برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز یوسف از زلیخا)*

منیژه کنگرانی[1*]، دکتربهمن نامور مطلق[2**]، دکتر محمدعلی خبری[3*]، دکتر محمدرضا شریف‌زاده[4*]

1دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی/دانشکده هنر و معماری، تهران مرکز
2 دانشیار دانشگاه شهید بهشتی
3 عضو هیأت علمی پژوهشکده فرهنگ جهاد دانشگاهی
4 دانشیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
(تاریخ دریافت مقاله:98/3/11 ، تاریخ پذیرش نهایی: 98/3/20)

چکیده

بررسی روابط میان متن‌ها که از دیرباز توجه محققان را به خود جلب کرده بود در قرن بیستم به شکل نظام‌مند و جدی در قالب نظریه بینامتنیت توسط کریستوا و بارت مطرح و نظریه‌پردازی شد. ژنت با بهره‌گیری از نظرات کریستوا انواع روابط میان متن‌ها را با عنوان ترامتنیت نامگذاری و آن را به پنج گونه تقسیم کرد که بیش متنیت یکی از آنهاست. مقالهٔ حاضر در دو بخش مباحث نظری و نقد عملی، نخست به بررسی و شرح روابط بیش‌متنی از منظر ژرار ژنت و گونه‌شناسی این روابط متنی می‌پردازد. و سپس در بخش دوم سه نقاشی از آثار نقاشان معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت تحلیل می‌شوند. علت انتخاب این سه نقاشی توجه و برگرفتگی آنها از یک نگاره بهزاد به عنوان پیش متنی واحد بود که زمینه لازم برای بحث و تحلیل بیش‌متنی را فراهم می‌آورد. پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی داده‌های برآمده از مطالعهٔ کتابخانه‌ای درباره بیش متنیت، و مشاهده آثار، از مفاهیم مورد توجه در بررسی و مطالعه نقاشی معاصر ایران بهره خواهد گرفت. تحلیل این آثار تلاشی به منظور رمزگشایی از آنها و یافتن الگوی مناسب برای توصیف، نقد و تحلیل هنر معاصر ایران و ارتباط آن با هنر سنتی گذشته است.

واژگان کلیدی

بیش‌متنیت، گونه‌شناسی، پارودی، نقاشی معاصر ایران، نگاره گریز یوسف از زلیخا

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «نقد بیش متنی نقاشی ایرانی اسلامی» به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز است.

** نویسنده مسئول، تلفن: 09123908164 ؛ mkangarani@gmail.com

مقدمه

1. پیشینه نظری: ترامتنیت ژنت

اصطلاح *بینامتنیت*[1] که امروزه در حوزهٔ گفتمان و مطالعات ادبی، هنری و نقد، متداول و رایج است، به تعامل و مناسبات متنی اطلاق می‌شود، بر این اساس هر متنی برخاسته و شکل‌یافته از متون پیش از خود است. این بخشی از نظریه بینامتنیت است که به وسیله کریستوا و بارت مطرح شد و سپس توسط نظریه‌پردازان نسل دوم به ویژه لوران ژنی و مایکل ریفاتر گسترش می‌یابد و به عنوان روشی برای مطالعات ادبی و هنری به کار گرفته می‌شود. در تداوم مباحث نسل اول و نسل دوم نظریه‌پردازان بینامتنیت باید از ژرار ژنت محقق و نظریه‌پرداز فرانسوی نام برد که با طرح مبحث ترامتنیت موجب جهش بزرگی در این عرصه از مطالعات شد به گونه‌ای که می‌توان از وی به عنوان نسل سوم بینامتنیت نام برد. بر این اساس بینامتنیت به مرور معانی و تعاریف گوناگونی به خود گرفته است که ضمن مشابهت در اصول کلی، تفاوت‌های اساسی با یکدیگر دارد از این‌رو دیگر نمی‌توان از یک بینامتنیت سخن گفت و باید انواع بینامتنیت از هم متمایز شود.

در این رابطه ژرارژنت[2] در تداوم مباحث بینامتنیت با تکیه بر نظریات کریستوا و به مطالعهٔ رابطهٔ میان یک متن و متن‌های غیر خود پرداخت و این مناسبات متنی را با عنوان «*ترامتنیت*[3]» نامگذاری و معرفی کرد. ترامتنیت ژنتی به روابطی نظام یافته اطلاق می‌شود که یک متن می‌تواند با متن‌های دیگر داشته باشد. ژنت درکتاب الواح بازنوشتنی در تعریف ترامتنیت چنین آورده: «ترامتنیت استعلای متنی متن است... یعنی هرچیزی که پنهانی یا آشکار یک متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد»(نامور مطلق، 1395: 21). ژنت، ترامتنیت را به پنج بخش بینامتنیت، سرمتنیت[4]، پیرامتنیت[5]، *فرامتنیت*[6] و بیش‌متنیت[7]، تقسیم کرد. در توضیح هر یک از آنها به اختصار باید گفت:

- بینامتنیت به رابطهٔ میان دو متن بر پایهٔ «هم‌حضوری» اختصاص دارد؛

- پیرامتنیت رابطهٔ میان یک متن و متن‌هایی است که نقش آستانگی و یا تبلیغی را برای آن ایفا می‌کنند؛

- فرامتنیت رابطهٔ میان یک متن و متنی است که به نقد و تفسیر آن می‌پردازد؛

- سرمتنیت ارتباط یک متن با واحدهای بزرگ‌تری چون ژانر، سبک و مکتب است و به اصطلاح براساس روابط گونه‌شناسانه استوار می‌شود؛

- بیش‌متنیت رابطهٔ میان دو متن بر پایه اشتقاق و برگرفتگی یکی(پیش‌متن) از دیگری(بیش‌متن) است.

در این نوشتار تنها به یکی از این گونه‌ها یعنی بیش‌متنیت می‌پردازیم. یعنی متن‌هایی که بر اساس رابطه برگرفتگی از متن‌های دیگر خلق می‌شوند، دامنهٔ مطالعاتی بیش‌متنیت را تشکیل می‌دهند. به عبارتی، در این مطالعات تأثیر از نوع برگرفتگی یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد نه حضور آن؛ ژنت کتاب *الواح بازنوشتنی*[8] خود را به مبحث بیش‌متنیت و گونه شناسی آن اختصاص داده است. از منظر ژنت هر رابطه‌ای که متن دوم را به متن پیشین مرتبط کند رابطه بیش‌متنی است. در این حالت متن دوم کاملا از متن نخست مشتق و برگرفته شده است چنانچه اگر متن نخستین نباشد موجودیت متن دوم نیز ممکن نمی‌شد. وی در تعریف بیش‌متنیت می‌آورد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند یک متن(ب)[9] با یک متن پیشین(الف)[10] باشد؛ چنان که این پیوند تفسیری نباشد، بیش متنیت تلقی می‌گردد»(به نقل از نامورمطلق، 1386: 131). بنابراین، بیش‌متنیت، رابطه‌ای میان یک متن با متنی دیگر را که از آن برگرفته شده، نشان می‌دهد در این برگرفتگی متن پسین دگرگون، تعدیل، تشریح یا گسترده شده متن نخست است. ژنت در تعریف، متن پیشین و نخست را «پیش‌متن» و متن پسین و جدید را «بیش‌متن» می‌نامد.[11] در ادامه ژنت شش گونه اصلی بیش‌متنی را بر اساس کارکرد آن از یکدیگر متمایز می‌کند: «پاستیش، شارژ، فورژری، پارودی، تراوستیسمان و ترانسپوزیسون (جایگشت). این شش گونه به دو دسته بزرگ همانگونی (تقلیدی) و دگرگونی(تغییر در نسخهٔ اصلی) تقسیم می‌شود»(نامورمطلق، 1386: 131). در یک نگاه جامع‌تر می‌توان افزود که بیش‌متنیت یا یک عملیات دگرگون‌ساز(همچون پارودی، تراوستیسمان، ترانسپوزیسون) و یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش، شارژ و فورژری) از پیش‌متن است. در توضیح آن باید گفت بیش متنیت همانگونگی بر اساس تقلید و یا کپی برداشتن پیش متن بدون دخل و تصرف استوار است یا تغییرات باید چنان اندک باشند که به نظر هدفمند نیاید. اما در بیش متنیت دگرگونی بخش‌هایی از پیش متن به صورت تقلیدی در بیش متن حضور دارند و بخش‌هایی دستخوش تغییرات شده‌اند. این تغییر و دگرگونی را می‌توان در تغییر درموضوع اثر، تغییر در مضمون آثار و یا تغییر در سبک بیش متن نسبت به پیش متن بررسی و مطالعه کرد. براساس آنچه گفته شد دو شاخص مهم رابطه و کارکرد موجب می‌شود تا شش گونه بیش‌متنی از یکدیگر تفکیک شوند. که به اختصار می‌توان آن را در جدول 1 ملاحظه کرد:

دگرگونی می‌تواند خود شکل‌های گوناگونی داشته باشد که به دو دسته کلی کمی و کیفی، فرمی و محتوایی قابل تقسیم هستند.

جدول 1. انواع بیش‌منی براساس دو شاخص رابطه و کارکرد

تجلی رایج (کارکردی)				
کارکرد	طنز (پارودی)			ناطنز (پاستیش)
گونه	پارودی	تراوستیسمان	شارژ	پاستیش
رابطه	دگرگونگی		همانگونگی	
تجلی ساختاری				

دگرگونی کمی خود پنج قسم دارد:

گسترش: هنگامی که یک عنصر یا موتیفی در پیش متن وجود داشته باشد و در بیش متن گسترش یافته و شاخ و برگ بیشتری بیابد.

افزایش: هنگامی که عنصری در پیش متن نبوده ولی در بیش متن اضافه شده باشد.

کاهش: اگر یک عنصر در پیش متن وجود داشته باشد ولی در بیش متن بخش‌هایی از آن کم شده باشد

حذف: چنانکه یک یا چند عنصر پیش متن در بیش متن حاضر نباشد در این صورت حذف صورت گرفته است.

جابجایی: گاهی بیش متن همان عناصر متن پیشین را در ترکیبی نوین جابجا کرده و تغییر می‌دهد. در این حالت نه چیزی حذف می‌شود و نه چیزی اضافه می‌شود بلکه همان اشکال و عناصر در متن جابجا می‌شوند.

در انتها باید گفت گاهی ممکن است دو یا چندین نوع ازانواع مذکور به صورت ترکیبی در بیش متن انجام پذیرد.

مطالعات کاربردی: خوانش بیش‌متنی نقاشی معاصر ایرانی

پس از آنچه به اختصار دربارهٔ پیشینهٔ نظری بیش‌متنیت و گونه شناسی ژنت گفته شد، می‌توان اذعان داشت که این نظریه مدل و روش مناسبی برای توصیف و تحلیل آثار ادبی و هنری به خوانشگر ارائه می کند، زیرا ادبیات فارسی و هنر ایرانی مملو از روابط بیش‌متنی است لیکن تاکنون چنانکه بایسته و شایسته بوده مورد مطالعه قرار نگرفته است حال آنکه گونه‌شناسی بیش‌متنی امکان مطالعه دقیق و شناخت مناسب و دلالت پردازی آنها را میسر می‌کند. مروری بر تاریخ هنر به خصوص نقاشی نشان می‌دهد که هنرمندان و نقاشان به آثار پیشینیان و دیگر هنرمندان توجه داشته‌اند و گاه با الهام و اقتباس و یا کپی‌برداری از آثار هنری از پیش موجود به خلق آثار جدید دست می‌زنند. از دلایل توجه نقاشان به این امر به اختصار می‌توان به کارکردها و روش‌های آموزشی هنر و نقاشی، کارکرد تکثیری و مثنی‌سازی به ویژه در نسخه‌سازی‌ها و نسخه‌پردازی‌ها تا پیش از صنعت چاپ،

تصویر 1. گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد
(Bahari. Ebadollah, 1997: 148)

سواستفاده و سرقت هنری و در نهایت نقد و تفسیر آثار به خصوص در دوران پست مدرن اشاره کرد(نک کنگرانی 1388:23-25).

پس از آنچه به اختصار گفته شد در ادامه با ارائهٔ چند نمونه از آثار نقاشان معاصر ایرانی نحوه برگرفتگی آنها از یک نگاره واحد با روش بیش متنیت ژنت بررسی و تحلیل خواهد شد. برای این منظور نخست معرفی مختصری از پیش متن ارائه شده و در ادامه سه نقاشی از هنرمندان معاصر که از این پیش متن برگرفته شده‌اند بررسی خواهد شد.

الف) پیش‌متن: نگاره گریز یوسف از زلیخا اثر بهزاد

پیش‌متن مورد نظر نگاره‌ای است به ابعاد 26/6 در 17/3 سانتی‌متر از هنرمند برجسته ایرانی کمال‌الدین بهزاد که حدود سال 893 تا 894 در هرات برای نسخه بوستان سعدی تصویر شده است و اکنون درکتابخانه قاهره محفوظ است(تصویر 1).

براساس روایات، زلیخا همسر عزیز مصر که به یوسف علاقه مند شده است به بهانه‌ای او را به خانه‌ای با اتاق‌های تو در تو دعوت می‌کند. هنگامی که یوسف با پی‌بردن به نیت زلیخا قصد گریز دارد، زلیخا برای ممانعت او به پیراهنش چنگ می‌زند. شاعران و نویسندگان مختلف از جمله سعدی این داستان به نظم درآورده و بازنویسی کرده‌اند که دستاویز بهزاد برای خلق نگاره‌ای زیبا با ترکیب‌بندی منسجم و مستحکم و رنگ‌های قوی و نمادین شد. نگاره بهزاد لحظه اوج واقعه یعنی هنگامی که زلیخا به ردای یوسف چنگ‌زده را تصویر کرده است. بهزاد در این اثر نیز مانند اغلب آثارش به کنش شخصیت‌های داستان توجه ویژه‌ای کرده است. به عبارت دیگر نگاره های بهزاد اغلب کنشی هستند و نه توصیفی. اثر بهزاد از ساختار و ترکیب‌بندی مستحکمی برخوردار است و ارتباط محکمی میان عناصر معماری، پلکان، درها، تزیینات، و نقوش وجود دارد ضمن آنکه فضا و معماری نیز ارتباط پیوسته‌ای با پیکره‌های انسانی برقرار کرده است. مسیر

حرکت خطوط و کتیبه ها، اتاق های خالی با کف پوش‌های کاشی و درهای بسته(به تعداد نمادین هفت در)که از طریق پلکان به هم متصل می‌شود، به زیبایی چشم بیننده را در مسیری مارپیچ از درگاه گوشه پایین به اتاق بالا سمت راست و صحنه اصلی و اوج داستان با حضور فیگورها هدایت می کند که ترکیبی نواورانه و جسورانه‌ای است. بهزاد در ترکیب‌بندی به میراث و سنت‌های گذشته هنر نگارگری مانند دید همزمانی و عدم رعایت پرسپکتیو و سایه روشن و... وفادار است. در نگاره بهزاد رنگ دارای بار عاطفی و بیانی بوده و با دقت انتخاب شده، نگارگر با شناخت مفاهیم و زبان نمادین رنگ‌ها، رنگ سبز را برای لباس یوسف برگزیده که اشاره به تقدس و ایمان اوست و مکمل آن رنگ قرمز را برای لباس زلیخا که رنگ مادی و زمینی بوده و نماد شوریدگی و دلدادگی است برمی‌گزیند و یا رنگ آبی را به آخرین در اختصاص داده که نمادی از آسمان و تنها راه آزادی و رهایی نجات یوسف بوده است. فضای نگاره بهزاد به گونه‌ای شکل گرفته است که ظرایف معنایی استعاری و شعری روایت را به خوبی منتقل می کند. نگاره اگرچه بر مبنای شعری از باب نهم نسخه بوستان سعدی به تصویر کشیده شده اما از تأثیر روایت‌های دیگر از جمله شعر عبدالرحمان جامی بی‌بهره نبوده است و بهزاد با توجه به خلاقیت هنری خویش و توجه به داده‌های برگرفته از معماری و فرهنگ همزمانش از متن مسلط شعر سعدی بر اثرش کاسته است و قرائتی نو و درونی از داستان یوسف و زلیخا ارایه می‌دهد. به عبارتی بهزاد از دو بیش متن متفاوت اشعار سعدی و نیز مثنوی یوسف و زلیخای جامی توامان استفاده کرده و چنین رابطه بینامتنی در نگاره به خوبی مشخص است. متن اشعارسعدی هم الهام‌بخش نگاره شده و هم به صورت کتیبه‌هایی در متن نگاره حضور یافته است. اما برخی از عناصر تصویر مانند معماری و تزیینات آن از برگرفته از شعر جامی است. در نهایت باید گفت: «بهزاد با تأثیرپذیری از منابع گوناگون به ویژه آثار سعدی و جامی تکرار کننده خوانش ایشان نیست و خود به عنوان هنرمندی خلاق خوانشی نو ارائه می‌دهد، و ... موجب تکثر خوانش این روایت می‌شود که با سایر خوانش‌های کلان و متکثر آن را غنا می‌بخشد»(نامورمطلق، 1383: 462 و3).

ب) بیش‌متن: خوانش‌های متکثر نقاشی معاصر ایران از نگاره بهزاد

نگاره گریز یوسف در طول تاریخ پس از خود مرجع پاره‌ای از بیش متن‌ها گردیده است و برخی از هنرمندان با ارجاع به آن آثار تازه ای خلق نموده‌اند. در اینجا چنانچه گفته شد به سه بیش از این نگاره که متعلق به هنرمندان معاصر هستند بسنده می‌شود. البته نقاشی‌های بسیار بیشتری از این نگاره خلق شده‌اند اما به منظور

تصویر2. باز شوق یوسفم دامن گرفت، اثر حبیب الله صادقی، (برگرفته از کتاب بهزاد در خاطر و خیال من، 39)

انجام یک تحقیق هدفمند و عمیق‌تر مقاله حاضر به همین سه نقاشی محدود می‌شود. این سه آثاری از هنرمندان معاصر حبیب الله صادقی، عبدالمجید قدیریان و شاهپور پویان هستند.

بیش متن اول/ اثر حبیب الله صادقی

نقاشی نخست اثری است از حبیب‌الله صادقی در ابعاد 100 در 190 که با تکنیک رنگ روغن نقاشی شده(تصویر2). این اثر به سفارش فرهنگستان هنر همزمان با همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد و برای نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» در سال1382 نقاشی و در کتاب نمایشگاه با همین عنوان منتشر شده است. هنرمندان مدعو برای انتخاب موضوع آثار و تکنیک محدودیتی نداشتند. در مقدمه کتاب آثار نمایشگاه بهزاد در خاطر و خیال من آمده است: «هنرمندان با الهام و رسم بهزاد که بی‌تردید استاد نقاشی ایرانی و سرآمد نگارگران سده دهم هجری و پس از آن است، آنچه در خیال و خاطر خود از آثار و میراث هنرمندانه او در تصور داشته‌اند بر روی بوم تصویر کرده‌اند»(1382: 4).

نقاشی صادقی در کادری به صورت مستطیل افقی و با ترکیبی از رنگ‌های روحی و هارمونی به رنگ آبی با لکه‌هایی از رنگ اکر و اخرایی و نارنجی و قهوه‌ای تصویر شده است. کادر اصلی تقریبا به سه بخش نامساوی تقسیم می‌شود. در پلان اول در سمت چپ تابلو در یک فضا و منظره انتزاعی، نیم‌تنه پسر جوانی با چشمانی بسته در حال زدن نی‌لبک تصویر شده که خطوط منحنی سطوح پیرامونی چشم بیننده را به سمت مرکز تصویر هدایت می کند که صحنه‌ای برگرفته از اثر بهزاد است. نقاش دو فیگور تصویر یوسف و زلیخا را با همان حالت اما بدون صورت و فارغ از فضای معماری از پیش متن انتخاب و بازنمایی کرده است. این قسمت با استفاده از رنگ‌های آبی روشن و سفید(بر خلاف رنگ‌های نمادین کار بهزاد) نقاشی شده و محل قرارگیری پیکره‌ها که نزدیک به مرکز تابلوست چشم بیننده بیشتر به خود جلب می کند. سمت راست تصویر هم فرم‌هایی از اشکال درختان و انحنای زمین و دشت دیده می‌شود.

در مقایسه میان پیش‌متن و بیش‌متن باید گفت در بیش‌متن ترکیبی

از حالت‌های حذف و اضافه، کاهش و افزایش و تغییر مشاهده می‌شود. در این خصوص باید به تغییر ابعاد و نیز کادر نقاشی اشاره کرد که در پیش‌متن کادر عمودی و ابعاد کوچک اما در بیش متن کادر افقی و ابعاد چندین برابر بزرگ‌تر شده است. همچنین در بیش متن جز دو پیکره اصلی، بقیه عناصر معماری و تزیینات نگاره حذف شده و ترکیب‌بندی نقاشی با رنگ‌ها و سطوح و خطوط منحنی به ملایمت چشم بیننده را در سطح افقی کادر حرکت می‌دهد. در نقاشی با تفاوت در اندازه فیگورها نوعی پلان بندی و پرسپکتیو به نمایش گذاشته شده که مغایر با دید فضایی(کبوتری) و تخت نگاره بهزاد است.

صادقی اثر خود را با عنوان«باز شوق یوسفم دامن گرفت» نامگذاری کرده است. بنا بر تعریف ژنت عنوان یکی از پیرامتن‌های اثر محسوب می‌شود و همانطور که قبل‌تر اشاره شد پیرامتن‌ها راه‌های ارتباط با متن هستند و نقش آستانه‌ای و تبلیغی برای معرفی اثر را دارند. نامور مطلق از جلب توجه و جذب مخاطب را به عنوان مهم‌ترین کارکرد عنوان نام برده و براساس ارتباط عنوان با متن اثر آن را به دو بخش عناوین صریح و ضمنی تقسیم و در تعریف آن آورده است:«عناوین صریح و توصیفی آن دسته عناوینی هستند که به توضیح و تشریح یکی از عناصر فرم یا محتوای اثر می‌پردازند و به دو دسته مضمونی و بلاغی قابل تقسیم هستند(نک شعیری،1385: 202) و برعکس آن، عناوین ضمنی به مضمون و سبک اشاره ندارد. پیرامتن عنوان اثر مذکور مضمونی است و نقاش مخاطبان اثرش را به شعری از شاعر معاصر هوشنگ ابتهاج ارجاع داده است. به عبارتی صادقی با انتخاب عنوان یعنی پیرامتن به پیش متن یا متن پنهانی که نقاشی از آن برگرفته شده اشاره کرده است. شعر ابتهاج با مصرعی که عنوان اثر را به خود اختصاص داده آغاز می‌شود و چنین ادامه می‌یابد:

باز شوق یوسفم دامن گرفت
پیر ما را بوی پیراهن گرفت
ای دریغا نازک آرای تنش
بوی خون می‌آید از پیراهنش
ای برادرها! خبر چون می‌برید؟
این سفر آن گرگ یوسف را درید!
یوسف من! پس چه شد پیراهنت؟
بر چه خاکی ریخت خون روشنت
بر زمین سرد، خون گرم تو
ریخت آن گرگ و نبودش شرم تو
آذرخش از سینه من روشن است
تندر توفنده فریاد من است
هر کجا مشتی گره شد، مشت من
زخمی هر تازیانه پشت من
هرکجا فریاد آزادی منم
من در این فریادها دم می‌زنم

به این ترتیب شعر با اشاره به داستان یوسف و برادرانش و نیرنگ ایشان و پیراهن خونین یوسف آغاز می‌شود در ادامه به شقایق‌های خونین دشت اشاره کرده و در نهایت با شوق و طلب آزادی به پایان می‌رسد. صادقی که خود از نقاشان شناخته شده انقلاب اسلامی محسوب می‌شود با انتخاب این شعر رابطه بینامتنی جدیدی را نشان داده که ضمن ارتباط با موضوع نمایشگاه و اشاره ضمنی به حضرت یوسف به اعتقادات و باورهای انقلابیش نیز نزدیکتر باشد و توجه بیننده را از یک روایت دینی و اخلاقی به مضمون شهادت و آزادگی و رهایی معطوف می‌کند.

بنابراین نقاشی صادقی همانند اثر بهزاد از دو پیش متن بهره گرفته، نگاره گریز یوسف از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد که بخشی از آن در نقاشی خودنمایی می‌کند و شعر هوشنگ ابتهاج. باید افزود که بی‌شک افزون بر دو مورد ذکر شده، اشعار و روایات و داستان یوسف که در قرآن از آن به عنوان احسن‌القصص یاد شده همینطور داده‌های هم زمانی و در زمانی و علایق و سبک نقاش در ایجاد تصاویر ذهنی و خلق نقاشی بی‌تاثیر نبوده اما برگرفتگی صادقی از دو متن شعر و نگاره بهزاد به عنوان پیش متن برای خلق اثرش محرز و مشهود است.

با توجه به آنچه گفته شد مشخص است که رابطه بیش متن نسبت به پیش متن رابطه تقلیدی و همانگونی نیست بلکه تراگونگی است یک اثر نگارگری با ویژگی‌های آن به یک اثر نقاشی مدرن و معاصر تبدیل شده است. دراین تفاوت سبکی از پیش متن به بیش‌متن، تغییرات مختلفی هم در شکل، هم مضمون، و هم عنوان ایجاد شده است. از طرفی این اثر از بین شش گونه یادشده به پارودی نزدیک‌تر است و تراگونگی از نوع پارودی محسوب می‌شود. پارودی کلمه‌ای یونانی است؛ در تعریف ژنت پارودی به معنای خلق اثری نو و با سبکی تازه بدون قصد تخریب پیش متن است. بنابراین پارودی در بیش متنیت با پارودی در اصطلاح عمومی آن تفاوت دارد. زیرا بر پایه کارکرد تتبع و تکثر شکل می‌گیرد.

بنابراین تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش متن به اختصار به شرح زیر است:

نسبت پیش متن و بیش‌متن برگرفتگی از گونه پارودیک
تغییر در ابعاد کادر نقاشی
تغییر در فرم کادر از عمودی به افقی
حذف فضای معماری و تزیینات آن

حذف نمادپردازی رنگ و انتخاب هارمونی رنگی
افزودن مفاهیمی نو به مضمون اثر
تغییر عنوان و موضوع نقاشی
افزودن عناصر و اجزای جدید به کادر
تغییر در دید فضایی(کبوتری) بهزاد و ایجاد عمق در نقاشی
استقلال بیش از پیش نقاشی از کلام شعری و تک نظامی شدن آن (یعنی روایت صرفاً به تصویر محدود شده است)

در نهایت باید گفت هنرمند با به خدمت گرفتن عناصر تصویری درصدد بیان محتوایی تازه برآمده و روایتی تازه و امروزین با توجه به پیش متن خلق کرده که نشان‌دهنده آمال، اعتقادات و باورهای او است.

بیش متن دوم: اثر عبدالمجید قدیریان

نقاشی دوم که آنهم برگرفته از پیش متن بهزاد است اثری است بدون عنوان از عبدالمجید قدیریان که برای همان نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» که در نمایشگاه مذکور ارائه شد. این نقاشی در ابعاد90 در 120 سانتی متر در دو لته نقاشی شده است(تصویر3). نقاش این اثر نیز بر خلاف کادر عمودی پیش متن، کادر افقی و بزرگی را برای نقاشی انتخاب کرده است. وی همچنین فرم فیگورهای انسانی را با همان ژست‌ها و همان رنگ از پیش‌متن انتخاب و در کنار سطوحی تخت و رنگین به نشانه فضای معمارگونه در پیش‌متن نقاشی کرده است. در این اثر معماری نگاره بهزاد، تزیینات و حتی متن شعری جایگاهی ندارد. به نظر می‌رسد که قدیریان بخش کوچکی از پیش‌متن شامل دو فیگور انسانی و برخی از سطوح پیرامونی را انتخاب، سپس آنها را ساده و بزرگ‌نمایی و در ترکیب‌بندی جدیدی ارائه کرده است. بنابراین نقاشی یادشده نیز گونه‌ای از تراگونگی پیش‌متن است و با حذف فضای معماری و اغلب عناصر آن چون درها و پله‌ها که در پیش متن نقش اساسی ایفا می‌کند و جزییات تزیینی آنها، بیننده دو فیگور زن و مرد و فرشته‌ای را در جلوی سطوح تخت هندسی در اشکال و اندازه‌های مختلف می‌بیند که با خطوط پهن رنگی دورگیری شده با خاکستری‌های رنگی، رنگ‌آمیزی شده است. نقاشی همانند صحنه نمایشی چیدمان شده و حرکات اغراق‌آمیز و نمایشی فیگورها چشم بیننده را از سمت راست به منتهی الیه سمت چپ صحنه به خوبی هدایت می‌کند. دورگیری سطوح رنگی به منظور اغراق و خودنمایی و پلان بندی نقاشی که به صورت لایه لایه از جلو به عقب بوده و ایجاد عمق در کار کرده است و نیز حضور فرشته بر نمایشی بودن صحنه تأکید دارد. که با توجه به فعالیت هنرمند در زمینه طراحی صحنه چنین به نظر می‌رسد که نقاش فیگورهای پیش متن را از بستر اصلی نقاشی جدا و به زمان

تصویر3. بدون عنوان اثر عبدالمجید قدیریان،
(برگرفته از کتاب بهزاد در خاطر و خیال من، 42)

حال و در صحنه‌ای نمایش منتقل کرده است. تصویر فرشته‌ای که به نقاشی افزوده شده نه در پیش‌متن و نه در هیچ یک از آثار کمال‌الدین بهزاد وجود ندارد. این فرشته نیز همانند پیکره‌ها بدون چهره و هویت مشخص تصویر شده است. اما فرم بال و آرایش موی سر او برخلاف فرشتگانی است که در نگاره‌های ایرانی دیده می‌شود و به نظر به فرشتگانی که در نقاشی‌های اروپایی یا نقاشی‌های ملهم از آنها تصویر گردیده شبیه است. حضور فرشته افزون بر اینکه به ترکیب‌بندی نقاشی و پرکردن بخشی از خلا تصویر کمک می‌کند به مضمون و موضوع اثر پیش‌متن نیز تأکید دارد و بیننده با دیدن فرشته و هاله نور اطراف سرپیکره در می‌یابد که با اثری با مضمون دینی مواجه است حتی اگر با پیش‌متن نقاشی آشنایی نداشته باشد.

در بیش‌متن برخلاف پیش‌متن اثری از روابط بینامتنی ادبی نیست و اشاراتی به ادبیات نه در شکل و نه در محتوا یا عنوان نشده است. نام نقاشی در نمایشگاه بدون عنوان ذکر شده است و به هیچ نوع ارتباط متنی اشاره نمی‌کند. بنابراین می‌توان تغییرات بیش متن نسبت به پیش‌متن را به شرح زیر خلاصه کرد:

نسبت پیش متن و بیش متن برگرفتگی از گونه پارودیک
تغییر در ابعاد کادر نقاشی
تغییر در فرم کادر از عمودی به افقی
تغییر در دید فضایی(کبوتری) اثر بهزاد به پلان‌بندی و ایجاد عمق در نقاشی
حذف معماری و تزیینات آن(در اثر قدیریان نسبت‌به نگاره بهزاد صرفاً بخش کوچکی از معماری حفظ و استیلیزه شده است)

تغییر عنوان و موضوع نقاشی

افزودن عناصر و اجزای جدید به کادر مثل فرشته استقلال بیش از پیش نقاشی از کلام شعری‌تغییر نقاشی به صحنه نمایشی

بیش‌متن سوم: اثر شاهپور پویان

در اثری از شاهپور پویان نیز نگاره گریز یوسف از زلیخا به عنوان پیش‌متن انتخاب شده است(تصویر4). اثر پویان برخلاف دو نقاشی

که بدان اشاره شد، به حفظ نگاره بهزاد تقریباً وفادار است. وی با حفظ کادر، ابعاد، فضا، معماری ترکیب‌بندی و رنگ و جزییات، کلیت نگاره پیش‌متن را حفظ کرده و فقط دو کنشگر اصلی نگاره یعنی پیکره یوسف و زلیخا را از نقاشی خود حذف کرده است. بیننده آشنا با اثر بهزاد با فضایی تو در تو و تزیینی مواجه است که با حذف پیکره‌ها از معنا تهی شده است. این اثر یکی از نمونه مجموعه آثار این هنرمند است که نگاره‌های مشهوری از دوره‌های مختلف تاریخ نگارگری ایرانی اسلامی را انتخاب کرده و ضمن بازتولید این نگاره‌ها، تمامی پیکره‌های انسانی موجود در آنها را حذف کرده است. در این رابطه می‌توان به نگاره ساخت کاخ خورنق بدون حضور انسان‌ها تصویر شده و یا نگاره صورت شیبک خان را با خلا حضور پیکره شیبک خان و نمونه‌های این چنینی شاهد بود. حذف انسان‌ها از نگاره‌های کلاسیک، می‌تواند بیننده را به تأثیر و نقش حضور انسانی در نگارگری معطوف کند. در نگاه نقاشان سنتی و نگارگران انسان‌ها فردیت و هویت خاصی در آثار نداشته و بدون چنین ارزش و توجهاتی تصویر می‌شوند. در آثار پویان شخصیتهای این نگاره‌ها حذف شده‌اند. این خلا و فقدان شخصیت‌های انسانی جنبه‌های خاص و بسیار متفاوت و معنی‌دار به کار می‌دهد و نقد و اعتراض هنرمند به تقلید از تجسم و نمایش بدن به عنوان یک شیء کاربردی و بی‌توجهی به ارزش‌های انسانی ایشان است. این شیوه را می‌توان در آثار برخی از هنرمندان غربی مانند سوفی ماتیس مشاهده نمود که با انتخاب نقاشی‌های کلاسیک و شاخص و حذف شخصیت‌های آن به بازآفرینی مجدد آنها اقدام می‌کند.

پویان اما در انتخاب عنوان اثر تدبیری متفاوت به کار برده است و واژه «After»(بعد از یا پس از) را قبل از اسم نگاره افزوده است،«پس از یوسف و زلیخا»، باید گفت این شیوه نامگذاری در عناوین تمامی نگاره‌هایی که به این شیوه ارائه شده مشاهده می‌شود مانند: پس از شیبک خان یا و... نظیر چنین نامگذاری را می‌توان در آثار هنرمندان appropriate به ویژه شری لواین شاهد بود. appropriation در فرهنگ واژگان به معنای از آن خود کردن و به تصرف و تملک درآوردن آنچه متعلق به دیگری است. شیوهٔ«از آن خودسازی» مبتنی بر انتخاب یک تصویر یا شیء خاص و ارائه مجدد آن، در یک زمینهٔ کنشی و معنایی جدید است. شری لواین[12] یکی از هنرمندان مشهور این شیوه است که با عکاسی از آثار مشهور تاریخ هنر، آنها را در بافت و بستر جدیدی ارائه کرده و با افزودن واژه «After»پس از نام هنرمند کار خود را نامگذاری و ارائه کرده است. لوسی اسمیت درباره آثار لواین در مقدمه کتاب هنر امروز می‌آورد: «کاری که لواین کرد صرفاً انتخاب و تصرف

تصویر 4. اثر شاهپور پویان
http://mopcap.com/artist/2011-shahpour-pouyan

عکاسانه تصاویر چاپ‌شده در کتاب‌های تاریخ هنر و عکس‌های گرفته شده به عنوان حاضر آماده در ادامه سنت مارسل دوشان بود. او با این کار اصالت و ارژینالیتی را به چالش کشید و توجه خود را به روابط قدرت، خلاقیت، مصرف‌گرایی و کالاپرستی یعنی منابع اجتماعی و کاربردهای هنر معطوف کرد. لواین از کار هنرمندانی چون موندریان، ماله ویچ و عکاسانی چون واکر اوانز و ادوارد وستون کپی تهیه کرد»(لوسی اسمیت، 1383). به نظر می‌رسد پویان نیز همانند شری لواین با برگرفتگی از مشهورترین آثار نگارگری ایرانی اسلامی از جمله نگاره گریز یوسف از زلیخا و حذف انسان‌ها از این آثار و ارائه این نگاره های تغییر یافته در بستر و زمینه جدید، توانسته ضمن از آن خود کردن نگاره و در بازتولید آن به شیوه جدید، نظر و نقد خود را به بخشی از تاریخ نقاشی سنتی ایران و فلسفه پنهان آن ارائه کند. پویان با نامگذاری اثرش به شیوه شری لواین به دومین بیش‌متن دوم خود افزون بر نگاره بهزاد اشاره کرده است. بنابراین در جمع‌بندی نسبت میان پیش‌متن و بیش‌متن باید گفت: اثر پویان برگرفتگی پارودیک از نقاشی بهزاد محسوب می‌شود. حفظ کلیت و ساختار اثر پیش‌متن نسبت به بیش‌متن حذف پیکره‌های انسانی در بیش‌متن تغییر عنوان و موضوع نقاشی انتخاب دو پیش‌متن تصویری.

تحلیل ترکیبی سه اثر

در جمع‌بندی آنچه گفته شد می‌توان افزود نقاشان معاصر ایران به هنگام آفرینش‌های هنری از منابع مختلفی الهام می‌گیرند که نگارگری سنتی ایران یکی از این منابع الهام است. اما توجه و برگرفتگی هنرمندان از نگارگری به شیوه‌ها و روش‌های مختلف انجام می‌پذیرد. در این نوشتار سه نوع کنش و شیوه متفاوت از سه تن از نقاشان معاصر در برگرفتگی و الهام از نگاره مشهور

گریز یوسف از زلیخا اثر هنرمند نامی کمال‌الدین بهزاد بررسی شد. گرچه پیش متن هر سه نقاشی ثابت و مشابه است اما شیوه نگاه هنرمندان به پیش متن و بازتولید آن متفاوت است. هر سه نقاشی برگرفتگی از نوع تراگونگی و به گونه پارودی است، اما نگاه ویژه هنرمند و پیش‌متن‌ها و داده‌های هم‌زمانی و در زمانی مورد توجه نقاشان باعث سه اثر متفاوت در سه شیوه متفاوت شده است.

حبیب‌الله صادقی، سیر خطی روایت یوسف و زلیخا را دگرگون کرده و اعتقادات، باورها و دغدغه‌های ذهنی‌اش را در در نقاشی خود، منعکس کرده است. در این الهام ضمن تغییرات بسیار و اساسی بخش برگرفته شده از پیش متن در نقاشی مستحیل شده و صرفاً نقش ارجاعی به پیش متن اصلی را دارد. صادقی همچنین شعری از شاعر معاصر ابتهاج را برای پیش متن انتخاب و در پیرامتن عنوان اثر بر آن تأکید نموده است که بینندگان را به مفاهیمی نوین سوق می‌دهد. از عبدالمجید قدیریان اما با انتخاب بخشی از پیش متن و بزرگ نمایی آن، صحنه ای ساده شده و نمایشی را نقاشی کرده است. با افزودن فیگور فرشته که به سبک نقاشی‌های اروپایی است بنظر می‌آید که به دیگر آثار تصویری برای پیش متن خود توجه داشته است. نقاشی به طراحی صحنه نمایش شبیه شده که نشان از دانسته‌ها و گرایش هنرمند به طراحی صحنه نمایش است. پویان با آگاهی از ویژگی‌های نگارگری سنتی و اندیشه‌های برگرفتگی از پیش متن به نقد اثر بهزاد و سبک ویژه نگارگری سنتی و آموزه‌های فلسفی آن پرداخته و ضمن تفسیر آن معانی نوینی را به بیننده منتقل می‌کند.

نتیجه‌گیری

رویکرد ترامتنیت ژنتی که در ادامه بینامتنیت کریستوایی مطرح گردیده است می‌تواند در خوانش و نقد برخی از نقاشی‌ها بسیار مفید باشد. این رویکرد به مطالعه آثاری می‌پردازد که براساس پیوندهای میان‌متن‌ها شکل گرفته باشند. در مقاله حاضر از رویکرد بیش‌متنیت برای مطالعه سه نقاشی معاصر ایرانی که از نگاره گریز یوسف از زلیخای کمال‌الدین بهزاد بر گرفته شده‌اند استفاده گردیده است.

نخست اینکه این سه اثر براساس برگرفتگی خلق شده اند چنانچه اگر نقاشی کمال الدین بهزاد نبود این آثار نیز شکل نمی‌گرفتند. دوم اینکه هر یک از این سه اثر شکل خاصی از برگرفتگی را به نمایش گذارده‌اند. به عبارت دیگر، سه اثر یاد شده هر یک به نوعی از نقاشی یوسف و زلیخای کمال‌الدین بهزاد تأثیر گرفته اند. بنابراین گوناگونی نسبتاً شدید میان این آثار بیانگر بیان‌ها و انتظارات متفاوت هنرمندان معاصر است. سوم اینکه گونه بیش‌متنی هر سه اثر پارودیک بود یعنی هنرمندان معاصر از اثر بهزاد بهره برده‌اند تا بتوانند اثر تازه‌ای برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود خلق نمایند. در آخر اینکه استفاده از پیش‌متن‌های سنتی و بومی نه تنها موجب جلوگیری از خلاقیت هنرمندان نمی‌گردد بلکه در عین حالی که امکان بیانی قابل فهم و بومی را ممکن می‌سازد به نوعی به تکثیر هویت زیبایی‌شناسی و البته همراه با نقدها و به روزرسانی‌ها خواهد بود. بدین‌ترتیب بخشی از نقاشی معاصر می‌تواند با استفاده از پیشینه هنری ضمن برخورداری از اصالت به شیوه‌هایی با گسترش خلاقیت به ارتباط بهتر با مخاطبان نیز امیدوار باشد.

پی‌نوشت

1. Intertextualité
2. Gerard Genette.
3. Transtextuality
4. Arcitextuality
5. Paratextuality
6. Metatextuality
8. Hypertextuality
9. Plimsestes.
10. Hypertext
11. Hypotext

11. این دو واژه به ترتیب زبرمتن و زیرمتن نیز ترجمه شده‌اند. نک: آلن 1380: 148.

12 .Sherrie Levine

منابع فارسی

آلن ،گراهام(1380)، «**بینامتنیت**»، پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

بهزاد در خاطر و خیال نقاشان(1382)، **کتاب مجموعه آثار**، تهران ، انتشارات فرهنگستان هنر.

شعیری، حمیدرضا(1385)، **مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

کنگرانی، منیژه(1388)، فرایند بیش‌متنیت در نقاشی، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ***دوفصل‌نامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر***،پاییز و زمستان 1388،سال دوم شماره 4،صص 19-34.

لوسی اسمیت، ادوارد، (1383)، «عکاسی به مثابه هنر یا...»، ترجمهٔ هلیا دارابی، ***هفته‌نامه تندیس***، شماره 37.

مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد(1383)، تهران،

Iran's Contemporary Painting of Derivations from One of Behzad's Miniatures(Yusuf of Escape from Zulaikha)

Manizheh Kangarani[1], Bahman Namvar motlagh[2], Mohammadali Khabari[3], Mohammad Reza Sharif zadeh[4]

[1]PhD Student research Of Art at Islamic Azad University ,Tehran Central Branch
[2] Associate Professor Member Of Shhid Beheshti Univercity
[3] PHD Academi Member Of Institute of culture,Art,Architecture of ACECR
[4] Associate Professor at Islamic Azad University ,Tehran Central Branch
(Received 1 Jun 2019, Accepted 10 Jun 2019)

The analysis of the relationships among texts, that had attracted the attention of researchers from a long time ago, was formally and systematically theorized and presented by Kristeva and Barthes under the title of intertextuality theory in the twentieth century. Using Kristeva's opinions, Genette named a variety of relationships between texts under the title of transtextuality and divided them into five categories one of which is hypertextuality. Current paper, in two parts- theoretical discussions and practical critiques, firstly addresses the analysis and explanation of the relationships of hypertextuality from Gérard Genette's point of view and typology of such textual relations. Then, in the second part, three paintings of Iranian contemporary painters with approach to hypertextuality are analyzed. The reason of selecting these three paintings was their consideration and derivation from one of Behzad's miniatures as a single hypotext, which provides the essential groundworks to generate hypertextual discussions and analyses. Current study is going to benefit from concepts which are considered in the analysis and study of Iran's contemporary painting through observing artworks and using data descriptive-analytical method which is obtained from desk research about hypertextuality. Analyzing these artworks is an effort toward decoding them and finding a proper pattern to describe, criticize, and analyze Iran's contemporary art and its relationship with traditional art.

Genette's hypertextual approach which is introduced after kristevian intertextuality could be very helpful in studying and criticizing some paintings. This approach addresses the study of such artworks that are established on the basis of connections among texts. In the current article, hypertextuality approach was used to study three Iranian contemporary paintings which were adapted from Kamal ud-Din Behzad's miniature of the seduction of Yusuf.

First, these three artworks are created based on derivation, so that these artworks would not emerged without Kamal ud-Din Behzad's miniature. Second, each of these artworks exhibits a specific form of derivation. In other words, three aforementioned artworks were adapted, to some extent, from Kamal ud-Din Behzad's miniature of Yusuf and Zulaikha. Therefore, some sort of drastic variety among these artworks indicates contemporary artists' various statements and expectations. Third, hypertextual type of all three artworks were parodic, which means contemporary artists used Behzad's artwork to be able to create a new artwork in order to express their own emotions and thoughts. Eventually, using indigenous and traditional hypotexts not only doesn't restrain artists' creativity but also, while providing an indigenous and comprehensible statement, helps to some kind of aesthetic identity proliferation, and of course, it will be accompanied with critiques and updates.

Keywords

Transtextuality, Hypertextuality, Hypotexts, Typology, Parody, Derivation, Iran's contemporary painting, Yusuf and Zulaikha miniature

Corresponding Author: (fax:+98-21)09123908164, E-mail: mkangarani@gmail.com