتـی هنرمندانـه، از گونه‌هـای مختلـف دگرگونـی همچـون حـذف، کاهـش، افزایـش، جابه‌جایـی، و همچنیـن ترکیبـی از انـواع گونه‌هـا اسـتفاده می‌کنـد. وی بـه مـدد امکانـات جدیـد و بـا نظـر بـه میـراث تصویرگـری گذشـتگان، دخل‌وتصرف‌هایـی هوشـمندانه در عکـس انجـام می‌دهـد و بـه یـک بیـان بصـری تـازه در هنـر دورهٔ قاجـار دسـت می‌یابـد.

پی‌نوشت

[۱] Lithography؛ در چـاپ سـنگی از ویژگـی عـدم اختـلاط آب و روغـن اسـتفاده می‌شـود. طـرح بـا مـداد یـا مرکـب چـرب روی سـنگ آهـک صیقل‌خـورده منتقـل می‌شـود و سـپس سـطح سـنگ را بـا قلم‌مـوی نـرم آغشـته بـه محلـول رقیـق صمـغ عربـی و اسـید نیتریـک می‌پوشـانند. از آنجـا کـه قسـمت‌های چـرب در مقابـل اسـید مقـاوم هسـتند، محلـول صمـغ عربـی و اسـید، بخش‌هـای منفـی را گـود می‌کنـد و طـرح در سـطحی بالاتـر قـرار می‌گیـرد. پـس از یـک روز سـنگ را بـا آب می‌شـویند و بـا اسـفنج، مرطـوب نگـه می‌دارنـد. سـپس بـا غلتـک چرمـی، مرکـب چـاپ را روی قسـمت‌های چـرب سـنگ (طراحـی) می‌نشـانند.

[۲] نظـر بـه اینکـه معادل‌هـای ارائه‌شـده از ایـن واژگان به‌طـور کامـل افـادۀ معنـا نمی‌کنـد، بـه همیـن شـکل ذکـر شـده اسـت کـه می‌توان آن را چنیـن خلاصـه کـرد: پاسـتیش (تقلیـد تفننـی و سـبکی)؛ شـارژ (تقلیـد طنـزی)؛ فـورژری (تـداوم و دنبالـه‌داری)؛ پـارودی (نقیضـه)؛ تراوستیسـمان (دگرپوشـی)؛ ترانسپوزیسـیون (جایگشـت). به‌هرحـال، تعاریفـی کـه ژنـت ارائـه می‌کنـد، فراتـر و تخصصی‌تـر اسـت.

[۳] البتـه می‌تـوان بـه نظـرات ژنـت نـوع سـومی نیـز بـا عنـوان «جابجایـی» افـزود. در جابجایـی نـه عنصـری کـم می‌شـود و نـه زیـاد، بلکـه عناصـر تغییـرِ جـا یـا وضعیـت می‌دهنـد.

[۴] بـرای اطلاعـات بیشـتر، نـک: منیـژه کنگرانـی، «فراینـد بیش‌متنیـت در نقاشـی»، دوفصل‌نامـۀ نامـۀ هنرهـای تجسـمی و کاربـردی، شـمارۀ ۴ (پاییـز و زمسـتان، ۱۳۸۸)، صـص۳۴-۱۹.

[۵] میـرزا ابوتـراب، برخـلاف کمال‌الملـک، عمـر کوتاهـی داشـت. محمـد حسـنخان اعتمادالسـلطنه در یادداشـت‌های روزانـه‌اش مـرگ وی را سه‌شـنبه ۱۹ جمادی‌الثانـی ۱۳۰۷ق ذکـر کـرده اسـت (گلبـن، ۱۳۸۶: ۳۱). بـه گفتـۀ گلبـن، جنـازۀ او در را در امـامزاده حسـن دفـن کردنـد، امـا امـروزه اثـری از آن مشـهود نیسـت (همـان، ۶۳).

منابع

اقبالی، رضا (۱۳۹۲)، *عکاسی در مطبوعات: مجموعه تصاویر چاپ‌شده در نخستین روزنامه‌های مصور ایران عهد ناصری و مظفری*، خرم آباد: انتشارات شاپورخواست.

پروین، ناصرالدین (۱۳۷۷)، *تاریخ روزنامه نگاری ایرانیان و دیگر پارسی نویسان*، تهران، مرکز نشردانشگاهی، ج ۱.

حسینی، مهدی (۱۳۷۷)، «آثار طراحی میرزا ابوتراب غفاری»، *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ صفر، صص۱۴-۴.

ستاری، محمد و هوشنگ سلامت، (۱۳۸۸)، «بهره‌گیری از عکس و عکاسی در روزنامه‌های شرف و شرافت»، *فصل‌نامهٔ هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۴۰، زمستان، صص۶۲-۵۳.

ذکاء، یحیی (۱۳۷۲)، «ابوتراب غفاری»، در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۵، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص۲۶۸-۲۶۶.

_____ (۱۳۴۹)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه: یعقوب آژند، تبریز: شاهسون.

کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، «فرایند بیش‌متنیت در نقاشی»، *دو فصل‌نامهٔ نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۴، پاییز و زمستان، صص۳۴-۱۹.

گلبن، محمد (۱۳۸۶)، *سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی*: شماره۵۶، صص۸۳-۹۹.

Genette, *Garard* (1997): *Palimpsests*: *Literature in the Second degree*, *Channa Newman and Claude Doubinsky* (*Trans*), *University of Nebraska Press*, *Lincoln NE and London*.