Intertextual Analysis of Dome-Themed Paintings by Kamran Yousefzadeh, Based on Laurent Genie's Theory

10.22034/JIVSA.2023.400880.1088

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

Fateme Shakori*

***Corresponding Author:**Fateme Shakori **Email**:Shakorim630@gmail.com

Address:* Master of Arts in Art Research, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran

Citation: Shakori, F. (2024), Intertextual Analysis of Dome-Themed Paintings by Kamran Yousefzadeh, Based on Laurent Genie's Theory, *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2024, 3 (5), P. 81-91

Received: 04 May 2024
Revised: 07 Dec 2024
Accepted: 15 Jan 2025
Published: 15 Jan 2025

Abstract

Kamran Yousefzadeh, known by the nickname *Y. Z. Kami,* is a contemporary Iranian painter who studied philosophy and filmmaking in the United States and later in Europe. His works have been exhibited in numerous venues, including a solo exhibition at Ab/Anbar Gallery in Tehran in June 2017. This exhibition featured a variety of pieces, including portraits, depictions of domes, and representations of hands. The present research focuses on the dome-themed paintings, suggesting that the artist's creation of domes reflects a unique and mystical perspective. These imaginary circles culminate in an absolute light and whiteness at the center of the paintings. Analyzing the artist's approach to these works reveals various positions that highlight the influence of intertextuality on the interconnectedness and interdependence between ancient texts, the thoughts of Islamic philosophers, and visual art—an application of *Laurent Genie's* theoretical framework. While the theory of intertextuality has traditionally been applied to literary texts, this study explores the strong and weak relationships within the interrelationship and mutual dependence between these literary sources. The primary research questions are: 1) How does the painting of domes relate to the pretexts found in ancient Persian literature? 2) What is the intertextual relationship between the concept of the circle (circular movement) and the myths and symbols present in Islamic philosophy? The research employs a descriptive and analytical methodology, utilizing library resources and a variety of books and articles pertinent to the subject matter. The findings indicate a strong intertextuality between the paintings and Enlightenment philosophy, as well as varying degrees of relationship—both strong and weak—between the dome paintings and Islamic mythology, Hikmat-Mashai, and Dervish Sufism.

Keywords: Islamic philosophy, intertextuality, Laurent Genie, Kamran Yousefzadeh.

* Master of Arts in Art Research, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran

1. Introduction

The foundational concept of "intertextuality" was articulated by Julia Kristeva, drawing from the ideas of Ferdinand de Saussure and Mikhail Bakhtin. Post-structuralist theorists and critics have emphasized the interdependence of works of art and other texts, applying this notion to the non-literary arts of the postmodern period. They argue that all artistic works exist within a continuum of pre-existing elements and signs. By disrupting fixed meanings and interpretations, these works invite readers into a network of intertextual relationships. The process of interpreting and understanding a text involves exploring these relationships. In essence, intertextuality undermines the authority and originality of a work, presenting it as an intertwined product of continuous and often hidden connections with other texts. Intertextuality plays a crucial role in the expression of contemporary art. As Alan Graham notes, theorists ultimately regard the text as nothing more than an intertext.

In intertextual analysis, the relationships between at least two texts are examined, with each text emerging from a dialogue and intersection with other texts. The logic of intertextual dialogue underscores the necessary relationship of each part of speech with other parts. According to Bakhtin, any part of speech can be referenced within any "set of signs," whether it be a song, poem, or statement. Thus, genuine intertextuality involves the creative use of forms, themes, and structures from previous works within new creations, resulting from their interweaving. This process transcends superficial layers of similarity to produce new works. In transitioning from a theoretical-abstract reading of intertextuality to practical application, thinkers such as Mikael Riffaterre and Laurent Genette have played significant roles. Building on foundational concepts, they have advanced intertextual reading into practical fields. In this context, Laurent Genette identifies two distinct types of reading within real intertextuality: "strong intertextuality," which involves deep reading of themes and content, and "weak intertextuality," which relies solely on common presence.

Following the first solo exhibition of Kamran Yousefzadeh (Y.Z. Kami) at Ab Anbar Gallery in Tehran, Iran, we encounter several paintings within the collection titled "Dome." These works exhibit both illustrative and semantic connections to Iranian-Ishraqi pretexts. The current research is grounded in Laurent Genette's theory of intertextuality, focusing on the presence of pretexts in dome panels. The primary objective of this research is to identify strong and weak intertextual relationships between these panels and pretexts such as circular motion and the symbolism of circles in Islamic philosophy and ancient Persian literature. In this regard, panels depicting "golden domes," "white domes," and "domes" have been investigated as the statistical population for this study.

2. Research Review

The examples selected from Kamran Yousefzadeh's works for this research are titled "Golden Dome," "White Dome," and "Domes." These titles establish a significant connection between the paintings and Eastern pretexts. The direct reference to domes evokes images of ancient places and mosques in the minds of the audience. Additionally, the presence of brick-shaped forms and the circular motion within a round frame suggest actions related to spirituality and ancient Persian texts. Therefore, from the perspective of intertextuality as articulated by Laurent Genette, we can elucidate the relationships between these pretexts and the artworks. By analyzing these relationships, we can propose varying intensities—both strong and weak—of intertextual connections. Following this line of inquiry, attention was drawn to the examination of the symbol of the circle in literature, mystical systems, and the perspectives of philosophical thinkers within the Islamic world. Relevant works include "Perspective of Symbolism in Art: Thoughts on Shape Representation" by Ibsen Al Farooqi, Lewis, and Jalali, Gholamreza (2005); "Symbols of Immortality: Analysis and Review of the Symbol of the Circle in Religious and Mythological Texts" by Boghor Bigdali, Saeed, and colleagues (2006); and "Time in Islamic Mysticism" by Shajari, Morteza (2009). These studies address topics such as the role of the archetype of the circle in cosmic creation, the structure of the circle within Islamic spirituality, the rotational motifs in the ghazals of Rumi and Hafez, and the interpretations of scholars and sages regarding this archetype in mysticism and Sufism. Collectively, these discussions indicate a profound and enduring function of this symbol in both literary and visual expressions. Additionally, several articles were reviewed, including the book "Introduction to Intertextuality: Theories and Applications" by Namur Mutlaq, Bahman (2011), which explores the relationships between texts and the principles of intertextual analysis.

3. Research Methodology

The methodology employed in this study is based on the relationship between the discourses of mystic philosophy and painting, as well as the existing literature in this field. Given that the creation of artistic works is influenced by culture, belief, and spirituality, this study pays particular attention to the foundations of Islamic mystic philosophy and the perspectives of thinkers from the Islamic world regarding the perception of art. Despite the substantial body of materials and articles that have been produced on intertextual analysis, there has yet to be a comprehensive examination of the paintings of contemporary global abstract artists in relation to pretexts derived from ancient texts and sages of the Islamic world. This research focuses on an artist who creates works rooted in such pretexts within the context of a Western technological society while maintaining an attitude toward the roots of Iranian en-

lightenment knowledge. In contemporary art, the works of painters who return to elements of the past often incorporate Western influences and may even exhibit a distinctly Western aesthetic. However, in the case of Kamran Yousefzadeh's "Domes," the presence of pretexts is particularly pronounced, and the intertextual connections between these works, myths, and symbols of Islamic philosophers are clearly discernible.

4. Research Findings

Y. Z. Kami (Kamran Yousefzadeh), a contemporary Iranian painter, was born in 1956 in Tehran. From an early age, he began painting in his mother's workshop and subsequently developed a unique and distinct painting style using oil paint on linen canvas. For this research, works featured in the exhibition newsletter from Avam Visual Arts magazine, titled "Y.Z. Kami to Hold His First Exhibition in Iran," published on April 27, 2017, have been selected. This solo exhibition, "Y.Z. Kami," took place at Ab/Anbar Gallery in Tehran. The study specifically examines the panels titled "Domes" (Images of Dome 1, Dome 2, and Dome 3) from this exhibition. As their name suggests, these works evoke mental associations with the domes of mosques. In these pieces, a simple brick-shaped form is employed, adhering to geometric patterns that are foundational to abstract art. The colors used are uniform and simple, featuring a combination of bright shades. The unpretentious engravings follow a homogeneous and rhythmic pattern that conveys a sense of transcendence. Upon viewing the paintings, one can observe the presence of mystical and sacred shapes and elements, such as rotating forms and small tile-like pieces. The circular movement and the manifested light at the center of the works resonate with Islamic philosophy and mystical rituals, emphasizing the sources of inspiration for the artist. In mythological thinking, the circle and its rotating movement have generally been viewed as spiritual and mystical symbols. The presence of this feature in the works indicates a religious-mystical insight in their creation. Perception in philosophy is one of the important epistemological topics and represents a crucial step in understanding oneself and existence; it fundamentally contributes to recognizing the nature of human relationships with the world. In the process of perceiving the painting of domes, an abstract process prevails. There is an abstraction of giving form to a truth in the mind. Generally, in the partial forms of the tile-like elements within the paintings, a coherent overall form is displayed. It is worth noting that the audience's perception of the material form of the work is independent of external matters; it is an internal perception. According to theories of intertextuality, this phenomenon occurs when two texts or works communicate with each other in various aspects. However, in the current research, we observe the use of intertextuality in the conventional coexistence of literature with non-literary art forms. These works of art are modeled with references to ancient literary texts, such as Taleb and Salaki in the shelter of the Ho circle, Maulana's circle of amenity around the caravan, and the old man praying in the protective circle, among others. In analyzing the painting of the domes, this theory of contextlessness is visualized through an examination of ancient literary texts, myths, and mystical or religious realms.

5. Conclusion

This research discusses human-made works of art from the perspective of genetic security, investigating the emergence of related forms such as wisdom, mysticism, symbols, and myths. From the viewpoint of Islamic foundations, art is based on wisdom and science, where science is essentially wisdom that has been secretly deposited. The overarching purpose of human-made art is to manifest divine unity and order, a theme that is emphasized in the works depicting domes. The order present in the concentric spheres directed toward the central light refers to this divine unity. From this perspective, the opinions of Islamic sages—such as those from Eshraqi and Mesha'i philosophy—along with circular movement as viewed through mythology and mysticism, are reflected in spiritual literature like "Dairah Allah," the Masnavi, Maulana's protective circle, and Shiban Ra'i's protective circle to ward off wolves. Furthermore, the circle can be seen as a multiplicity (worlds of meaning and intuition) in sonnet 443 of Hafez. These pretexts serve as foundational elements for Kami's dome paintings. Given the circular shape of the domes, there are potential references to intertextual connections within ancient literary texts. The geometric element of the circle, combined with composition and spatial creation featuring strong contrasts (central light), informs Kami's works derived from these pretexts. Regarding genetic intertextuality, the paintings of the domes can be viewed as illustrated texts; however, their pretexts are literary works from poets such as Hafez and Rumi. In terms of focusing on themes and meanings related to global spirituality, they align closely. Observing the form, texture, and repetition of the rotating movement of the domes reveals a profound connection with these pretexts, both externally and internally. Therefore, based on Laurent Gene's intertextuality framework, the relationships between these texts and their pretexts are robust.

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.

Conflict of Interest

Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments

We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper

مقاله پژوهشی

بررسی بینامتنی نقاشی‌هایی با مضمون گنبد از کامران یوسف‌زاده، با تکیه بر نظریه لوران ژنی

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

10.22034/JIVSA.2023.400880.1088

فاطمه شکوری *

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

چکیده

کامران یوسف‌زاده ملقب به (*وای. زد. کامی*) از نقاشان معاصر اهل ایران است که در آمریکا و سپس در اروپا به تحصیل در فلسفه و فیلم‌سازی پرداخته است. نقاشی‌های وی در نمایشگاه‌های متعددی به نمایش درآمده که از آن جمله می‌توان به نمایشگاه انفرادی آثارش در گالری آب/ انبار، تهران در خرداد ماه ۱۳۹۷ اشاره نمود. این نمایشگاه شامل آثار متنوعی از جمله پرتره‌ها، گنبدها و دست‌ها بوده است. در پژوهش حاضر از میان این آثار، به بررسی گنبدها پرداخته شده و به نظر می‌رسد خلق گنبدها حاکی از نگاهی خاص و عارفانه‌ی هنرمند است. دوایری موهوم که در مرکز تابلوها به نور و سفیدی مطلق ختم می‌شوند. درپی‌گیری نگرش هنرمند در خلق این آثار، مواضعی گوناگون دریافت می‌گردد که ظاهراً کارآیی بینامتنیت در ارتباط بینابینی و وابستگی متقابل میان متون کهن، نظرات فلاسفه اسلامی و نقاشی‌ها مشاهده می‌شود چنانچه اساس نظریات *لوران ژنی* نیز به کاربست نظریه بینامتنیتی به متون ادبی پرداخته است. پرسش اصلی پژوهش این است که ۱- ارتباط نقاشی گنبدها با پیش متن ادبیات کهن فارسی چگونه بوده است؟ ۲- رابطه بینامتنی میان دایره، (حرکت دوار) و اسطوره‌ها و نمادها در فلسفه اسلامی به چه صورت می‌باشد؟ روش تحقیق توصیفی و تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای و از کتب و مقالات متعددِ مرتبط با موضوع از طریق فیش‌برداری بوده است. نتایج بدست آمده نشان می‌دهد، بینامتنیت قوی میان نقاشی‌ها و فلسفهٔ اشراقی وجود دارد. رابطه ضعیف و قوی میان تابلوهای گنبدها و اسطوره اسلامی، حکمت مشایی و تصوف درویشان برقرار است.

کلید واژه ها: فلسفه اسلامی، بینامتنیت، لوران ژنی، کامران یوسف‌زاده

* نویسنده مسئول: کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران Email: Shakorim630@gmail.com

۱. مقدمه

زمینه‌ی اصلی نظریه «بینامتنیت» از آمیزش آرای *فردینان دوسوسور* و *میخائیل باختین* توسط *ژولیا* کریستوا تبیین گردید که نظریه‌پردازان و منتقدان پساساختارگرا با کاربست آن در هنرهای غیرادبی دوره‌ی پسامدرن، عدم استقلال اثر هنری از سایر متون را بیان کرده‌اند؛ همچنین آنها مدعی‌اند آثار هنری همگی فرآیند حرکت در موازات عناصر و نشانه‌هایی از پیش موجودند و با برهم زدن معنا و تفسیر ثابت، عمل خوانش را وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌کنند. تفسیر و درک کردن معنای یک متن، جستجوی این روابط است. در واقع بینامتنیت، با برهم زدن اقتدار و اصالت یک اثر، آن را محصول درهم تنیده شده از روابط پیوسته و پنهانی متن‌های دیگر قرار می‌دهد. بینامتنیت، به طور کل در نمود و بروز هنر معاصر نقشی لاینفک دارد. همان‌طور که *آلن گراهام* در تشریح دیدگاه نظریه‌پردازان، سرانجام با زدن حرف آخر، اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی‌داند.

در تحلیل بینامتنیتی همواره روابط میان دست‌کم دو متن بررسي مي‌شود و هر متنی زاییده‌ی گفت‌وگو و محل تقاطع متون دیگر است. منطق گفت‌وگویی بینامتنیت به رابطه‌ی ضروری هر پاره گفتاری با پاره گفتارهای دیگر اشاره دارد. از نظر باختین، وجود هر پاره گفتاری می‌تواند به هر «مجموعه‌ای از نشانه‌ها»، چه یک ترانه و شعر و چه یک گفته، اطلاق گردد. بنابراین، بینامتنیت حقیقی عبارت است از استفاده‌ی خلاقانه از فرم، مضمون و ساختار آثار پیشین در بطن آثار جدید و حاصل درهم تنیدن آنهاست؛ البته به تبع این فرآیند، شاهد گذر از لایه های سطحی تشابه و آفرینش آثار جدید خواهیم بود.

در روند گذار از خوانش نظری – انتزاعی بینامتنیت، اندیشمندانی چون *میکائیل ریفاتر* و *لوران ژنی* نقش مهمی ایفا نمودند. آنان با تکیه بر چارچوب و بنیادهای اولیه، خوانش بینامتنی را به حوزه کاربردی رهنمون ساختند. در همین راستا لوران ژنی به دو نوع خوانش متفاوت از بینامتنیت حقیقی اشاره نمود: خوانش عمیق در مضمون و محتوا «بینامتنیت قوی» و خوانش تنها مبتنی بر حضور مشترک « بینامتنیت ضعیف».

با توجه به آنچه گفته شد در پی نخستین نمایشگاه انفرادی کامران یوسف‌زاده (وای.زی.کامی) در گالری آب انبار تهران- ایران، با تعدادی از نقاشی‌ها در میان مجموعه‌ی آثار با عنوان «گنبد» روبرو می‌شویم که در نگاه نخست به این آثار، ارتباط مصور و معنایی با پیش متن‌های اشراقی – ایرانی مشاهده می‌گردد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه بینامتنیت لوران ژنی بر مبنای وجود پیش‌متن‌هایی در تابلوهای گنبد شکل گرفته است و هدف اصلی پژوهش، یافتن روابط بینامتنیت قوی و ضعیف میان این تابلوها با پیش متن‌هایی همچون حرکت دوار و نماد دایره در نظرات فلسفه اسلامی و ادبیات کهن فارسی است. در این راستا، تابلوهای «گنبدطلایی، گنبدسپید و گنبدها» به عنوان جامعه آماری تحقیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

در این پژوهش نگاهی کوتاه به مفهوم بینامتنیت و انواع آن از منظر لوران ژنی خواهد شد؛ و سپس با معرفی هنرمند آثار «گنبد»ها، گزینه‌هایی از هنر نوین بیان می‌شود. در ادامه نیز با توجه به زبان مصور در تابلوها به رابطهٔ بینامتنی میان گنبدها و پیش‌متن‌هایی از دید عرفا و حکمای اسلام و همچنین ادبیات کهن فارسی پرداخته می‌شود.

پیشینه تحقیق

همانطورکه نمونه‌های برگزیده شده از میان آثار کامران یوسف‌زاده برای این پژوهش، با عناوین «گنبدطلایی، گنبدسپید و گنبدها» نامگذاری شده‌اند؛ می‌توان به ارتباطی موثر میان تابلوها و پیش متن‌های شرقی پی برد، عنوان آثار با اشاره‌ای مستقیم به نام گنبد، اماکن قدیمی و مساجد را به ذهن مخاطب متبادر می‌کنند و دیگر اینکه وجود فُرم‌های آجری شکل و حرکت دوار در چارچوبی گِرد، به کنشی مرتبط با معنویت و متون کهن فارسی رهنمون می‌سازند. بنابراین می‌توان با توجه به دیدگاه بینامتنیت لوران ژنی به تشریح روابط پیش متن‌ها با آثار پرداخت و با تحلیل این روابط، شدت قوی و ضعیف بودن پیش متن‌ها را مطرح نمود.

در پی جستجوی مطالعاتی، به بررسی نماد دایره در ادبیات، منظومه‌های عرفانی و آراء متفکران فلسفی جهان اسلام چند مقاله جلب توجه نمود که عناوین آنها عبارتند از: «چشم‌انداز نمادگرایی در هنر، اندیشه‌هایی در بازنمایی شکل»، ایبسن الفاروقی، لویس و جلالی، غلامرضا (۱۳۸۴) و «نمادهای جاودانگی (تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)»، بزرگ بیگدلی، سعید و همکاران (۱۳۸۶) و «زمان در عرفان اسلامی»، شجاری، مرتضی (۱۳۸۸) به موضوعاتی چون: نقش کهن‌الگویی دایره در آفرینش کیهانی، ساختار دایره در معنویات فلسفهٔ اسلامی، طرح‌وارهٔ چرخشی درغزلیات مولانا و حافظ و دیدگاه صاحب‌نظران و حکمای عالم اسلام دربارهٔ این کهن‌الگو در عرفان و تصوف پرداخته شد که نشانی از کارکردی عمیق و استوار از این نماد در بیان ادبی و بیان تصویری داشت. در ادامه چندین مقاله و از جمله کتاب «درآمدي بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها»، نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، با موضوع مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها و تحلیل بینامتنی مطالعه گردید.

روش تحقیق

شیوه کار در این مطالعه، بر مبنای روابط میان گفتمان‌های فلسفهٔ عرفان و نقاشی و به‌طور کلی بر درون مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه استوار است. از آنجا که آفرینش آثار خاص تابع فرهنگ، باور و معنویات است، توجه به زیربنای فلسفهٔ اسلامی- عرفانی و آراء متفکران جهان اسلام در ادراک اثر هنری در این مطالعه لحاظ شده است.

علیرغم مطالب و مقالات قابل توجهی که تاکنون دربارهٔ تحلیل بینامتنی انجام پذیرفته، ولی تاکنون موردی در خصوص بررسی نقاشی‌های هنرمند انتزاعی معاصر جهانی با پیش‌متن‌هایی از متون کهن و حکمای عالم اسلامی صورت نگرفته است. هنرمندی که در بطن جامعه‌ی تکنولوژی‌زده غرب با نگرشی به ریشه‌های معرفت اشراقی - ایرانی به آفرینش آثاری با چنین پیش‌متن‌هایی پرداخته است. در دنیای هنر معاصر آثار نقاشان در بازگشت به مولفه‌های گذشته با عناصر غربی همراه بوده و حتی گاهی رنگ‌وبوی کاملاً غربی یافته است، اما در آثار گنبدها حضور پیش متن‌ها به‌طور خاصی نمایان می‌شود و رابطه‌ی بینامتنی میان آثار و اسطوره‌ها و نمادهای فلاسفه اسلامی به وضوح احساس می‌گردد.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱. نظریه‌ی بینامتنیت لوران ژنی[1]

کریستوا و بارت را که به بسط اصول و بنیادهای نظریه بینامتنیت همت گماردند، اصطلاحاً بنیان‌گذاران بینامتنیت می‌نامند. اما نظریه‌پردازان نسل بعد که نقش حلقه‌ی واسط را میان بینامتنیت و ترامتنیت ژرار ژنت ایفا می‌کنند، به نسل دوم شهرت یافته‌اند (نامورمطلق: ۱۳۹۰، ۲۲۵). نظریه‌پردازانی همچون لوران ژنی و میکائیل ریفاتر بینامتنیت را از چارچوبی صرفاً نظری- انتزاعی خارج کردند و آن را به مثابه ابزار و روشی برای خوانش و درک مناسبات میان متون به کار بستند. در واقع عمده کوشش اندیشمندان نسل دوم در راستای کاربردی کردن اصول و بنیادهای نظریه بینامتنیت است. از میان این نظریه‌پردازان، لوران ژنی نقشی مهم در انتقال بینامتنیت از چارچوب نظری به حوزه کاربرد

و کاربست نظریه ایفا می‌کند. به باور او، آنچه حقیقت یا واقعیت ادبی نامیده می‌شود، در بطن مجموعه‌ای متکثر از متون و نوشتارها برساخته می‌شودکه درواقع، این مجموعه همان بینامتنیت است و از همین رو، به منظور برساخت چنین مجموعه‌ای باید همه فرم‌ها و اشکال ممکن را درپیوند با یکدیگر مورد بررسی جدی قرار داد (Jenny, 1982, p. 60).

ژنی بر این باور است که «اصولا ویژگی بنیادین بینامتنیت بنیان نهادن روش جدی در خوانش متون است که خوانش صرفا خطی را مضمحل می‌کند و از طریق ارجاعات بینامتنی فرصتی مغتنم برای نوعی خوانش جایگزین فراهم می‌آورد» (Jenny, 1982, p. 44). در این خصوص، کولر[۲] چنین اذعان می‌دارد: «ژنی اشاره می‌کند که اثر ادبی در خارج از مرزهای مناسبات بینامتنی به ورطه‌ای نامحسوس و غیرقابل درک فرو می‌غلتد» (Culler, 1981, p.114). «او میان بینامتنیت حقیقی[۳] از یک سو و سطحی از تلمیح و اشارات ساده از دیگرسو، تفاوت قایل می‌شود. به عقیده‌ی او در بینامتنیت، متن حاضر با اشاره به متن نخست ساختار یا الگویی از فرم و محتوای آن را عمیقا به درون خود منتقل می‌کند، اما در نوع دوم، تنها به تکرار عنصری مشابه از متن نخست اکتفا می‌شود، بی‌آنکه از ژرفای معنا و مضمون آن سودی برده شود» (Culler, 1981, p.115).

نوعی از بینامتنیت وجود دارد که از آن با عنوان «بینامتنیت ضعیف» یاد می‌شود. این نوع بینامتنیت قایل به رابطه‌ای است که براساس آن دو متن تنها بر مبنای حضور مشترکی که به «عمق مضامین گسترش پیدا نکرده است»، با هم در ارتباط هستند (نامورمطلق: ۱۳۹۰، ۲۳۶). به عبارت دیگر، «اگر یک واحد معنایی فقط امکان نزدیکی دو متن را فراهم کرده باشد و اگر رابطه متن با متن بدون عناصر ساختارمند برقرار شده باشد، در این صورت، نمی‌توان از یک «بینامتنیت حقیقی» سخن گفت، بلکه می‌توان آن را یک بینامتنیت ضعیف نامید» (نامورمطلق:۱۳۹۰، ۲۳۸). اما اگر دو متن در ساخت‌های گوناگون و در صورت یا مضمون، ارتباط وثیق داشته باشند، سطح قوی‌تر و ژرف‌تری از بینامتنیت تحقق می‌یابد (نامورمطلق: ۱۳۹۰، ۲۳۷).

بنابراین، ژنی بر اساس مراتب ارتباط میان دو متن، بینامتنیت را به دو دستهٔ بینامتنیتِ ضعیف و بینامتنیتِ قوي تقسیم‌بندي مي‌کند. بر اساس نظریات وي، چنانچه ارتباط بینامتني بین دو متن در هر دو سطح صورت و مضمون انجام گیرد، بینامتنیت قوي است، اما اگر این روابط در يك سطح (لایه) متوقف شود، بینامتنیت ضعیف تلقي مي‌گردد. به عبارت دیگر، بینامتنیت هنگامي ابعاد گسترده‌ی خود را مي‌یابد که دو متن در جنبه‌هاي گوناگون با یکدیگر ارتباط برقرار کرده باشند.

۲-۲. وای. زد. کامی[۴]

وای.زد.کامی (کامران یوسف‌زاده)، نقاش معاصر ایرانی، زاده‌ی ۱۳۳۵ ش. در تهران است. او چندی در کالج هالی نیم در اوکلند (۱۹۷۳م./۱۳۵۲ش.) و دانشگاه برکلی در کالیفرنیا تحصیل کرد. پس از آن به پاریس رفت و در دانشگاه سوربن پاریس رشته‌ی فلسفه در مقطع کارشناسی و کارشناسی‌ارشد پی گرفت. او مدتی به هنرآموزی در کنسرواتور پاریس هم پرداخت.

او از نخستین سال‌های کودکی شروع به نقاشی در کارگاه مادرش کرد، و هنگامی که برای ادامه‌ی تحصیل به پاریس رفت، در آنجا بود که کارش سمت و سوی امروزی را پیدا کرد. تاثیرپذیری‌های کامی که عوامل فراوان و متنوعی برآمده از سنت‌های عرفانیِ شرق و غرب آنها را دگرگون ساخته‌اند، در دغدغه‌ی شفافیت و وضوح نمود می‌یابند، و گستره‌ای از معماری اسلامی و شعر عرفانی تا تک‌چهره‌نگاری، عکاسی و متون مقدس را در بر می‌گیرند. همه‌ی این منابع الهام در کارهای او جلوه می‌کنند. کامی که غالبا با رنگ روغنی بر روی بوم کتانی کار می‌کند، سبک نقاشانه‌ی یکه و متفاوتی را ابداع کرده است. هنر او که بیش از همه به کندوکاو در باب خویشتن نگریِ معنوی و مراقبه ورزانه‌ی روح و روان آدمی می‌پردازد، بیننده را به تعامل هر چه نزدیکتر دعوت می‌کند.

در میان هنرمندان ایرانی که خارج از ایران فعالیت می‌کنند، کامران یوسف‌زاده یا وای زد کامی یکی از برجسته‌ترین‌هاست. آثار کامی اغلب در مطرح‌ترین مراکز هنری معاصر از جمله موزه هنر مدرن نیویورک (موما)، پاراسل یونیت (لندن)، موزه ویتنی (نیویورک)، و همچنین بینال‌های (دوسالانه های) ونیز و استانبول به نمایش درآمده‌اند. آثار این نقاش ایرانی را گالری معتبر گاگوزیان به نمایش می‌گذارد.

آثاری که تصویرگر سکوتی عمیق و مکاشفه‌وار هستند و در آنها هنرمند سعی دارد بُعدی متافیزیکی را احیا کند، آن هم در دورانی که تولیدات هنری برجسته اغلب به «مابعدالطبیعه» و مقولات مابعدالطبیعی به دیده تردید نگاه می‌کنند. کامی در پرتره‌هایش سعی دارد مرزهایی را که توسط «فرمالیسم» به اصطلاح واگذار شده‌اند، به نوعی اعاده کند و به این منظور منابع الهام خود را در متون مقدس، مناسک عرفانی و شعر می‌جوید. علاوه بر این آثار کامی می‌کوشند معنای جدیدی به «تصویر نقاشانه» ببخشند و مشروعیت نقاشی را - که با توسعه دیگر اشکال هنر، ژانرها و رسانه‌ها به چالش کشیده شده – دوباره احیا کنند (ابراهیمی: ۱۴۰۱).

در این پژوهش آثاری از خبرنامهٔ نمایشگاهی، در مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی آوام با عنوان «وای زد کامی اولین نمایشگاه خود را در ایران برگزار می‌کند» در تاریخ ۲۷ فروردین ۱۳۹۷ انتخاب شده است. این نمایشگاه انفرادی، «وای.زی.کامی»، گالری آب/انبار، تهران برگزار گردیده است.

در گفتگوی هنرآنلاین با یاسمن متین‌فر مدیر گالری آب انبار با بیان اینکه نخستین نمایشگاه انفرادی کامران یوسف‌زاده (وای.زی.کامی) در ایران را گالری آب انبار برگزار می‌کند، به هنرآنلاین گفت: پیش از این در یک نمایشگاه گروهی اثری از این هنرمند را به نمایش گذاشته بودیم و در این نمایشگاه نیز ۱۸ اثر از کامران یوسف‌زاده را به نمایش خواهیم گذاشت(URL1) .

این مطالعه نیز، اختصاصاً به بررسی تابلوهایی با عنوان گنبدها (تصاویر ۱ تا ۳- گنبد ۱، گنبد ۲ و گنبد ۳) از این نمایشگاه می‌پردازد. آثار مذکور همانطور که از نامش پیداست تداعی‌گر ذهنی، گنبدهای مساجد است. در نگاهی به تابلوها حضور شکل و عناصر عرفانی و مقدس همچون شکل دوار و قطعات کوچک کاشی‌وار و ... رویت می‌گردد. در حرکت دایره‌ای و نور متجلی در مرکز آثار تناسبی با فلسفهٔ اسلامی و مناسک عرفانی وجود دارد که تاکیدی بر منابع الهامی هنرمند است. در تفکر اسطوره‌ای به طور عام، دایره و حرکت دوار آن نمادی معنوی و عرفانی بوده است. بروز این ویژگی در آثار، حاکی از بینشی دینی- عرفانی در آفرینش آثار است.

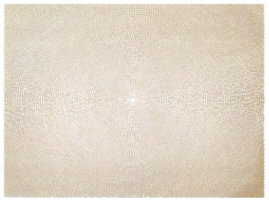
از آنجا که هنر اسلامی می‌کوشد شهودی از توحید و پیش‌فرض‌های ملازم آن را از طریق نظم زیباشناختی کلمات، شکل‌ها، صداها و حرکت‌ها آشکار سازد، محتوای صریح برای هنرمندان مسلمان، هرگز مستلزم تجسم خدا نیست. هر چند در قالبی پیچیده یا انتزاعی باشد، زیرا دین و فرهنگ آن را مذموم می‌دانند [...] اگر زیبایی غایی چیزی جز موجود انسانی و طبیعی باشد، هنرمند الهام را در قلمرو استعلا دنبال می‌کند. ولی قلمرو استعلا براساس تعریف اسلامی، نمی‌تواند با نقوش طبیعی بیان شود. بنابراین هنرمند مسلمان سعی کرد تا بازنمایی امر غیرقابل بازنمایی یعنی وصف‌ناپذیری امر ملکوتی را بیان کند و در این جستجو ساختارهایی را در هنرهای بصری، موسیقی و ادبیات خلق کرد تا بی‌کرانکی را نشان دهد (ایبسن الفاروقی، ۱۳۸۴، ص۵۵-۸).

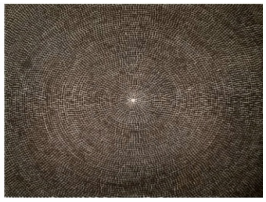
گنبد طلایی ۴

تصویر ۱. گنبد (۱). اثری از وای. زد. کامی .(URL۲)

گنبد سپید 4

تصویر ۲. گنبد (۲). اثری از وای. زد. کامی .(URL۲)





تصویر ۳. گنبد (۳). اثری از وای. زد. کامی (URL۲)

۳-۲. هنر انتزاعی

هنرنوین مسبب تغییر جهتی از دنیای مرئی و محسوس به دنیای نامرئی و ناشناخته بوده است. در چشم‌انداز هنرنوین تنوع نگرش و بیان غیرعینی نهفته است. نخستین نقطه در هنرنوین از «آبستره» یا «انتزاع» به معنی چیز جدا شده از شکل واقعی آغاز می‌گردد. منشأ اصلی هنر انتزاعی نیز الگوهای هندسی، اشکال و فرم‌های مختلف است. این نوع هنر به دنبال سادگی و خلوص در بیان و درونی کردن دنیای بیرونی است. بنابراین در تولید آن به هیچ‌وجه ثبت عینی از جهان محسوس اهمیتی ندارد؛ با بیان شاخصه‌های ذکر شده هنر انتزاعی از گونه‌ی هنر انضمامی و با کارکرد غیربازنمایی شناخته می‌شود. درهنر انتزاعی همه چیز با خطوط، رنگ‌ها، بافت‌ها، اشکال ساده و ترکیب و تلفیقشان به نمایش درمی‌آید. فرآیند آفرینش هنر انتزاعی باعث الهام‌بخشی به مخاطب می‌شود و ذهن کنکاشگر او را به کشف اثر هنری هدایت می‌کند. به طور کلی هنر انتزاعی بیانگر اندیشه‌های هنرمند است و مخاطب این هنر درصدد فهم این بیان هنری است.

در پی نخستین نمایشگاه انفرادی کامران یوسف‌زاده در ایران با مجموعه آثاری از وی با عنوان «گنبد» مواجه می‌شویم که از گونه‌ی هنرانتزاعی محسوب می‌شوند. در این آثار از فرم ساده‌ی آجری شکل بهره گرفته شده که به کاربرد الگوهای هندسی در منشأ اصلی هنر انتزاعی پایبند بوده است. رنگ فرم‌ها یکدست و ساده با ترکیبی از سایه روشن اجرا شده‌اند. نقش و نگار بی‌تکلف آثار با ریتمی همگون و دوار ترکیبی در قالب استعلا را دنبال می‌کند.

این آثار با سربازدن از گنجیدن در هیچ زمان و مکان مشخصی، سرچشمه‌ی سیلان انرژی لایتناهی‌اند، تا بی‌زمان به‌مثابه‌ی موجودیتی فی‌نفسه ظاهر شوند. کامی پیوسته از اسلوب محوکاری استفاده می‌کند تا هاله‌ی عرفانی و جادویی به پرتره‌های ببخشد.[...] تا به‌واسطه‌ی آن اتمسفر یا تأملی مقدس و جهان‌شمول، و حضوری روحانی را القا کند .(URL1)

۳. فرایند ادراک و روابط بینامتنی اثر هنری از منظر حکمای اسلامی

بر اساس نظریات ژنی، بینامتنیت هنگامی رخ می‌دهدکه در مراتب ارتباط میان دو متن یا اثر در جنبه‌هاي گوناگون با یکدیگر ارتباط برقرار کرده باشند. همانطور که اذهان داریم در بیان ویژگی تابلوها به جلوه‌ی فلسفی و عرفان اسلامی اشاره شد. در این بخش نیز به بررسی مبنای حضور مشترک و ارتباط بینامتنیت از منظر فلاسفه پرداخته می‌شود، همچنین در بیان ادراک اثر به پیشینهٔ این مقوله نگاهی کرده و دیدگاه‌های متفکران اسلامی برشمرده می‌شود.

ادراک در فرهنگ ایران به معنای دریافتن و فهمیدن آمده و همچنین به معنای رسیدن و وصل شدن (فیزیکی) نیز اشاره شده است.

براین اساس ادراک به فرآورده و نیز به طی مراحل (فرآیند) اطلاق می‌شود. ادراک کنشی درون ذهنی، دارای نمود بیرونی و برخوردار از پیوستگی و استمرار است (نقی‌زاده و استادی، ۱۳۹۷، ص۷). اما ادراک در فلسفه از مباحث مهم شناخت شناسانه و مهمترین گام در شناخت خویشتن و هستی است و سهم اساسی در بازشناسی نوع رابطه انسان با جهان دارد. به طور کلی می‌توان فلسفه را خاستگاه مفهوم‌پردازی در زمینه ادراک دانست. در فلسفه اندیشمندان شرق و غرب در این حوزه همانند ابن سینا، سهروردی، ملاصدرا، باومگارتن، دافرن، اتینگهاوزن و ... ویژگی‌هایی را در مراحل و فرآیند ادراک اثر هنری (جدول۱) برشمرده‌اند که قابل تامل است. ابن‌سینا از فلاسفه بزرگ ایران، ادراک را حاصل یک روند و مبتنی بر انتزاع می‌داند. از دیدگاه او، ادراک «نقش بستن صورت یا حقیقت شی در ذهن» معنا یافته است (احمدی و همکاران، ۱۳۹۵، ص۱۴). در فرآیند ادراک نقاشی گنبدها نیز یک روند انتزاعی حاکم است. انتزاعی از صورت بخشیدن حقیقتی در ذهن وجود دارد.

در این برآیند، دریافت و فهم اثر به صورت کنشی درون ذهنی است. ادراک، حضور شی نزد ذات مجرد از ماده و یا غایب نبودن شی از ذات مجرد است. ادراک نفس نسبت به امور بیرون از ذات خود به حضور صورت آن است. استحضار صورت‌های جزئی در قوای نفس و استحضار صورت‌های کلی در ذات نفس است (ضیایی، ۱۳۷۳، ص۴۸). بطوری که در صورت‌های جزئی قطعات کاشی‌وار به صورت کلی منسجم نمایش یافته است. ادراک مخاطب از فرم مادی اثر فارغ از امور بیرونی، دریافتی درون ذهنی است.

ادراک نزد سهروردی عبارت است از عدم غیبت شی از ذات مجرد. به نظر او این تعریف ادراک، ذات و غیر، هردو را شامل می‌شود. غایب نبودن اشیا بیرون از انسان به استحضار صورت آنهاست نه خود آنها (رزمگیر و انتظام، ۱۳۹۲، ص۳۱). بنابراین در بیان نحوه درک انسان‌ها از یک اثر و ارزش‌های مستتر شده در آن، سهروردی اعتقاد بر سه دسته ادراک حسی، خیالی و عقلی در بین انسان‌ها دارد. انسان در مواجهه با یک اثر هنری بر اساس سه مقوله می‌تواند ارزش‌ها را در اثر دریافت نماید. بر این مبنا ادراک حسی، بوسیله حواس انسان درک میگردد و در این دریافت «صورت» درک می‌شود. سهروردی «ادراک بصری» را اشرف ادراک حسی می‌داند (بزرگ

بیگدلی و همکاران، ۱۳۸۶، ص۷۲). در ادراک مستتر در لایه‌های مختلف آثار، ادراک حسی از نظم و تکرار مداوم، ادراکی خیالی از کل منسجم و ادراکی عقلی از ظهور عینی وحدت مشاهده می‌شود. تمامی این دریافت‌ها، ادراک بصری را به همراه می‌آورد. اگر بر اندیشهٔ هنرمند براساس سه سرچشمهٔ معتبر آرای متفکران اسلامی ملاحظاتی صورت گیرد، می‌توان دریافت که اندیشه وی، در ردهٔ کشف قدسی- عرفانی قرار می‌گیرد و به دریافت ادراکی از طبقات والای هستی می‌پردازد. اندیشهٔ شهودی هنرمند برپایه دریافت‌هایی از معرفت قدسی جهت یافته است. در ادارک بصری نیز موضوع شناخت حضوری رخ می‌دهد. این تفاسیر گواهی بر رابطهٔ بینامتنی میان آثار و ادارک بصری است، همانگونه که سهروردی «ادراک بصری» را با جایگاه اشرف عنوان می‌کند.

ادراک بصری در واقع دریافت معانی زیباشناسانه یک اثر است که از طریق حس درک می‌گردد و فرایندی ذهنی خواهد بود. مظهر صورت‌های خیالی، تخیل انسان است. در واقع خیال، آیینه نفس است که به وسیله آن، صورت‌های مثالی مشاهده می‌شوند (ضیایی، ۱۳۷۳، ص۵۹). اما دریافت عقلی به منظور دستیابی به حقایق در پرتو انوار و تجلی الهی به مرحله شهود ارتقا می‌یابد (کمالی‌زاده، ۱۰۴، ص۱۳۸۷). ادراک عقلی در ارتباط با مثل نوری یا ارباب اصنام و عقول مجرد و تکیه بر آنها حاصل می‌شود. موضوع شناخت در ادراک عقلی، امور محسوس نیست که عقل از آنها صورت‌هایی را تجرید کند؛ بلکه تأمل در محسوسات و... سبب آمادگی نفس برای اشراق حضوری نسبت به ارباب انواع است. ادراکات عقلی انسان با استمداد و حضور نفس نسبت به آنها حاصل می‌شود (رزمگیر و انتظام،۱۳۹۲، ص۳۳). در شناخت قوه خیالیه انسانی، می‌توان دید که هنرمند به جستجوی عالم والا و تصور آن گام نهاده و بواسطهٔ خیال متصل، طبقاتی از عالم مثال را در کُرات درهم، متصور شده است. کُراتی با قوس‌های طبقاتی ازپایین به بالا که قوس‌های صعودی را شکل می‌دهند. این کرات متحّدالمرکز در نقطهٔ اوج پیوند می‌یابند و اشراق و تابشی از نورالأنوار در مرکز به وجود می‌آورند. این شناخت در ادراک عقلی محسوس نیست و با مرحلهٔ شهود دریافت می‌شود.

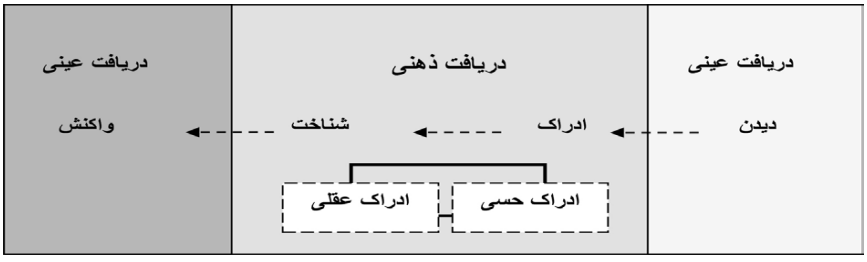
بنابراین می‌توان فرآیند ادراک را در دو حوزه ذهنی و عینی در نظر گرفت که در یک برآیند قرار می‌گیرند. اتینگهاوزن بیان می‌دارد که ادراک، اختصاص به نوع انسان دارد؛ هم به اعتبار حیوانیت (دریافت حسی) و هم به اعتبار عقلانیت (فهم و خیال) (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۹۰، ص۴۹). بدین صورت دریافت در محیط عینی شکل گرفته و در گام بعدی ادراک به صورت عقلی و حسی در محیط شکل می‌پذیرد که شناخت اثر و واکنش را در پی خواهد داشت. چنانکه حرکت‌های قطعات در تابلوها، حالتی از تابش را به ذهن متبادر می‌کند (دریافت عینی). این تابش طلاگون از حقیقت بر روان بیننده تاثیر می‌گذارد. انوار طلایی، انوار اعلی منتسب به ذات نخستین و الهی هستند. در این اثر، نورالأنور با تمثیل در رنگ طلایی جلوه می‌کند. در شناخت نور برتر که مبدأ نورانیت عالم است، رنگ طلایی تجلی‌گر این جایگاه است. بنابراین در دریافت حسی، مرکز پرتوهای طلایی (اشراقی) بعنوان نشانی از قدرت و جلالی رویت می‌گردد که مربوط به ذات الهی است و مقصود هنرمند اشاره به اصل آفرینش است. همینطور که تکه‌های طلایی پرتوهای نور در هر لایه از کرات، تلاشی برای حصول به این اصل(ذات اعظم) است.

بدین سبب ادراک، همان کشف کردن است. در اینجاست که ذهنیت مخاطب نقش خود را بیان می‌دارد و شرایط فرهنگی و اجتماعی او در این زمینه تاثیرگذار است. ادراک می‌تواند به عنوان فرآیند ذهنی و عینی مطرح گردد که در پس مشاهدات بیرونی و درونی اثر خود را به نمایش خواهند گذارد. در فلسفه، فرآیند ادراک را در اصل پیدایش صورت‌های ذهنی در انطباق با عینیت خارجی می‌دانند که دارای مراتب قابل تفکیک (نمودار۱) خواهد بود.

بنابراین ادراک در فلسفه را می‌توان حامل چنین ویژگی‌هایی دانست: پیدایش صورت‌های ذهنی در انطباق با عینیت خارجی، نقش بستن صورت پدیده در ذهن در جریان ادراک و انتزاع و تحول صورت ذهنی یا بازتولید آن.

در نگاهی به آثار و فرآیند ادراک، گام‌هایی از رابطهٔ بینامتنیت را می‌توان یافت، چنانچه در جریان ادراک و انتزاع، در دو حوزه ذهنی و عینی بیننده با یک برآیند پیوند می‌یابد.

نمودار۱. فرآیند کلی ادراک و شناخت (برگرفته از نقی‌زاده و استادی، ۱۳۹۳، ص۶)



جدول۱. تحلیل ادراک و زیبایی در فلسفه اسلامی و غربی (نگارنده)

فلسفه غربی	فلسفه اسلامی	مفاهیم
پیدایش صورت‌های ذهنی در انطباق با عینیت خارجی حرکت از ظاهر و رسیدن به درون توسط ادراک کننده بازدریافت صورت ذهنی توسط کنشگر.	نقش بستن صورت پدیده در ذهن در جریان ادراک‌پذیرندگی اثر ادراک‌شونده از ادراک‌کننده ترتیبی دارای مرتبه‌بندی و نه صرفا انتزاع و تحول صورت ذهنی یا بازتولید آن.	ادراک
پذیرندگی صورت ذهنی در انطباق با صورت عینی صوری دریافت غایت‌مندی عین صرفا حضور جهان فراعینی در تعالی بخشیدن به تخیل ذهنی امری مطبوع در وجود عین با لذت حاصل.	دریافت حسی از وجود عین و ایجاد لذت خلاقیت قوه تخیل از طریق مشاهده حسن الهی دارای مرتبه‌بندی ترتیبی مکاشفه روحانی و عرفانی به همراه داوری فارغ از غایت‌مندی عینی بیرونی و درونی.	زیبایی

حرکت دایره‌ای (دوری) و روند تکاملی عالم

در میان ویژگی بنیادین بینامتنیت که در خوانش آثار روش جدی است می‌توان از طریق ارجاعات بینامتنی فرصتی برای تحلیل و تفسیر یافت. در بینامتنیت حقیقی، سطحی عمیق از متن الگو به ساختار یا شکلی از فرم به درون اثر منتقل می‌شود. این ساختار الگویی تاثیری ملموس در ژرفای معنا و مضمون آن بجا می‌گذارد. اینک تحلیل نقاشی گنبدها در نظریهٔ بیتامتنیت از نگاهی به اسطوره‌ها و عوالم عرفانی یا مذهبی تجسم می‌شود.

هر صورت، محملی مبلغی از کیفیت وجود است. موضوعِ مذهبیِ اثری هنری ممکن است به اعتباری برآن مزید شده باشد، ممکن است با زبان صوری اثر ارتباطی نداشته باشد، چنان که هنر پس از رنسانس این معنی را اثبات می‌کند. پس آثار هنری ذاتاً غیردینی‌اند هستند که مضمون مقدسی دارند، اما برعکس هیچ اثر مقدسی نیست که صورتی غیردینی داشته باشد، زیرا میان صورت و روح (معنا) مشابهت و تماثل دقیق خدشه‌ناپذیری هست (بورکهارت، ۱۳۹۸، ص۷).

تابلوهای شبه انتزاعی گنبدها، حلقه‌های دوار از اشکال هندسی مانند موزاییک‌کاری مستطیلی در خلأی مدور در کانون ترکیب‌بندی قرار گرفته‌اند. با آنکه ساکن و بی‌تحرک به‌نظر می‌رسند. در درون خویش جنبان و پویا جلوه می‌کنند. تمامی لایه‌های مدور به روزنه‌ای در مرکز گنبد راه به آسمان می‌برد. در تمنای وصال با ذات الهی است. با تعمق و تامل در آثار سیر حرکتی ذهن در وادی مقدس تداعی می‌گردد. گویی گنبدها تجسم نقطهٔ اوج جهان هستند. جلوه‌ی نهایی آثار در لفافی از مقدس و روحانی پیچیده است.

ذوق و قریحهٔ هندسی که وجودش چنین قدرتمندانه در هنر اسلامی اثبات و تایید می‌شود، مستقیماً از صورت تامل نظری که اسلام بدان عنایت و التفات دارد و «انتزاعی» است، نه «اساطیری» می‌تراود و البته در نظام بصری، از رشته تصاویر هندسی منظم محاط در دایره، یا رشته تصاویر کثیرالسطوح منظم محاط در کره، رمز بهتری برای بیان غموض درونی احدیت. گذار از احدیت یا وحدت تقسیم‌ناپذیر و بسیط به «وحدت در کثرت» و یا به «کثرت در وحدت». ابداً وجود ندارد (بورکهارت، ۱۳۹۸، ص۱۳۷).

در تفکر اسطوره‌ای به طور عام و در بینش عرفانی به طور خاص، اساس عالم بر روندی تکاملی و دایره‌وار شکل گرفته که از خدا شروع شده و به او ختم می‌شود. حرکت دایره‌ای جهان هستی، بدین معناست که یک بار حقّ تعالی در حرکتی نزولی در ماده و انسان متجلی می‌شود و با این سیر، نیمی از دایرهٔ کمال طی می‌شود. بار دیگر، انسان که نمودار کمال آفرینش است، برای بازگشت به خویشتن از طریق پیمودن نردبان قوسی تکامل، سیر عروجی نموده و بعد از عبور از منازل و مراتب سلوک، به حقّ می‌رسد و در اینجاست که نیمهٔ دوم دایره نیز تکمیل می‌شود (بیدآبادی، ۱۳۸۶، ص۱۱-۱۲). بنابراین، عالم همواره در حرکت دوری خود و در نزول‌ها و عروج‌های متعدد به تکامل می‌رسد. همانطور که یکی از عارفان تصریح کرده، این «حرکت دوری»، بهترین حرکات برای عالم محسوب می‌شود. در این حرکت دوری، طی کردن طبقات نورانی مجردات (موت اصغر) به منظور وصول به ذات باریتعالی نهفته است. همانطور که در طبقات پایین تابلوها، حرکت نزولی با رنگ‌های کدر و مات رویت می‌شود. این کدورات نمادی از ظلمت وتاریکی وجودی در اجسام و دنیای مادی است. در ضمن گاه‌گاهی تکه‌هایی نگارش شده با کلماتی کوتاه، مشاهده می‌شود که برگرفته از متون عرفانی و الهی هستند، البته می‌توان آنها را نمونهٔ کسانی که تازه به کنکاش در معرفت قدسی مایل شده و راه عرفانی پیش گرفته‌اند، دانست. این صورت در اثر، سالکی در آغاز راه بسوی حق‌تعالی را نمود می‌دهد.

در نظر به شکل حلقوی و دایره‌وار گنبدها می‌توان به ارتباطی بینامتنی در کنش سماع درویشان نیز اشاراتی داشت.

سماع درویشان ـ به‌ویژه در فرقهٔ مولویه ـ دایره‌وار و حلقوی است و به گفتهٔ مولانا از رمزگرایی کیهان سود برده و جنبه تقلیدی دارد. در واقع، گردش دوازده سیاره پیرامون خورشیدی که محور و مرکز و مظهر خداوند است، طلب خداوند منظور است. این درویشان به سان صور فلکی، بر محور خویش میچرخند و در عین حال، همهٔ گروه، دور درویشی که در مرکز می‌رقصد و نمودگار خورشید است، چرخ می‌زنند. حلقه زدن و چرخیدن به دور شخصی مقدّس، به معنای سهیم شدن در قدرت سحرآمیز و یا قدرت بخشیدن به آن شخص خاص است. چرخش و سماع رقصندگان شدت می‌گیرد تا آنکه سرانجام اتصال زمین به آسمان را به نحوی رمزی تمثیل کند (ر.ک. بوکور، ۱۳۹۱، ص۸۸-۸۹ ؛ شیمل، ۱۳۷۵، ص۳۰۵-۳۱۶).

از نظر اسلام، هنر الهی (در قرآن خداوند «هنرمند» (مصّور) است). بیش از هر چیز تجّلی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است. وحدت، در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن، انعکاس می‌یابد؛ جمال بالنفسه حاوی همهٔ این جهات هست. استنتاج وحدت ازجمال عالم، عین حکمت است. بدین جهت تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندی می‌بیند (بورکهارت، ۱۳۹۸، ص۱۲).

در تفکر عرفانی، نظام دایره‌ای عالم، چندین نتیجه در پی دارد: «کمال و تعالی» است؛ در عالم طبیعت که خداوند زمین را خلق می‌بخشد تا آب را فروکشد و گیاه از او بروید و در چرخه‌ای پیچیده، آنچه از خاک روییده، هم بدو باز می‌گردد و همچنین برای سالکی که وقتی روح او از اسفل‌السافلین نزول کرد، بر مرکب قالب سوار می‌شود و با عروج، به مقام اول خود می‌رسد (نسفی، ۱۳۸۸، ص۱۱۵). رسیدن به «وحدت» و رَستن از کثرت است؛ وحدتی که در قوس عروجی دایرهٔ عالم شکل می‌گیرد و مبدأ آن «نقطهٔ دل انسان است که صورت احدیتِ جمعی نشأه کاملهٔ انسان است.» (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۸۶، ص۸۹). تطبیق مفهوم قیامت با انسان کامل است؛ زیرا همانگونه که «آفرینش و قیامت» در عرفان نظری، اشاره به دو قوس نزولی و صعودی دارد که لازم و ملزوم یکدیگرند، «انسان کامل» نیز پیوندگاه دو قوس هستی است (همدانی، ۱۳۳۷، ص۱۷۹). در تفکر شیعی نیز، حرکت دوری سبب می‌شود که میان «دایرهٔ نزول و عروج» و «دوایر نبوّت و ولایت» مماثلهٔ کامل برقرار شود. همچنانکه دایره «نزول» است. علاوه بر اسطوره، در ادیان ـ به ویژه اسلام ـ تقدّس دایره در هالهٔ نورانی و مقدّسی نهفته است که عمدتاً چهرهٔ پیامبر(ص) و دیگر امامان معصوم(ع) را پوشانده است و در اصل، در سنّت زرتشتی برای حرمت و تقدّس شخص شاه به کار میرفته است. حتی به نظر میرسد که ترکیب دایرهٔ حقیقت که صوفیان به کرّات از آن یاد کرده‌اند (بقلی، ۱۳۸۷، ص۷۲۰ ؛ فرغانی، ۱۳۹۸، ص۵۳۷).

دایره به لحاظ کامل بودنش از نظر شکل، در اسطوره و عرفان، نماد وحدت و تمامیت و مطلق بودن است؛ تمامیّتی که به تعبیر یونگ، حیاتی‌ترین جنبهٔ زندگی آدمی است (لینگز، ۱۳۷۷، ص۲۶۵).

به گفتهٔ یکی از خاورشناسان در ادیان، عموماً و در اسلام ـ علی‌الخصوص ـ شکل مدوّر (دایره)، تنها شکل کاملی دانسته شده که قادر به بیان جلال خداوندی است (بوکور، ۱۳۹۱، ص۱۰۴). قداست

دایره و پیوند آن با جهانِ معنوی، سپندی و خجستگی را به همراه داشته است. در اساطیر، دایرهٔ جادو، دایره‌ای بوده است که گرداگرد هر چیز یا هر کس کشیده می‌شده است، آن چیز یا کس را سپند و تابو می‌کرده است (بوکور، ۱۳۹۱، ص۹۴). این نماد دایره در واقع، نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر نماد پیشین است و از آنجا که زمان، ازلی و ابدی است و شامل اجزاءِ جدا و مجزّا نیست؛... بنابراین، ابدیت و بیانت‌هایی، جزء لاینفک آن محسوب می‌شود. در شمایل نگاری مسیحی، شکل دایره، نماد ابدیّت است (شجاری، ۱۳۸۸، ص۶۹).

در تصوف اسلامی نیز از ترکیب «دایرهٔ ازل و ابد» سخن رفته است که تسلط بر این دایره، مختص اهل معرفت و بزرگانی است که از کدورات جسمانیت پاک شده باشند و کونین و خافقین، تَبَع وجود ایشان شده باشد (نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۶، ص۵۵ ؛ مایل هروی، ۱۳۸۳، ص ۴۳۷).

دایره در بینامتنیت ادبیات

امروزه، بسیاری از منتقدان، موجودیت اصطلاح بینامتنیت را از سر رغبت پذیرا شده، و به دفاع از مزیت محقق آن در قیاس با اصطلاحات استوارتر در حوزه‌ی پژوهشی خود می‌پردازند (آلن، ۱۳۸۰، ص۲۴۹). حال اینکه در پژوهش حاضر، کاربرد بینامتنیت را در همنشینی متعارف ادبی با اشکال هنری غیر ادبی مشاهده می‌کنیم. این آثار هنری با ارجاعاتی به متون کهن ادبی، الگویابی کرده‌اند که از آن جمله می‌توان نمونه‌های زیر (جدول ۲)، را عنوان نمود:

الف) طالب و سالکی که خداوند او را در پناه عزت خود می‌گیرد: «هُوَ او [طالب] را بر تخت الله و الهیت بنشاند. دایرهٔ هو او را با پناه عزت گیرد» (عین‌القضات همدانی، بی‌تا، ص۳۴۸). ترکیب «دایرهٔ الله» که عین القضات آن را در جای دیگر به کار است، قابل تأمّل است برده و به کارکرد حفاظت و در پناه گرفتن سالک از سوی حقّ اشاره دارد.

ب) دایرهٔ محافظتی که مولانا به گِرد کاروان کشید تا از حملهٔ حرامیان و دزدان در امان بمانند:

«روزی حضرت مولانا جهت تسکین نایرهٔ آن فتنهٔ ضایره (غیبت شمس) بعضی اصحاب و اعقاب را برگرفته، آهنگ دیار شام کرد. چون به سِنور شام درآمدیم، از ناگاه لشکری پیدا شد. قرب سیصد مرد حرامی پرساز و سلب به طرف کاروان ما عزیمت نموده و جمیع اهل کاروان بیچاره گشتند. حضرت مولانا فرمود که بهاءالدین تا غم نخورند که سرِ لشکر با ماست. همچنان گرداگرد کاروان، دایره‌ای برکشید، مثال دایرهٔ هود نبی علیه‌السلام تا امّت او را باد مهلک صرصر بر باد ندهد.» (افلاکی، ۱۳۷۵،ج۱، ص۲۱۳).

ج) پیری که در بیابان، در دایره‌ای نماز میخواند تا باران به او نرسد:

«روایت کرده‌اند که عیسی(ع) وقتی در بیابانی می‌شد. باران درایستاد. وحی آمد که یا عیسی(ع)! می‌خواهی جایی که بدو باز شوی؟ گفت: خواهم. گفت: در این وادی شو که آنچه می‌خواهی یابی. عیسی(ع) وارد شد. پیری را دید که در نماز بود. آن پیر به دست اشارت کرد که ماذا تُرید؟ چه می‌خواهی؟ عیسی(ع) گفت: مرا باران گرفت، جایی طلب کردم که بدو باز شوم. اینجایم نشان دادند. پیر خطی گرد خود درکشیده بود و در آن دایره نماز میکرد و هیچ قطرهٔ باران به وی نمی‌رسید. عیسی(ع) را گفت: قدم در این دایره نه تا باران به تو نرسد. همچنان کرد.» (میبدی، ۱۳۵۷،ج۶، ص۴۴).

د) دایره‌ای محافظتی که شیبان راعی برای جلوگیری از خطر گرگ، گرد گوسفندان خود می‌کشید: در شرح حال و کرامات وی نوشته‌اند:

هرگاه برای اقامهٔ نماز جمعه از شهر بیرون می‌رفت، گرد گوسفندان خود خطی می‌کشید به گونه‌ای که نه گوسفندان از آن خط، بیرون می‌آمدند و نه گرگ می‌توانست بدان خط داخل شود و بر گوسفندان حمله کند (ابن‌تغری بردی، ۱۹۳۲، ج۲، ص۳۲).

مولوی نیز داستان وی را بعد از حکایت «دایره‌ای که هود گرد مؤمنان کشید»، آورده است:

همچنین شیبان راعی می‌کشید / چون به جمعه می‌شد او وقت نماز

هیچ گرگی در نرفتی اندر آن / بادِ حرصِ گرگ و حرص گوسفند

گرد برگرد رمه خطی پدید / تا نیارد گرگ آنجا تُرک تاز

گوسفندی هم نگشتی زان نشان / دایرهٔ مرد خدا را بود بند

(مولوی، ۱۳۷۷، ج۱، ص۸۵۹-۸۶۱)

ه) مولانا در اثر شگرف خود- مثنوی- مفاهیم بلند عرفانی از جمله «وحدت وجود» را محصور شعر خود نموده است:

مثنوی ما دکان وحدت است / غیر وحدت هر چه بینی آن بت است

«آن یکی زآن سوی وصف است و حال» / جز دویی ناید به میدان مقال

«ما وُحِدَ الواحدُ من واحد» / وکُلُّ مَن وَحَّدَهُ جاحد

(مولوی، ۱۳۷۷، ج۱، ص۲۰۳۴)

و) دایره به مثابه کثرت (عوالم معنا و شهود) در غزلیات حافظ نیز بیان یافته است:

چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی / به خنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری

(حافظ: ۱۴۰۰، غزل ۴۴۳)

جدول۲. جدول بررسی توصیفی نمونه‌های پژوهشی از لحاظ ارتباط بینامتنیت (نگارنده)

متن			
شعر	داستان	عرفان	فلسفه
شعری اندر حکایت «دایره‌ای که هود گرد مؤمنان کشید» از مولوی	روایت عین القضات از ترکیب «دایرة الله»	عرفان در تصوف اسلامی	حکمت اشراقی (سهروردی)

شعری با مضمون «وحدت وجود» از مولوی	روایتی که مولانا دایرة محافظی به گِرد کاروان کشید	عرفان درویشان اسلامی	حکمت مشایی (ابن‌سینا)
شعر دایره به مثابه کثرت از حافظ	روایت پیری که در بیابان، در دایره‌ای نماز میخواند		فلسفه غربی
	روایت دایره‌ای که شیبان راعی برای محافظت از خطر گرگ، گرد گوسفندان خود می‌کشید		

جدول۳: متن‌ها و پیش متن‌ها از لحاظ بینامتنیت لوران ژنی

ردیف	متن	پیش متن	بینامتنیت لوران ژنی	
			ضعیف	قوی
۱	گنبد (۱)	حکمت اشراقی، عرفان مولانا		✓
۲	گنبد (۲)	حکمت مشایی، تصوف درویشان		✓
۳	گنبد (۳)	حکمت اشرافی و اسطورة اسلامی	✓	

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به آثار هنری دست‌ساختهٔ بشری از منظر بینامنیت ژنی پرداخته شده و ظهور قالب‌های مرتبط از جمله حکمت، عرفان، نماد و اسطوره‌ها مورد بررسی قرارگرفته است.

در نگاه بنیادهای دیدگاهی مسلمان، هنر براساس حکمت و علم استوار است و علم چیزی جز حکمت ودیعه گذارده شده به‌طور پنهانی نیست. هدفِ کلی هنر دست ساخته‌ی انسانی نیز چیزی جز نمایش تجلی وحدت و نظم الهی نیست. در آثار گنبدها نیز به همین وجه تاکید شده است. نظمی که در کرات متحدالمرکز موجود بوده و بسوی نور مرکزی هدایت می‌شوند، اشاره‌ای به همین وحدت الهی دارد. از این روی آرائ حکمای اسلامی (فلسفه اشراقی و فلسفه مشایی)، حرکت دایره‌ای (دوری) از منظر اسطوره و عرفان، و همچنین در ادبیات معنوی مانند: «دایرة الله»، مثنوی و دایرة محافظتی مولانا و ... پیش متن‌های برای نقاشی‌های گنبد کامی هستند. عنصر هندسی دایره، ترکیب و فضاسازی با کنتراست شدیدِ (روشنی مرکزی) آثار کامی دریافتی از این پیش‌متن‌ها را بازگو می‌کند. در رابطه با بینامتنیت ژنی آثار نقاشی گنبدها متن‌هایی بصورت مصورت بوده ولی پیش‌متن‌ها بصورت ادبی و از اشعار حافظ و مولانا و.. هستند. از لحاظ تمرکز بر مضمون و معنای معنویت جهانی در یکسو و یک جهت قرار دارند. درنگاهی به فرم، بافت و تکرار حرکت دوار گنبدها، بطور کامل با پیش‌متن‌ها ارتباطی عمیق، چه به لحاظ ظاهری و چه به لحاظ درونی مشاهده می‌شود. بنابراین براساس بینامتنیت لوران ژنی روابط بین متن‌ها و پیش‌متن‌های ذکر شده، قوی می‌نماید.

پی‌نوشت

[1] Laurent Jenny

[2] Jonathan Culler

[3] Intertextuality proper

[4] Y. Z. Kami

کتاب‌نامه

ابراهیمی، پادینا. (۱۴۰۱). *مجله دیجیتالی هنر امروز*، کد خبر: ۱۳۴۳۶ ، مورخ ۱۴۰۱/۰۵/۰۲ قابل دسترسی در:

وای-زد-کامی-کامران-یوسف-زاده/https://www.honarmrooz.com

ابن‌تغری بردی. (۱۹۳۲). *النجوم الزاهره فی ملوک مصر و القاهره*، مصر: دارالکتب المصریه.

اتینگهاوزن، ریچارد و دیگران. (۱۳۹۰). *تاریخچه زیبائی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی.

احمدی، حسین، وطن دوست، رسول، شیروانی، مریم. (۱۳۹۵). «خوانش فرایند ادراک و دریافت زیبایی در نظرگاه مخاطبان آثار هنری بر اساس مقایسه و تحلیل آرا فلاسفه اسلامی و غربی»، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دوره ۲۱، شماره ۴، ۱۳-۲۰.

افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۷۵). *مناقب العارفین*. به کوشش تحسین یازیجی، چاپ۱، تهران: دنیای کتاب.

ایبسن الفاروقی، لویس و جلالی، غلامرضا. (۱۳۸۴)، «چشم‌انداز نمادگرایی در هنر، اندیشه‌هایی در بازنمایی شکل»، *نشریه زیباشناخت*، شماره ۱۳، ۵۱- ۶۲.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

بزرگ بیگدلی، سعید و همکاران. (۱۳۸۶). «نمادهای جاودانگی (تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)»، *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی(گوهرگویا)*، شماره۱، ۷۹-۹۷.

بقلی، روزبهان. (۱۳۸۷). *مکاشفاتِ صوفیان*، ترجمه، شرح و تدوین: قاسم میرآخوری، تهران: شفیعی.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۸). *هنر مقدس(اصول و روش‌ها)*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

بوکور، دومونیک. (۱۳۹۱). *رمزهای زندهٔ جان*، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ۱، تهران: مرکز.

بیدآبادی، سوری. (۱۳۸۶). *تکامل در آثار صوفیه*، تهران: ترفند.

رزمگیر، میثم، انتظام، سیدمحمد. (۱۳۹۲). «قوه خیال و ادراک خیالی از دیدگاه ابن سینا و سهروردی»، *معرفت فلسفی*، دوره ۱۱، شماره۲، ۲۷-۴۸.

شجاری، مرتضی. (۱۳۸۸).«زمان در عرفان اسلامی»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، سال۵، شماره۱۴، صص۶۷-۹۹.

شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۴۰۰). *دیوان حافظ*، تهران: انتشارات ذهن‌آویز.

شیمل، آن ماری. (۱۳۷۵). *ابعاد عرفانی اسلام، ترجمه و توضیحات عبدالرحیم گواهی*، چاپ ۲، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ضیائی، حسین. (۱۳۷۳). *معرفت و اشراق در اندیشه سهروردی*، ترجمه سیما نوربخش، چاپ ۱، موسسه نشر فرزان روز.

عین‌القضات همدانی (بی‌تا). *تمهیدات*، مقدمه، تصحیح و تعلیق عفیف عسیران، چاپ ۲، تهران:کتابخانهٔ منوچهری.

فرغانی، سعیدالدین سعید(۱۳۹۸.ق). *مشارق الدّراری*، مقدمه و تصحیحات سیّدجلال‌الدین آشتیانی، تهران: انجمن فلسفه و عرفان اسلامی.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷). *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک*، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ ۲، تهران: هرمس.

کمالی زاده، طاهره. (۱۳۸۹). «مبانی حکمی حسن و عشق در رساله فی حقیقه العشق سهروردی»، *خرد جاویدان*، دوره ۷، شماره ۲، صص ۲۹-۴۴.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *مفاتیح‌الإعجاز فی‌شرح گلشن‌راز*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ۱، تهران: زوّار.

لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب قرآنی*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران:گروس.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۸۳). *این برگ‌های پیر*، چاپ۲، تهران، نشر نی.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۹). *فیه ما فیه*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ۶، تهران: امیرکبیر.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۶۱). *کشف‌الأسرار و عدة‌الأبرار*، به سعی و اهتمام علی‌اصغرحکمت، ج۱و ج ۶، تهران: امیرکبیر.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*، نظریه ها و کاربردها، تهران: سخن.

نجم‌الدین کبری. (۱۳۸۸). *نسیم جمال و دیباچهٔ جلال*، تصحیح: فریتس مایر، ترجمه و توضیح قاسم انصاری. تهران: طهوری.

نجم رازی. (۱۳۸۶). *مرموزات اسدی در مرموزات داودی*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ ۱، تهران: سخن.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۸۸). *الانسان الکامل*، تصحیح و مقدمه ماریژان موله. چاپ ۷، تهران: طهوری.

نقی‌زاده، محمد، استادی، مریم. (۱۳۹۳). «مقایسه تطبیقی مفهوم ادراک و فرآیند آن در فلسفه و روان شناسی محیط و کاربرد آن در طراحی شهری»، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، شماره۳، ۳-۱۴.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۴). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، چاپ۲، تهران: طهوری.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.

ـــــ. (۱۳۷۷). *مثنوی معنوی*، به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش. چاپ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

Culler, Jonathan. (1981). *The Pursuit of Signs*. London: Routledge
Jenny, Laurent. (1982). "The Strategy of Form". *French Literary Theory Today.* Ed. Tzvetan
URL 1: http://www.academyhonar.com/index.php
URL. 2 https://www.honarmrooz.