بازخوانی بیناگفتمانی نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» و سه اقتباس معاصر آن

نسترن نوروزی[۱]، اشرف‌سادات موسوی‌لر[۲]،
فهیمه دانشگر[۳]

چکیده

نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» از زیباترین و عرفانی‌ترین نقاشی‌های ایرانی، اثر کمال‌الدین بهزاد است که در دنیای پست‌مدرن بسیار مورد خوانش و ارزیابی قرار گرفته است. انجام پژوهش‌ها و جستارهای بسیار پیرامون این نقاشی، هنرمندان را نیز بر آن داشته تا دست به اقتباس‌های هنری از آن بزنند. چنان‌که سه هنرمند معاصر ایرانی و اروپایی، حبیب‌الله صادقی، عبدالحمید قدیریان و کلودیا پالماروسی، نقاشی‌هایی را با اقتباس از آن خلق کرده‌اند. این چهار متن تصویری هر یک گفتمانی را بازتولید می‌کنند. از این‌رو میان نقاشی بهزاد و اقتباس‌های آن پیوندهای متنی و گفتمانی ایجاد شده است. هدف از این پژوهش بازخوانی روابط بیناگفتمانی میان چهار متن نامبرده با خوانشی فرامتنی و گفتمانی با توجه به جایگاه اقتباس در نگرش پست‌مدرن است و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: هر یک از این متن‌ها چه گفتمانی را بازتولید می‌کنند؟ چه رابطه‌ای میان گفتمان‌های آنها وجود دارد؟ همچنین هر یک از این روابط بیناگفتمانی چه تأثیری بر بازیابی هویت فرهنگی ـ هنری ایرانی دارد؟ این پژوهش از نوع بنیادی و روش توصیفی، تحلیلی و تطبیقی و رویکرد بیناگفتمانی است. خوانش فرامتنی و گفتمانی چهار متن تصویری نوشتار پیش‌رو نشان داد که این متن‌ها سه گفتمان عرفانی ـ اسلامی گذشته، ایرانی ـ اسلامی معاصر و فرهنگی ـ اروپایی معاصر را بازتولید می‌کنند. همچنین پیشینه و بافت فرهنگی و سنت هنری نقش مهمی در نوع رابطه میان این گفتمان‌ها و چگونگی بازیابی هویت فرهنگی ـ هنری ایرانی در دورهٔ پست‌مدرن داشته است.

واژه‌های کلیدی

کمال‌الدین بهزاد، نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا»، اقتباس، بیناگفتمان، پست‌مدرن

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۵/۰۷

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده اول با نام «خوانش بیناگفتمانی نقاشی‌های اقتباس شده معاصر از آثار کمال‌الدین بهزاد» به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه الزهرا(س) است.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران (نویسنده مسئول) n.noroozi794@yahoo.com
۲. استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران a.mousavilar@alzahra.ac.ir
۳. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران f.daneshgar@alzahra.ac.ir

مقدمه

کمال‌الدین بهزاد نام‌آورترین نقاش ایرانی به‌دلیل نوآوری، نبوغ و مهارتش در خلق نقاشی‌های بدیع در چارچوب سنت نقاشی ایرانی و گفتمان جامعه خویش، چه در زمان حیات و چه پس از آن، حتی در دنیای معاصر همواره مورد ستایش هنرمندان و ناقدان بوده است. شهرت جهانی بهزاد نه تنها به‌دلیل شرح‌حال‌ها، نقدها و پژوهش‌های بسیاری است که پیرامون او و نقاشی‌هایش نوشته شده، بلکه همچنین به‌دلیل نقاشی‌های بسیاری است که در دوره‌های مختلف با اهداف و انگیزه‌های گوناگونی از نقاشی‌های او تقلید و برگرفته شده‌اند. اهمیت و جایگاه آثار برجسته هنری و اقتباس‌های برگرفته از آنها در دورهٔ پست مدرن و در قیاس با گذشته نکته‌ای مهم پیرامون آفرینش‌های هنری در عصر حاضر است. نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» نیز که به اعتقاد بسیاری عرفانی‌ترین و زیباترین نقاشی بهزاد و از مهمترین نگاره‌های ایرانی است، در دنیای معاصر توجه بسیاری را به خود معطوف داشته، چنان‌که افزون بر نقدها، تحلیل‌ها و توصیف‌های بسیاری که بر آن نوشته شده، اقتباس‌ها و برگرفتگی‌های تصویری چندی را نیز به خود اختصاص داده است که حاصل آن ایجاد روابط بینامتنی و به دنبال آن بیناگفتمانی میان این نقاشی بهزاد و آثار اقتباس‌شده از آن بوده است. در این نوشتار روابط بیناگفتمانی نگاره بهزاد و سه اقتباس معاصر آن از هنرمندان ایرانی و اروپایی مورد نظر است که جملگی نقاشی«حکایت یوسف و زلیخا» را پیش متن تصویری اثر خود قرار داده، بخشی از آن را وام گرفته و در آثار تصویری خویش نمایانده‌اند. از سه اثر اقتباسی اشاره شده، دو نقاشی از آن هنرمندان ایرانی حبیب‌الله صادقی و عبدالحمید قدیریان در نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» در سال ۱۳۸۲ه. ش/۲۰۰۳م و یک تصویرگری نیز از آن هنرمند ایتالیایی، کلودیا پالماروسی[1] در دو سالانه تصویرسازی کتاب کودک پرتغال در سال ۱۳۹۵ه. ش/۲۰۱۶م است. هدف اصلی این نوشتار خوانش گفتمانی و فرامتنی هر یک از این متن‌ها و مطالعه روابط میان نگاره بهزاد و سه اثر اقتباس شده از آن با روش بیناگفتمانی با توجه به اهمیت آثار برجسته هنری گذشته و اقتباس از آنها در نگرش پست‌مدرن است. بیناگفتمان، محصول پساساختارگرایی و روشی نو در خوانش متن‌های ادبی و هنری و پیوسته با دو جریان گفتمان و بینامتنیت است. در بیناگفتمان از یک سو خوانش فرامتنی و گفتمانی متن‌ها و از سوی دیگر ارتباط آنها با دیگر متن‌ها و گفتمان‌ها مورد نظر است. بنابراین، تلاش می‌شود تا در گام نخست با نگاهی به عوامل فرامتنی همچون جامعه،

1. Claudia Palmarucci

تاریخ، مؤلف و ... به گفتمان چهار اثر نامبرده پرداخته شده و سپس بر مبنای آن و نیز جایگاه اقتباس از آثار گذشته در دنیای معاصر، رابطهٔ میان هر یک از سه اثر اقتباسی با نقاشی بهزاد و تأثیر آن بر بازیابی پیشینه و هویت فرهنگی ـ هنری ایرانی و جهانی شدن آن مورد خوانش و ارزیابی قرار گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع بنیادی، به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی و با رویکرد بیناگفتمانی است. به منظور خوانش فرامتنی و آگاهی از اهداف و انگیزه‌های اقتباس‌کنندگان از خلق آثاری برگرفته از نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» و نیز نبود هیچ‌گونه متنی یا سندی از پیش‌موجود در این زمینه، مصاحبه‌هایی با سه هنرمند معاصر نامبرده که آثارشان مورد تحلیل این پژوهش است، صورت گرفت که بر همین اساس ابزار گردآوری داده‌ها مصاحبه‌ای و کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز مبتنی بر داده‌های کیفی است.

مبانی نظری

بیناگفتمان که از یک سو با گفتمان و تحلیل گفتمان و از سوی دیگر با بینامتنیت پیوسته است، یکی از گرایش‌های نوین در خوانش متن‌های هنری و ادبی، محصول دوران پساساختارگرایی و برآیند دو جریان بینامتنیت و گفتمان است (نامورمطلق،۱۳۹۰: ۴۳۵). گفتمان خود واژه‌ای چندمعنایی و مبهم است که در تعریفی، زبان به هنگام کاربرد به منظور برقراری ارتباط است (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۸) و در تعریفی، رخدادی ارتباطی یا شکلی از تعامل کلامی است(ون‌دایک، ۱۳۸۷: ۱۹). این مفهوم امروزه یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد است. چنان‌که گفتمان مجسم‌کنندهٔ معنا و ارتباط اجتماعی است؛ شکل‌دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی ـ سیاسی (قدرت) است (فرکلاف، ۱۳۸۷:۱۱–۱۰) و در بیانی ساده «گفتمان‌ها چگونگی نگاه ما به جهان را شکل می‌دهند» (برتنز، ۱۳۸۸: ۲۰۴). تحلیل گفتمان را نیز مطالعه کاربرد زبان با توجه به عوامل مؤثر بافتی همچون خطاب‌دهنده، مخاطب، موضوع، موقعیت، مجرا، رمزگان، صورت پیام، رویداد، ارزش‌گذاری و هدف بیان کرده‌اند (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۶۶). تحلیل گفتمان به بررسی چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی در ارتباط با عوامل درون زبانی و برون‌زبانی می‌پردازد که منظور از عوامل برون‌زبانی، زمینه یا بافت اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی است (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۸).). بنابراین، در مطالعات گفتمانی می‌بایست هم به بررسی مشخصه‌های

متن و گفت‌وگو پرداخته شود و هم به بررسی زمینه یا بافت مشخصه‌های موقعیت اجتماعی یا رخداد ارتباطی که به شکلی نظام‌مند بر متن و گفت‌وگو تأثیر گذاشته‌اند. به‌طور خلاصه مطالعات گفتمانی یا گفتمان کاوی همانا بررسی گفت‌وگو و متن در چارچوب زمینه یا بافت است(ون‌دایک، ۱۳۸۷:۲۰)

بینامتنیت نیز که رویکردی رایج در خوانش متن‌های ادبی و هنری و محصول دوران ساختارگرایی باز است، به روابط میان متن‌ها با یکدیگر می‌پردازد. بدین معنا که هر متنی معنای خود را از نسبت و رابطه‌اش با دیگر متون می‌یابد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷) و بر این اصل استوار است که هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و هر متنی همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شود و خود در ساختن متن‌های آینده حضور می‌یابد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). از مهم‌ترین گرایش‌های بینامتنی، ترامتنیت[1] ژنتی[2] است. در ترامتنیت تمامی روابط میان یک متن با متن‌های دیگر به پنج دسته یا کلان رابطه تقسیم می‌شوند و هریک به تبیین گونه‌ای از روابط میان متنی اختصاص دارند.

رابطهٔ هم‌حضوری در بینامتنیت[3]؛ آستانه‌ای ـ تبلیغی در پیرامتنیت[4]؛ تفسیری در فرامتنیت[5]؛ گونه‌شناسانه در سرمتنیت[6] و برگرفتگی در بیش‌متنیت[7] پنج رابطه کلان در ترامتنیت هستند (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۴۳۳).

بیناگفتمان در تعریف منگو، مجموعه واحدهای گفتمانی (خواه گفتمان‌های پیشین همین‌گونه یا گفتمان معاصر از گونه‌ای دیگر و ...) است که یک گفتمان خاص با آنها به‌صورت صریح یا ضمنی ارتباط برقرار می‌کند (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۸۰). همچنین بیناگفتمانیت گونه‌ای از بینامتنیت است و به وضعیتی اشاره دارد که در آن تمامی رخدادهای ارتباطی به رخدادهای پیشین متکی‌اند. بیناگفتمانیت هنگامی واقع می‌شود که گفتمان‌ها و ژانرهای مختلفی در یک رخداد ارتباطی واحد با یکدیگر مفصل‌بندی شوند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۲۹). از تعاریف گفته شده چنین برمی‌آید که بیناگفتمانیت به روابط میان گفتمان‌ها با یکدیگر می‌پردازد آنچنان

1. Transtextualite
2. Gerard Genette
3. Intertextualite
4. Paratextualite
5. Metatextualite
6. Architextualite
7. Hypertextualite

که بینامتنیت به روابط میان متن‌ها با یکدیگر اشاره دارد با این تفاوت که در بیناگفتمانیت، گفتمان‌ها جایگزین متن‌ها شده‌اند.

رابطه بینامتنیت و بیناگفتمانیت رابطه‌ای دوسویه است. از یک سو روابط بینامتنی و حضور متن یا متن‌های دیگر در یک متن جدید زمینه‌ساز روابط بیناگفتمانی هستند و بدون آن وجود بیناگفتمانی میسر نمی‌شود و از سوی دیگر تردیدی نیست که پیش از هر رابطه بینامتنی وجود گونه‌ای رابطه بیناگفتمانی ضروری و انکارناپذیر است. بنابراین، در هر رابطه بینامتنی گونه‌ای از رابطه بیناگفتمانی موجود است (نامورمطلق و کنگرانی: ۹۱و۸۳). از این‌رو تحلیل‌های بینامتنی نقش واسط مهمی در به هم پیوستن متن و بافت داشته و خلا موجود میان متن و بافت را به شایستگی پر می‌کنند. تحلیل‌های بینامتنی مرکز توجه را به عمل گفتمانی تولیدکنندگان و مفسران متن معطوف می‌کنند که ویژگی‌های آن به ماهیت عمل اجتماعی ـ فرهنگی بستگی دارد و این ویژگی‌ها در متن‌هایی که نسبتاً ناهمگون‌اند متجلی می‌شود (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۵۸و ۱۲۳). البته در مطالعات بیناگفتمانی، پیکره و موضوع فراتر از متن و بینامتن بوده و بافت را نیز دربرمی‌گیرد. در این گونه تحلیل‌ها توجه به عناصر برون‌متنی، جامعه و بستر فرهنگی که متن در آن خلق شده و نیز مولف ضرورتی اجتناب ناپذیر است. شاید بتوان این نکته را بنیادی‌ترین تفاوت میان بینامتنیت با مطالعات گفتمانی و بیناگفتمانی دانست. در ارتباط متن و گفتمان، «متن سطح پدیداری اثر است که در فرایند ارتباطی رسانه‌ای به گفتمان تبدیل می‌شود و در نهایت می‌توان بافت و متن را گفتمان نامید» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۱: ۵). بنابراین اگرچه روابط بینامتنی در ایجاد روابط بیناگفتمانی، ضرورت دارد اما کافی نبوده و می‌بایست عناصر برون‌متنی و بافتاری را نیز درنظر گرفت و خوانشی فرامتنی داشت.

بر پایه دانش‌های تطبیقی مطالعه بیناگفتمانی زمانی امکان‌پذیر می‌شود که بین دو یا چند گفتمان رابطه تأثیر و تأثر یعنی تأثیر و ارتباط مستقیم یا توارد یعنی وجود شباهت بدون ارتباط مستقیم برقرار باشد. از این‌رو در بیناگفتمان نیز همچون بینامتن نوع رابطه‌ای که دو متن با یکدیگر برقرار می‌کنند مهم و مؤثر است. چنان‌که «بیناگفتمان، گفتمان‌های متعددی است که متن آنها را در کنار هم قرار داده یا از جمع آنها فراتر رفته است.» همچنین در یک بیناگفتمان، رابطه گفتمان‌ها ممکن است براساس محور طولی و در زمانی و براساس محور هم‌زمانی با یکدیگر برقرار گردد (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۸۰-۱).

در هر رابطهٔ بیناگفتمانی همچون روابط بینامتنی پیوستگی نزدیکی با بیناهای دیگر چون بینانشانه‌ای، بینافرهنگی، بینا تمدنی، بینازبانی و ... وجود دارد. بخش گسترده و متنوعی از روابط بینامتنی و بیناگفتمانی به روابط بینانشانه‌ای تعلق دارد. متن‌ها و گفتمان‌ها از نظام‌های نشانه‌ای گوناگون استفاده می‌کنند. هر نظام نشانه‌ای دارای متن‌هایی مخصوص به خود بوده که می‌تواند به عنوان یک گفتمان عمل کند. به بیان دیگر، ارتباط میان متن‌ها و گفتمان‌ها همواره در یک نظام نشانه‌ای خاص انجام نمی‌گیرد؛ بلکه در موارد بسیاری متن‌ها و گفتمان‌ها یا از چندین نظام نشانه‌ای به‌طور همزمان بهره می‌برند و دارای ماهیتی چندنظامی و چندگفتمانی هستند، یا اینکه متن‌ها و گفتمان‌های مرتبط دارای نظام‌های نشانه‌ای گوناگون هستند. انتقال از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر موجب می‌شود تا ماهیت روابط بینامتنی یا بیناگفتمانی بینانشانه‌ای نیز باشد (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۸۳–۴). در روابط بینافرهنگی نیز همانند روابط بینانشانه‌ای هر یک از متن‌ها و گفتمان‌ها می‌توانند در درون خود دارای ماهیت چند فرهنگی بوده و به‌طور همزمان از فرهنگ‌های گوناگون بهره گیرند، یا متن‌ها و گفتمان‌های مورد مطالعه از فرهنگ‌های گوناگون باشند.

یافته‌های پژوهش

اقتباس

اقتباس پدیده‌ای رایج در خلق و بازآفرینی آثار هنری و ادبی است که با مروری بر تاریخ هنرها نمونه‌های فراوانی از آن را می‌توان یافت. در زبان لاتین آداپتاسیون[1] معادل اقتباس و به معنای سازگار کردن، وفق دادن و مناسب کردن است (خیری، ۱۳۶۸:۱۳؛ هاچن، ۱۳۹۶: ۲۲). اقتباس نوعی تکرار بدون تکثیر و کپی‌برداری و همراه با تغییر است. فرایند از آن خود کردن محتوای اقتباس شده است که تازگی آن در کاری که فرد با متن دیگر می‌کند، نهفته است (هاچن، ۱۳۹۶: ۴۲و۲۲،۸). همچنین اقتباس، به شکل دیگر درآوردن یا شکل تازه دادن به یک اثر متناسب با قالب، فرم یا ژانر جدید است. به بیان دیگر برداشت تازه از یک اثر را اقتباس گویند که البته تغییر قالب، فرم، ژانر یا رسانه در آن ضرورتی ندارد. بلکه در اقتباس دگرگونی‌های صورت گرفته در زمینه یا بافت مهم است (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۱۷). هنرمندان بسیاری آثار خود را با الهام و برگرفتگی از آثار پیشینیان خلق کرده‌اند. در واقع اقتباس پدیده‌ای با عمر طولانی است که

1. Adaptation

پیشینه آن را می‌توان در نخستین آفرینش‌های ادبی و هنری جستجو کرد. هنرمندان و نویسندگان ممکن است با انگیزه‌ها و نیت‌های گوناگونی چون لذت بردن، حیات و تداوم آثار گذشته، تقدیر و ستایش و یا نقد اثر مورد اقتباس، همچنین دلایل و انگیزه‌های تجاری و اقتصادی، فرهنگی، سیاسی، آموزشی یا شخصی دست به اقتباس از دیگر آثار هنری و ادبی بزنند.

به نظر ناقدان، آثار اقتباسی آثاری فرومایه، فرعی، دست دوم، کم ارزش و گاه حتی به لحاظ ویژگی‌های خلاقانه هنری و زیبایی‌شناختی بی‌ارزش هستند که در ساختاری عمودی و سلسله‌مراتبی در جایگاه پایینی قرار می‌گیرند. یکی از پیش‌فرض‌های همیشگی در نظریه اقتباس، تصور طفیلی بودن اثر اقتباسی است که نابودی اثر مورد اقتباس را به دنبال دارد (شهبازی و شهبا، ۱۳۹۱: ۲۲). این نگاه به آثار اقتباسی از اصل وفاداری و رعایت امانت سرچشمه می‌گیرد که اصلی مهم در بررسی رابطه اثر مورد اقتباس به عنوان منبع و اصل و اثر اقتباسی به عنوان رونوشت بوده است. سابقه طولانی این نگاه در نقد هنری با تصورات اخلاقی امانت و امر حقیقی افلاتونی (امر اصیل) نسبت دارد (شهبازی و شهبا، ۱۳۹۱: ۲۲). نقد مبتنی بر اصل وفاداری، مدت زمانی طولانی، شیوهٔ غالب و رایج نقد در مطالعات اقتباس به‌ویژه در آثار فاخر و برجسته بود که امروزه به چالش کشیده شده است (McFarlane,1996:194.Cardwell,2002: 19).

در دههٔ ۱۹۶۰ و دوران ساختارگرایی باز نظریه بینامتنیت شکل گرفت که ریشه در گفت‌وگومندی باختین دارد و به روابط میان متن‌ها می‌پردازد. این اصطلاح هر گونه نسبت درونی متون همچون ترجمهٔ، اقتباس، اشاره، دزدی ادبی و هنری، نقل‌قول و ... را در برگرفت (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۲۳). با گسترش بینامتنیت در مطالعهٔ متون هنری و ادبی، بسیاری از تعصبات و نگاه سلسله‌مراتبی به اقتباس کم رنگ شد و نظریهٔ اقتباس نیز دگرگون گردید. پس از کریستوا، ژرار ژنت با ترامتنیت که به گونه‌های مختلف روابط میان متن‌ها می‌پردازد، بیش از وفاداری متن پسین به متن پیشین، بر دگرگشت و تراگونگی بی‌پایان متنیت‌ها تأکید کرد و بر نگاه سنتی به اقتباس اثر گذاشت. در ادامه رولان بارت[1] نیز با رد این گونه روابط سلسله‌مراتبی، اقتباس را نوعی نقد یا خوانش از متن منبع دانست (Stam & Raengo, 2005: 8).

پس از آن در دوران پساساختارگرایی زمینه‌های شکل‌گیری رویکردهای تازه فراهم گردید. این رویکردها تنها به متن‌های هنری و ادبی بسنده نمی‌کنند و برخلاف ساختارگرایی برای رمزگشایی و تبیین دلالت‌پردازی متن‌ها مطالعه عوامل برون‌متنی چون شرایط اجتماعی و

1.Roland Barthes

موقعیت مؤلف یا مؤلفان را ضروری می‌دانند. از این‌رو متن دیگر، یک واحد مستقل خودبسنده نیست، بلکه بخشی از یک فرایند بزرگ اجتماعی و گفتمانی است (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۱۵۷–۵۸). در دوره پساساختارگرایی و بعد، مطالعات گفتمانی و تحلیل گفتمان رویکردی بود که در مطالعه متن‌ها مورد توجه قرار گرفت. بنابراین، از این پس متن‌ها در پیوند با بافت اجتماعی و گفتمانی مطالعه می‌شوند. از سوی دیگر پارادایم‌های نوین پساساختارگرایی و پسامدرن، بینامتنیت را از نو بازتعریف کردند و به عنوان عنصری بنیادین و اساسی در خود جای دادند (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۱۳) که در ادامه از تعامل و برآیند گفتمان و بینامتنیت، بیناگفتمان ایجاد شد. در این گرایش جدید اقتباس‌ها که محصول گفتمان‌هایی متفاوت با گفتمان‌های آثار مورد اقتباس خود بودند، به عنوان متونی خودآیین استقلالی بیش از پیش یافتند.

در اواخر سدهٔ بیستم با پیدایش هنر پست‌مدرن از سال ۱۹۸۰ و تقابل آن با مدرنیسم گرایش جدیدی در هنر ایجاد شد که عمده‌ترین ویژگی نمایان آن بازگشت آگاهانه به هنرهای پیشین، با تقلید سبک و گرفتن نقش‌مایه‌ها و حتی نقش‌های کامل است (جنسن، ۱۳۸۱:۶۱–۶۰). در حقیقت پست‌مدرنیسم اصول بنیادین مدرنیسم چون اصالت را نفی کرد و به چالش کشید و راه برون‌رفت از آن را بازگشت به گذشته فرهنگی، تاریخی و هنری و بازیابی آن به عنوان منبع الهام دانست. برهمین اساس هنرمندان به دیگران توجه کردند و با بکارگیری تمام یا بخشی از آثار گذشته به بازسازی آنها پرداختند و با این روش خاستگاه، گرایش و مفهوم اصلی هنر را مورد نقد و تردید قرار دادند (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۱). در این شرایط بینامتنیت برای واسازی متن‌ها و روایت‌های گذشته مورد توجه پست‌مدرنیسم قرار می‌گیرد و دچار تحولاتی جدی می‌شود که به فرایند از آن خودسازی می‌انجامد (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶۵). از آن خودسازی[1] یا تصرف‌گری «در فرهنگ واژگان یعنی از آن خود کردن به مفهوم به تصرف و تملک خود درآوردن چیزی که به دیگری تعلق دارد. نزدیک‌ترین معنا به این واژه در هنر، اقتباس است.» با گسترش این فرایند دیگر اصالت اثر، خلق از صفر، بیان خاص و شخصی هنرمند و حق مالکیت او که اصول مدرنیسم بودند، مردود گردید (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۱). فرایند از آن خودسازی و تصرف‌گری در اقتباس‌های

بینافرهنگی یا میان‌فرهنگی که در پی انتقال از فرهنگی به فرهنگ دیگر ایجاد می‌شوند، در سال‌های اخیر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار گردیده است. دلیل افزایش توجه به چنین اقتباس‌هایی پدیده »جهانی شدن فرهنگی» است که اغلب با تغییر در زبان، مکان و دورهٔ تاریخی همراه است.

1. Appropriation

سوزان استنفورد فریدمن[1] برای اشاره به این نوع از مواجهه و تطابق میان‌فرهنگی اصطلاح «بومی‌سازی» را بکار برده است که در واقع نوعی از آن خودسازی است. در حقیقت افراد چیزی را که می‌خواهند، برگزیده و در خاک خود می‌کارند. اقتباس‌کنندگان آثار انتقال‌یافته به فرهنگ جدید، قدرت خود را بر آنچه مورد اقتباس قرار داده‌اند، اعمال می‌کنند. به بیان دیگر اقتباس‌ها در چارچوب بافت جدید، تغییراتی را درآثار مورد اقتباس ایجاد می‌کنند که در آن ویژگی‌های بومی به زمینه و بافتی جدید پیوند خورده و چیزی جدید و ترکیبی از آن ناشی می‌شود (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۱۲-۱۹). بر همین اساس مروری کوتاه بر پدیدهٔ اقتباس از گذشته تا به امروز بیانگر تغییر نگرش، جایگاه و اهمیت آن در دورهٔ پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم است، چنان‌که در دنیای هنر معاصر شاهد التقاط‌گری و خلق آثار ترکیبی بسیاری هستیم و در جشنواره‌ها و رویدادهای هنری رسمی و بین‌المللی بخشی به آثار اقتباسی اختصاص می‌یابد که ناشی از گسترش نگرش پست‌مدرن به آثار اقتباسی است. برهمین اساس نوشتار پیش‌رو در تحلیل چهار متن مورد نظر خود به جایگاه اقتباس در نگرش پست‌مدرن توجه دارد.

پیکره مطالعاتی

این نوشتار به مطالعه روابط بیناگفتمانی چهار اثر تصویری می‌پردازد که یکی اثر اصلی و سه اثر دیگر از آن اقتباس شده‌اند. اثر نخست نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد، هنرمند دورهٔ تیموری و مکتب هرات دوم و سه اثر دیگر نقاشی‌های معاصر برگرفته از این نگاره هستند. از این سه اثر اقتباسی دو نقاشی از آن هنرمندان ایرانی، حبیب‌الله صادقی و عبدالحمید قدیریان بوده و در نمایشگاهی به نام «بهزاد در خاطر و خیال من» که از سوی فرهنگستان هنر هم‌زمان و در راستای «همایش بین‌المللی استاد کمال‌الدین بهزاد»، در سال ۱۳۸۲ برگزار شد، به نمایش درآمده‌اند. نقاشی صادقی با نام «باز شوق یوسفم دامن گرفت» و اثر قدیریان بی‌نام است. آخرین اثر اقتباسی نیز از آن کلودیا پالماروسی هنرمند تصویرساز ایتالیایی است که در سال ۲۰۱۶ برای بخش اقتباسی هفتمین دوسالانه تصویرسازی کتاب کودک پرتغال تصویر شده‌است. گزینش این چهار متن تصویری با در نظر گرفتن چند ویژگی صورت گرفته است. نخست آنکه، نقش و جایگاه آثار اقتباسی و برگرفته نسبت به گذشته دگرگون گشته و در دنیای پست مدرن

1. Susan Stanford Friedman

اکنون به‌ویژه اقتباس‌های معاصر بسیار اهمیت یافته‌اند. ویژگی دوم، از میان هنرمندان ایرانی گذشته، آثار بهزاد بیش از سایرین مورد توجه و اقتباس قرار گرفته است. سوم اینکه، اگرچه بسیاری از نقاشی‌های بهزاد در دوره‌های پیشین مورد اقتباس قرار گ٠رفته‌اند، اما نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» هیچ‌گاه در دوره‌های گذشته مورد اقتباس قرار نگرفته و تمامی اقتباس‌های آن مربوط به عصر حاضر و دنیای پست‌مدرن است. نکته دیگر، اگرچه نقاشی‌های دیگر بهزاد نیز در عصر حاضر از سوی هنرمندان ایرانی یا غربی اقتباس شده‌اند، اما در برگرفتگی از این نگاره بهزاد، هنرمندان ایرانی و غربی مشترک هستند. و در پایان، نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» بیشترین اقتباس‌ها و برگرفتگی‌های تصویری از نقاشی‌های بهزاد در دورهٔ معاصر را به خود اختصاص داده است.

نقاشی بهزاد

نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» (تصویر۱) اثر کمال‌الدین بهزاد، هنرمند عهد تیموری در ۸۹۳ ه.ق/۱۴۸۸م در اندازه ۲۱*۳۰ سانتی‌متر تصویر شده و در کتابخانهٔ ملی مصر در قاهره نگهداری می‌شود. این نگاره برای باب نهم از نسخهٔ خطی بوستان سعدی، تصویر شده که به توبه و راه صواب می‌پردازد. این نسخه دارای چهار نگاره دیگر نیز هست که نگارهٔ دو صفحه‌ای ضیافت دربار سلطان حسین بایقرا در آغاز نسخه و سه نگاره تک صفحه‌ای دیگر شامل، دارا و مهتر، گدایی بر در مسجد و مجادله در محکمه قاضی می‌باشند. ساختار صوری نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» براساس کادر عمودی و منطبق بر ویژگی‌های ساختاری نقاشی ایرانی است. بنای معماری همرا با تزیینات، ایوان‌ها، درهای بسته، دیوارها، پله‌ها و دیگر عناصر، کل فضای نقاشی را فرا گرفته و تنها پیکره‌های تصویر شده در آن دو پیکره یوسف و زلیخا هستند که در سمت راست و بالای نقاشی قرار گرفته‌اند. زلیخا در کنار کادر و یوسف در فضای داخلی قرار گرفته، همچنین یوسف نسبت به زلیخا به سمت بالا در حال حرکت است. فضای نگاره با حرکت از پایین به بالا، قرارگیری سطوح به‌صورت مورب و نیز چنگ انداختن زلیخا به دامان یوسف و گریز او فضایی پر تنش و پر تحرک است. همچنین کتیبه‌هایی به خط نستعلیق و ثلث در بخش‌های بالا، پایین و میانه نگاره شامل بیت‌هایی از بوستان سعدی و هفت اورنگ جامی، نام نگاره، امضای نقاش و تاریخ خلق نگاره وجود دارند.

نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» را که مهمترین و مطمئن‌ترین اثر بهزاد به جهت انتساب به وی دانسته‌اند، هم به جهت ساختار صوری و هم ویژگی‌های مضمونی، بینشی، تکنیکی و فن

اجرا و بیان هنرمندانه یکی از زیباترین نگاره‌های ایرانی نیز به شمار می‌آید. بنابر سنت نقاشی ایرانی و پیوستگی آن با ادبیات فارسی، نگاره‌ها با هدف مصور کردن یک شعر یا متن ادبی و در قالب نسخه‌های خطی ایجاد می‌شدند. از این‌رو متن‌هایی که در نقاشی‌ها یا پیرامون آنها نوشته شده، نقش مهمی در رمزگشایی آنها دارد. در نگاره بهزاد نیز که به‌نظر می‌رسد برای باب نهم از نسخه خطی بوستان سعدی تصویر شده، افزون بر بیت‌های شعر دو غزل از سعدی که به خط نستعلیق بر کتیبه‌هایی با رنگ گرم در بالا، پایین و میانه نقاشی نوشته شده، چند بیت نیز از مثنوی یوسف و زلیخای هفت اورنگ جامی آورده شده (موسوی‌لر، ۱۳۸۸: ۲۹۴–۵) که «صفای صفهایش صبح اقبال فضای خانهایش گنج آمال» (جامی، ۱۳۳۷: ۶۷۳) در یک کتیبه در سمت راست و بالای تصویر و «اگر نظارگی آنجا گذشتی ز حسرت در دهانش آب گشتی» (جامی، ۱۳۳۷: ۶۷۴). «درو جز عاشق و معشوق کس نی گزند شحنه و آسیب عسس نی» (جامی، ۱۳۳۷: ۶۷۹) چهار کتیبه از پنج کتیبه دارای زمینه آبی در میانه آن نوشته شده‌اند. مضمون این بیت‌ها به توصیفات جامی از قصر زلیخا اشاره دارند که در مثنوی هفت اورنگ خود کامل به ساخت و تزیین آن پرداخته است. کتیبه‌های مربوط به شعر جامی در بالا و پایین اتاقی که یوسف و زلیخا در آن جای دارند، قرار گرفته‌اند و کتیبه پنجم با زمینه آبی به تاریخ قمری خلق اثر یعنی سال ۸۹۳ ه. ق اشاره دارد. دو کتیبه دیگر در این نقاشی وجود دارد که یکی در سمت چپ و بالا بر ترنجی پایین‌تر از بیت‌های شعر سعدی با عبارت «حکایت یوسف و زلیخا» و دیگری کتیبه‌ای کوچک با زمینه‌ای آبی رنگ و نوشتار سفید بر دیوار همان اتاق و با عبارت «عمل‌العبد بهزاد» است، کتیبهٔ نخست به نام اثر و کتیبهٔ دوم به نام هنرمند خالق اثر و نیز امضای او اشاره دارند. کتیبه نام اثر بیانگر موضوع آن یعنی داستان یوسف و زلیخا است که در اصل داستانی قرآنی بوده و در قرآن از آن به احسن‌القصص یاد شده است. همچنین شاعران و ادیبان بسیاری چون مولانا، عطار، امیرخسرو دهلوی و جامی، پیش و پس از سعدی بدان پرداخته‌اند.

در رمزگشایی نگاره بهزاد براساس کتیبه‌های آن آشکار می‌شود برخلاف انتظار، این نگاره تنها براساس شعر سعدی در بوستان تصویر نشده و نقاش در آن به شعر جامی در مثنوی یوسف و زلیخای هفت اورنگ نیز توجه داشته است. عناصر تصویری این نگاره که چندان با توصیفات شعر سعدی مطابقت نداشته چنان‌که نشانی از بت زلیخا در آن نیست، بلکه بیشتر مطابق با شعر جامی است که بنای کاخ زلیخا را با درهای بسته و عناصر تزیینی آن می‌نمایاند، خود گواه این مهم

است. از این‌رو نگاره بهزاد اگرچه در نسخه خطی بوستان تصویر شده اما همزمان از سه پیش‌متن کلامی و نوشتاری متن قرآن، شعر سعدی و شعر جامی بهره برده است.

تصویر۱. کمال‌الدین بهزاد، «حکایت یوسف و زلیخا»،۸۹۳ ه.ق/۱۴۸۸م، ایران.

نقاشی حبیب‌الله صادقی

نقاشی«باز شوق یوسفم دامن گرفت» (تصویر۲) در اندازه ۱۰۰*۱۹۵، با تکنیک رنگ روغن روی بوم از حبیب‌الله صادقی است که با اقتباس از نگاره یوسف و زلیخای کمال‌الدین بهزاد خلق شده است. این نقاشی یکی از آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» است که در سال ۱۳۸۲ه. ش/۲۰۰۳م از سوی فرهنگستان برگزار گردید. اثر صادقی دارای کادر و ساختاری افقی است. فضای اثر را عناصری تجریدی و آبستره فراگرفته و بدون هرگونه بنای معماری یا عنصر نوشتاری است. همچنین فضای نقاشی به‌طور تقریبی با خطوطی مبهم به چهار بخش عمودی تقسیم شده که به ترتیب از راست به چپ، در بخش نخست درختان، در بخش دوم پیکرهای یوسف و زلیخا، در بخش سوم نیم‌تنه‌ای در حال نواختن نی که بخش چهارم را نیز فرا گرفته، قابل تشخیص است. رنگ غالب اثر درجات مختلفی از رنگ‌های آبی با فام‌های خاکستری تا سفید و اکر است. پیکره‌های یوسف و زلیخا در روشن‌ترین بخش نقاشی تصویر شده‌اند، از این‌رو چشم بیننده به سوی آنها هدایت می‌شود. اگرچه پیکرهای یوسف و زلیخا در

لحظه چنگ انداختن زلیخا به دامان یوسف با فام‌های رنگ بسیار روشن نمایانده شده، اما به‌دلیل اندازه کوچک‌تر و فام رنگی کمتر نسبت به نیم تنه نوازنده به عمق رفته و در پس‌زمینه، در فاصله‌ای دورتر نسبت به بیننده قرار گرفته‌اند. از این‌رو چنین می‌نماید که حکایت یوسف و زلیخا چون خیالی روشن در دوردست ذهن نوازنده است که با چشمانی بسته در پیش‌زمینه تصویر گردیده‌است. به‌طور کلی نقاشی صادقی فضایی خیال‌گونه و رازآمیز داشته و عناصر تصویر شده در آن فاقد تزیین هستند. نام اثر نیز از بیت نخست شعری از هوشنگ ابتهاج (ه.ا سایه) با نام «بوی پیراهن» از مثنوی بانگ نی گرفته شده است.

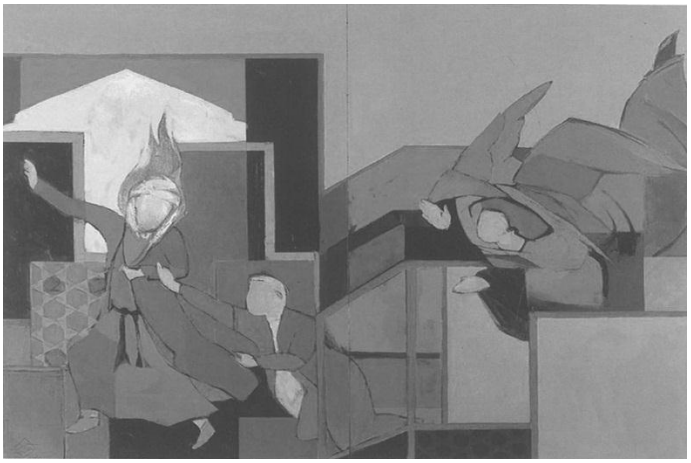
باز شـوق یوسفم دامـن گرفت پیر مـا را بوی پیراهـن گرفت (ابتهاج، ۱۳۹۵: ۵۷)

تصویر۲. حبیب‌الله صادقی، اقتباس از نگاره «حکایت یوسف و زلیخا»، ۱۳۸۲ه.ش/۲۰۰۳م، ایران.
(منبع: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی، ۱۳۸۲: ۳۹)

نقاشی عبدالحمید قدیریان

اثر عبدالحمید قدیریان (تصویر۳)، هنرمند معاصر ایرانی یک نقاشی در اندازه ۱۲۰*۹۰ با تکنیک رنگ روغن و بدون نام است. این نقاشی که اقتباسی آشکار از نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» بهزاد است نیز در نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» به نمایش درآمده است. نقاشی قدیریان دارای ساختار و قاب‌بندی افقی بوده که با یک خط عمودی از میانه قاب به دو بخش مساوی عمودی تقسیم شده است. فضای پس‌زمینه با سطوح و پلان‌بندی هندسی شکل نمایانده شده است. سه پیکره در این نقاشی تصویر شده‌اند که تمای فضای پیش‌زمینه را دربرگرفته‌اند. فرشته از سمت راست و بالا وارد شده، زلیخا در میانه قاب پایین‌تر از دو پیکره دیگر به شکلی که خط عمودی تقسیم‌کننده آن را به دو نیم نامساوی تقسیم کرده و یوسف نیز در سمت چپ با حرکت

به سمت بالا و در حال گریز تصویر شده است. صحنه کشمکش و تنش میان یوسف و زلیخا در سمت چپ نقاشی قرار گرفته و اندکی پایین‌تر از آن در همان گوشه سمت چپ تصویر نام هنرمند به عنوان امضای اثر مشاهده می‌شود. رنگ‌های اثر بدون سایه‌روشن، دارای فام‌های خاکستری و فاقد شفافیت و درخشش بوده، و بخش‌هایی نیز به رنگ سیاه اختصاص یافته است. همچنین اثر قدیریان فاقد عناصر تزیینی و جزییات است و به‌طور کلی در فضای نقاشی او فرم و سطوح رنگی حاکمیت دارد.



تصویر۳. عبدالحمید قدیریان، اقتباس از نگاره «حکایت یوسف و زلیخا»، ۱۳۸۲ه.ش/۲۰۰۳م، ایران (منبع: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی، ۱۳۸۲: ۴۲)

تصویرسازی کلودیا پالماروسی

اثر تصویرسازی کلودیا پالماروسی (تصویر۴)، هنرمند معاصر ایتالیایی در دو سالانه تصویرسازی کتاب کودک ۲۰۱۶ پرتغال، اقتباسی دیگر از نگاره یوسف و زلیخای بهزاد است. این اثر در اندازه۳۶ *۲۳ یکی از تصویرسازی‌های ایجاد شده برای کتابی به نام «خانه‌های دیگر کودکان یا خانه‌های کودکان دیگر» است که در سال ۲۰۱۵ در ایتالیا به چاپ رسیده است. نقاشی پالماروسی ساختار و کادری عمودی داشته، همچنین دارای فضای معماری و بدون نقوش تزیینی است که با سطوح تخت رنگی و بدون سایه‌روشن تصویر شده است. در تزیین بنا نیز از خطوط و سطوح رنگی تخت، بدون نقش، در شکل‌های ساده و هندسی استفاده شده است. طبقات مختلف بنا و فضاهای بیرونی و درونی به‌صورت هم‌زمان در سه سطح تصویر شده‌است. ۱۳ پیکره در این اثر حضور دارند که در پلان‌ها و نماهای مختلف آن قرار گرفته‌اند. در سطح اول از بالا یک

کودک در سمت راست دیده می‌شود و در کنار آن زنی در حال چنگ زدن به لباس مردی در حال گریز تصویر شده و در سمت چپ شخص دیگری همراه با وسایل نظافت مشاهده می‌شود. در سطح دوم از راست مردی پشت به تصویر ایستاده و در قسمت میانی دو نفر با چند ساک و کیف جلوی یک در که شبیه در آسانسور است با هم سخن می‌گویند. در سمت چپ و اندکی بالا مرد و زنی با هم از پله‌ها پایین می‌آیند. در سطح سوم و پایین که فضای بیرونی را می‌نمایاند مرد و زنی در سمت راست و مردی با چمدان در حال نگاه به ساعت مچی خود در میانه سطح مشاهده می‌شوند و در پایان در سمت چپ شخص دیگری با چند ساک در دست تصویر شده است.

تصویر۴. کلودیا پالماروسی،اقتباس از نگاره حکایت یوسف و زلیخا، ۱۳۹۴ه.ش/۲۰۱۵م،ایتالیا.
منبع: (www.ilustrarte.net/PT/ilustrarte2016/vencedores.htm)

تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی

در این نوشتار که به رابطه بیناگفتمانی چهار اثر تصویری و روابط اقتباسی میان آنها اختصاص دارد، نگاره حکایت یوسف و زلیخای بهزاد پیش‌متنی برای سه اثر دیگر است و سه اثر قدیریان، صادقی و پالماروسی بیش‌متنهایی هستند که از نگاره بهزاد اقتباس گردیده و بر آن استوارند.

به‌دلیل تأثیرپذیری مستقیم سه اثر اقتباسی از نگاره پیش‌متن روابط آنها از نوع تأثیر و تاثر است و مشاهده چهار اثر تصویری نمایانگر آن است که گذر از پیش‌متن به بیش‌متن‌ها با تغییر و دگرگونی‌های متنوعی همرا بوده، از این‌رو رابطه آنها با پیش‌متن از نوع تراگونگی است. همچنین بنا به فاصله زمانی چند قرنی میان نگاره پیش‌متن و تمامی بیش‌متن‌های آن، روابط آنها از نوع طولی و درزمانی است.

در تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی چنان‌که گفته شد، خوانشی فرامتنی صورت می‌گیرد و عناصر برون‌متنی و بافتاری مورد توجه است. هر گفتمان دارای عناصر بسیاری چون زمان، مکان، فرهنگ، جامعه، مؤلف، دین، ایدئولوژی، سیاست و ... است که برخی از آنها با هم، هم‌پوشانی دارند (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۹۰). هر یک از چهار اثر مورد نظر در این نوشتار دارای گفتمانی مخصوص به خود است که بنا به تفاوت در عناصر گفتمانی، آن را از گفتمان آثار دیگر جدا می‌سازد. بنابراین، از آنجا که در این نوشتار از چند متن تصویری و نوشتاری نام برده شده، می‌توان از چند گفتمان نیز نام برد:

گفتمان نقاشی بهزاد

نگاره بهزاد که متن پیشین دیگر متن‌های این نوشتار است، به گفتمان عرفانی ـ اسلامی در ایران دورهٔ تیموری تعلق دارد. در این دوره مهمترین راه مشروعیت‌بخشی به حکومت، حمایت از دین و عالمان دینی دانسته می‌شد که از نفوذ و اعتبار بالایی در میان مردم برخوردار بودند و از ارکان مهم و تأثیرگذار سیاسی و اجتماعی به شمار می‌آمدند. در این دوره میان مذهب و تصوف یا به عبارتی شریعت و طریقت رابطهٔ بسیار نزدیکی ایجاد شد، آن‌چنان‌که از دین تعبیر به تصوف می‌شد. مشایخ صوفیه متصدی بسیاری از امور بودند و سلطه دین، عرفان و تصوف بر تمامی جنبه‌های زندگی اجتماعی مردم حکمفرما بود (میرجعفری، ۱۳۸۷: ۱۷۷و۱۶۶). مهمترین و بانفوذترین طریقت موافق و حامی تیموریان، نقشبندیه بود که گرایش مذهبی و گفتمان طبقه حاکم و دربار را تشکیل می‌داد و رهبران و بزرگان آن پیوند نزدیکی با دربارهای تیموری داشتند. اوج این ارتباط در نیمه دوم قرن نهم و در زمان سلطان حسین بایقرا و عبدالرحمن جامی در هرات بود که گفته می‌شود سلطان حسین و وزیر قدرتمنداش، امیرعلی‌شیر نوایی پیرو طریقت نقشبندیه بودند و جامی شیخ طریقت نقشبندی و خلیفه وقت بود و در این زمان خانقاه‌ها و پیری و مریدی به نظر احترام نگریسته می‌شد (طبیبی، ۱۳۶۸: ۵۳). دورهٔ تیموری همچنین نقطه اوجی در شکوفایی فرهنگ و هنر ایران است، دوره‌ای که از آن با نام «رنسانس تیموری» و «نهضت

هنری و ادبی سده پانزدهم به‌ویژه در سمرقند و هرات» یاد می‌شود (تاکستن و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۷). این دوره سرشار از خلق اثر در سه حوزه تاریخ، ادبیات و رشته‌های مختلف هنر چون نقاشی و معماری و ظهور نخبگان فرهنگی و هنری بود. در نیمه دوم قرن نهم با حمایت سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی نخبگان و نوابغ علم و ادب و هنر در مجالسی گردهم می‌آمدند و به شعرخوانی، گفت‌وگو دربارهٔ مسائل فلسفی و ادبی و هنری و نیز تبادل ایده‌ها و اندیشه‌های خویش می‌پرداختند (واصفی، ۱۳۴۹: ۵۰/۲-۱۴۹؛ پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۰؛ صفا، ۱۳۸۸: ۶۸/۳). همچنین توصیفاتی که از شهر هرات در زمان حکومت سلطان حسین آورده شده به بناهای بلند، قصرهای بزرگ، کاخ‌های باشکوه و باغ‌های زیبای آن همچون کاخ دلگشا و کاخ جهان‌آرا اشاره دارند که موضوع شعر و سخن شاعران و سخن‌سرایانی چون جامی بوده‌اند (زمچی اسفزاری، ۱۳۳۸: ۱۸/۲-۱۷).

بنابر، ارتباط و حضور بهزاد، نابغه نقاشی و جامی، نابغه ادب و عرفان این عصر در همین مجالس، پیوستگی نقاشی ایرانی با ادبیات فارسی که پیوندی تاریخی و به واسطه متن ادبی گذشته بود به ارتباط زنده و مستقیم نقاش و شاعر بدل گردید. همانندی اجزای نگاره بهزاد با توصیفات شعری جامی در مثنوی یوسف و زلیخا و حضور ابیاتی از آن، نشان از این دوستی دارد. جامی، شیخ طریقت نقشبندیه و درخشان‌ترین چهرهٔ ادبیات این دوره، از پیروان عرفان ابن‌عربی و از بزرگترین شارحان آن بود که البته همسو با طریقت او یعنی نقشبندیه نیز بود (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۵۳). گفتمان نقشبندیه به عنوان گفتمان مسلط جامعهٔ هرات در این زمان گفتمانی عرفانی ـ اسلامی استوار بر آموزه‌ها و مفاهیم طریقت نقشبندیه و نظریه‌های عرفانی وحدت وجود و انسان کامل ابن‌عربی بود. جامی که نقشی فعال در شکل‌گیری گفتمان جامعه هرات داشت، در راستای مسلک عرفانی خویش بسیاری از آثار نظم و نثر خود را به شرح تصوف و عرفان به‌ویژه آراء و مذهب عرفانی ابن‌عربی اختصاص داده (عمیدزنجانی، ۱۳۶۶: ۴۴۲) و در مجالس و هم‌نشینی‌ها نیز به بیان عقاید عرفانی خویش می‌پرداخت. او از همه اطلاعاتش در زمینه شاعری بهره می‌برد (صفا، ۱۳۸۸: ۱۴۸/۳). بهزاد در این فضای گفتمانی عرفانی ـ اسلامی حاکم بر جامعه هرات نقاشی را از تصویرگری متن ادبی فراتر برد و برداشتی عارفانه از روایت را به تصویر کشید. نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» یکی از شاخص‌ترین آثار او در این زمینه است. بهزاد در این نگاره ضمن بکارگیری هم‌زمان چند متن قرآنی و ادبی گذشته و معاصر از دو شاعر که نکته‌ای مهم در خوانش آن است، نظریه انسان کامل را نیز به‌عنوان بخشی از گفتمان جامعه

خویش نمایانده است. در نظریهٔ انسان کامل ابن‌عربی، تمام انسان‌ها بالقوه انسان کامل‌اند، ولی این حقیقت فقط در انبیا و اولیای بزرگ به فعلیت رسیده که برهمین اساس در تصوف بالاترین مقام انسان کامل ازآن پیامبر اکرم(ص) است. هدف صوفی وصول به حق و اتصال و اتحاد با اوست، اما این امر برای همه کس تحقق نیافته و حاصل نمی‌شود، تنها از کاملان طریق آنکه از خود فانی شود و به این مقام نایل آید، انسان کامل نام دارد. نظریهٔ انسان کامل معنای درونی نبوت است که یکی از دو رکن اساسی عقاید صوفیه را تشکیل می‌دهد (نصر، ۱۳۸۷: ۳۹۸/۱۵. زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۰۲). بنا بر همین دیدگاه یوسف در نگاره بهزاد در مقام نبوت نمود انسان کامل است و در آخرین مرحله سلوک عرفانی یعنی خانه هفتم تصویر شده است که کنایه از هفت مرحله سیر و سلوک عرفانی است. او که شش خانه را پشت سر گذاشته، در واپسین و دشوارترین مرحله پس از کشمکشی طولانی بر وسوسه‌های زلیخا که نمود وسوسه‌های زمینی و دنیوی است، غلبه کرده و می‌گریزد و با رسیدن به مقام فنا فی‌الله به بقا می‌رسد. ساختار عمودی و حرکت از پایین به بالا در نقاشی بهزاد نیز به همین سیر و سلوک عرفانی اشاره دارد. حرکت دست یوسف نیز به سمت بیتی از شعر سعدی است که در میانه و بالای نگاره به شکل مورب نوشته شده و با بیتی دیگر به سمت چپ ادامه یافته است. نوک پیکان‌مانند کادر مورب بیت نخست دقیقاً بر فراز نوک فضای گنبدی شکل و سفید رنگی است که در امتداد سر و دست یوسف قرار گرفته است. این فضای سفید رنگ که فاقد هر گونه نقش و یا عنصر تزیینی است چشم بیننده را از میان انبوه سطوح پر نقش و نگار به سوی این بیت شعر سعدی هدایت می‌کند که

نیاسایی از جانب هیچکس　　برو جانب حق نگه‌دار و بس
چنان شرم دار از خداوند خویش　　که شرمت ز بیگانگانست و خویش(سعدی، ۱۳۶۸ :۱۹۲)

این دو بیت در واقع دو بیت پایانی غزلی است که در بوستان پیش از غزل «حکایت یوسف و زلیخا» آمده است و مضمونی مستقل از روایت یوسف و زلیخا دارد.

فرهنگستان هنر

چنان‌که پیشتر گفته شد دو اثر صادقی و قدیریان (تصویر۲و۳) بنا به سفارش فرهنگستان هنر ایجاد شده‌اند، از این‌رو فرهنگستان هنر و گفتمان آن نقشی کلیدی در خوانش این آثار دارد. فرهنگستان هنر به عنوان یک مؤسسه با شخصیت حقوقی مستقل به نهاد ریاست جمهوری وابسته است در سال ۱۳۷۷ فعالیت رسمی خود را آغاز کرد. فعالیت‌های فرهنگستان، بنا

براساس‌نامه آن می‌بایست عمدتاً بر هنر اسلامی سنتی و معاصر متمرکز می‌شد. بنابراین، بیش از همه هنر ایرانی (با گرایش به هنر ایرانی–اسلامی) و به همان نسبت هنر اسلامی و شرقی مورد توجه آن بود. فرهنگستان اگرچه مرکزی برای سیاستگذاری هنری بود، اما در طول سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۸ کار خود را با برگزاری نمایشگاه‌های گوناگون از هنرهای جهان اسلام همچون خوشنویسی، پوستر و نقاشی در گالری تازه تأسیس خود، مؤسسه فرهنگی و هنری صبا، ادامه داد. فرهنگستان افزون بر دوسالانه‌های هنر معاصر جهان اسلام، همایش‌های متعددی نیز پیرامون موضوعات گسترده‌ای چون فلسفه هنر، هنر سنتی، و هنر و جهانی‌سازی برپا کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۶۶). از این‌رو آنچه به عنوان دغدغه هویت ایرانی ـ اسلامی و ملی در دوران پس از انقلاب مطرح بود از اهداف اصلی فرهنگستان بود و به شکلی جدی دنبال می‌شد. بخشی از برنامه فرهنگستان برای دستیابی به این هدف شناسایی، معرفی و پاسداشت نوابغ و شخصیت‌های برجسته هنری گذشته و حال بود. همایش کمال‌الدین بهزاد در سال ۱۳۸۲نیز در همین راستا برگزار شد و شامل بخش‌های مختلفی چون ارائه مقالات پژوهشی، برپایی نمایشگاه، ترجمه و چاپ کتاب، مرمت مقبره بهزاد و ... بود که در سطح بین‌المللی در تهران و تبریز برگزار گردید. بخش نمایشگاهی همایش با نام «بهزاد در خاطر و خیال من» شامل ۴۴ اثر از نقاشان معاصر ایرانی بود که به خوانشی تصویری از شخصیت و آثار بهزاد پرداخته بودند. بنا به گفته محسن زارع دبیر اجرایی همایش این نمایشگاه با هدف بیان جایگاه بهزاد درحوزه اندیشه نقاشان معاصر طراحی شده بود (ایسنا، ۱۳۸۲/۹/۲۲). نقاشی‌های حبیب‌الله صادقی (تصویر۲) و عبدالحمید قدیریان (تصویر۳) در این نوشتار از آثار این نمایشگاه هستند. نکته قابل توجه در بررسی مقالات و نقاشی‌های ارائه شده در این همایش و نمایشگاه آن است که بیشترین آثار پیرامون نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» شکل گرفته بودند.

حبیب‌الله صادقی

صادقی متولد ۱۳۳۶ در تهران، دانش‌آموخته هنرستان و دانشکده هنرهای زیبا، کار خود را با نقاشی انقلاب آغاز کرد. هنرمندان انقلاب، هنرمندان جوان مذهبی با افکاری ایدئولوژیک بودند که گرایش‌های خاص مشترک اجتماعی ـ سیاسی، انقلابی و مذهبی را اشاعه دادند و اغلب از دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا یا دانشکده هنرهای تزئینی تهران بودند. صادقی از مهمترین چهره‌های این گروه بود (کشمیرشکن،۱۳۹۴:۲۱۷و۲۱۴). صادقی در پی یافتن مؤلفه‌های تصویری فرهنگ بصری و ملی خود دست به تجربه‌های متفاوتی زد و در زمینه نگارگری

توانست موضوعات مختلفی را در رابطه با فرهنگ ملی در فضاهای خیالی و مثالی هنر ایران تصویر نماید. او در مطالعات بصری خود علاقه ویژه‌ای به موضوع هنر ملی و ایرانی داشت و این موضوع دغدغه پیوسته او در تجربه‌های مختلف تصویریش بود. او همچنین از دیرباز علاقه بسیاری به ادبیات و شعر ایرانی به ویژه اشعار مولانا داشت و آثار بسیاری را با موضوعات شاعرانگی و پیام‌های انسانی که در فرهنگ ملی دیده می‌شود روایت نمود، آثاری که از پیام شاعرانه برخوردارند. او رساله دکتری خود را با موضوع «تجلی عالم خیال و مثال در هنر ایرانی» طی سال‌های ۱۳۸۲ تا ۱۳۸۵ نوشت (وبسایت هنرمند). صادقی اگرچه خود را به سبک و روش خاصی محدود نساخته، اما بیشتر به سبک اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم ـ سمبلیسیم توجه داشته است. او توانی بالا در طراحی و ساخت و تکنیک کار دارد. عدم ثبات دیدگاه، تنوع و تفنن روش و تکنیک را از ویژگی‌های آثار او دانسته‌اند. او معتقد است نباید در زمینه آموزش و خلق اثر هنری به سیستم خاص و سبک و شیوه و تکنیک محدود و بسته‌ای وابسته شویم. از نظر صادقی آثار بهزاد سلسله جنبان یک جریان هویتی، معرفتی و معناشناسی است و والاترین و شگفت‌انگیزترین اثر او نگاره یوسف و زلیخای اوست به ویژه که به لحاظ ساخت تصویری یک تجرید و هندسه پنهان در این نگاره وجود دارد. صادقی در نگاره بهزاد حسن و زیبایی را می‌بیند حسنی که یوسف دارد حسن الهی است و به جمال الهی توجه دارد و به شکلی در جستجوی حقیقت است و زلیخا در صدد یافتن جمال زمینی است و در نهایت ساختار پلکانی بهزاد در این نگاره نوعی انکشاف است. صادقی روایت جدیدی از هنر نگارگری را دنبال می‌کند و اثر بهزاد را با هجران در نقاشی خود روایت می‌کند. او برهجران یوسف نسبت به باری تعالی و هجران زلیخا نسبت به بنده خدا که یوسف است، تأکید دارد. یعنی دو قرائت یک انسان در پی بهشت مینوی که یوسف است و یک انسان دیگر در پی بهشت زمینی که زلیخا است و یک بهشت ترکیبی یعنی فضای آبستره بهشتی است که حالت خیلی تجریدی و متخلل دارد و به در هم آمیخته شدن دو روایت از یک فضای مینوی و بهشت اشاره دارد. همچنین در سمت چپ کار صادقی مردی است که نی می‌نوازد (مصاحبه اختصاصی با هنرمند). نوازنده نی پیش از این نیز حضوری موفق در آثار صادقی داشته است و به‌نظر می‌رسد برگرفته از علاقه او به اشعار مولانا و یادآور شعر «بشنو از نی چون حکایت می‌کند و از جدایی‌ها شکایت می‌کند» است. صادقی نوازنده نی را اشاره به آیه قرآنی نفخت فیه من روحی و این تفسیر که حنجره شما به اذن من به صدا درآمده است یعنی این صدای من است که از حنجره شما بیرون می‌آید، بیان می‌کند. او سخن گفتن با سوم شخص

مفرد را یکی از ویژگی‌های ایرانی‌ها می‌داند و معتقد است همیشه یک زبان سوم بین او و مخاطب وجود دارد (گودرزی، ۱۳۸۵: ۱۹۷).

عبدالحمید قدیریان

قدیریان متولد ۱۳۳۹ در تهران و همچون حبیب‌الله صادقی دانش‌آموخته دانشکدهٔ هنرهای زیبا (دانشگاه تهران) است. فعالیت حرفه‌ای خود در زمینه نقاشی را از سال ۱۳۶۰ و با نقاشی انقلاب و جنگ آغاز کرد. در واقع او نیز چون صادقی یکی از اعضای گروه نقاشان انقلاب بود که با اندکی فاصله به آنها پیوسته بود. قدیریان همچنین از سال ۱۳۶۵ فعالیت سینمایی را نیز در زمینه گریم، طراحی صحنه و لباس آغاز نمود و تا به امروز ادامه داده است.

قدیریان در نخستین دورهٔ فعالیت حرفه‌ای خود نقاشی‌هایی متأثر از فضای فرهنگی انقلاب و جنگ خلق کرد که در آنها به مفاهیم متافیزیکی در فضای رئالیستی و با تکنیک واقع‌گرایانه پرداخته است. اما در دومین دورهٔ فعالیت خود بیشتر گرایش به فرم یافت. او در این زمان یک مجموعه تابلو در ارتباط با تأثیرات مینیاتور بر فرم نقاشی و گرایش به فرم‌گرایی ایجاد کرده و در تصویر فرشته‌هایش به قوامی رسیده بود و به‌طور کلی یک فضای دینی و معنوی بر آثار این دورهٔ او حاکم است. در این زمان خلق اثری تصویری برای نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» از سوی فرهنگستان همچون سایر هنرمندان به قدیریان نیز سفارش داده شد. او نیز یکی از آثار بهزاد را انتخاب کرده و با تکنیکی که به آن رسیده بود، بازخوانی می‌کند. در نظر قدیریان سوره یوسف در بطن خود سخن از یار و گمشده او یعنی امام زمان(عج) می‌کند که دغدغه اوست، از این‌رو او نگاره یوسف و زلیخای بهزاد را برگزیده و بازخوانی می‌کند (مصاحبه اختصاصی با هنرمند).

کلودیا پالماروسی

پالماروسی، هنرمند تصویرساز جوانی است که در ایتالیا دوره‌های آکادمیک هنری را سپری کرده و تا کنون در چندین نمایشگاه انفرادی و گروهی در کشورهای اروپایی و آسیایی آثار خود را به نمایش گذاشته است. او همچنین توانسته در جشنواره‌های داخلی و بین‌المللی چندین جایزه و مقام برگزیدگی را از آن خود کند. یک ویژگی مهم که در بسیاری از آثار او دیده می‌شود، آثار ترکیبی با برگرفتگی و اقتباس از آثار هنری دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست. به‌گونه‌ای که مجموعه متنوعی از نمادها و عناصر فرهنگی ـ هنری باستانی و گذشته تا عصر حاضر چون

مجسمه آزادی، فراعنه، ونوس ویلندروف، برج ایفل و ... را در آثارش تصویر کرده است. ویژگی دیگر آثار پالماروسی تأثیری است که این برگرفتگی‌ها در تکنیک‌ها و فنون اجرای آثار او داشته است، به‌گونه‌ای که اغلب آثار او به لحاظ شیوهٔ اجرا نمودی شبیه به آثاری که از آنها اقتباس کرده‌اند، دارند. او چند اثر با اقتباس از نگاره‌های ایرانی خلق کرده است که در بخش آثار اقتباسی دو سالانه کتاب کودک پرتغال در سال ۲۰۱۶ برگزیده شده‌اند و اثر اقتباس شده از نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» یکی از این آثار است.

در سال ۲۰۱۵ در ایتالیا چند کتاب منتشر شد که پیرامون یک موضوع خاص یعنی «خانه» متمرکز بودند. خانه به مثابه جایگاه حال و گذشته فرد، پیش‌بینی فرهنگ شخصی او، شیوهٔ زندگی او و درک آن، بازتابی از طبیعت او و نیز یک هسته خصوصی که در آن روابط و عواطف او ساخته شده است. این آثار نتایج و تأثیرات جذاب و زیادی را به دنبال داشتند. از خانه یک فرد که در آن زندگی می‌کند، می‌توان سلیقه، سرگرمی‌ها، وضعیت اجتماعی، داشته‌ها و نداشته‌های او را درک کرد. یکی از این کتاب‌ها «خانه‌های دیگر کودکان» است که تصویرگر آن کلودیا پالماروسی است (milkbook.ir). فعالیت اصلی او در زمینه تصویرگری کتاب کودک برای صنعت چاپ و نشر است. پالماروسی سال ۲۰۱۵ به لطف آشنایی علاقه‌مند به مینیاتور (نگارگری)، هنر ایرانی را کشف و مسحور آن شد. او براین باور است که نقاشی ایرانی هنریست با دید وسیع رنگ و تخیل قوی و بی‌نظیر از اشکال و فرم‌ها در پیوند با احساسات شاعرانه که با توانایی فنی و تکنیکی پیشرفته و نادر در تاریخ گذشته، پشتیبانی شده است. او عقیده دارد که بهزاد هنرمندی با شخصیت قوی است که توانسته این پیکرهای دارای شخصیت و جنبش را هم‌زمان با عناصر و جزییات زیادی تصویر کند. برای پالماروسی اشاره به کارهای اساتید برجسته گذشته در کار خود، بسیار معنادار و با ارزش است. او به خوبی می داند که این روشی پیشگامانه نیست و بسیاری از هنرمندان اشکالی را وام گرفته‌اند که قبلاً در زبان هنری رمزگشایی شده بودند؛ اما همچنان برداشت‌ها از معنی متفاوت و همراه با اختلال است. پالماروسی علاقه دارد که ارجاع دهد، چون فکر می‌کند این کار به اثر هنرمند امکان می‌دهد باقی بماند و یک معنا و محتوای جدید در یک سناریوی فرهنگی ـ تاریخی متفاوت از اصل اول به دست آورد. معیار انتخاب مرجع برای او، بافت‌زدایی و نقل مکان چیزی است که به‌طور قابل ملاحظه‌ای دور از محیط که در آن است، ادغام شود. این روش به ایجاد ارتباط عمدی بین زمینه جدید و مرجع در نظر گرفته شده، منجر می‌شود. نتیجه این فرایند عموماً یک بینامتن است براساس استفاده

آگاهانه از زبان، مجموعه‌ای متشکل از یک «متن نقل شده» و یک «نقل قول». این متن براساس نوع ارتباطی که بین قسمت‌های تشکیل‌دهنده آن ایجاد می‌کند، معانی و اهداف خاص خود را مشخص می‌کند. پیش‌فرض این روش حفظ مرجع است که عمدی و صریح به مرجع اشاره شده است. بنابراین، بازنگری در گذشته از طریق آگاهی از حال حاضر است. پالماروسی بدون یافتن نوشته‌ای عمیق در مورد نقاشی بهزاد، بیش‌از همه تحت تأثیر زیبایی‌شناسی، رنگ‌ها و ترکیب شگفت آن قرار گرفته است. از نظر او نقاشی بهزاد به‌طور ذاتی کدهای زبانشناختی کامل را در اختیار قرار می‌دهد تا بخش اصلی شخصیت کودک کتاب را روایت کند. ساختار تصویر به او اجازه داده تا تنظیمات را از چندین نقطه به نمایش بگذارد و پیچیدگی حس زندگی را بیان کند. کتاب «خانه‌های دیگر بچه‌ها» یک داستان کوتاه در مورد یازده خانه است که یازده کودک در آنها ساکن هستند. یازده داستان که خواننده را به مکان‌های دوران کودکی و تخیل هدایت می‌کند. نقاشی بهزاد با توصیف خانه مارکو از کودکان کتاب «خانه‌های دیگر کودکان» مطابقت دارد، «از سوی دیگر مارکو در هتل زندگی می‌کند که متعلق به والدینش است. همیشه مردم زیادی هستند که می‌آیند و می‌روند.» پالماروسی همواره علاقه‌مند است تا نشان دهد مجموعه‌ای کامل از منابع هنری، ادبی و سینمایی به او در خلق آثارش کمک کرده و این راهی جدید برای یادگیری و مطالعه عمیق در مورد هنرمندان دیگر است. چنان‌که او در تصویرسازی کتاب دیگری که در سال ۲۰۱۲ منتشر شده از نقاشی‌های پیتر بروگل[1] الهام گرفته است (مصاحبه با هنرمند).

روابط بیناگفتمانی نقاشی بهزاد و سه اقتباس آن

نگاره حکایت یوسف و زلیخای بهزاد، پیش‌متن سه اثر اقتباسی نامبرده، محصول گفتمان عرفانی ـ اسلامی طریقت نقشبندیه در اواخر دورهٔ تیموری است. این نقاشی (تصویر۱) مطابق با سنت نقاشی ایرانی با ادبیات فارسی پیوسته بوده و دارای دو پیش‌متن کلامی مستقیم شعر سعدی و جامی و نیز پیش‌متن کلامی غیرمستقیم قرآن است. بنا به حضور نوشتاری دو پیش‌متن کلامی مستقیم در نگاره بهزاد (تصویر۱)، این اثر دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری است. هر یک از این پیش‌متن‌های کلامی خود محصول گفتمانی مجزا هستند که بر این اساس نقاشی بهزاد، اثری چند گفتمانی است که البته بهزاد با ترکیبی خلاقانه و برداشتی عارفانه در یک

1. Pieter Bruegel

پیکره‌بندی جدید گفتمانی فراتر از سه پیش‌متن کلامی خود، گفتمان مسلط جامعه خویش را نمایانده است. از این‌رو نقاشی بهزاد (تصویر۱) یک ترجمهٔ تصویری و بینانشانه‌ای از بخشی از گفتمان عرفانی ـ اسلامی نقشبندیه در جامعه هرات بوده و آن را بازتولید می‌کند.

دو متن اقتباسی معاصر صادقی (تصویر۲) و قدیریان (تصویر ۳) دارای تاریخ، جامعه و فرهنگ مشترک بوده و محصول یک گفتمان هستند، از این‌رو در یک رابطه به آنها پرداخته می‌شود. این دو اثر (تصاویر۲و۳) محصول گفتمان معاصر فرهنگستان هنر هستند که گفتمانی ایرانی ـ اسلامی است و رابطه‌ای بینامتنی با نقاشی بهزاد دارند و هر دو بخشی از نگاره بهزاد را وام گرفته‌اند. در خوانشی فرامتنی و بافتاری آشکار می‌گردد که این دو نقاشی (تصاویر۲و۳) اگر چه تاریخ، جامعه، پیشینه و بافت فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی یکسانی دارند، اما به‌دلیل تفاوت در ویژگی‌هایی چون علاقه‌ها، سبک و تجربه‌های شخصی دو هنرمند، نمودی متفاوت با یکدیگر یافته‌اند. در نقاشی صادقی (تصویر۲) افزون بر دو شخصیت یوسف و زلیخا، یک نوازنده نی تصویر شده و در نقاشی قدیریان (تصویر۳) یک فرشته تصویر شده‌است. سبک نقاشی صادقی (تصویر۲) آبستره و سوررئالیسم است اما نقاشی قدیریان (تصویر۳) یک تحلیل تصویری برپایه فرم و رنگ است. در فضای نقاشی صادقی (تصویر۲) فرم‌های غیرهندسی و عناصری از طبیعت تصویر شده اما در فضای اثر قدیریان (تصویر۳) هیچ عنصری از طبیعت مشاهده نمی‌شود، بلکه با فرم‌های هندسی پلان‌بندی شده‌است. اثر صادقی (تصویر۲) دارای نامی برگرفته از یک مصرع شعر معاصر است و با ادبیات فارسی معاصر پیوند یافته است، اما اثر قدیریان (تصویر۳) بی‌نام است.

با وجود این تفاوت‌ها، شباهت‌هایی نیز میان دو اثر (تصاویر۲و۳) وجود دارد. چنان‌که دو اثر دارای کادر و ساختاری افقی هستند. هر دو هنرمند افزون بر پیکر یوسف و زلیخا تنها یک پیکر دیگر را در نقاشی خود تصویر کرده‌اند. هر دو اثر (تصاویر۲و۳) بدون عناصر تزیینی هستند. هر دو نقاشی (تصویر۲و۳) دارای یک نظام نشانه‌ای تصویری در درون متن خود هستند و تنها متن نوشتاری در آنها امضای هنرمند است که آن نیز نمایی تصویری دارد. هر دو اثر(تصاویر۲و۳) بخشی از نگاره بهزاد که اوج کشمکش میان یوسف و زلیخا را نمایانده است، وام گرفته‌اند. فضای هر دو نقاشی نیز فضایی متافیزیکی و مثالی است. همچنین هر دو هنرمند تکنیک اجرای نقاشی‌هایشان یکسان بوده و در اندازه‌ای بسیار بزرگ‌تر از نقاشی بهزاد و بر روی بوم تصویر شده‌اند.

رابطه دو اثر معاصر صادقی و قدیریان (تصاویر۲و۳) با نقاشی بهزاد (تصویر۱) رابطه بیش‌متنی و برگرفتگی است. همچنین رابطه آنها (تصاویر۲و۳) با نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» به‌دلیل خاستگاه و پیشینه و بافت فرهنگی ـ هنری مشترک، رابطه‌ای درون فرهنگی است. این درون فرهنگی بودن به معنای داشتن بنیان‌ها و سنت فرهنگی و هنری مشترک است، اگر چه این آثار محصول یک گفتمان مشترک نیستند. چراکه گفتمان‌ها تاریخ‌مند بوده و هیچ‌گاه به‌طور دقیق و کامل تکرار نمی‌شوند، اما میان آنها رابطه‌ای بیناگفتمانی ایجاد می‌گردد. رابطه بیش‌متنی نقاشی‌های صادقی و قدیریان (تصاویر۲و۳) با نقاشی بهزاد (تصویر۱) نیز رابطهٔ بیناگفتمانی میان آنها ایجاد کرده است. در این رابطه بیناگفتمانی درون‌فرهنگی کادر و ساختار عمودی نقاشی بهزاد (تصویر۱) به کادر و ساختار افقی در آثار دو نقاش معاصر ایرانی (تصاویر۲و۳) تغییر یافته است. در خوانش گفتمانی نقاشی بهزاد (تصویر۱) ساختار عمودی آن بازتولید سیروسلوک عارفانه در گفتمان عرفانی ـ اسلامی نقشبندیه بود، اما در گفتمان ایرانی ـ اسلامی معاصر آثار صادقی و قدیریان (تصاویر۲و۳) چنین سیروسلوکی مطرح نیست. در گفتمان نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» نقاشی با ادبیات فارسی پیوسته است و بر مبنای پیش‌متن‌های کلامی و نوشتاری ایجاد شده و دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری در متن خود است. اما در گفتمان معاصر نقاشی‌های صادقی و قدیریان، نقاشی مستقل از ادبیات گشته و همچون گذشته دارای متن ادبی مرجع نیست. بنابراین تنها دارای یک نظام نشانه‌ای تصویری در متن خود هستند. تکنیک فنی و اجرایی نقاشی سنتی بهزاد در نقاشی‌های دو نقاش معاصر (تصاویر۲و۳) به تکنیک رنگ و روغن تغییر یافته که در واقع برگرفته از تکنیک نقاشی‌های غربی در گذشته است. البته در دوره معاصر همچنان نقاشی سنتی با همان تکنیک‌ها و فنون اجرایی انجام می‌شود. بدین جهت ریزپردازی‌ها و عناصر تزیینی در این دو نقاشی (تصاویر۲و۳) حذف گردیده، اگرچه اندازهٔ کوچک نقاشی پیش‌متن به اندازهٔ بزرگ و چند برابری در این دو نقاشی بیش‌متن تغییر یافته است. در گفتمان ایرانی ـ اسلامی معاصر بیش از همه روایت اسلامی و قرآنی حکایت یوسف و زلیخا مورد توجه بوده، چنان‌که دو هنرمند خود نیز در مصاحبه‌هایشان، به قرآن و سوره یوسف اشاره داشتند، بی‌آنکه سخنی از شعر سعدی یا جامی بگویند. از این‌رو صادقی و قدیریان تنها نقطه اوج کشمکش یوسف و زلیخا را که در قرآن نیز به آن اشاره شده، وام گرفته‌اند و سایر توصیفات شعری پیش‌متن‌های کلامی سعدی و جامی را نادیده گرفته‌اند. در گفتمان ایرانی ـ اسلامی معاصر، یوسف پیامبر(ص) و بنده برگزیده خداست، اما در گفتمان عرفانی بهزاد، یوسف پیامبر

خدا(ص)، انسان کامل و سالک راه حق و طریقت است و بهزاد افزون بر روایت قرآنی به روایت‌های شعری سعدی و جامی نیز توجه داشته است. اشتراک دو نقاش معاصر با بهزاد در توجه به روایت قرآنی سبب شده تا هر سه هنرمند ساختار دوگانه یوسف و زلیخا را در نقاشی خود حفظ کنند و در نقاشی‌های صادقی و قدیریان نیز که شخصیت سوم افزوده شده، این شخصیت‌ها که یکی نوازنده نی (تصویر۲) و دیگری فرشته (تصویر۳) است در واقع یکی راوی و دیگری ناظر و نگاهبان است که با تقسیم‌بندی عمودی نیز از دو شخصیت اصلی یوسف و زلیخا جدا شده‌اند، از این‌رو روایت دوگانه را همچنان حفظ می‌کنند. همین روایت اسلامی و قرآنی حکایت یوسف و زلیخا گذر از گفتمان گذشته بهزاد به گفتمان معاصر صادقی و قدیریان را سبب شده و میان آنها رابطه بیناگفتمانی ایجاد کرده‌است. به بیان دیگر پیوند دو گفتمان براساس روایت مشترک قرآنی و اسلامی از حکایت یوسف و زلیخا صورت گرفته است.

سومین اقتباس معاصر از نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» برگرفتگی غیرایرانی کلودیا پالماروسی (تصویر۴)، تصویرگر کتاب کودک است که محصول گفتمانی معاصر در فضای فرهنگی ایتالیا با تمرکز بر مفهوم «خانه» است. رابطه بینامتنی تصویرسازی پالماروسی (تصویر۴) با نگاره بهزاد (تصویر۱) همچون دو اقتباس پیشین (تصاویر۲و۳) رابطه‌ای بیش‌متنی است که رابطه بیناگفتمانی را نیز بین دو اثر ایجاد کرده است. همچنین به‌دلیل تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی ـ هنری دو متن (تصاویر۱و۴)، از یک سو رابطهٔ میان آنها بینافرهنگی است و از سوی دیگر نقاشی پالماروسی بنا به همین ویژگی اثری چندفرهنگی است. در اثر پالماروسی به‌دلیل تفاوت در جهان‌بینی، دین، جامعه، تاریخ، خاستگاه و بافت فرهنگی ـ هنری، همچنین عدم شناخت و آشنایی با قرآن و زبان و ادبیات فارسی و به دنبال آن پیش‌متن‌های کلامی و نوشتاری نقاشی بهزاد، توجهی به روایت‌های آنها نشده‌است. بنابراین، تغییرات اساسی در آن رخ داده و روایت دوگانه یوسف و زلیخا به روایت خانه یک کودک (تصویر۴) تبدیل شده که در آن شخصیت‌های مختلف بسیاری حضور دارند. در نقاشی پالماروسی (تصویر۴) نه مضمون و روایت نقاشی بهزاد بلکه پیوستگی تصویر و متن در آن مورد توجه بوده، از این‌رو متن داستانی کودکانه از ادبیات ایتالیا به‌عنوان پیش‌متن کلامی جایگزین پیش‌متن‌های نگاره بهزاد گردیده و روایتی جدید با جامعه، تاریخ و پیشینه فرهنگی جدید و متفاوت ساخته‌است. اگرچه در خوانش فرامتنی، نقاشی پالماروسی (تصویر۴) با متنی کلامی و نوشتاری و یک مجموعه در قالب کتاب پیوسته‌است، اما مطابق با سنت فرهنگی– هنری اروپایی خود هیچ عنصر نوشتاری در متن آن

حضور ندارد و اثر او برخلاف نگاره بهزاد تنها دارای یک نظام نشانه‌ای تصویری است. پالماروسی ساختار پلکانی، فضای چند ساحتی، رنگ‌های تخت و درخشان، بنای معماری، ترکیب‌بندی، زاویه‌دید چندنقطه‌ای و به‌طور کلی ساختار صوری نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» را وام گرفته، بدون آنکه شناختی از ویژگی‌ها و بنیان‌های بینشی و اندیشه‌ای، مضمونی، ساختاری و تکنیکی نقاشی ایرانی داشته‌باشد. در واقع ساختار نقاشی بهزاد که برای مخاطب بالغ و بزرگ‌سال تصویر شده در روایت جدید نقاشی پالماروسی برای مخاطب کودک تصویر شده‌است. بر همین اساس جهان‌بینی عارفانه و عالم مثالی و آرمانی گفتمان نقاشی بهزاد (تصویر۱) به جهان‌بینی معاصر اروپایی و عالم مادی و کودکانه در گفتمان نقاشی پالماروسی (تصویر۴) تغییر یافته و صحنه‌ای از زندگی روزمره را نمایانده‌است. بنا به ارتباط بینافرهنگی و تفاوت در سنت‌های هنری و سن مخاطبان دو اثر، تمامی عناصر تزیینی و جزئیات معماری سنتی و ایرانی نگاره بهزاد در اثر پالماروسی حذف شده و با سطوح رنگی تخت و شفاف و بنای معماری معاصر اروپایی جایگزین گشته‌است. همچنین تکنیک اجرای اثر پالماروسی با نگاره بهزاد که بنا بر سنت نقاشی ایرانی با قلموهای بسیار ظریف و رنگ‌های سنتی بر روی بوم دست‌ساز و در اوج ظرافت اجرا شده، به‌طور کامل متفاوت بوده و منطبق بر فنون اجرایی روز اروپاست. هر چند که در اندازه کوچک نقاشی به نگاره پیش‌متن وفادار بوده‌است. بنابراین آنچه که گذار از گفتمان نگاره بهزاد (تصویر۱) به گفتمان اثر پالماروسی (تصویر۴) را فراهم ساخته، ساختار صوری و نظام نشانه‌ای تصویری است که در این فرایند کدهای زبان‌شناختی تصویری را در اختیار وی قرار داده و رابطه‌ای بیناگفتمانی میان گفتمان دو اثر (تصاویر۱و۴) ایجاد کرده‌است.

جدول۱. روابط بیناگفتمانی نقاشی«حکایت یوسف و زلیخا» و سه اقتباس معاصر آن

پیش‌متن	بیش‌متن	گفتمان	نظام‌های نشانه‌ای متن	گونه رابطه بیناگفتمانی با پیش‌متن	ویژگی مشترک با گفتمان پیش‌متن
تصویر۱. نگاره «حکایت یوسف و زلیخا»، کمال‌الدین بهزاد		عرفانی- اسلامی نقشبندیه	تصویری و نوشتاری		
	تصویر۲. نقاشی «باز شوق یوسفم دامن گرفت»، حبیب‌الله صادقی و تصویر۳. نقاشی بی‌نام، عبدالحمید قدیریان	ایرانی ـ اسلامی فرهنگستان هنر	تصویری	درون فرهنگی	روایت اسلامی و قرآنی «حکایت یوسف و زلیخا» و سنت نقاشی ایرانی
	تصویر۴. تصویرسازی «خانه مارکو»، کلودیا پالماروسی	فرهنگی- اروپایی پیرامون مفهوم «خانه»	تصویری	بینافرهنگی	ساختار صوری و کارکرد پیش‌متن در تصویرسازی متن کلامی و نوشتاری

بحث و نتیجه‌گیری

در این نوشتار به دو رابطه بیناگفتمانی میان نگاره «حکایت یوسف و زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و سه اقتباس معاصر آن از سوی هنرمندان ایرانی و اروپایی پرداخته شد. یکی برگرفتگی دو هنرمند ایرانی حبیب‌الله صادقی و عبدالحمید قدیریان از نقاشی بهزاد که درون‌فرهنگی است و دیگری برگرفتگی کلودیا پالماروسی از نقاشی بهزاد که بینافرهنگی یا میان‌فرهنگی است. در رابطه درون‌فرهنگی نخست دو هنرمند ایرانی معاصر با داشتن تاریخ، جامعه و پیشینه و بافت فرهنگی ـ هنری مشترک با بهزاد و نیت بزرگداشت او، در چارچوب نگاه سنتی به نقاشی ایرانی دست به اقتباس زده‌اند. در این نگاه سنتی، نقاشی یا نگارگری ایرانی نمایانگر عالم خیالی و مثالی

بوده و هیچ‌گاه عالم مادی و زندگی روزمره را دربر نگرفته و واقع‌گرایانه و طبیعت‌پردازانه نیست. آنجا نیز که در ظاهر دنیای مادی را نمایانده است، بنا به ویژگی مضمونی آن در پیوند با ادبیات پارسی به مضمونی معنوی، عرفانی یا فلسفی اشاره داشته است. از این‌رو در هاله‌ای از تقدس و دور از دسترس است. نگاهی به گذشته نه چندان دور نقاشی ایرانی نشان می‌دهد در سده‌های اخیر که جامعه سنتی ایران در اثر ارتباط با اروپا به سوی مدرن شدن حرکت کرد، آن زمان که نقاشی ایرانی در برابر نقاشی طبیعت‌گرای غربی که همپای جامعه خویش بود، قرار گرفت، بنا بر همین نگرش سنتی، نتوانست همچون نقاشی غربی و اروپایی آن‌چنان‌که باید به زندگی مادی و روزمره جامعه خویش بپردازد. بنابراین، هنرمندان ایرانی تمامی ویژگی‌های بینشی، مضمونی، ساختاری و تکنیکی نقاشی ایرانی را وانهاده، رو به سوی نقاشی غربی کردند. از این‌رو نقاشی سنتی ایرانی به حاشیه رانده شد، از جامعه فاصله گرفت و مخاطبان آن تنها محدود به عده‌ای خاص شدند. در حقیقت این دیدگاه سنتی مثالی و معنوی انزوای نقاشی ایرانی را در پی داشت. این شرایط برخلاف برخی تلاش‌هایی که صورت گرفته تا به امروز و در دورهٔ پست‌مدرن نیز ادامه داشته و تأثیر آن را در اقتباس‌های دو هنرمند معاصر ایرانی از نقاشی بهزاد و نکنیک اجرای آنها، می‌توان دید. نهادهایی چون فرهنگستان هنر نیز اگرچه در زمینه شناخت، بازیابی و فراگیری نقاشی ایرانی که بخشی از هویت فرهنگی ایرانی است گام‌های بلندی برداشته و هنرمندانی نیز در این زمینه فعالیت می‌کنند، اما نقاشی ایرانی همچنان با جامعه امروز ایران و گفتمان آن فاصله دارد و کماکان بیانگر موضوعات اجتماعی و روزمره آن نیست.

در دیگر رابطه بیناگفتمانی که بینافرهنگی است، هنرمندی اروپایی، کلودیا پالماروسی اثر خود را از نقاشی کمال‌الدین بهزاد وام گرفته و البته او چند اثر دیگر نیز با اقتباس از نگاره‌های ایرانی تصویر کرده است که مجموع آنها در رویدادی بین‌المللی به نمایش درآمده و برگزیده شده‌اند. از چند قرن پیش که ارتباط فرهنگی ـ هنری میان ایرانیان و غربی‌ها آغاز شد، نقاشی ایرانی به‌دلیل ویژگی‌هایش پیوسته مورد توجه غربی‌ها بوده و متن‌ها و پژوهش‌های بسیاری را به توصیف و تحلیل آن اختصاص داده‌اند و همواره در پی گردآوری و نمایش نمونه‌های از آن در موزه‌ها و گالری‌های خود بوده‌اند، اما هیچ‌گاه آن را مورد تقلید و اقتباس قرار نداده‌اند، بلکه این ایرانیان بودند که سنت نقاشی خود را رها کرده و به تقلید، الگوبرداری و اقتباس از نقاشی طبیعت‌پردازانه و واقع‌گرای غربی پرداختند. از این‌رو پالماروسی نخستین هنرمند غربی است که با وجود تفاوت‌های بنیادی در جهان‌بینی، پیشینه و بافت فرهنگی و سنت هنری آشکارا و آگاهانه دست

به تقلید و برگرفتگی از نقاشی ایرانی زده‌است. هدف پالماروسی از این اقتباس انتقال نقاشی بهزاد و حیات و تداوم آن در بافتی دیگر با تاریخ، جامعه و پیشینه فرهنگی ـ هنری دیگر است که با گونه‌ای انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی همراه بوده است. در حقیقت او با نگرشی پست‌مدرنیستی و با هدف بومی‌سازی و از آن خودسازی نقاشی بهزاد را وام گرفته و با گفتمان فرهنگی جامعه خویش همراه ساخته که به‌دلیل بینافرهنگی بودن به جهانی شدن اثر بهزاد انجامیده است. آن‌چنان‌که دیگر آثار برجسته ادبی و هنری همچون مونالیزای داوینچی، جیغ مونش، نمایش‌نامه‌های شکسپیر و ... بنا به اقتباس‌ها و بومی‌سازی‌های بسیار آنها در دورهٔ پست‌مدرن، جهانی شده‌اند.

در پایان با توجه به دو رابطه بیناگفتمانی طرح شده و اصول نگرش پست‌مدرن به هنر در بازگشت به میراث فرهنگی و هنری گذشته، به نظر می‌رسد نقاشی ایرانی این ظرفیت و توانایی را دارد که گفتمان‌های مختلف را بازتولید کرده و طیف گسترده‌ای از مخاطبان ایرانی و خارجی، کودک و بزرگسال، خاص و عام را در بر بگیرد. از این‌رو شاید امروز فرصتی مناسب باشد تا همسو با رویکرد پست‌مدرنیستی، نقاشی ایرانی را که از ذخیره‌های گران‌بهای فرهنگ ایرانی است، بازیابی کرد و با جامعه معاصر ایرانی آشتی داد.

منابع و مأخذ

آقاگل‌زاده، فردوس(۱۳۹۴). **تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

آلن، گراهام(۱۳۸۵). **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

ابتهاج، هوشنگ(۱۳۹۵). **بانگ نی**، تهران:کارنامه.

برتنز، یوهانس ویلم(۱۳۸۸). **نظریه‌های ادبی**، ترجمه فرزان سجودی، تهران: موسسه انتشاراتی آهنگ دیگر.

پاکباز، رویین(۱۳۸۵). **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز**، تهران: زرین و سیمین.

تاکستن، و.م و همکاران(۱۳۸۴). **تیموریان**، ترجمهٔ و تدوین یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

جامی، نورالدین عبدالرحمان(۱۳۳۷). **مثنوی هفت اورنگ**، تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس گیلانی، تهران: سعدی.

جنسن، آنتونی اف(۱۹۸۱). **پست‌مدرنیسم: هنر پست- مدرن**، ترجمهٔ مجید گودرزی، تهران: عصر هنر.

حسنائی، محمدرضا و سعید کشن‌فلاح (۱۳۹۱). «بررسی اقتباس از متون ادبی در تصویر متحرک»، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**، شماره ۵، ۳۹-۵۴.

حسینی، مصطفی(۱۳۹۲). «معرفی و نقد کتاب، نظریه اقتباس»، **ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)**، شماره پیاپی ۷، ۲۲۳-۲۱۶.

خیری، محمد(۱۳۶۸). **اقتباس برای فیلمنامه**، تهران: سروش.

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۲). **ارزش میراث صوفیه**، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۵). **دنباله جستجو در تصوف**، تهران: امیرکبیر.

سجودی، فرزان(۱۳۹۳). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله(۱۳۶۸). **بوستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

شعیری، حمیدرضا و همکاران(۱۳۹۱). «از مناسبات بینامتنی تا مناسبات بینارسانه‌ای بررسی تطبیقی متن و رسانه»، **فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی**، شماره ۲: ۱۵۲-۱۳۱.

شهبا، محمد و غلامرضا شهبازی(۱۳۹۱). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۷، شماره ۲، ۲۴-۱۵.

صفا، ذبیح‌الله(۱۳۸۸). **تاریخ ادبیات ایران**، تلخیص دکترسیدمحمد ترابی، جلدسوم، تهران: فردوس.

طبیبی، عبدالحکیم(۱۳۶۸). **تاریخ هرات در عصرتیموریان**، با مقدمه محمد سرورمولائی، تهران: هیرمند.

عمید زنجانی، عباس‌علی(۱۳۶۶). **پژوهشی در پیدایش و تحولات تصوف و عرفان**، تهران: امیرکبیر.

فرکلاف، نورمن(۱۳۸۷). **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و همکاران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کشمیرشکن، حمید(۱۳۹۴). **هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

کنگرانی، منیژه(۱۳۸۸). «فرایند بیش‌متنیت در نقاشی»، **نامه هنرهای تجسمی و کاربردی**، شماره ۴: ۳۴- ۱۹.

گودرزی (دیباج)، مرتضی(۱۳۸۵). **جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات(۱۳۸۸). دو شعر از دو شاعر در یک نگاره، **مجموعه مقالات همایش بهار ایرانی**، تهران: فرهنگستان جمهوری اسلامی ایران.

میرجعفری، حسین(۱۳۸۷). **تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ تیموریان و ترکمانان**، تهران، اصفهان: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، انتشارات دانشگاه اصفهان.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۵). **بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن و منیژه کنگرانی(۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**، شماره ۱۲: ۹۴-۷۳.

نصر، سیدحسین(۱۳۸۷). تصوف، **دایرةالمعارف بزرگ اسلامی**، جلد۱۵، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

واصفی، زین‌الدین محمود(۱۳۴۹). **بدایع‌الوقایع**، تصحیح الکساندر بلدروف، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ون دایک، تئون ای(۱۳۸۷). **مطالعاتی در تحلیل گفتمان از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی**، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعه و توسعه رسانه‌ها.

هاچن، لیندا(۱۳۹۶). **نظریه‌ای در باب اقتباس**، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فلیپس(۱۳۹۵). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشرنی.

فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی(۱۳۸۲). **بهزاد در خاطر و خیال من**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی.

ایسنا(۱۳۸۲/۹/۲۲). نشست خبری همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد.

مصاحبه اختصاصی با حبیب‌الله صادقی (۹۷/۸/۱۵).

مصاحبه اختصاصی با عبدالحمید قدیریان (۹۷/۶/۲۰).

مصاحبه اختصاصی با کلودیا پالماروسی (۹۷/۷/۱۵، ۲۰۱۸/۱۰/۷)

Cardwell, Sarah(2002). **Adaptation revisited: Television and the classic novel**, Manchester: Manchester University press.

McFarlane, Brian(1996). **Novel to film: An introduction to the theory of adaptation**, Oxford: Clarendon Press.

Stam, Robert and Raengo, Alessandra(2005). **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**, Oxford:Blackwell.

https://www.**milkbook**.it/i-miei-10-albi-illustrati-preferiti-del-2015-seconda-parte/. بازیابی شده در تاریخ ۹۷/۶/۱۱

http://sadeghi.gallery/fa.

http://hamidghadirian.ir.

www.ilustrarte.net/PT/ilustrarte2016/vencedores.htm.