Studying the works of contemporary painters from Ghazaliat Shams based on Genette's theory of Transtextuality: A case study of the works of 3 painters from the Shams Farhangistan book

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.374745.1031

Afsaneh Esmaili [1], **Masoud Kazemi** [2*]
Corresponding Author*: Masoud Kazemi **Email**: Masoudkazemi.artreaserch@gmail.com
Address: Department of Comparative History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Citation: Esmaili, A. & Kazemi, M. (2023), Studying the works of contemporary painters from Ghazaliat Shams based on Genette's theory of Transtextuality: A case study of the works of 3 painters from the Shams Farhangistan book, *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 1(2), P 64 - 77

Received: 28 November 2022
Revised: 19 February 2023
Accepted: 30 February 2023
Published: 15 March 2023

Abstract

The link between literature and art in Iran has been an unbreakable link for a long time. Persian literature with its epic, mystical, romantic, and religious themes has always been an inspiration for Iranian painters and a source of works for many illustrators and painters. Although the poems of Rumi as the leader of mystics in Iran have a special place in classical literature, they have not been illustrated until now. For this reason, at the beginning of the last decade, the Academy of Arts started editing this valuable work for the first time and displayed the artist's encounter with Rumi's poems to present the sonnets of this outstanding poet in a new way and through a different lens. Based on this, the purpose of the present study, which relies on Gérard Genette's theory of transtextuality, examines the relationships of a text with previous texts in the form of hypertextuality, intertextuality, semitextuality, paratextuality, and metatextuality, explaining their relationship. There is a parallel between Shams' sonnets and the works of painters in Shams Farhangistan book. Therefore, the main question is: What is the reflection of verbal texts in the visual works of Shams Farhangistan's book based on Genette's theory of transtextuality? The results of the research show that the visual text has come out of the verbal text; and the first text can sometimes be seen explicitly in the second text, and sometimes it can be seen metaphorically and implicitly, or in the form of allegory, substitution, and hypertext. It has been identified that one of the main commonalities of the two texts, in which the type of relationship is explicit, is the connection of the second stanza with the image of a bird surrounded by flowers and the eight-pointed star in Mr. Eskandari's work; the placement of part of the first text (poetry) in the second text (painting) by Mr. Jabari's calligraphy; and the connection of the fifth stanza with the three birds drawn in the work of Mr. Esadi, which shows being enclosed in a cage between the parallel lines at the top and bottom of the frame.

Keywords: Scontemporary painters, Ghazliat Shams, Genette's theory of Transtextuality, the Shams Farhangistan book

[1] M.A in Art Research, Faculty of Arts, Religions and Civilizations, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran .
[2*] Ph.D in Comparative History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran. .

1. Introduction

Literature with various epic, mystical, and lyrical themes has always been a source of inspiration for artists to create works of art, to the extent that it has caused the emergence of beautiful paintings and world masterpieces. The influence of literary texts on Iranian painting is undeniable. Artists have created special effects of lines and colors using literary concepts and elements. In the contemporary era, painters pay attention to illustrating themes and versions that have been less discussed in the past. One of these examples is Divan Shams, which was illustrated by the Art Academy of the Islamic Republic and coincided with the birthday of Rumi (the sixth greatest poet and sage of Iran). This was done for the first time by a number of contemporary Iranian artists. This event was a novel and important act because until now Shams's lyrics had not been illustrated due to the scope of Rumi's imagination and the fact that his poems were created from the combination of the deepest abstract meanings. Based on this, the current research has studied the created works based on the theory of transtextuality presented by Gérard Genette. Transtextuality examines all the relationships between the text and other than itself. Genette divides these relationships into five categories: intertextuality, paratextuality, metatextuality, semitextuality, and hypertextuality, and examines the presence or influence of one text (either transversely or longitudinally) in the second one. It should be mentioned that Bahman Namvar Motlagh has tried very hard to introduce intertextuality and transtextuality and has presented many important researches in this field; but the present article is based on the question of what the reflection of verbal texts in the visual works of Shams Farhangistan's book through Genette's theory of transtextuality is like? Namvar Motlagh has addressed this issue from another angle the purpose of which is to explain the transtextual relationship between Shams's sonnets and the works of painters. In the following, we will first introduce the history of painting and illustration in Iran, as well as classical literature, and then by introducing the intellectual views of Rumi and his works, we will explain the painting and contemporary painters and explain the transtextuality of Gérard Genette. We will apply and examine it in the works of three contemporary painters who have been portrayed in the Shams Farhangistan book.

2. Research Methodology

This research is fundamental in terms of its purpose and in the process of data analysis, it is qualitative (descriptive-analytical), centering on intertextuality. And the collection of information has been done by reviewing books, articles, interviews, referring to reference websites. The statistical population studied in this research is the book of Shams Farhangistan, and the sampling is purposeful and includes 3 abstract works created by 3 painters (Iraj Eskandari, Sedaghat Jabari, and Morteza Asadi).

3.Research Findings and Conclusion

Based on the contents presented in the analysis section, it was found that the visual text came out of the verbal text and the relationship between the two texts is overlapping. One of the main commonalities of the two texts, in which the type of relationship is co-present and intertextuality is clearly established in them, can be related to the verse "Khalk Cho Marghabianzadeh z Darya Jan / Kei Kand An Ja The position of the bird that raisedthe sea" with the image of a bird surrounded by flowers and an eight-pointed star in Mr. Eskandari's work; the placement of part of the first text (poetry) in the second text (painting) by Mr. Jabari's calligraphy; and the connection of the verse "The chicken of my garden is half of the earth's world/For two or three days they made a cage out of my body" with the three birds drawn in the work of Mr. Asadi, which shows being confined in a cage between the parallel lines at the top and bottom of the frame. Sometimes, the type of relationship between two texts is metaphorical and ironic, which only people who know the text of the manuscript can recognize, and the intertextuality is implicit; this can also be seen in all three works, in such a way that in Eskandari's work, the use of elements with the same color spectrum on a blue background, which is a sign of the sky due to the placement of an eight-pointed star on it in the verse: "We have been, Yar Malik, we have been / We will go there again, that is our city", also the metal objects used in the lower part of the image, influenced by the verse "Where is the pure gem from, where is the earth from? What is the place where you landed?" In Jabari's work, in the dimension of implicit intertextual visual elements, we can see the movement of interwoven letters, which are progressing and ascending from top to bottom and from bottom to top. Beshen, as if it indicates the passion and heat in the poet's work, observed that he was indirectly influenced by the verse "In my restless air day and night / I will not take my feet day and night". In terms of visual elements, by using color contrast, Jabari has shown a sense of light and darkness, morning and night, which is an implicit image of the rhyme of day and night, and is repeated in all the second stanzas. This connection has also happened in Asadi's work in a different way, and by using two colors blue and black, the painter implicitly

referred to the verse "This is my thought all day and my speech all night / Why am I unaware of the state of my own heart?". The orange color at the bottom of the frame, where the trees have reached the sky, is a sign of the material world and the earthly world, implicitly matches with the whole poem and especially the verse "Two or three days they made a cage out of my body". On the other hand, sometimes we witness tragongi (transformation and substitution) in the visual text compared to the verbal text and more textuality in an incremental form in cases such as the drawing of the chicken in the star in the first work (Askandari) which has given a new dimension to the verbal text. And visualizing the beloved in the body of Simorgh in the second work (Jabari) is active. In addition to this, sometimes the artist-painter has taken advantage of features in his work that have established a longitudinal relationship with his genre or category and thereby created the semi-textuality. In general, among the five categories that Genette has defined under his theory of transtextuality, only metatextuality in the above research was not possible to investigate due to its interpretive nature, and the rest of the cases include explicit and implicit intertextuality, hypertextuality, semitextuality, and paratextuality. Based on the image and visual components of the works, they could be seen and understood.

Funding

There is no funding support.

Authors' Contribution

Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Funding

There is no funding support.

Conflict of Interest

Authors have no conflict of interest.

Conflict of Interest

We are grateful to all of those who have generously extended their assistance and guidance in this paper.

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ آثار نقّاشان معاصر از غزلیّات شمس بر اساس نظریّهٔ ترامتنیت ژنت (مطالعهٔ موردی: آثار سه نقّاش از کتاب شمس فرهنگستان)

10.22034/JIVSA.2023.374745.1031

افسانه اسمعیلی[۱]، مسعود کاظمی[۲*]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۱۲

چکیده

پیوند ادبیّات و هنر در ایران از دیرباز پیوندی ناگسستنی بوده است. ادبیّات فارسی با مضامین حماسی، عرفانی، عاشقانه و مذهبی، همواره الهام‌بخش نگارگران ایرانی و منبع آثار بسیاری از تصویرگران و نقّاشان بوده است. در این میان اشعار مولانا به‌عنوان سرآمد عارفان ایران‌زمین، هرچند که جایگاه ویژه‌ای در ادبیّات کلاسیک داشته، امّا تابه‌حال مصوّرسازی نشده است. ازاین‌جهت، فرهنگستان هنر در ابتدای دههٔ گذشته، برای نخستین‌بار دست به تدوین این اثر ارزشمند زد و مواجههٔ هنرمندِ نقّاش با اشعار مولانا را به نمایش گذاشت تا غزلیّات این شاعر برجسته به‌گونه‌ای تازه و از دریچهٔ دیگری بررسی گردد. بر این اساس، هدف از مطالعهٔ حاضر که با تکیه بر نظریّهٔ «ترامتنیت» ژرار ژنت، روابط یک متن با متون پیش از خود را در قالب بیش متنیت، بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت و فرامتنیت مورد بررسی قرار می‌دهد، تبیین رابطهٔ ترامتنی بین غزلیّات شمس و آثار نقّاشان کتاب شمس فرهنگستان است. ازاین‌رو پرسش اصلی عبارت است از: بازتابِ متونِ کلامی در آثار تصویریِ کتاب شمس فرهنگستان بر اساس نظریّهٔ ترامتنیت ژنت چگونه است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که متن تصویری از درون‌متن کلامی بیرون آمده است و متن نخست گاهی به‌صورت صریح در متن دوم قابل رؤیت است و گاهی نیز به‌صورت استعاری و ضمنی، و یا به شکل تراگونی و جانشینی و بیش‌متنی قابل شناسایی است. علاوه بر این، در مواردی هنرمندِ نقّاش با برقراری رابطه‌ای طولی به دسته و گونهٔ خود، سرمتنیت را نیز برقرار ساخته است. ضمناً روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی تحلیلی است و داده‌های آن با جستجو در منابع کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ آثار و مصاحبه جمع‌آوری شده است.

کلید واژه ها: نقّاشی معاصر، غزلیّات شمس، مولانا، بینامتنیت، ترامتنیت، ژنت.

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
[۲*] نویسنده مسئول مکاتبات: دکتری مطالعات تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Email: Masoudkazemi.artreaserch@gmail.com

۱. مقدّمه

ادبیّات با مضامین مختلف حماسی، عرفانی، غنایی همواره از دیرباز منبع الهام هنرمندان برای خلق آثار هنری بوده تا جایی که باعث پدید آمدن نگاره‌های زیبا و شاهکارهای جهانی شده است. تأثیر متون ادبی بر نگارگری ایران انکارناپذیر است. هنرمندان جلوه‌های ویژه‌ای از خط و رنگ را با استفاده از مفاهیم و عناصر ادبی به وجود آورده‌اند. در دوران معاصر نیز نقّاشان، در مصوّرسازی مضامین و نُسَخی که در گذشته کمتر به آن‌ها پرداخته شده، اهتمام ورزیده‌اند. یکی از این نمونه‌ها دیوان شمس است که توسّط فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی و هم‌زمان با سالروز تولّد مولانا مصوّرسازی گشته است. این امر برای اوّلین‌بار توسّط تعدادی از هنرمندان معاصر ایران انجام پذیرفت. این اتّفاق، اقدام بدیع و مهمی بود چون تابه‌حال غزلیّات شمس به دلیل دامنهٔ تخیّل مولانا و اینکه اشعار او از ترکیب ژرف‌ترین معانی تجریدی به وجود آمده است، تصویرسازی نشده بود.

بر این اساس، پژوهش حاضر آثار خلق‌شده را بر اساس رویکرد «ترامتنیت»[۱] ژرار ژنت [۲] بررسی می‌کند. ترامتنیت کلّیهٔ روابط میان متن با غیر خودش را بررسی می‌کند. ژنت این روابط را به پنج دستهٔ «بینامتنیت»[۳]، «پیرامتنیت»[۴]، «فرامتنیت» [۵]، «سرمتنیت» [۶] و «بیش‌متنیت»[۷] تقسیم می‌کند و حضور یا تأثیر یک متن را (چه از نظر عرضی و چه از نظر طولی) در متن دوم بررسی می‌کند. شایان یادآوری است بهمن نامورمطلق در معرّفی بینامتنیت و ترامتنیت بسیار کوشیده‌اند و تحقیقات مهم و فراوانی را در این زمینه عرضه کرده‌اند، امّا نوشتار حاضر با طرحِ این پرسش که بازتاب متون کلامی در آثار تصویری کتاب شمس فرهنگستان بر اساس نظریّهٔ ترامتنیت ژنت چگونه است؟ از زاویهٔ دیگری به این موضوع پرداخته است که هدف آن تبیین رابطهٔ ترامتنی بین غزلیّات شمس و آثار نقّاشان است.

در ادامه ابتدا به معرّفی پیشینهٔ نگارگری و مصوّرسازی در ایران و همچنین ادبیّات کلاسیک می‌پردازیم و سپس با معرّفی دیدگاه‌های فکری مولانا و آثار او، به توضیح نقّاشی و نقّاشان معاصر و تشریح ترامتنیت ژرار ژنت خواهیم پرداخت و در بخش یافته‌ها، آن را در آثار سه اثر از سه نقّاش معاصر که در کتاب شمس فرهنگستان به هنرنمایی پرداخته‌اند، اعمال و بررسی خواهیم نمود.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیشینه پژوهش حاضر پس از جستجو در میان پایان‌نامه‌های دانشگاهی و مقالات علمی و هنری این نتیجه حاصل شد که در بررسی مصوّرسازی اشعار مولانا (دیوان شمس) به‌عنوان یک پیش‌متن توسّط نقّاشان معاصر ایران از منظر بینامتنیت تاکنون پژوهشی جهت مطالعه روابط بینامتنی میان شعر و تصویر صورت نگرفته و در این پژوهش نخستین‌بار به این مبحث پرداخته خواهد شد. نوین بودن نظریّهٔ بینامتنیت در ایران، دلیل فقدان پژوهشی تفصیلی در زمینهٔ تحقیق مورد نظر است. بااین‌حال، در باب بینامتنیت، بهمن نامورمطلق در ایران مطالعات گسترده‌ای انجام داده است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۹) اشاره کرد که در آن رابطه ترامتنی میان متون، مورد مطالعه قرار گرفته است. همچنین در زمینهٔ هنر مقاله‌ای با نام «نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریّهٔ ترامتنیت ژنت» توسّط زینب رجبی در مجلّهٔ کیمیای هنر (۱۳۹۸) به چاپ رسیده است. مقالهٔ مزبور ارتباطی به نقّاشی مدرن که مد نظر پژوهش حاضر است ندارد، ولی یافته‌های این تحقیق که نشان می‌دهد: نگاره شامل بینامتن‌های صریح قرآن کریم، بوستان سعدی و یوسف و زلیخای جامی و بینامتن های ضمنی و تصویری به‌صورت اَشکال و رنگ‌ها است، در شناخت بیشتر مناسبات بینامتنی برای پژوهشگر حائز اهمّیّت فراوانی بود.

از دیگر مقالات حائز اهمّیّت، مقالهٔ «گونه‌شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقّاشی ایرانی» (۱۳۸۸) از منیژه کنگرانی و بهمن نامورمطلق است که در آن رابطهٔ هم‌حضوری بین متن کلامی و تصویری را بررسی کرده‌اند. علاوه بر این، در حوزه ادبیّات و علوم ادبی مطالعات زیادی با رویکرد ترامتنیت ژنتی وجود دارد، به‌عنوان‌مثال در مقالهٔ «بررسی روابط بینامتنی مینوی خرد و دیباچهٔ شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۶) از ذوالفقار علامی و نفیسه مرادی، به روابط بینامتنی این دو اثر از منظر نظریّهٔ ژنت پرداخته شده و نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که بی‌شک مینوی خرد یکی از پیش‌متن‌های اصلی حکیم فردوسی در سرایش شاهنامه بوده است.

در بحث نقّاشی معاصر نیز، کتاب روش تجزیه‌وتحلیل آثار نقّاشی (۱۳۷۸) اثر مرتضی گودرزی از منابعی بود که در پیشبرد کار یاری‌رسان پژوهش حاضر بود. به‌طورکلّی با توجّه به عظمت دیوان شمس، به نظر می‌رسد پژوهشی پیرامون تبیین نقّاشی‌های کتاب شمس فرهنگستان با تکیه بر نظریّهٔ ترامتنیت ژنت انجام نگرفته است، لذا موضوع این پژوهش از تازگی برخوردار است.

۱-۲. روش تحقیق

این پژوهش به لحاظ هدف، بنیادی و در روند تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت توصیفی تحلیلی، با شیوهٔ بینامتنیت عمل کرده است. و گردآوری اطّلاعات با استفاده از بررسی کتب، مقالات، مصاحبه، ارجاع به وب‌سایت‌های مرجع، انجام گرفته است. جامعهٔ آماری مورد مطالعه در این پژوهش نیز، کتاب شمس فرهنگستان است و نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند شامل سه اثر انتزاعی خلق‌شده توسّط سه نقّاش است.

۲. پیشینهٔ نقّاشی در ایران

آغاز نگارگری ایرانی با ورود اسلام و از سده‌های ابتدایی هجری است. نگارگری ایرانی دارای مکاتب مختلفی است که هم‌زمان با روی کار آمدن حکومت‌ها شکل گرفته‌اند. این مکاتب تا اواخر دوران صفوی نیز ادامه داشت که با ورود نقّاشی غربی و همچنین اعزام نخستین گروه نقّاشان به غرب و آشایی‌شان با اصول نقّاشی غربی شکل تازه‌ای به خود گرفت. «در نقّاشی سنّتی ایرانی (نگارگری) به‌تصویر کشیدن انسان و طبیعت هرگز واقع‌بینانه و طبیعی نبود، بلکه فُرم در آثار نقّاشی ایرانی ذهنی، آرمان‌جو، تلطیف شده [۸] و انتزاعی[۹] بود و حادثه یا واقعه‌ای که در نقّاشی سنّتی ایران ارائه می‌گردید، از طریق شبیه‌سازی منعکس نمی‌شد. با ظهور کمال‌الملک که ادامه‌دهندهٔ راه افرادی همچون محمّد زمان[۱۰] و عمویش حسن غفّاری در ترویج نقّاشی غربی بود، نقّاشی ایرانی با تمایل به پرداختن به نمایش روابط عینی اشیا و پدیده‌ها و مطابقت با واقعیت محسوس، نقّاشی سنّتی را به عقب راند و آموزه‌های وی از موزه‌های اروپا و استادان بزرگ رنسانس، طبیعت سازی را جانشین رسم‌های کهن کرد. در مدرسه‌ای که کمال‌الملک پس از بازگشت از اروپا تأسیس کرد طبیعت‌سازی با همهٔ فنون دورنمایی، بازی نور و سایه‌روشن و حجم پردازی حاکم بود» (گودرزی، ۱۳۸٤، ص. ۹۳). می‌توان گفت: «تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب پژواک آن به ایران رسید» (پاک‌باز، ۱۳۸٦، ص. ۲۰۲) امّا به نظر می‌رسد بازهم در ایران شاهد نقّاشی مدرن به‌صورت تمام‌غربی نیستیم و نقّاشی مدرن ایران با تلفیقِ سنّت‌های پیشین به‌نوعی منحصر به خودش است.

درواقع در ایران «نقّاشی جدید در جریان تحوّلش از تقلید طبیعت بسیار فاصله گرفت. هنرمند نوگرا بیشتر به تجربهٔ ذهنی

خویش باور دارد. ذهن‌باوری او به شکل‌های مختلف بروز می‌کند: گاه به انتزاع مطلق می‌رسد، گاه به تزیین صِرف بَدَل می‌شود و گاه نیز دنیایی غریب و خیالی را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد. چنین است که در اغلب نقّاشی‌های جدید همچون نگاره‌های قدیم واقعیت فیزیکی اشیا نفی می‌شود و فضا و زمان مفاهیمی انتزاعی‌اند. از همین روست که در برخی کارها، گُل‌ها به لکّه‌های رنگین و درختان به خطوط موزون و آدم‌ها به شکل‌های دو بُعدی استحاله یافته‌اند؛ و در برخی دیگر، همین نشانه‌های بازشناختنی نیز صفحه نقّاشی را ترک کرده‌اند. به‌ندرت، اگر واقعیتی از زندگی عادی به تصویر درآمده باشد، چنان تلطیف شده است که به جلوه‌ای از دنیای قصّه‌ها می‌ماند» (پاک‌باز، ۱۳۸۶، ص. ۲۰۶). از طرفی، مکتب کمال‌الملک از نخستین تلاش‌ها برای اجرای نقّاشی ناتورالیستی[11] مدرن در ایران بود که پیروان زیادی را نیز به همراه داشت و با تأسیس مدرسهٔ کمال‌الملک در سال ۱۳۲۹ این اتّفاق به شکلی جدّی‌تر دنبال شد. در کنار آثار ناتورالیستی کمال‌الملک و پیروانش، که به‌تدریج رو به انحطاط می‌رفت، گرایش‌های امپرسیونیستی[12] را می‌توان در آثار محسن مقدّم، علی‌اکبر صنعتی، حسین کاظمی، محمّد جوادی‌پور، و چند تن دیگر مشاهده کرد. تمایلات کوبیستی[13] نیز توسط جلیل ضیاپور با انتشار مجلّه‌ای به نام خروس‌جنگی ترویج داده شد. نقّاشانی چون ناصر اویسی، ژازه طباطبایی، فریدون رحیمی آسا و... متأثر از این سبک بودند که پس از مدّت کوتاهی چون نتیجه‌ای در ایران نداد آن را رها کردند و به نقّاشی «آبستره» روی آوردند (گودرزی، ۱۳۸٤، ص. ۹۹).

همچنین گرایش مهم دیگری با نام سوررئالیسم[14] در آثار هنرمند نوگرای ایران، زنده‌یاد بانو ایرانِ درودی و هنرمندان دیگر همچون سهراب سپهری، مرتضی کاتوزیان، حجّت‌الله شکیبا، آیدین آغداشلو و... مشاهده می‌شود که دنیایی خیال‌پردازانه را به تصویر می‌کشیدند. اشتیاق به سبک اکسپرسیونیسم[15] نیز در میان هنرمندان نوگرایی چون رضا بانگیز، هانیبال الخاص و هوشنگ پزشک‌نیا به‌عنوان پایه‌گذار اکسپرسیونیسم ایران مشاهده می‌شود. آثار اردشیر محصّص هم دارای مضامینی است که در این گروه جای می‌گیرد. علاوه بر این تمایلات آبستره[16]، «پاپ آرت» و «مکتب سقّاخانه» هم در میان نقّاشان نوگرای ایران علاقه‌مندانی داشت (گودرزی، ۱۳۸٤، ص. ۱۱۰). به‌طورکلّی در دوران معاصر که سدهٔ ۱۳۰۰ شمسی را شامل می‌شود، هنرمندان در همراهی با پدیده‌های هنر غرب همگام بودند که می‌توان گفت آثارشان در این سال‌ها برگرفته از هنر غرب بود، هرچند نقّاشان نوگرای ایرانی آثار ارزشمندی نیز خلق نمودند.

۳. ادبیّات کلاسیک

ادبیّات فارسی به ادبیّاتی گفته می‌شود که به زبان فارسی نوشته یا بیان شده باشد. با توجّه به آثار موجود در این زمینه، ادبیّات فارسی تاریخی هزار و صد ساله دارد که شعر و نثر دو گونه اصلی در آن هستند. «تاریخ و ریشهٔ ادبیّات فارسی در ادبیّات باستانی ایران است که تحت تأثیر متون اوستایی در دوران ساسانی به زبان‌های پارسی میانه و پهلوی اشکانی پدید آمده است. ادبیّات فارسی پس از اسلام نیز با پیروی از ادبیّات عرب در نظم و با پیروی از نویسندگی دوران ساسانی که ادبیّات نثر عربی را ایجاد کرده بود در زمینهٔ نثر به وجود آمد. ادبیّات شفاهی فارسی نیز به همان سبک باستانی خود ادامه یاف.»(صفا، ۱۳۷۳، ص. ۱۲۳).

در طی قرون متمادی ادبیّات دستخوش تغییرات قابل ملاحظه‌ای شده است، که با توجّه به ویژگی‌های زبانی، مفهومی، فُرمی و سایر اجزای شعر و نثر، برای هر دوره سبکی متمایز قائل شده‌اند. شعر را از سدهٔ اوّل هجری تا اکنون به پنج سبک خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت و معاصر تقسیم نموده‌اند. همچنین قالب‌های شعر فارسی نیز به مثنوی، قصیده، غزل، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، قطعه، رباعی، دوبیتی و... تقسیم می‌شود که توضیح یک‌به‌یک آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد. نکتهٔ حائز اهمّیّت این است که بیشتر آثار نگارگری بر اساس منظومه‌های مثنوی مانند شاهنامه، خمسه نظامی مصوّر گشته، زیرا مثنوی می‌تواند روایتگر یک داستان باشد ولی قالب غزل به خاطر نوع ساختارش که کمتر روایت گونه است، به‌ندرت مورد استفاده قرار گرفته است. برخی از غزل‌های شاعرانی نظیر مولانا و حافظ و سعدی، دارای ویژگی روایتگری هستند و می‌توان آن‌ها را مرجعی برای خلق تصویر استفاده کرد و بهره برد که در ادامه و با بررسی غزلیّات مولانا به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۳-۱. مولانا و غزلیّات شمس

مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های ادبی کلاسیک است که غزلیّاتش به‌عنوان پیش‌متنی برای تبیین رابطهٔ بینامتنی آثار تعدادی از نقّاشان معاصر استفاده شده است. وی در سال ٦٠٤ هجری در بلخ ولادت یافت. در کنار پدری چون بها ولد زیست تا مهاجرت به قونیه و دیدار با شمس در سن ۳۷ سالگی که نقطهٔ عطف زندگی او بود. مولانا پس از ملاقات با شمس درس و مدرسه و علوم دینی را کنار گذاشت و به سماع و طرب روی آورد که حاصل آن سرودن اشعار پُرشور عارفانه بود. آثار او به دو دسته منثور و منظوم تقسیم می‌شوند. آثار منثور وی شامل فیه‌مافیه، مجالس سبعه، مکتوبات و آثار منظوم او مثنوی و غزلیّات را در برمی‌گیرد. غزلیّات شمس یکی از محبوب‌ترین آثار منظوم مولاناست. «دیوان غزلیّات شمس تبریزی دومین اثر بزرگ مولوی است که شامل پنجاه‌هزار بیت است که پس از تصحیح استاد فروزانفر تعداد غزلیّات به‌غیراز رباعیات به سی‌وشش هزار و سیصد و شصت غزل کاهش یافت. غزل‌های مولوی سرشار از حقایق عالیهٔ عرفانی است و در همهٔ آن‌ها مولوی با معشوقی نادیدنی و نایافتنی کار دارد که او را یافته و شهود کرده و با او از شوق دیدار، وصال و فراق سخن گفته است» (مولوی، ۱۳۷۹، ص. ۲۵).

بررسی و مطالعه مستمر دیوان شمس این نکته را به اثبات می‌رساند که تحقیق و تتبع در آن را نباید چندان سهل و آسان پنداشت. به‌ویژه وجود برخی از ابهامات در آن و نیز درک مفهوم و مقصود شاعر و گزینش یک وجه معنی از میان چند وجه، آن را در ردیف آثار قابل تأمّل در ادب فارسی قرار داده است. گسترش تخیّل و تصویرسازی در غزل‌های مولانا بسیار بدیع و گستردگی و وسعت واژگان شعری در آن بسیار ممتاز است. مولانا بسیاری از غزلیّات عرفانی خویش را در حالت سماع و تحرّک سروده و از این حیث جنبش و حرکت را در کل اشعار او می‌توان مشاهده نمود. از حیث موضوع و محتوا، بخش عظیمی از دیوان شمس را دیدگاه‌ها و اندیشه‌های عرفانی فرا گرفته است که البتّه مولانا این‌گونه مضامین را با زبانی شیرین و صمیمی و نه خشک و زاهدانه بیان می‌کند. «وسعت دامنهٔ تخیّل سراینده و آفاق بینش او که می‌تواند ازل و ابد را به هم بپیوندد و از این رهگذر ایماژی به وسعت هستی بیافریند، سبب شده است که شعر او به لحاظ تخیّل نیز رنگ و بو و صبغهٔ خاص خود را دارا باشد، تا حدی که بعضی از تصاویر شعر او را بی‌آنکه گوینده‌اش را بشناسیم، می‌توانیم کاملاً تشخیص دهیم که از کیست، زیرا نوع پیوندی که میان عناصر هستی در تخیّل او برقرار می‌شود دارای ویژگی‌هایی است که در ذهن دیگر شاعران نمونه آن را به‌دشواری می‌توان یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ص. ۸٦). همین ویژگی تخیّلی و تصویری بودن است که در کنار خاصیّت چندبُعدی کلماتِ به کار گرفته شده توسّط مولانا در اشعارش، غزلیّات او را منبعِ الهام و منشأ مناسبی برای تصویرگران و نقّاشان قرار داده است که هنرمندِ نقّاش، با تأثیر از اشعار او و با تکیه بر خلّاقیت و تخیّل خویش دست به آفرینشی تازه می‌زند و به

طریقی دیگر، افکار مولانا را در جامعه اشاعه و گسترش می‌دهد.

٤. تعریف بینامتنیت

«نظریّهٔ بینامتنیت که واضع آن ژولیا کریستوا[17] است، دربارهٔ ارتباط متون با دیگر متن‌ها بحث می‌کند. بر اساس این نظریّه، هیچ متنی خالص و مستقل نیست. درواقع، متن پدیده‌ای خودبسنده و بسته نیست و هر متنی از دل متون پیشین به وجود می‌آید و بر متن‌های پسین تأثیر دارد. البتّه روابط بینامتنی در میان نظام‌های نشانه‌ای جهان به‌ویژه متون ادبی همواره وجود داشته است، امّا شکل یافتن و طرح آن به‌عنوان یک نظریّه در قرن اخیر صورت گرفته است. پس از ژولیا کریستوا، بارت[18]، ریفاتر[19]، ژنی[20]، ژرار ژنت و... به تکمیل و گسترش این نظریّه پرداختند» (آلن، ۱۳۸۰، ص. ۱۸؛ نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۸٤). به بیان ساده‌تر، بر اساس نظریّهٔ بینامتنیت در متن «الف» نشانه‌هایی وجود دارد که با بررسی آن‌ها می‌توان جنبه‌های بینامتنی میان متن «الف» و «ب» را تشخیص داد و اثبات کرد که وجوه اشتراک در دو متن اتّفاقی نیست و شاهد تأثیرپذیری متن «ب» از متن «الف» هستیم. بر این اساس؛ «ژنت آشکارا در جستجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری میان دو یا چند متن است و آن را موضوع پژوهش‌های خود قرار می‌دهد. او حاصل مطالعات خود را در نظریّهٔ «ترامتنیت» که چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است، مطرح می‌کند و آن را در پنج شاخه می‌آورد: ۱ بینامتنیت: رابطهٔ میان دو یا چند متن که بر اساس هم‌حضوری استوار شده باشد؛ ۲ پیرامتنیت: رابطهٔ یک متن و پیرامتن‌های گسسته و پیوسته آن؛ ۳ فرامتنیت: رابطهٔ دو متن که یکی تفسیر متن دیگر باشد؛ ٤ سرمتنیت: رابطهٔ یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد؛ ٥ بیش‌متنیت: رابطهٔ دو متن که بر اساس برگرفتگی استوار باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۸۳). از این میان، بینامتنیت و بیش‌متنیت به‌طور خاص به موضوع تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متون مربوط می‌شود که تحقیق حاضر نیز بر روی آن‌ها متمرکز است و سه گونهٔ دیگر چندان در پژوهشِ حاضر محلّی از اعراب ندارند؛ زیرا هنرمندان بر اساس غزلیّات شمسِ مولانا دست به خلق زده‌اند و قصدشان تفسیر یا نقد و یا ارائهٔ مشخصات و گونهٔ اثر نبوده است و تنها از غزلیّات الهام گرفته‌اند.

همچنین «ژنت بینامتنیت را به سه گونه بینامتنیت صریح تعمدی، پنهان تعمدی و ضمنی تقسیم می‌کند. بینامتنیت صریح تعمدی حضور آشکار یک متن در متن دیگر است به‌صورتی که نویسنده تمام یا بخشی از متن آثار گذشته را در اثر خود می‌گنجاند. نقل‌قول، درج، تضمین در گروه این نوع بینامتنیت جای می‌گیرد. بینامتنیت پنهان تعمدی حضور پنهان یک متن در متن دیگر است، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع خود را پنهان کند. ژنت سرقت‌های ادبی هنری را از این دسته بینامتنیت می‌داند. دسته سوم بینامتنیت ضمنی است که در آن مؤلف قصد پنهان کردن بینامتنیت را ندارد و نشانه‌هایی در متن به کار می‌برد که با آن‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد، امّا هیچ‌گاه به‌صورت صریح بیان نمی‌گردد، در این نوع بینامتن دانش مخاطب در کشف و درک آن تأثیر مستقیم دارد. کنایات، اشارات، تلمیحات از مهم‌ترین اشکال این دسته هستند» (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۸٤؛ صباغی، ۱۳۹۱، ص. ٦۲). بیش‌متنیت نیز که بسیار شبیه به بینامتنیت است و تفکیک آن‌ها نیاز به تأمّل و تحقیق فراوان دارد، رابطهٔ دو متن را بررسی می‌کند که متن دوم بر اساس تأثیرپذیری و الهام از متن نخست تولید گشته باشد و چنانچه این تأثیرپذیری حذف گردد، متن ثانویه نیز از بین خواهد برود. به‌عبارتی‌دیگر، از منظر ژنت هر رابطه‌ای که متن دوم را به متن پیشین مرتبط کند، رابطهٔ بیش‌متنی است. در این حالت متن دوم کاملاً از متن اوّل 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) با یک متن پیشین(الف) باشد، چنانچه این پیوند تفسیری نباشد، بیش متنیت تلقّی می‌گردد» (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۱۳۱). نکتهٔ دارای اهمّیّت در این بخش این است که در تحلیل بینامتنی آثار که دست‌کم روابط میان دو متن مورد بررسی قرار می‌گیرد، نسبت این متن‌ها با یکدیگر از دو نظر مهم است: «از نظر فرهنگی و از نظر نظام نشانه‌ای. از نظر فرهنگی دو متن می‌توانند از یک فرهنگ باشند که در این صورت بینامتنیت درون فرهنگی بین آن‌ها ایجاد شده است، مانند ارتباط شاهنامه فردوسی و شاهنامه‌های پیش از آن در زبان فارسی، و یا دو متن از دو فرهنگ متفاوت باشند مانند تاثیراشعار حافظ بر آثار گوته که بینامتنیت بینافرهنگی در بین آن‌ها ایجاد شده است. از نظر نظام نشانه‌ای دو اثر می‌توانند از یک نظام نشانه‌ای واحد مثلاً کلامی یا تصویری باشند که در این صورت رابطه بینامتنی آن‌ها درون نشانه‌ای است مانند تأثیر گلستان سعدی بر پریشان قاآنی، یا می‌توانند از دو نظام نشانه‌ای متفاوت باشند مانند اقتباس فیلمی از یک داستان که در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیت بینانشانه‌ای خواهد بود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ص. ۳۱۷). بر این اساس، در کتاب شمس فرهنگستان متنِ شعری به گونهٔ هنری دیگری تبدیل شده که رابطهٔ میان آن‌ها نظام بینانشانه‌ای است که در ادامه و در قسمت تحلیل آثار به آن بیشتر خواهیم پرداخت.

٥. معرّفی کتاب شمس فرهنگستان

کتاب شمس فرهنگستان که مجموعهٔ مصوّری از غزلیّات شمس است، به پیشنهاد دکتر بهمن نامورمطلق دبیر وقت فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸٦ با بهره‌گیری از آثار ٥۰ هنرمند نقّاش در سال (۱۳۸٦)، به چاپ رسیده است که هم‌اکنون در آرشیو فرهنگستان هنر موجود است. باوجوداینکه آثار منظوم مولانا که در دو مجموعه دیوان شمس تبریزی و مثنوی معنوی تدوین شده است، سرشار از موارد تصویری، تشبیهی و تمثیلی است، امّا تاکنون دیوانی از اشعار مولانا مصوّر نشده بود، به این علّت اقدام فرهنگستان هنر در به تصویر کشیدن ٥۰ غزل از دیوان شمس توسّط نقّاشان معاصر ایران، اتّفاقی نو محسوب می‌شود. در این اثر هنرمندان با به کارگیری احساس و تخیل خود یکی از غزل‌های مولانا را انتخاب و با الهام از شعر به تصویرگری پرداخته‌اند. گروهی از نقّاشان جوهرهٔ تصویر را شکافته و به سمت فضاهای تجریدی رفته و آبستره کار کرده‌اند، گروهی روایی و گروهی هندسی و گروهی سوررئال و... از جمله ویژگی‌های این کتاب تنوّع گفتاری و جستاری است.

در این اثر نو ارتباط شعر و نقّاشی را که از دیرباز در پیوند با یکدیگر بوده‌اند، بررسی خواهیم کرد و به دنبال تبیینِ تأثیر و تأثر نقّاشی و شعر بر روی یکدیگر هستیم. اینکه شعر چقدر و چگونه به کمک نقّاشی و نقّاشی چطور از دلِ شعر بیرون آمده یا آن را تکمیل نموده است. مهدی حسینی دبیر هنری پروژهٔ مصوّرسازی منتخبی از غزلیّات مولانا در بخش‌های آغازین کتاب شمس فرهنگستان گفته است: «به دلیل نو بودن و حساسیت طرح و جایگاه استثنایی غزلیّات شمس و اینکه هیچ نمونهٔ تصویری از گذشتهٔ دور و در پیوند با این غزلیّات وجود نداشت، جز شگفتی واکنشی در پی نداشت. نمونه‌هایی از این اشعار در دسترس است که نشان می‌دهد اشعار مولانا در دوره‌های گذشته خوشنویسی شده است، امّا به‌عکس آثاری همچون شاهنامهٔ فردوسی، خمسه نظامی، منطق‌الطیر عطار، دیوان حافظ، بوستان سعدی و... غزلیّات مولانا مصور نشده است» (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۱۲).

به‌طورکلّی این مجموعه نه‌تنها یک وظیفهٔ تاریخی و ادای دین به یکی از قلّه‌های ادب و عرفان ایرانی اسلامی و حتّی جهانی، بلکه امکان پیوند مجدد میان هنر و ادبیّات در عصر گسست‌هاست.

همچنین به دلیل تصویرسازی غزلِ که به دلیل کوتاهی و عدم روایتگری همواره از دایرهٔ انتخاب نقّاشان و نگارگرانِ ایرانی به دور بوده و یا به‌صورت محدود در دیوان حافظ و سعدی و غزل‌های عاشقانهٔ آن‌ها خلاصه شده است، بدعتی نو در تصویرسازی‌های غزل‌های عارفانهٔ مولانا ایجاد نموده است که همین امر سبب اهمّیّت دو چندان این مجموعه گردیده است.

جدول ۱. اطلاعات پیرامتنی دیوان شمس و کتاب شمس فرهنگستان

دیوان شمس		کتاب شمس فرهنگستان	
تاریخ تألیف	قرن هفتم هجری	تاریخ تألیف	پاییز ۱۳۸٦
نوع قطع	رحلی	نوع قطع	رحلی بزرگ
نوع جلد	گالینگور	نوع جلد	گالینگور
به تصحیح	بدیع‌الزمان فروزانفر	به سفارش	فرهنگستان هنر
نام ناشر	کتاب پارسه	نام کاتب	صداقت جباری
محل نشر	تهران	نوع خط	نستعلیق
تعداد صفحات	۱۱۸۱	تعداد صفحات	۱٤٤ صفحه
با مقدّمهٔ	بدیع‌الزمان فروزانفر	با مقدّمهٔ	بهمن نامورمطلق
نوع بحر	بحرهای متفاوت	تعداد آثار	۵۰ اثر
تعداد غزل‌ها	۳۲۳۰	محل نشر	تهران
نوع وزن	انواع وزن‌های شعر فارسی	سبک تصویرگری	روایی، هندسی، انتزاعی
نام شاعر	مولانا جلال‌الدّین بلخی	نام نقّاشان	۵۰ نفر از نقّاشان معاصر
سبک شعری	عراقی	نام ناشر	فرهنگستان هنر
تعداد ابیات	۳٦۳٦۰		

(نگارندگان)

۵-۱. ایرج اسکندری

نقّاشی مورد مطالعه مطابق با تصویر (۱)، به‌مثابهٔ متنی است از ایرج اسکندری که با نظام نشانه‌ای تصویری خلق گردیده است. درواقع، این نقّاش معاصر در اثر خود از غزلی از مولانا به‌عنوان پیش متن سود جسته است. شرح این غزل بدین شرح است:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپّ و راست
ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست
ما به فلک بوده‌ایم یار مَلَک بوده‌ایم
باز همان جا رویم جمله که آن شهر ماست
خود ز فلک برتریم وز مَلَک افزونتریم
زین دو چرا نگذریم منزل ما کبریاست
گوهر پاک از کجا عالم خاک از کجا
بر چه فرود آمدیت بار کنید این چه جاست
بخت جوان یار ما دادن جان کار ما
قافله‌سالار ما فخر جهان مصطفاست
از مه او مه شکافت دیدن او برنتافت
ماه چنان بخت یافت او که کمینه گداست
بوی خوش این نسیم از شکن زلف اوست
شعشعه این خیال زان رخ چون والضحاست
در دل ما درنگر هر دم شق قمر
کز نظر آن نظر چشم تو آن سو چراست
خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان
کی کند این جا مُقام مرغ کز آن بحر خاست
بلک به دریا دریم جمله در او حاضریم
ور نه ز دریای دل موج پیاپی چراست
آمد موج الست کشتی قالب ببست
باز چو کشتی شکست نوبت وصل و لقاست

تصویر ۱. ترکیب مواد، ۱٦۰*۱۰۰ سانتی‌متر، اثر ایرج اسکندری، کتاب شمس فرهنگستان

اسکندری برای ارائه اثر خود کادری مستطیل شکل و عمودی انتخاب کرده است. ترکیب‌بندی هندسی و نظام‌مند نقّاشی رابطه‌ای ترامتنیت از نوع سرمتنیت را با دیگر آثار اسکندری برقرار ساخته است. زمینهٔ نقّاشی به دو قسمت بالا و پایین و با نوار سیاه‌رنگی از هم جدا شده است. قسمت پایین کادر که زیر نوار سیاه‌رنگ خودنمایی می‌کند، توسّط براده‌های فلزی به سطح کار تکّه‌چسبانی[۲۱] شده‌اند و در قسمت بالای کادر بر بستری آبی‌رنگ، ستارهٔ هشت‌پَری که تصویر مرغی پر گشوده در آن نقش بسته است، مابین خطوطی که شبیه به تارهای صوتی ترسیم شده‌اند و گویی آواز عشق را تداعی می‌کند، به چشم می‌خورد. درواقع، محصور شدنِ ستارهٔ هشت‌پَر که نشانه‌ای از اوج و بالاروندگی است، با بیت نخست «هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست/ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست» رابطهٔ بینامتنیت ضمنی را برقرار ساخته است. نقّاش به‌طور

تلویحی و با اشاره و کنایه سعی در نمایان ساختنِ مفهوم بالاروندگیِ بیت مورد اشاره را داشته است. از دیگر سو، تقسیم‌بندی در کادرِ تصویر، بیانگر عالم مِثالی و عالم ملک نیز است به شکلی که قسمت پایین کادر نشانگر دنیای مادی که با استفاده از ماتریال‌هایی چون میخ و فلز و عناصری که از طبیعت گرفته شده، شکل گرفته است و در قسمت بالای اثر که بیان‌کنندهٔ صعود به عالم بالاست، تصویر یک مرغ درون هشت‌ضلعی که برگرفته از کاشی‌های دورهٔ ایلخانی است، قابل مشاهده است. جملگی این عناصر که با طیفِ رنگی یکسان بر روی زمینهٔ آبی‌رنگ که به‌واسطهٔ قرارگیریِ ستارهٔ هشت‌پَر بر روی آن نشانی از آسمان است، بینامتنی ضمنی با این بیت برقرار نموده است:

ما به فلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم
باز همان‌جا رویم جمله که آن شهر ماست

همچنین می‌توان گفت بخش روشنایی در اثر که همان آسمان لاجوردی است و بر بخش تاریک و تنگ که همان فلزهای انباشته بر هم است، غلبه نموده است. در این غزل بیشترین رابطهٔ بینامتنیت از نوع «ضمنی» را با این بیت برقرار نموده است:

خود ز فلک برتریم وز ملک افزون‌تریم
زین دو چرا نگذریم منزل ما کبریاست

در حقیقت می‌توان تصریح کرد که اثر اسکندری ترجمان دو بیت بالاست که در نقّاشی به تصویر آمده است. این ابیات با ابیاتِ دیگری همچون: «ما ز بالاییم و بالا می‌رویم» که غزلی دیگر از مولاناست و یا «از خاک برآمدیم و بر خاک شدیم» که از رباعیات خیّام است، دارای رابطهٔ طولی و عرضیِ «سرمتنیت» و «بینامتنیت ضمنی» است؛ چراکه قرارگیری براده‌های فلزی در پایین کادر که بخشی از طبیعت‌اند، نشانه‌ای از زمین و زندگی مادی هستند که این عناصر سخت و بیجان همچون نمادی از کالبد انسان مادی است که در فضایی تنگ و انباشته گرد هم آمده‌اند. هنرمند با بهره‌گیری از نظام کلامی، در خلق اثر، انسان اسیر در کالبد سخت مادی را به هجرت از عالم خاک و صعود به عالم بالا دعوت می‌نماید. در حقیقت، اجسام فلزیِ به کار برده شده در این تصویر، رابطهٔ بینامتنیت ضمنی را با بیت «گوهر پاک از کجا عالم خاک از کجا / بر چه فرود آمدیت بار کنید این چه جاست» برقرار ساخته است و تنها افرادی که از متن نخست مطالع‌اند می‌توانند آن را درک کنند. شایان یادآوری است که براده‌های فلزی که بر سطح کار کلاژ (تکّه‌چسبانی) شده‌اند، خود وجهی بینامتنی به اثر هنرمند داده است. زیرا در کلاژ همواره چیزی از پیش موجود بر متن تازه افزوده و چسبانده می‌شود.
مهم‌ترین شکل ترامتنیت را می‌توان در تصویر پرنده با گل‌های پیرامون آن درون ستارهٔ هشت‌پَر مشاهده کرد که با بیتِ «خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان / کی کند اینجا مُقام مرغ کز آن بحر خاست» رابطهٔ بینامتنیت صریح را برقرار کرده است. همچنین نقّاش با ترسیم مرغ درون ستاره، بُعد تازه‌ای به متن کلامی بخشیده است و رابطهٔ بیش‌متنیت را از نوع «جانشینی» و «افزایشی» را نیز با شعر برقرار ساخته است به بیان ساده‌تر با الهام گرفتن از بیتِ فوق، به تصویر مرغ پرداخته است که همانند مفهومِ بیت در حال برخواستن و پرواز است، با این تفاوت که مرغ درون ستاره تصویر شده است و همراه با او به بالا می‌رود. درواقع، نقّاش با افزودنِ ستاره، عنصر تازه‌ای را به عناصرِ موجود در بیت افزوده است و ستاره را همچون بال‌های پرواز مرغ در نظر گرفته است. علاوه بر این، ستارهٔ هشت‌پَر را می‌توان به تصاویر گل و مرغ قلمدان‌ها و قاب آینه‌ها در نقّاشی ایرانی، مربوط دانست که از شیوه‌های مرسوم نگارگری در دوران صفویه و قاجار بود. اسکندری از نقش‌مایه‌های این دوران به‌عنوان پیش‌متن برای این غزل و همین‌طور آثار پیشین خود استفادهٔ بسیار نموده است، زیرا او همواره به هنر و فرهنگ گذشتهٔ ایران علاقه‌مند بوده و با استفاده از نقوش و موتیف‌های سنّتی و مضامین کُهن، آثار نمادینی را خلق کرده است. ضمناً می‌توان گفت نقش پرنده با پرهای گشوده ارتباطی بینامتنی با نقش اسطوره‌ای سیمرغ که در دوران اسلامی با پرهای گشوده مصوّر گشته و با مفاهیم عرفانی و معنوی بسیاری همراه بوده است، برقرار می‌کند و درصدد بیان مفهوم غزل که همان وصل و لقای پروردگار است، برمی‌آید. از سویی دیگر، هنرمندِ نقّاش با به کارگیری اشعاری از مولانا در مثنوی معنوی در اطراف ستارهٔ هشت‌پَر، از پیش‌متن دیگری سود جسته و رابطهٔ بینامتنی جدیدی با مثنوی برقرار ساخته است. وی با بیان روایتی دیگر از شاعر به‌صورت متن کلامی در تصویر، درصدد تأکید و رسیدن به مفهومی که در غزل به آن اشاره شده، یعنی نگرش مولانا که رسیدن به عالم مثل و رد توجّه به عالم محسوسات است، برآمده است و هم‌زمان بینامتنیت صریح را بین متن تصویری و متن کلامی دیگر و بینامتنیت ضمنی و سرمتنیت را بین دو متن کلامی برقرار ساخته است و به روابط طولی و عرضی متون با یکدیگر توجّه نموده است. شرح ابیات به این صورت است:

مرغ بر بالا و زیر آن سایه‌اش
می‌دود بر خاک پران مرغ وش
ابلهی صیاد آن سایه شو
می‌دود چندان‌که بی‌مایه شو
بی‌خبر کان عکس آن مرغ هوا
بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست
تیر اندازد به‌سوی سایه او
ترکشش خالی شود از جستجو

در پایان می‌توان گفت علاوه بر دو پیش‌متنی که اسکندری برای خلق بیش متن از آن‌ها وام گرفته (غزلیّات مولانا و روایت مثنوی)، علایق و سبک نقّاش و پیشینهٔ هنری وی و ارجاع به معماری اسلامی نیز به‌عنوان پیش‌متنی قوی در اثر است. نقش کاشی به‌عنوان مهم‌ترین عنصر در مساجد است. سطوح آبی‌رنگ را می‌توان نشانه‌ای از غلبهٔ رنگ آبی در بناهای مذهبی و یا در گنبدهای فیروزه‌ای و کاشی‌ها دانست. همچنین برق اشیای فلزی ارجاعی به تلألو آینه‌کاری‌های صحن‌ها و بناهای مذهبی است. با توجّه به آنچه بیان شد مشخص است رابطهٔ بیش‌متن نسبت به پیش‌متن بینا نشانه‌ای تراگونگی دگرگونی است. یعنی اینکه یک غزل از مولانا به یک اثر نقّاشی مدرن و معاصر تبدیل شده است. از لحاظ تکنیک و سبک نیز ارتباط درون مؤلفی وجود دارد که با مشاهدهٔ دوره‌های متفاوت کارهای هنرمند و پیش متن‌های ذهنی او مشخص شد.

۵-۲. صداقت جباری

در هوایت بی‌قرارم روز و شب
سر ز پایت برندارم روز و شب
روز و شب را همچو خود مجنون کنم
روز و شب را کی گذارم روز و شب
جان و دل از عاشقان می‌خواستند
جان و دل را می‌سپارم روز و شب
تا نیابم آن چه در مغز منست
یک زمانی سر نخارم روز و شب
تا که عشقت مطربی آغاز کرد
گاه چنگم گاه تارم روز و شب
می‌زنی تو زخمه و بر می‌رود
تا به گردون زیر و زارم روز و شب

ساقیی کردی بشر را چل صبوح
زان خمیر اندر خمارم روز و شب
ای مهار عاشقان در دست تو
در میان این قطارم روز و شب
می‌کشم مستانه بارت بی‌خبر
همچو اشتر زیر بارم روز و شب
تا بنگشایی به قندت روزه‌ام
تا قیامت روزه دارم روز و شب
چون ز خوان فضل روزه بشکنم
عید باشد روزگارم روز و شب
جان روز و جان شب ای جان تو
انتظارم انتظارم روز و شب
تا به سالی نیستم موقوف عید
با مه تو عیدوارم روز و شب
زان شبی که وعده کردی روز وصل
روز و شب را می‌شمارم روز و شب
بس که کشت مهر جانم تشنه است
ز ابر دیده اشکبارم روز و شب

تصویر ۲. ترکیب مواد، ۱۰۰*۱۵۰ سانتی‌متر، اثر صداقت جباری، کتاب شمس فرهنگستان

این اثرِ ترکیبی که در تصویر(۲) قابل مشاهده است، موسوم به نقّاشی‌خط[۳۲] است، یعنی نوعی نگارش همراه با رنگ‌آمیزی با استفاده از تکنیک‌های خوشنویسی سنّتی. اثری بینانشانه‌ای که رابطهٔ بینامتنیت با آثار خوشنویسی دارد. جوهرهٔ اثر متکّی بر تکرار حروف است که با تکرار قافیهٔ غزل و دیگر کلمات و حروف خلق گردیده است. برای خوانش اثر و ارتباط آن با پیش متن باید به تمهیدات مهمی که نقّاش برای خلق اثرش از آن سود برده، اشاره کرد. در بررسی درون مؤلفی آثار صداقت جباری آنچه به‌وضوح حضور دارد بهرهٔ وی از تکنیک سیاه‌مشق در خوش‌نویسی است. به گفتهٔ خود هنرمند دلیل استفادهٔ وی از سیاه‌مشق را باید در استقلال هنری آن و گسترش آزادانه‌تر حروف در فضا جستجو کرد (مصاحبهٔ نگارنده با نقّاش، ۱۳۹۱). در این اثر، نقّاش برای انتقال حس بی‌قراری و شور و شوق عاشق، چندین حروف را به‌صورت التقاطی و مکرر در فضا تکرار کرده است. برای مثال در ابیات:

جان و دل از عاشقان می‌خواستند
جان و دل را می‌سپارم روز و شب
تا نیابم آنچه در مغز منست
یک زمانی سر نخارم روز و شب
تا که عشقت مطربی آغاز کرد
گاه چنگم گاه تارم روز و شب

رنقّاش شور و عشق و بی‌قراری عاشق را در قالب خطوطی که به‌صورت دورانی گاه به سوی بالا و گاه به سوی پایین در گردش است، مصوّر ساخته است. درواقع وی ضمنِ استفاده از خطوط موج‌دار که حاصل تکرار حروف است و همراه با ریتم خاصّی است مخاطب را به خود می‌خواند و او را به درون‌متن دعوت می‌کند، با آوردن بخشی از متنِ نخست (شعر) در متن دوم (نقّاشی)، مهم‌ترین نوع بینامتنیت را در اثر خود به‌صورت «صریح» برقرار ساخته است و پیش‌متن را عیناً در متن خود تکرار کرده است، این همان اتّفاقی است که از نظر ژنت «بینامتنیت صریح» نامیده می‌شود. در این تابلو، گویی حرکت خطوط از بالا آغاز شده و در سمت راست و پایین کادر به سرانجام رسیده است. خطوط در عین پویایی و سیّال بودنشان حسی از تنگی و فشردگی را نیز به مخاطب القا می‌کنند که می‌توانند انتظار و شمارش روز و شب و بی‌خبری از معشوق را بیان کند و بینامتنی ضمنی را با این ابیات برقرار کند:

زان شبی که وعده کردی روز بعد
روز و شب را می‌شمارم روز و شب
ای مهار عاشقان در دست تو
در میان این قطارم روز و شب
می‌کشم مستانه بارت بی‌خبر
همچو اشتر زیر بارم روز و شب

همچنین انتظار طاقت‌فرسا و تحمل دردِ هجران و بی‌خبری از سوی عاشق را که با تراکم و پیچیدگی گره‌واری در نقّاشی به تصویر آمده، در کنارِ حرکت حروفِ درهم‌رفته که از بالا به پایین و از پایین به بالا به شکلی پیش‌رونده و عروجی است و در عین پویایی درونی، دارای حرکت بیرونی نیز است که گویی نشانگر شور و شوق و حرارت در اثر شاعر است، رابطهٔ بینامتنیت ضمنی را با بیت «در هوایت بی‌قرارم روز و شب / سر ز پایت برندارم روز و شب» ایجاد نموده است. ضمناً زوایا و تیزی خط و گردش تشویش‌برانگیز آن در کادر که می‌تواند نشان از تب‌وتاب تند و سوداگرانه ی عشق باشد که در دل معشوق افتاده و یک لحظه آن را آرام نمی‌گذارد نیز، بر وجودِ بینامتنیت ضمنیِ اشاره شده، صحّه می‌گذارد.

علاوه بر این، گردش مکرر و پُر از ریتم در اثر که گویای بی‌ابتدا و بی‌انتها بودن آن است، ارتباط ضمنی دارد با مفهوم کلّی ابیات، که عشق به معبود ابدی و ازلی است و ابتدا و انتهایی برای عشق به او وجود ندارد. در بررسی درون مؤلفی آثار جباری همواره شاهد تصویرسازی مبهمی از درختان مینیاتوری، سیمرغ و دیگر عناصر نقّاشی ایرانی هستیم که هنرمند با بهره از خط، آنان را به فضایی انتزاعی و تجریدی نزدیک کرده است. این رابطهٔ طولی را که نقّاش با دیگر آثار خود برقرار کرده را ژنت تحت عنوان «سرمتنیت» نام‌گذاری می‌کند، در این اثر نیز مخاطب با نگاه بر کلّیت آشکال درهم‌رفتهٔ خطوط و حس سیّال بودن که از فُرم دایره‌وار و چرخشی خطوط به وجود آمده، تصویری مبهم از پرنده‌ای در حال پرواز و چرخ زدن را درک می‌نماید و یا حداقل می‌تواند دو عنصر بال‌مانند را که در گردشی تجسّمی در هم فرورفته‌اند، را دریابد. در اینجا می‌توان تصویر بال‌های بی‌قرار را در ذهنیت نقّاش به انتظار طاقت‌فرسای عاشق در قلب معشوق ارتباط داد و یا از نگاه دیگر تجسم معشوق را چون سیمرغی پروبال گشوده در نظر آورد که عاشق همواره به ستایش وی پرداخته است و ازآنجاکه سیمرغ در اساطیر کهن ایرانی، نمادِ مرغی زیبا، باشکوه، نامیرا و دست نایافتنی است، می‌تواند

همان معشوقِ مورد نظر در غزل مولانا باشد که هنرمندِ نقّاش با تأثیر از غزل و ترکیبِ آن با تخیلِ خود، معشوق را این‌گونه مجسّم کرده است و بدین شکل، رابطهٔ بیش متنی از نوع دگرگونی را با متن نخست برقرار ساخته است. از طرفی آنچه بیش از همه سیمرغ را به زیباترین و مشهورترین مرغ اسطوره‌ای تبدیل ساخته، این است که او بعد از عمری دراز، خود را بر توده‌ای آتش قربانی می‌کند و دوباره از خاکسترش برمی‌خیزد. در حقیقت همان‌طور که پیش‌تر نیز مطرح شد، می‌توان آن را نمادی از زندگی جاودانه دانست. همچنان که در این تصویر سیمرغ را می‌توان در ارجاعی ضمنی به پیش متن نشانی از معشوق ابدی و جاودانه دانست که عاشقان، جان و دل خود را در هر زمان و مکان نثار آن خواهند کرد و آن محبوب، خداوند است:

جان و دل از عاشقان می‌خواستند
جان و دل را می‌سپارم روز و شب

از سویی دیگر در قسمت عناصر بصری، آقای جباری با بهره‌گیری صحیح از عنصر رنگ، و با به‌کارگیری از دو طیفِ رنگیِ متضاد، گویی قافیهٔ روز و شب را که در تمام مصرع‌های دوم تکرار گشته است و حسی از روشنایی و تاریکی و صبح و شب را به مخاطب القا می‌نماید را در اثر خود به نمایش گذارده است و بدین شکل رابطهٔ ترامتنیت را از نوع «بینامتنیت ضمنی» ایجاد کرده است.

۵-۳. مرتضی اسدی

روزها فکر من این است و همه شب سخنم
که چرا غافل از احوال دل خویشتنم
از کجا آمده ام آمدنم بهر چه بود
به کجا میروم ؟ آخر ننمایی وطنم
مانده‌ام سخت عجب کز چه سبب ساخت مرا
یا چه بوده است مراد وی از این ساختنم
جان که از عالم علوی است یقین می‌دانم
رخت خود باز بر آنم که همانجا فکنم
مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک
دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم
ای خوش آن روز که پرواز کنم تا بر دوست
به هوای سر کویش پر و بالی بزنم
کیست در گوش که او می‌شنود آوازم
یا کدام است سخن می‌نهد اندر دهنم
کیست در دیده که از دیده برون می‌نگرد
یا چه جان است نگویی که منش پیرهنم
تا به تحقیق مرا منزل و ره ننمایی
یکدم آرام نگیرم نفسی دم نزنم
من به خود نامدم اینجا که به خود باز روم
آن که آورد مرا باز برد در وطنم
شمس تبریز اگر روی به من بنمایی
والله این قالب مردار به هم در شکنم

نِقّاشی مورد مطالعه که در تصویر (۳) مشخص است، اثری است از هنرمند معاصر، مرتضی اسدی که به‌صورت متنی با نظام نشانه‌ای تصویری قلمداد می‌گردد. هنرمند برای اجرای این اثر از پیش‌متنی ادبی که غزلی از مولانا است، الهام گرفته که از نوع بیش‌متنیت «دگرگونگی» محسوب می‌شود. اسدی برای ارائه اثر خود کادری مستطیل شکل و عمودی انتخاب کرده است. استفاده از ترکیب‌بندی منسجم و پُرعناصِر و بهره از طیف رنگی بسیار از خصوصیات آثار این هنرمند است. با استفاده از خوانش درون‌متنی اثر و با توجّه به بهره‌گیری هنرمند از تمهیدات تجسّمی می‌توان به عناصر بینامتنی که مورد نظر پژوهش حاضر است، دست یافت.

تصویر ۳. اکریلیک روی بوم، ۱۵۰*۱۰۰ سانتی‌متر، اثر مرتضی اسدی، کتاب شمس فرهنگستان

در نخستین نگاه به اثر می‌توان این‌چنین برداشت کرد که نقّاش با استفاده از طیف‌های رنگیِ متضاد مانند سیاه و آبی در کنار یکدیگر، گویی بیت نخست را مجسّم نموده است و به روز و شب اشاره دارد و این‌گونه با بیت نخست «روزها فکر من این است و همه‌شب سخنم / که چرا غافل از احوال دل خویشتنم» رابطهٔ بینامتنیت ضمنی برقرار ساخته است. همچنین پرندهٔ تصویر شده در مرکزِ متن دوم که با بال‌هایی بالارونده ترسیم گشته است، گویی منطبق با نگاه سنّتی و اسلامی، نشانی از روح است که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند و به حق‌تعالی ملحق می‌شود، از دیگر سو نیز، که به نظر می‌رسد هر سه پرنده در میان خطوطی موازی در بالا و پایین تصویر که همچون در زندان و قفس است، محصور گشته‌اند و با بیت «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک/دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم» رابطهٔ ترامتنیت از نوع بینامتنیتِ صریح و آشکار برقرار ساخته است. رنگ نارنجی در پایین کادر نیز که درختان از دل آن سر به فلک کشیده‌اند و نشانه‌ای از دنیای مادی و عالم خاکی است، به شکل ضمنی با بیت با این بیت فوق، ارتباط بینامتنیت ضمنی برقرار نموده است. همچنین یکی دیگر از عناصری که به‌صورت بینامتنی صریح و آشکار در تصویر و غزل آمده است، عبارت پروبال و پرواز و تصویر آن‌ها است: «ای خوش آن روز که پرواز کنم تا بر دوست/ به هوای سر کویش پر و بالی بزنم»... از طرفی، ترسیم پرندگان تلطیف‌شده به همراه درختانی با تنه‌های سپیدرنگ و باریک و سر به فلک کشیده در سمت راست تصویر، پای ثابت نقّاشی‌های اسدی هستند و نشان از رابطهٔ طولی بین آثار هنرمند دارد که ژنت آن را سرمتنیت نامیده است.

در نگاه بعدی، رنگ سیاه در مرکز تابلو چون شکافی به نظر می‌رسد که گویی تمام رنگ‌ها به آن پیوند می‌یابند و با وجود تیرگی و سیاهی محض آن، نوید دنیای نوین و خارج از تصور را می‌دهد. استفاده نقّاش از رنگ سیاه در مرکز تابلو را می‌توان ارجاعی به این بیت دانست: «از کجا آمده‌ام آمدنم بهر چه بود / به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم» یا بیت «مانده‌ام سخت عجب کز چه سبب ساخت مرا / یا چه بودست مراد وی از این ساختنم» که نقّاش با توجّه به معنا و مفهومی که از این بیت برداشت کرده است، تصاویر ذهنی خود را با مفاهیم نمادین توسّط رنگ سیاه در نقّاشی نشان داده است که با این شیوهٔ بیان بینامتن ضمنی را در اثر مجسّم کرده است. در حقیقت هنرمندِ نقّاش با بهره از رنگ سیاه در میان تابلو

سؤالی را مطرح نموده است و با پس زدن طیفی از رنگ‌ها، رنگ سیاه را پیش کشیده و به نقطهٔ تمرکزی در اثر بدل کرده است. شاید از این طریق به دنبال به تصویر کشیدن سؤالاتی چون خودشناسی (از کجا آمده‌ایم، به کجا می‌رویم) و در جستجوی منزلگاه حقیقی و وطن اصلی انسان بوده است، به‌بیان‌دیگر او معنا و مفهوم شعر را به‌صورت نمادین و مفهومی و همین‌طور با استفاده از تکنیک‌های بصری القا نموده است که این شیوه بیان همان‌طور که قبلاً گفتیم به بینامتن ضمنی در اثر اشاره دارد. از سوی دیگر می‌توان رنگ سیاه را فضایی دانست که توسط بال پرنده و رنگ‌های آبی اطراف در حال بازسازی و مرمّت است و کوشش انسان را در دستیابی به حقیقت نشان می‌دهد که این اتّفاق در کنار بهره‌گیریِ نقّاش از رنگ‌های زرد و سبز مایل به زرد در سمت چپ اثر که نشان از شادی و سرزندگی و جهد و کوشش دارد و خصلتی انسانی است، ارتباطی بینامتنی از نوع نشانه‌ای و ضمنی را با بیتِ «تحقیق مرا منزل و ره بنمایی/ یک دم آرام نگیرم، نفسی دم نزنم» برقرار ساخته است. از طرف دیگر، نقّاش همچون شاعر، انسان را به مرغی تشبیه کرده است که اسیر کالبد مادی و زمینی است و هر لحظه آرزوی ترک آن کالبد و وصال معشوق را دارد و هر لحظه در انتظار شکستن قالب جسمانی است. مصراع «و الله این قالب مردار به هم در شکنم» مؤید این مطلب است. لذا می‌توان تصویر دو پرنده که در پایین کادر آمده است را ارجاعی بینامتنی به این مصرع دانست، پرواز روح از کالبد جسمانی و فرو رفتن او در قالب مثالی‌اش برای رسیدن به لقای پروردگار.

٦. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به مطالعهٔ سه تصویر از سه نقّاش معاصر در کتاب شمس فرهنگستان که بر اساس اشعار مولانا ترسیم شده‌اند، با تکیه بر رویکرد ترامتنیت در دو حوزهٔ متن و تصویر پرداخته شد و به نتایج ذیل دست یافته شد:

۱- بر اساس مطالبی که در بخش تحلیل آورده شد، مشخص گردید که متن تصویری از درون‌متن کلامی بیرون آمده است و رابطهٔ دو متن از نوع برگرفتگی است. از اصلی‌ترین اشتراکات دو متن که نوع رابطه در آن‌ها به شکل هم‌حضوری است و بینامتنیت در آن‌ها به شکل صریح برقرار گشته است می‌توان به ارتباطِ بیتِ «خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان / کی کند اینجا مقام مرغ کز آن بحر خاست» با تصویر پرندهِ محصور در میان گل‌ها و ستارهٔ هشت‌پَر در کار آقای اسکندری؛ قرار گرفتن بخشی از متنِ نخست (شعر) در متن دوم (نقّاشی) در اثر نقّاشی‌خط آقای جباری؛ و ارتباطِ بیتِ «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک/دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم» با سه پرندهٔ ترسیم گشته در کار آقای اسدی که در میان خطوط موازیِ بالا و پایین کادر، محصور بودن در قفس را نشان می‌دهد؛ اشاره کرد.

۲- گاهی نیز نوع رابطهٔ دو متن به شکل استعاری و کنایی است که تنها افرادی که از متن نسخت مطلع‌اند، می‌توانند آن را تشخیص دهند و بینامتیت از نوع ضمنی برقرار است، این حالت نیز در هر سه اثر قابل مشاهده است، به‌گونه‌ای که در اثر اسکندری استفاده از عناصری که با طیفِ رنگی یکسان بر روی زمینهٔ آبی‌رنگ که به‌واسطهٔ قرارگیری ستارهٔ هشت‌پَر بر روی آن نشانی از آسمان است، بیتِ: «ما به فلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم / باز همان‌جا رویم جمله که آن شهر ماست» را یادآور می‌شود، همچنین اجسام فلزیِ به کار برده شده در قسمت پایین تصویر، متأثر از بیت «گوهر پاک از کجا عالم خاک از کجا / بر چه فرود آمدیت بار کنید این چه جاست» است؛ در کار جباری نیز، در بُعد عناصر تصویری بینامتنیت ضمنی را می‌توان در حرکتِ حروفِ درهم‌رفته که از بالا به پایین و از پایین به بالا به شکلی پیش‌رونده و عروجی هستند و در عین پویاییِ درونی، دارای حرکت بیرونی نیز می‌باشند، که گویی نشانگر شور و شوق و حرارت در اثر شاعر است، مشاهده نمود که به‌گونه‌ای غیرصریح از بیت «در هوایت بی‌قرارم روز و شب / سر ز پایت برندارم روز و شب» متأثر گشته است. در بُعد عناصر بصری نیز، جباری با به‌کارگیری تضادِ رنگی، حسی از روشنایی و تاریکی و صبح و شب را به نمایش درآورده است که تصویری ضمنی از قافیهٔ روز شب است که در تمامی مصرع‌های دوم تکرار گشته است. این ارتباط در کار اسدی نیز به شکلی دیگر اتّفاق افتاده است و هنرمندِ نقّاش با به کارگیری دو رنگِ آبی و سیاه به‌صورت ضمنی به بیت «روزها فکر من این است و همه‌شب سخنم / که چرا غافل از احوال دل خویشتنم» اشاره داشته است. رنگ نارنجی در پایین کادر نیز که درختان از دل آن سر به فلک کشیده‌اند و نشانه‌ای از دنیای مادی و عالم خاکی است، به شکل ضمنی با کلیتِ شعر و علی‌الخصوص بیتِ «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک/دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم»در رابطه است.

۳- گاهی نیز شاهد تراگونگی(دگرگونی و جانشینی) در متن تصویری نسبت به متن کلامی هستیم و بیش متنیت به شکل افزایشی، در مواردی همچون ترسیم مرغ درون ستاره در اثر نخست (اسکندری) که بُعد تازه‌ای به متن کلامی بخشیده است؛ و تجسّم کردن معشوق در کالبدِ سیمرغ در اثر دوم (جباری)، فعّال است. علاوه بر این گاهی نیز هنرمند نقّاش از ویژگی‌هایی در اثر خود بهره برده است که رابطه‌ای طولی با ژانر یا دستهٔ خود برقرار ساخته است و بدین‌وسیله سرمتنیت را ایجاد نموده است.

٤- به‌طورکلّی از میان پنج دسته‌ای که ژنت ذیلِ نظریّهٔ ترامتنیت خود تعریف نموده است، تنها فرامتنیت در پژوهشِ فوق، به دلیل تفسیری بودن امکان بررسی نداشت و باقی حالات اعم از بینامتنیت صریح و ضمنی، بیش متنیت، سرمتنیت و پیرامتنیت بر اساس مؤلفه‌های تصویری و بصریِ آثار قابل مشاهده و درک بودند.

پی‌نوشت‌ها

[1]. Transtextualite
[2]. Gerard Genette
[3]. Intertextuality
[4]. Paratextualite
[5]. Metatextualite
[6]. Architextualite
[7]. Hypertextualite

[۸]. استیلیزه از کلمهٔ style به معنی سبك و روش اخذ شده است. بدین ترتیب اسم مفعول آن [روشمند شده] خواهد بود، امّا به علّت نارسایی کلمهٔ جایگزین در فارسی از همان استیل و استلیزه استفاده شده است. همچنین استرلیزه شده را به معنای تلطیف کردن و قابل فهم‌تر شده هم به کار برده‌اند.

9. Sterilization

[۱۰]. محمّد زمان نخستین فردی بود که در دورهٔ صفویه برای تحصیل و آموزش نقّاشی غربی به غرب فرستاده شد و از پیشگامان استفاده از سه‌بُعد نمایی یا پرسپکتیو در ایران محسوب می‌شود.

11. Naturalism
12. Impressionism
13. Cubism
14. Surrealism
15. Expressionism
16. Abstract
17. Julia Kristeva
18. Roland Barthes
19. Michael Rifater
20. Laurent Genie
21. Collage

[۲۲]. نقّاشی‌خط (خوش‌نگاشت، نقش‌نوشت، نقش خط، نوشت‌نگار) شیوه‌ای است در نقّاشی مدرن و خوشنویسی معاصر ایرانی که به تدریج در دههٔ ۱۳۳۰-۱۳۴۰ خورشیدی توسط برخی از خوشنویسان و نقّاشان ایرانی شکل گرفت. آنان به ترکیبی از خطّاطی و نقّاشی دست زدند از این رو به این شیوه گاهی «خطاشی» و «خط نقّاشی» هم می‌گویند.

کتاب‌نامه

- آلن، گ. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- پاک‌باز، ر. (۱۳۸٦). *نقّاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- صفا، ذ.ا. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیّات درایران*. تهران: فردوس.
- صباغی، ع. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی محورهای سه گانه بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریّهٔ بلاغت اسلامی». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۳۸. صص ٦۲- ٦۷.
- فروزانفر، ب.ا. (۱۳۸۲). *زندگی مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی*. تهران: زوار.
- گودرزی، م. (۱۳۸٤). *تاریخ نقّاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: سمت.
- نامورمطلق، ب. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت، نظریّه‌ها ورویکردها*. تهران: سخن.
- نامورمطلق، ب. (۱۳۸٦). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*. شمارهٔ ٥٦. صص ۸۳-۹۹.