تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۵

منیژه کنگرانی فراهانی[۱]*
بهمن نامورمطلق[۲]
محمدعلی خبری[۳]
محمدرضا شریف‌زاده[۴]

برگرفتگی‌های نو از نگارگری در دو اثر یعقوب امادیان بر مبنای جایگشت ژرار ژنت

چکیده

این مقاله تحلیل دو نقاشی از هنرمند معاصر یعقوب امادیان بر اساس برگرفتگی از نگارگری ایرانی است که به روش توصیفی-تحلیلی داده‌ها، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم آثار و تحلیل آن‌ها با رویکرد بیش‌متنیت ژنت انجام پذیرفته است. بیش‌متنیت به بررسی رابطه دو متن بر اساس برگرفتگی می‌پردازد و بر اساس کارکرد به شش‌گونه اصلی تقسیم می‌شود که ترانسپوزیسیون یا جایگشت یکی از مهم‌ترین این گونه‌هاست. نوشتار حاضر با تمرکز بر گونه جایگشت از قابلیت‌های آن برای تحلیل و خوانش دو نقاشی معاصر ایرانی بهره می‌گیرد تا به این پرسش بپردازد که برگرفتگی از نگارگری سنتی چگونه در نقاشی امادیان متجلی شده و این نظام دیداری را شکل داده است؟ ارتباط فرمی و محتوایی بین بیش‌متن و بیش‌متن و مرز ابداع و الهام هنرمند در این برگرفتگی چگونه است؟ برای این منظور ضمن شناسایی پیش‌متن‌های اولیه هر اثر و مقایسه و بررسی تغییرات کمی و کیفی در این برگرفتگی نشان داده می‌شود که این امر چگونه به گفتگو و غنای متنی می‌انجامد. نتیجه بررسی نشان می‌دهد که امادیان آگاهانه با برگرفتگی و از آن خودسازی نگارگری و تراگونگی جایگشتی توانسته است آثاری در سبک شخصی خود بیافریند که ضمن ارجاع به نقاشی سنتی ایرانی، امروزی و معاصر است.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، تراگونگی، جایگشت، نگارگری، یعقوب امادیان

۱. دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
۲. دانشیار، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
۳. استادیار، گروه پژوهش هنر، جهاد دانشگاهی، تهران، ایران
۴. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

مقدمه

اقتبـاس و برگرفتگـی صرفـاً ویژگـی ادبیـات محسـوب نمی‌شـود. انـواع هنرهـا به‌خوبـی از ایـن ویژگـی بهـره گرفته‌انـد. برگرفتگی‌هـا در هنـر جلوه‌هـای بی‌شـماری دارنـد و گونـه و شـیوه‌های حضـور یـک متـن در متـن دیگـر و همچنیـن جنـس و عنصـر برگرفته‌شـده متفـاوت اسـت. بـا دسـته‌بندی و گونه‌شناسـی ایـن برگرفتگی‌هـا، امـکان مطالعـهٔ علمـی و دقیـق آن‌هـا میسـر می‌شـود. یکـی از رویکردهـای مطالعاتـی در تحلیـل آثـار هنـری و ادبـی به‌ویـژه در مبحـث برگرفتگـی و اقتبـاس، ترامتنیـت[1] اسـت کـه توسـط ژرار ژنـت[2] و در ادامـه نظریـه بینامتنیـت[3] کریسـتوا و بـارت مطـرح شـد. ژنـت در یـک تقسـیم‌بندی کلان هـر نـوع رابطـهٔ میـان یـک متـن بـا غیـر آن را بـا عنـوان ترامتنیـت نـام گـذارد و آن را بـه پنـج دسـته تقسـیم نمـود و در آثـار و تألیفـات مختلـف بـه معرفـی هـر یـک آن‌هـا پرداخـت. از آن میـان در کتـاب «الـواح بازنوشـتنی، ادبیـات دوم درجـه[4]» بـه مبحـث بیش‌متنیـت پرداختـه اسـت. بابـک احمـدی در تعریـف بیـش متنیـت آورده اسـت: «پنجمیـن دسـته از مناسـبات تعالی‌دهنـده متـن، رابطـه متنـی متأخـر بـا متنـی متقـدم اسـت. مناسـبتی کـه نمی‌تـوان آن را تفسـیری و تأویلـی دانسـت؛ بازگفـت و نقل‌قـول هـم نیسـت، بـل گونـه‌ای تکـرار پس‌متـن اسـت» (احمـدی، ۱۳۸۰: ۳۲۱). به‌بیان‌دیگـر، متن‌هایـی کـه بـر مبنـای متن‌هـای دیگـر نگاشـته می‌شـوند، دامنـهٔ مطالعاتـی بیش‌متنیـت را تشـکیل می‌دهنـد. بنابرایـن بیش‌متنیـت بـر اسـاس رابطـهٔ برگرفتگـی[5] و الهـام شـکل می‌گیـرد و متـن پسـین به‌گونـه‌ای هدفمندانـه از متـن یـا متن‌هـای پیشـین برگرفتـه و مشـتق شـده اسـت، چنانچـه اگـر متـن نخسـتین یـا پیش‌متـن[6] نباشـد، متـن پسـین و بیش‌متـن[7] خلـق نخواهـد شـد. ژنـت روابـط بیش‌متنـی را بـه دو قسـم همانگونـی (تقلیـدی[8]) و دگرگونـی[9] (تراگونگـی و تغییـر در نسـخهٔ اصلـی) تفکیـک و بـرای هـر یـک تقسـیم‌بندی‌های دیگـری ارائـه می‌کنـد (نامورمطلـق، ۱۳۸٦: ۹۵-۹٦). او در ادامـه بـه بحـث گونه‌شناسـی روابـط بیش‌متنـی بـر اسـاس کارکـرد آن‌هـا پرداختـه و روابـط همانگونگـی و تراگونگـی را بـر اسـاس نظـام روابـط تفننـی، طنـزی و جـدی متمایـز و صورت‌بنـدی نمـود کـه حاصـل آن را بـا عنـوان تابلـوی عمومـی عملیـات بیش‌متنـی بـه ایـن شـکل خلاصـه شـده اسـت.

جدول ۱: تابلوی عمومی عملیات بیش‌متنی (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱٤٥)

	بیش‌متنیت	Hypertextualité
	تقلید	تراگونگی
تفننی	پاستیش (رابطه تفننی/ مثنی‌سازی، مشق کردن)	پارودی (نقیضه) تغییر متن بدون تخریب و تحقیر پیش‌متن
طنزی	شارژ (تقلید همراه با تمسخر)	تراوستیسمان (تراپوشی) دگرگونی همراه با تخریب و تحقیر کردن
جدی	فورژری (تداوم و دنبال کردن، مشق سبکی)	ترانسپوزیسیون (ترامکانی/ جایگشت) ترجمه نشانه‌ای، گسترش و تقلیل

مباحـث ایـن نوشـتار نیـز بـر پایـهٔ جایگشـت بنـا شـده کـه رایج‌تریـن ایـن شـش‌گونه و درعین‌حـال مهم‌تریـن و گسـترده‌ترین آن‌هـا و البتـه بـا کارکـرد جـدی اسـت. در جایگشـت سـبک‌های بیش‌متـن و پیش‌متـن یکـی نیسـت و از دو خاسـتگاه سـبکی متفـاوت هسـتند.

تغییر سبک یا در یک فرایند بینازبانی صورت می‌گیرد، مانند ترجمه و یا بینافراگونگی، یعنی از شعر به نثر یا برعکس، اما همهٔ این تراگونگی‌های جایگشتی از نظر ژنت با کارکرد جدی و نه تفننی یا طنزی صورت می‌پذیرند. به عبارت روشن‌تر، کارکرد جدی، اولویت و حتی تسلط دارد، زیرا همواره سهمی از طنز یا تفنن در آثار وجود دارند. در این صورت، بخشی از تراگونگی‌های فرهنگی همچون ملیت یا جنسیت را نیز در برمی‌گیرد، همان‌طور که بخشی از تراگونگی‌های ایدئولوژیک مانند انگیزش و ارزش را نیز شامل می‌شود، اما مهم، تکثیر جدی یک متن تازه از متنی موجود است (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۳۱). به عبارتی، مطالعات جایگشتی می‌کوشد تا نوع گذار از پیش‌متن به بیش‌متن را هنگامی‌که از دو رسانه مختلف و به شکل جدی باشد و همچنین شباهت‌ها و به‌ویژه تفاوت‌های ایجادشده را بررسی و تحلیل نماید. این مقاله با تکیه‌بر تراگونگی جایگشتی، ضمن تعریف و کارکرد آن، الهام و برگرفتگی یعقوب امادیان از دو اثر نگارگری و راهکارهای او در آفرینش‌های نوین را بررسی و تحلیل می‌نماید. نشان داده می‌شود که اثر نهایی تا چه حد محصول فکر و خلاقیت هنرمند و یا ملهم از دیگر آثار از پیش موجود است و چه نسبتی با سبک و سیاق هنرمند دارد.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌های این پژوهش شامل دو بخش است، بخش نخست شامل پژوهش‌هایی است که به مبحث نگارگری به‌خصوص دو نگارگر شهیر ایرانی، کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد پرداخته‌اند، در این رابطه افزون بر مقالات متعددی به تحلیل‌های ساختاری، موضوعی و زیبایی‌شناسانه آثار این نگارگران پرداخته‌اند. کتاب بهزاد اثر عبادالله بهاری (۱۹۹۷)، مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد (۱۳۸۳) و یادنامه کمال‌الدین بهزاد به اهتمام عبدالمجید حسینی‌راد (۱۳۸۳) سیمای سلطان محمد نقاش و نگارگری مکتب تبریز و قزوین تألیف یعقوب آژند برخی از منابع تألیفی درباره این هنرمندان هستند که معرفی جامعی از آثار و سبک او ارائه می‌دهد که موردتوجه این نوشته قرار دارد، اما پژوهشی خاص که به بررسی آثار یعقوب امادیان بپردازد مشاهده نشد. بخش دوم پیشینه‌های این نوشتار به پژوهش‌هایی پیرامون بیش‌متنیت ژنت اختصاص دارد. منابع معدودی مانند بینامتنیت اثر گراهام آلن (۲۰۰۰) به ترامتنیت و اقسام پنج‌گانه آن اشاره دارند. در این رابطه مقالاتی تألیف شده که اغلب به ترامتنیت در حوزه ادبیات و سینما و نمایش پرداخته و یا به روایت‌شناسی ژنت متمرکزشده‌اند، اما نظرات ژنت بیش از همه در کتاب پالمپسست ادبیات دوم درجه (۱۹۸۲) تبیین می‌گردد که به بیش‌متنیت و گونه‌شناسی آن اختصاص یافته است و نمونه‌هایی از برگرفتگی ادبیات و تئاتر ارائه می‌دهد. از محققان ایرانی بهمن نامورمطلق در مقالاتی با عنوان «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸٦) و «گونه‌شناسی روابط بیش‌متنی» (۱۳۹۱) و همچنین در بخشی از کتاب بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم (نظریه‌ها و کاربردها) (۱۳۹۵)، به ترامتنیت نزد ژنت و گونه‌های آن پرداخته است. او در کتاب تراروایت، روایت بیش‌متنی روایت‌ها (۱۳۹۹) به‌تفصیل به بیش‌روایت و جایگشت و

تغییرات کمی و کیفی آن به‌ویژه نزد ژرار ژنت توجه نشان داده و بحث اقتباس میان روایت‌ها و چگونگی برگرفتگی از پیش‌روایت به بیش‌روایت را در نمونه آثار ادبی بررسی می‌کند، اما به مصادیق هنری آن توجه ندارد. مقالاتی در سال‌های اخیر با موضوع ترامتنیت در نقاشی منتشرشده که از میان می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «خوانش ترامتنی چهار اثر از هنرمند معاصر آیدین آغداشلو» نوشته مریم یزدان‌پناه و همکاران (۱۳۹۸) ضمن مقایسه چهار پرتره فتحعلی‌شاه اثر آیدین آغداشلو در تحلیل آن‌ها از گونه‌های ترامتنیت ژنت بهره می‌گیرد. «تحلیل نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژنت» نوشته زینب رجبی و حسنعلی پورمند (۱۳۹۹)، «برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از نگاره گریز یوسف از زلیخا» تألیف منیژه کنگرانی و همکاران (۱۳۹۸) به بررسی روند برگرفتگی و اقتباس سه نقاش معاصر از نگاره گریز یوسف از زلیخا با توجه به گونه‌های بیش‌متنی می‌پردازد. مقاله حاضر به‌طور خاص بر گونه جایگشتی متمرکزشده و دو اثر یک نقاش معاصر را برای نشان دادن تنوع برگرفتگی از یک هنرمند برگزیده است که از دیگر مقالات متمایز می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای با استفاده از منابع مکتوب و دیجیتال است و مشاهده مستقیم آثار هنری انجام پذیرفته و از امکانات و قابلیت رویکرد بیش‌متنیت ژنت برای تحلیل نشانه‌شناختی دو نقاشی معاصر و برگرفتگی آن از نگارگری سنتی استفاده شده است.

یعقوب امدادیان و خوانشی نو از نگارگری

یعقوب امدادیان متولد ۱۳۳۷ش از نقاشان و هنرمندان مطرح معاصر در خانواده‌ای هنرمند در تبریز متولد شد. او نقاشی را در هنرستان هنرهای زیبای میرک تبریز و هنرستان هنرهای زیبای تهران فراگرفت. سپس دوره‌های کارشناسی نقاشی و کارشناسی‌ارشد گرافیک را در هنرکده هنرهای تزیینی گذراند. او ضمن آموزش نقاشی و برگزاری نمایشگاه‌های مختلف در داخل و خارج از کشور، مسئولیت‌های مختلفی همچون معاونت و کارشناسی هنری موزه هنرهای معاصر تهران (تا ۱۳۸۳ش) و مدیریت گالری هور در تهران از ۱۳۸٤ش را بر عهده داشت. مرتضی گودرزی در گفتگویی با اشاره به خانواده امدادیان گفته است: خانواده امدادیان در هنر معاصر ایران جایگاهی یگانه دارد. خانواده‌ای که چند دهه است در هنر معاصر ایران آرام و بی‌حاشیه فعالیت می‌کنند، اما حضوری جدی و انکارناپذیر دارند. کارنامه این خانواده مجموعه‌ای پربرگ و بار است از نقاشی و گرافیک تا مجسمه‌سازی و تدریس و گالری‌داری و غیره. هر یک از اعضای این خانواده سبک و سیاق متفاوتی را در نقاشی دنبال کرده‌اند. هرچند که آثارشان ریشه در طبیعت دارد و هرکدام به‌نوعی طبیعت‌گرا محسوب می‌شوند. یعقوب امدادیان شناخته‌شده‌ترین عضو خانواده است. نقاشی که پس از دوره‌های گوناگون در نقاشی، اکنون به‌نوعی نقاشی انتزاعی غیر انتزاعی رسیده است؛ انتزاعی طبیعت‌گرایانه

بـر بوم‌هـای بزرگـی کـه جزئیاتـی در بـالای نقاشـی‌ها دیـده می‌شـود (URL1). رویین پاکبـاز نیـز در جلـد دوم دایره‌المعـارف هنـر دربـاره ایـن نقـاش آورده اسـت: امادیـان اساسـاً یـک منظره‌نـگار اسـت. چشـم‌اندازهای پهنـاور و تابنـاک دل‌مشـغولی همیشـگی او بـوده اسـت. چـه در نقاشـی‌های شـبه کوبیسـتی‌اش از خانه‌هـای روسـتایی، کشـتزارها و بیابان‌هـا چـه در ترکیب‌بندی‌هـای نیمـه انتزاعـی کـه در آن‌هـا زمیـن و آسـمان بـه اشـکال راست‌گوشـه رنگـی و بافـت‌دار بـدل شـده‌اند. آثـار اخیـر او را می‌تـوان هم‌آمیـزی هندسـه فـرم و تغـزل رنـگ تعبیـر کـرد (پاکبـاز، ۱۳۹۵: ۱۵۳).

اگرچـه امادیـان به‌عنـوان مناظـر انتزاعـی‌اش شـهرت یافتـه اسـت، امـا فضـای نقاشـی‌هایش به‌گونـه‌ای تنظیم‌شـده کـه یـادآور نگارگـری ایرانـی اسـت و روح نگارگـری در رنـگ و ترکیب‌بنـدی آثـارش به‌خوبـی نمـود یافتـه اسـت، چنانچـه در قسـمت بـالای تابلوهـای امادیـان اغلـب اشـکال کوچکـی به‌مثابـه درختـان، سـاختمان‌ها، مشـاهده می‌شـود کـه بـه نظـر در فاصلـه دور قـرار دارنـد و بـا مربع‌هـای بـزرگ رنگـی از بیننـده جـدا شـده‌اند. ایـن امـر شـبیه بـه تفکـر نگارگـری اسـت کـه مـکان دورتـر را در بـالای کادر نقاشـی نشـان می‌دهـد. امادیـان طـی گفتگویـی در مـورد ایـن بخـش از نقاشـی‌هایش کـه از انتـزاع فاصلـه می‌گیـرد، بـه الهـام و برگرفتگـی از نگارگـری اشـاره و آورده اسـت: اگـر بـه نگارگری‌هـای ایرانـی نـگاه کنیـد، غالبـاً افـق وجـود دارد و آن نـگاه از بـالا کـه دیـد عقابـی بـه آن می‌گوینـد و دیـد از روبـه‌رو کـه مـن از نقاشـی ایرانـی گرفتـم. در کارهایـم وقتـی نـگاه می‌کنیـد، می‌بینیـد کـه انـگار از هواپیمـا زمیـن را نـگاه می‌کنیـد و ضمنـاً انـگار در جایـی ایسـتادی و چشـم‌انداز دور را نـگاه می‌کنـی کـه ایـن دو عامدانـه در کارهایـم وجـود دارد (امینـی، ۹:۱۳۹۰). بنابرایـن، اگرچـه روح نقاشـی ایرانـی در آثـار امادیـان رسـوخ یافتـه اسـت، امـا به‌صـورت مشـخص در دو نقاشـی او به‌وضـوح برگرفتگـی از نگارگـری ایرانـی مشـاهده می‌گـردد. ایـن دو اثـر برخـلاف دیگـر آثـار هنرمنـد فیگوراتیـو بـوده و می‌تـوان پیش‌متن‌هـای مـورد الهـام هنرمنـد را به‌خوبـی مشـخص و تعییـن کـرد. نکتـه مهـم دیگـر ایـن اسـت کـه هنرمنـد دو شـیوه مختلـف در مواجهـه و برگرفتگـی از پیش‌متن‌هـای خـود برگزیـده، امـا درنهایـت در سـبک شـخصی هنرمنـد نمـود یافتـه اسـت کـه در ادامـه تحلیـل و بررسـی می‌شـود.

جایگشت و اشکال و قابلیت‌های گوناگون آن

یکـی از مهم‌تریـن گونه‌هـای بیش‌متنـی نـزد ژنـت، ترانسپوزیسـیون (ترانسپوزیشـن) بـه معنـای جایگشـت یـا ترامکانیـت اسـت کـه از فعـل ترانسـپوزه[۱۰] یعنـی تغییـر قـرار و جـادادن گرفتـه شـده اسـت. بنابرایـن، ترانسپوزیسـیون یعنـی جابجـا کـردن و تغییـر مـکان و جـای و جایـگاه دادن. بـه عبارتـی هـم بـه معنـی دگرگونـی اسـت و هـم پویایـی و هـم تکثیـر. نخسـتین‌بار کریسـتوا بـرای تمایـز نظریـات خویـش از آنچـه اغلـب افـراد بینامتنیـت (تأثیرگـذاری یـک متـن بـر متـن دیگـر) می‌نامنـد، اصطـلاح جایگشـت یـا ترامکانـی را بـه کار بـرد. او در کتـاب انقـلاب در زبـان شـاعرانه می‌نویسـد: «اصطـلاح بینامتنیـت جایگشـت یـک (یـا چندیـن) نظـام نشـانه‌ای را در نظامـی دیگـر مشـخص می‌کنـد، امـا ازآنجاکـه از ایـن اصطـلاح بیشـتر معنـای سـادهٔ نقـد منابـع یـک متـن برداشـت می‌شـود، مـا جایگشـت [ترامکانیـت] را ترجیـح می‌دهیـم، زیـرا ایـن امتیـاز را دارد کـه مشـخص می‌کنـد کـه گـذر از یـک نظـام دلالتـی

به‌نظـام دلالتـی دیگـر نیازمنـد ترکیـب نوینـی از تکسـاختی [امـر نهـاده‌ای] اسـت» (Kristeva 1974: 59-60؛ نامورمطلـق، ۱۳۹٤: ۱۱). ایـن تغییـر اصطـلاح بیانگـر حساسـیت کریسـتوا نسـبت بـه معنـا و دریافـت موضـوع موردتوجـه اوسـت. گراهـام آلـن نیـز در ایـن رابطـه آورده اسـت: «اتخـاذ یکـی از دو اصطـلاح بینامتنیـت و جایگشـت [ترامکانیـت] اهمیـت کمتـری در مقایسـه بـا ایـن درک دارد کـه متـون نه‌تنهـا از آحـاد متنـی پیشـین بهره‌گرفتـه، بلکـه آن‌هـا را دگرگـون کـرده و بـه تعبیـر کریسـتوا، موضـوع نهـاده‌ای تـازه‌ای بـه آن‌هـا می‌بخشـد» (آلـن، ۷۸:۱۳۸۰). بنابرایـن نـزد کریسـتوا تمامـی بینامتنیـت جایگشـت نامیـده می‌شـود، امـا در اندیشـه ژنـت جایگشـت مفهومـی متفـاوت دارد و یکـی از اقسـام بیش‌متنیـت و در ردیـف تراگونگ‌هـا و از نـوع گونه‌هـای جـدی محسـوب می‌شـود و تفنـن و یـا طنـز نیسـت. ژنـت در اهمیـت جایگشـت می‌نویسـد: «جایگشـت در ابعـادی گسـترده می‌توانـد بـا گسـترش متنـی و بـا هـدف زیبایی‌شـناختی و یـا ایدئولوژیـک تـا جایـی پیـش رود کـه ویژگی‌هـای بیش‌متنـی خـود را مخفـی یـا فرامـوش کننـد و ایـن زایـش بـه تنـوع فراینـد تراگونگـی مرتبـط می‌شـود کـه اثـر تولیـد می‌کنـد» (Genette, 1982 : 237). بنابرایـن، عـلاوه بـر اینکـه در جایگشـت تنـوع و گسـتره‌ای بی‌نظیـر وجـود دارد، بیش‌متـن آن می‌توانـد تـا حـد گسسـت از پیش‌متـن خـود فاصلـه بگیـرد. ایـن امـر بـه بیش‌متـن قابلیـت اسـتقلال از متـن مـادر یـا پیش‌متـن را می‌دهـد، چنانچـه گاه فقـط برخـی از متخصصـان می‌تواننـد نشـانه‌های ایـن برگرفتگـی را هویـدا سـازند. بنابرایـن، اگـر بـرای کریسـتوا تمـام متـن جایگشـت و بینامتنـی اسـت، امـا نـزد ژنـت جایگشـت یکـی از شـش‌گونه بیش‌متنـی و درعین‌حـال مهم‌تریـن و گسـترده‌ترین آن‌هـا محسـوب می‌شـود کـه می‌توانـد دیگرگونه‌هـای بیش‌متنـی را نیـز درگیـر کنـد. جایگشـت در زمـره تراگونگـی قـرار دارد و شـامل فراینـد تراسـبکی می‌شـود. به‌عبارت‌دیگـر، سـبک‌های بیش‌متـن و پیش‌متـن یکـی نیسـتند و از دو خاسـتگاه سـبکی متفـاوت هسـتند. تغییـر سـبک یـا در یـک فراینـد بینازبانـی صـورت می‌گیـرد کـه می‌شـود ترجمـه و یـا بینافراگونگـی یعنـی از شـعر بـه نثـر یـا از نثـر بـه شـعر اسـت. بااین‌حـال، همـه ایـن تراگونگی‌هـای جایگشـتی از نظـر ژنـت بـا کارکـرد جـدی و نـه تفننـی یـا طنـزی صـورت می‌پذیـرد. بـه عبـارت روشـن‌تر، کارکـرد جـدی اولویـت و حتـی تسـلط دارد. در ایـن صـورت، بخشـی از تراگونگی‌هـای فرهنگـی ماننـد ملیـت یـا جنسـیت و یـا تراگونگی‌هـای ایدئولوژیـک و انگیزشـی و ارزشـی را نیـز در برمی‌گیـرد، امـا مهـم تکثیـر جـدی یـک متـن تـازه از متنـی موجـود اسـت (نامورمطلـق، ۱۳۹۹: ۳۲). ژنـت در کتـاب پالمسسـت مباحـث مربـوط بـه جایگشـت را بـه دو دسـته بـزرگ کمـی و کیفـی تقسـیم کـرده و جداگانـه مطالعـه می‌کنـد. در دسـته کمـی بـر تغییـرات کمـی ماننـد کاهـش یـا افزایـش کمـی روایـت و متـن تأکیـد می‌شـود کـه بیشـتر جنبـه مکانیکـی داشـته و حجـم مطالـب تغییـر می‌کننـد. تغییـرات کمـی و حجمـی تغییـرات کیفـی و محتوایـی را سـبب می‌شـود. بنابرایـن، جایگشـت یـا در کمیـت یـک اثـر اتفـاق می‌افتـد و یـا کیفیـت آن را تغییـر می‌دهـد.

جایگشت کمی

جایگشـت می‌توانـد در کمیـت یـک اثـر اتفـاق افتـد و بیش‌متـن نسـبت بـه پیش‌متـن خـود از نظـر کمـی تغییـر کنـد. در ایـن صـورت دو احتمـال وجـود دارد: کاهـش، افزایـش. به‌عبارت‌دیگـر

یـک بیش‌متـن می‌توانـد نسـبت بـه پیش‌متـن خـود گسـترده‌تر و بزرگ‌تـر و یـا کوچک‌تـر یـا محدودتـر گـردد[۱۱]. ژنـت در اشـاره بـه دو نـوع جایگشـت می‌نویسـد: «یـک متـن ادبـی می‌توانـد دو نـوع جایگشـت متضـاد را تجربـه نمایـد کـه آن را کمـی نـاب می‌نامـم و بـه همیـن دلیـل صرفـاً سـبکی و نـه مضمونـی خواهـد بـود. ایـن دو عملیـات یکـی بـر کوتـاه کـردن اسـتوار گردیـده کـه آن را کاهـش و دیگـری بـر بلنـد کـردن اسـتوار گردیـده کـه آن را گسـترش می‌نامیـم» (Genette, 1982: 263). بنابرایـن، کاهـش یـا افزایـش حاصـل هـر نـوع برگرفتگـی یـا متن‌سـازی به‌واسـطه متن‌هـای گذشـته به‌خصـوص در گونـه جایگشـت تلقـی می‌شـود کـه به‌خصـوص در هنـر و ادبیـات اهمیـت می‌یابـد. ژنـت بـا اشـاره بـه ایـن موضـوع در ادامـه می‌نویسـد: «کاسـتن یـا گسـتردن یـک متـن، یعنـی تولیـد یـک متـن تـازه به‌واسـطه یـک متـن پیشـین، متنـی کوتاه‌تـر یـا بلندتـر کـه از آن برگرفتـه شـده باشـد، امـا ایـن دگرگـون کـردن بـه شـیوه‌هایی متنـوع و هـر بـار بـه صورتـی ویـژه انجـام می‌گیـرد. بااین‌حـال، می‌تـوان آن‌هـا را به‌صـورت متقـارن در دو گونـه بنیادیـن بـا دگرگونی‌هـای کاهشـی و یـا افزایشـی بـه نظـم کشـید» (Ibid:264). بنابرایـن، در ایـن حالـت بـا نوعـی ناوفـاداری ارادی سـروکار داریـم، زیـرا مؤلفـان بـا قصـد و اراده می‌کوشـند از پیش‌متـن تخطـی کـرده و آن‌هـا را بـه دلایـل گوناگـون کاهـش و یـا افزایـش دهنـد. همچنیـن بایـد افـزود کـه گاه کاهـش و گسـترش همزمـان باهـم در یـک اثـر اتفـاق می‌افتـد و بخش‌هایـی از اثـر کـم و یـا بخش‌هایـی بـه آن اضافـه شـود. کاهـش یـا افزایـش بـه شـیوه‌های گوناگـون انجـام می‌پذیـرد.

کاهـش: متداول‌تریـن نـوع تراگونگـی کاهـش اسـت. در ایـن حالـت عنصـر یـا عناصـری از پیـش متـن حـذف و کـم می‌شـود کـه می‌توانـد سـه حالـت داشـته باشـد: پالایـش، پیرایـش و فشـردگی. در پالایـش بخـش یـا بخش‌هایـی از متـن کاسـته و بیش‌متـن نسـبت بـه پیش‌متـن کوچک‌تـر می‌شـود. بـرای مثـال می‌تـوان بـه سانسـور بـه دلیـل برخـی مغایرت‌هـا و مسـائل فرهنگـی، مذهبـی اشـاره کـرد. از نظـر ژنـت پیرایـش هنگامـی اتفـاق می‌افتـد کـه بیش‌متـن از نظـر سـبکی کوتـاه و خلاصـه گـردد، امـا از مضمـون چیـزی کاسـته نشـود. در توضیـح بایـد گفـت: «پالایـش –را کـه درنهایـت هیچ‌گونـه تولیـد متنـی را در برنـدارد و بـا قطـع کـردن یـا بـرش قیچـی عمـل می‌کنـد– بایـد از پیرایـش متـن متمایـز کـرد کـه بـر اسـاس قاعـده خلاصـه کـردن یـک متـن بـدون اینکـه هیـچ بخـش مضمونـی آن حـذف شـود مشـخص می‌گـردد، امـا بازنویسـی آن در یـک سـبک کوتاه‌تـر و بنابرایـن تولیـد آن بـا کاری نویـن در متنـی جدیـد خواهـد بـود کـه می‌توانـد حتـی هیچ‌یـک از کلمـات متـن اصلـی را حفـظ نکنـد» (Ibid: 271). شـکل سـوم کاهـش متـن، فشـردگی و قبـض متـن اسـت. در ایـن حالـت کلیـت متـن فشـرده، متراکـم، خلاصـه و چکیـده می‌شـود و گاهـی کارکـرد معرفـی و اطلاع‌رسـانی پیـدا می‌کنـد. گسـترش۱۲: برخـلاف کاهـش، گاهـی تغییـر و دگرگونـی بـا افـزودن و گسـترش ممکـن می‌شـود کـه می‌توانـد در سـه شـکل افزایـش۱۳، آرایـش۱٤ و پـرورش انجـام پذیـرد. در افزایـش ممکـن اسـت هـردو افزایـش کمـی و مضمونـی توأمـان اتفـاق افتـد. مثـلاً بـا افـزودن مطلبـی مضمـون تراژیـک یـک داسـتان بـه پایانـی خوشـایند تغییـر یابـد. در آرایـش جنبـه سـبکی بیشـتر موردتوجـه قرارگرفتـه و گسـترش می‌یابـد، امـا در پـرورش و تفصیـل، هـر دو شـکل آرایـش و افزایـش می‌تواننـد باهـم عمـل کـرده و متـن را بگسـتراند.

جایگشت کیفی

گفتـه شـد کـه جایگشـت همچنیـن می‌توانـد بـه تغییـرات کیفـی و دگرگونی‌هـای محتوایـی میـان دو متـن بپـردازد. جایگشـت کیفـی و محتوایـی به‌قصـد دگرگونـی و تغییـر در مضمـون و معنـا شـکل می‌گیـرد. در ایـن قبیـل از جایگشـت‌ها مؤلـف بیش‌متـن قصـد دگرگونـی و یـا سـرپیچی از معنـای پیش‌متـن را دارد بـر ایـن اسـاس، تغییـرات مختلفـی اتفـاق می‌افتـد؛ تغییـرات فرهنگـی، روایـی، زمانـی، محیطـی، جنسـیتی، سـنی، زبانـی، نشـانه‌ای، ارزشـی و غیـره. هـرگاه یکـی از ایـن تغییـرات در فرآینـد اقتباسـی صـورت گیـرد، بدیـن معناسـت کـه آن شـاخص در بیش‌متـن نسـبت بـه پیش‌متـن دچـار تحـول و دگرگونـی شـده اسـت (نامورمطلـق، ۱۳۹۶: ۷). چنیـن تغییـرات و دگرگونی‌هایـی می‌توانـد بـه دلایـل مختلـف قومـی، ملـی، فرهنگـی و یـا گاهـی بـرای کسـب مخاطبـان جدیـد انجـام شـود. بـرای مثـال، تغییـر در سـن شـخصیت‌ها یعنـی پیـر کـردن یـا جـوان کـردن آنـان از پیش‌متـن بـه بیش‌متـن و یـا تغییـر در جنسـیت قهرمـان داسـتان از مـرد بـه زن و غیـره، در زمـره جایگشـت کیفـی قـرار دارد. همچنیـن می‌تـوان بـه دگرگونـی و تغییـرات ارزشـی (ارزش‌گـذاری یـا ارزش‌زدایـی) عناصـر و یـا شـخصیت‌های بیش‌متـن نسـبت بـه پیش‌متـن اشـاره کـرد. بـه عبارتـی، در یـک اثـر، یـک شـخصیت یـا عنصـر در میـان دیگـر شـخصیت‌ها یـا عناصـر می‌توانـد دارای ارزش‌هـای مثبـت یـا منفـی و یـا ارزش مثبت-منفـی گـردد. از عواملـی کـه شـخصیت‌ها را از هـم متمایـز می‌کنـد، دقیقـاً همیـن ارزش‌گذاری‌هـا یـا ارزش‌زدایی‌هـا هسـتند. ارزش‌گـذاری یعنـی برجسته‌سـازی یـک شـخصیت و یـا دادن ارزش‌هـای مثبـت و برجسـته و مهـم بـه او. مؤلـف بـه شـیوه‌های گوناگونـی بـه شـخصیت و یـا عنصـر و چیـزی کـه در پیش‌متـن قـرار دارد، نقشـی بهتـر و مهم‌تـر از بیش‌متـن می‌دهـد. برعکـس آن، هـرگاه از شـخصیتی کـه در پیش‌متـن واجـد ارزش‌هـا و ویژگی‌هـای مثبـت بـوده، ایـن ویژگی‌هـای اخـذ شـود چنانکـه از نظـر مخاطـب عمومـی نامتناسـب گـردد، ارزش‌زدایـی شـده اسـت. حـال گـذار از پیش‌متـن بـه بیش‌متـن می‌توانـد همـراه بـا تغییراتـی در ارزش‌گذاری‌هـای عناصـر و شـخصیت‌ها صـورت پذیـرد. بـرای ژنـت، تراارزشـی در معنـای گسـتردهٔ خـود شـامل تحلیـل مثبـت ارزشـی یعنـی ارزش‌گـذاری و ارزش‌پـردازی و جنبـهٔ منفـی آن یعنـی دگرارزشـی و ضدارزشـی اسـت و مجموعـه آن‌هـا را تراارزشـی می‌نامـد (Genette, 1982: 393, 395). در وضعیـت تراارزشـی هـر دو جنبـه دگرارزشـی و ارزش‌گـذاری بـر روی شـخصیت‌های واحـد انجـام می‌پذیـرد.

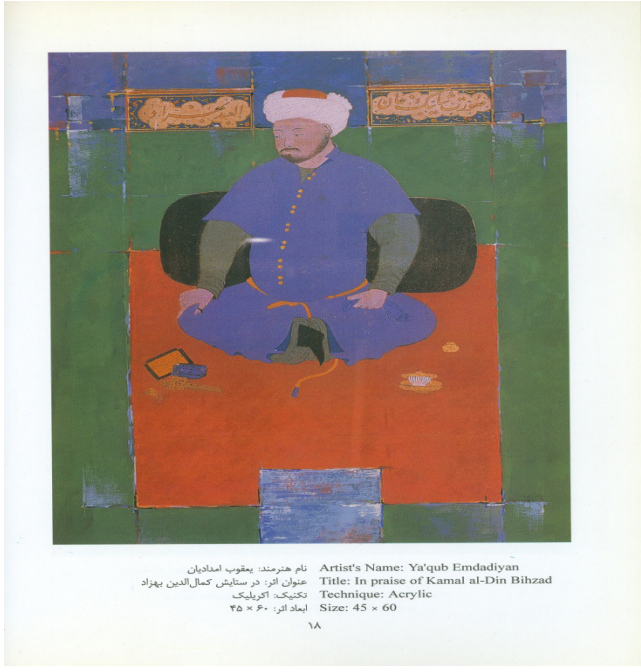
مطالعات کاربردی: خوانش بیش‌متنی دو نقاشی از یعقوب امدادیان

پـس از آنچـه گفتـه شـد، در ادامـه بـه خوانـش دو نقاشـی از امدادیـان کـه مسـتقیماً از نگارگـری برگرفته‌شـده، پرداختـه می‌شـود. نخسـتین اثـر بـا عنـوان در سـتایش کمال‌الدیـن بهـزاد در ۱۳۸۲ش در نمایشـگاه «بهـزاد در خاطـر و خیـال نقاشـان معاصـر» و دومیـن نقاشـی بـدون عنـوان در ۱۳۸٤ش در نمایشـگاه «خیـال ایرانـی، سـلطان محمـد در خاطـر و خیـال نقاشـان معاصـر» در مؤسسـه صبـای فرهنگسـتان هنـر بـه نمایـش درآمـده و در کتاب‌هـای مجموعـه آثـار نمایشـگاه منتشـر شـده اسـت و هم‌اکنـون در گنجینـه فرهنگسـتان هنـر محفـوظ اسـت.

بیش‌متن نخست: در ستایش کمال‌الدین بهزاد

نخستین اثر امادیان با عنوان در ستایش کمال‌الدین بهزاد (تصویر ۱) در ابعاد ۶۰cm×۴۵، برگرفته از تصویر شیبک‌خان است (تصویر ۲). نگاره‌ای که از آن به‌عنوان تصویر محمدخان شیبانی یا شیبک‌خان[۱۴] یادشده، یکی از آثار منسوب به کمال‌الدین بهزاد (ابعاد ۱۴cm×۱۲) و اکنون در گنجینه موزه هنر متروپولیتن محفوظ است.

تصویر ۱: شیبک‌خان اثر کمال‌الدین بهزاد (Bahari, 1997: 147)



تصویر ۲: در ستایش کمال‌الدین بهزاد اثر یعقوب امادیان، گنجینه فرهنگستان هنر (بهزاد در خاطر و خیال نقاشان، ۱۳۸۲: ۱۸)

تصویر ۳: بدون عنوان اثر یعقوب امدادیان (URL2)

کمال‌الدین بهزاد از معدود هنرمندان ایرانی است که در زمان حیات خود شهرت و اعتبار یافت. بسیاری از نگارگران به تقلید از آثار او پرداخته‌اند و یا نامش را در اثرشان به‌جای گذاشتند. با وجود محبوبیت بهزاد، زندگی او در هاله‌ای از ابهام قرارگرفته و اطلاعات کاملی از تاریخ تولد و زندگی او در دست نیست[۱۶]. همچنین نمی‌توان به‌یقین آثار بهزاد را برشمرد. گاه بیش از ۵۰ اثر را به بهزاد منسوب کرده‌اند (سرمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۶-۱۲۸). کریم‌زاده تبریزی در کتاب احوال و آثار نقاشان قدیم ایران ضمن شرحی درباره این نقاش پرآوازه، به تعداد ۳۲ اثر رقم‌دار اصیل اشاره می‌کند که توسط بهزاد نقاشی گردیده، به انضمام ۸ اثر که در کتاب ظفرنامه یزدی موجود است (نک: کریم‌زاده تبریزی: ۱۳۶۳:۱۰۶-۱۲۰). به نظر می‌رسد شیبک‌خان که اهل فضل و ادب بوده، شرایط مناسبی برای تداوم کار کارگاه هنری هرات و ازجمله بهزاد فراهم نموده و تصویری که امروزه از محمد شیبک‌خان با رقم صورت العبد بهزاد موجود است، از قرار معلوم در جواب این رعایت‌ها و عنایت‌ها بوده است (Bahari, 1997: 103).

در نگاره بهزاد، پیکره شیبک‌خان به‌صورت چهارزانو نشسته بر زیراندازی قرمز تصویر شده که بر مخده‌ای تکیه زده است. ریشی کم‌پشت و کوتاه، چشم‌هایی بادامی و صورتی بیضی از خصوصیات تصویر شده برای شیبک‌خان است. او لباسی به رنگ آبی خاکستری با دگمه‌هایی طلایی بر تن دارد که با کمربندی تکمیل شده است. حلقه‌ای در انگشت شست دست راست و دستمالی در دست چپ او دیده می‌شود. اشیا و ابزاری به‌صورت پراکنده بر روی زیرانداز اطرافش قرار دارد که به نظر قلمدان و دواتی است که با جزییات و دقت در ریزه‌کاری نقاشی شده است. نور منتشره سراسر تصویر را دربرگرفته است و از کنتراست تیره روشن و تضاد رنگ‌های مکمل برای بهتر دیده شدن

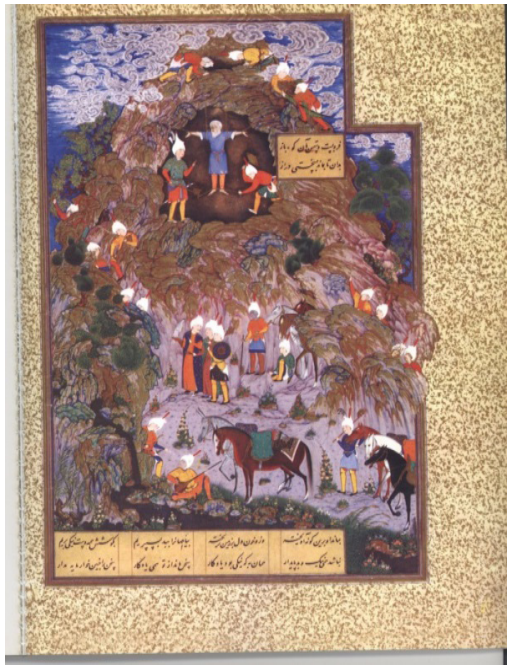
پیکره به‌خوبی استفاده شده است. نحوه قرارگیری پیکره در میانه صفحه، تقسیم فضا و چینش عناصر به‌گونه‌ای است که ترکیب‌بندی تقریباً متقارن به نظر می‌رسد. دو کتیبه سمت راست و چپ بالای سر تصویر که عبارت تصویر شیبک‌خان و نیز العبد بهزاد بر آن‌ها نقش بسته است بر القای این حس تقارن در تصویر افزوده، گرچه قرینه نیست. ملکیان شیروانی معتقد است که «این تصویر زمانی بخشی از یک مرقع بوده است. سپس روی یک مقوا چسبانده شده و جدول‌بندی سمت راست آن در طول لبه بالایی مشخص می‌سازد که آن را از گوشه راست‌بالای صفحه‌ای بزرگ‌تر بریده‌اند. هنگام چسباندن آن روی مقوا دو قاب مذهب مطلا به خط نستعلیق در دو سمت سر مرد نشسته طراحی شده است که هر یک نامی دارد. در قاب سمت چپ العبد بهزاد و در قاب سمت راست شیبک‌خان نوشته شده است. به نظر می‌رسد این کتیبه‌ها در کتابخانه سلطنتی در دوران حیات بهزاد یا اندکی بعد از وفات او در این تصویر تعبیه کرده‌اند، یعنی زمانی که یاد آثار بهزاد هنوز در ذهن کتابداران زنده بوده است» (ملکیان‌شیروانی، ۱۳۸۶: ۱۲۸). یعقوب امادیان با پیش‌متن قراردادن نگاره فوق، بیش‌متن خود را نقاشی کرده است (تصویر ۲). او در این برگرفتگی تمام اثر بهزاد را بی‌هیچ تغییری تکرار (پاستیش) کرده و تنها بر فضای اطراف پیکره کمی افزوده و گسترده‌تر کرده است، چنانچه بیننده می‌تواند فضایی گسترده‌تر از کار بهزاد را در پیرامون پیکره مشاهده کند که به سبک نظام هندسی آثار امادیان به تصویر درآمده است. به عبارتی، کار بهزاد در کادری بزرگ‌تر با رعایت همان قرینگی نسبی تنظیم شده است، اما سطوح رنگی پهناور، خطهای کمرنگ و پراکنده و رنگ‌های ناپایدار و لغزان بر بستر بوم، ضمن اینکه شکل و تنوع سطوح هندسی نگاه کوبیستی به فضا و سوژه را نشان می‌دهد، حرکت و جنبشی را در کادر القا می‌نماید و افزون بر آن، طبیعتی گسترده و بی‌انتها و چشم‌اندازی فراخ را بازنمایی می‌کند. طبیعتی که چون دیگر آثار امادیان به تحدید اَشکال چهارگوش مقید شده و ارجاعی به زمین و آسمان دارد. در تصویر ۲ نیز اگر پیکره شیبک‌خان از کادر حذف شود همان ترکیب‌بندی‌های انتزاعی امادیان به چشم می‌آید که نمونه آن در تصویر ۳ قابل‌مشاهده است. به عبارتی، او با فرم و رنگ و گسترش فضا، ابعاد طبیعت را در هندسه خاص خود بازنمایانده است، اما بیننده می‌پندارد که شیبک‌خان در طبیعت دشت بساط گسترانده است. امادیان با برگرفتگی شکل پیکره از نگاره بهزاد (پاستیش) و انتقال آن به کادری جدید و با انجام تغییراتی در فضا اثری مدرن در سبک شخصی خود آفریده است. اثر امادیان نه وجه طنزی دارد و نه تفننی، بلکه جدی است. در اینجا سبک در یک فرایند بینافراگونگی از نگارگری به نقاشی مدرن تغییریافته است. بنابراین بیش‌متنیت تراگونگی از نوع جایگشت است. البته در این جایگشت بخش عمده تصویر شیبک‌خان از بیش‌متن کپی (به‌اصطلاح پاستیش) شده است. در بیش‌متن و پیش‌متن تغییر مضمونی و یا سنی و غیره اتفاق نیفتاده و تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن بسیار کم است و افزون بر تغییر عنوان به‌مثابه پیرامتن اثر و انتخاب عنوان «در ستایش کمال‌الدین بهزاد» به‌منظور تأکید بر پیش‌متن، به‌اختصار به شرح زیر است:

تغییر سبکی: نگاره بهزاد تمامی ویژگی‌هایی نگارگری سنتی را دارد، حال‌آنکه اثر امدادیان یک نقاشی مدرن با سبک شخصی هنرمند است که با همان هندسه و با ترکیب سطوح تخت و خطوط عمودی و افقی و در هم تنیدگی رنگ‌ها خلق‌شده و قاب و تصویری از گذشته در فضایی معاصر را تداعی می‌کند.
تغییر ابعاد: ابعاد کوچک پیش‌متن به ابعاد بزرگ‌تری در پیش‌متن تغییریافته است.
مکان: بیش‌متن به‌گونه‌ای نقاشی شده که به نظر پیکره در طبیعت حضور دارد نه در فضای محصور داخل عمارت.

بیش متن دوم: فاقد عنوان

این اثر امدادیان در کادری مربع به ابعاد ٦٩cm×٦٩ با تکنیک ترکیب مواد و بدون عنوان در نمایشگاه «خیال ایرانی، سلطان محمد در خاطر و خیال نقاشان» ارائه و در کتاب مجموعه آثار منتشر شده است (تصویر ٤). در مقدمه کتاب نمایشگاه به قلم مصطفی گودرزی تکریم سلطان محمد و معطوف داشتن نگاه هنرمند معاصر ایرانی به گنجینه‌های پربار هنر گذشته کشور و فراهم آوردن انگیزه برای شناخت و رجوع مجدد به شاهکارهای هنر گذشته ایران و غیره از مهم‌ترین اهداف برگزاری نمایشگاه خیال ایرانی ذکر شده است (گودرزی ١٣٨٤: ٧). در نقاشی امدادیان در میان پس‌زمینه‌ای ساده با سطوحی از رنگ سایه‌های متنوع زرد و آبی بنفش روشن و کمی پایین‌تر از مرکز تابلو، پیکره مرد تارنوازی دیده می‌شود که در میان چمنزار و در کنار رود نشسته و به نقطه‌ای در بالای سر می‌نگرد. سرپوشی خاص و سفید بر سر و لباسی به رنگ نارنجی و زرد بر تن دارد. نقاشی فضایی آرام و شاد را القا می‌کند. برای یافتن پیش‌متن این اثر در بررسی آثار سلطان محمد مشخص شد نگاره به بند کشیدن یا مرگ ضحاک در کوه دماوند مورد الهام امدادیان قرارگرفته است.

تصویر ۴: بدون عنوان اثر یعقوب امدادیان، گنجینه فرهنگستان هنر (خیال ایرانی، ١٣٨٤: ١٥)



تصویر ۵: به بند کشیدن ضحاک اثر سلطان محمد (آژند، ۱۳۸٤: ۱۵٤)

نگاره سلطان محمد برای شاهنامه شاه‌طهماسبی در اواسط دهه ۱۵۳۰م. حدود ۹۲۸-۹٤۲ق تصویر شده و اکنون در موزه متروپولیتن نیویورک محفوظ است (تصویر ۵). طبق روایت فردوسی، فریدون پس از شکست ضحاک، او را در غاری در کوه دماوند به بند می‌کشد:

بیاورد ضحاک را چون نوند به کوه دماوند کردش به بند

سلطان محمد صحنه اوج این داستان را به تصویر درآورده است. در نگاره مذکور بخش عظیمی از نگاره به کوه و دامنه آن اختصاص یافته است. در سیاهی غاری در نزدیکی قله کوه مطابق داستان فردی در حال زنجیر کردن ضحاک است و مردی دیگر احتمالاً فریدون ناظر صحنه است. ۲۳ پیکره دیگر در قله یا اطراف و دامنه کوه پراکنده‌اند و مشغول گفتگو و ناظر صحنه‌اند. پراکندگی پیکره‌ها به کمک سایر عناصر تصویر، ترکیب‌بندی اسپیرالی را شکل می‌دهد که چشم بیننده را به‌سوی غار هدایت می‌کند که اتفاق اصلی در آنجا رخ می‌دهد. بخش کمی از تصویر در بالای کوه به آسمان آبی با ابرهای پیچان به رنگ سفید اختصاص‌یافته است. نگاره از ترکیبی پرجنب‌وجوش و جوش با رنگ‌های روشن و درخشان برخوردار است. آژند درباره نگاره نوشته است: گرچه سخن از مرگ است، اما مرگ چه کسانی؟ مرگ کسانی که مردم را عرصه قتل و غارت و قحط و غلا ساخته‌اند. پس مرگ چنین کسانی نه دلتنگی، بلکه جای دلگشادگی و دل‌نوازی دارد و به‌جای رنگ‌های تیره و خاکستری باید از رنگ‌های شاد بهره جست و سلطان محمد این کار را در این دو نگاره به کمال رعایت کرده و فضایی مملو از رنگ‌های چشم‌نواز پدید آورده است. حتی در پایین ترکیب‌بندی مرگ ضحاک خنیاگران به تارنوازی مشغول‌اند (آژند، ۱۳۸٤: ۱۵۳). ابیاتی در دو کتیبه درج گردیده، یکی در کنار دهنه غار منطبق با تصویر به این شرح است:

فروبست دستش بر آن کوه باز　　بدان تا بماند به‌سختی دراز

و چهار بیت دیگر ادامه آن در کادری مماس با لبه زیرین نقاشی با این بیت آغاز شده است:

بماند بر آن گونه آویخته　　وزو خون‌دل بر زمین ریخته

بیا تا جهان را به بد نسپریم　　به کوشش همه دست نیکی بریم

نباشد همی نیک و بد پایدار　　همان به که نیکی بود یادگار

سخن ماند از تو همی یادگار　　سخن را چنین خوارمایه مدار

امدادیـان برخـلاف فضـای پرتحـرک و شـلوغ و رنگیـن نـگاره سـلطان محمـد، صرفـاً پیکـره تارنـوازی نشسـته در پاییـن نـگاره را بـه همـراه بخشـی از محیـط پیرامونـی شـامل چمنـزار و گیاهـان و رودخانـه انتخـاب و اثـر خـود را تصویـر کـرده اسـت. تنهـا حرکـت پیکـره و نـگاه او به‌صـورت معکـوس از چـپ بـه راسـت شـده اسـت. در بیش‌متـن فضـا و پس‌زمینـه نقاشـی به‌صـورت سـاده و انتزاعـی بـا سـطوح مختلـف رنـگ پوشـانده شـده اسـت. امدادیـان تنهـا تصویـر یـک نوازنـده را از میـان بیست‌وسـه پیکـره موجـود در نـگاره انتخـاب و پاسـتیش و بازآفرینـی کـرده و ضمـن ارزش‌گـذاری ویـژه، ایـن پیکـره را بـه سـوژه اصلـی بیش‌متـن تبدیـل و برجسـته کـرده اسـت. ضمـن آنکـه جایـگاه ارزشـی فریـدون و ضحـاک و دیگـر پیکره‌هـا را کاسـته و از تصویـر حـذف کـرده اسـت. بـا توجـه بـه آنکـه در بیش‌متـن سـبک نگارگـری بـه نقاشـی مـدرن تغییریافتـه، از ایـن‌رو، بیش‌متنیـت دگرگونـی و از گونـه جایگشـت اسـت. در مقایسـه میـان بیش‌متـن و پیش‌متـن، می‌تـوان بـه تغییـرات زیـر اشـاره کـرد:

۱. کادر مسـتطیل شـکل پیش‌متـن بـه ابعـاد بـزرگ ٦٩cm×٦٩ و بـه کادری مربـع در بیش‌متـن تغییـر یافتـه اسـت.

۲. در بیش‌متـن بـا تغییـرات کمـی و کاهشـی، همـه عناصـر و پیکره‌هـای موجـود در پیش‌متـن حذف شـده اسـت.

۳. وضعیـت بینانشـانه‌ای پیش‌متـن از دو نظـام کلامـی و تصویـری به‌نظـام تک‌نشـانه‌ای در بیش‌متـن تغییریافتـه و متـن از آن حـذف شـده اسـت.

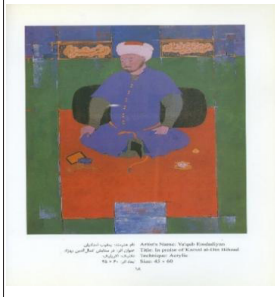
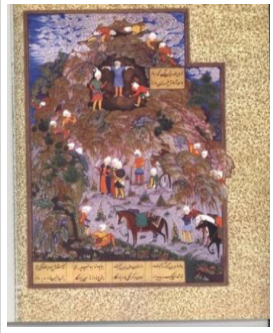
٤. نـگاره سـلطان محمـد بـرای شـاهنامه و در ژانـر حماسـی تصویـر شـده، حال‌آنکـه اثـر امدادیـان بـا حـذف ویژگی‌هـای روایـی و همچنیـن حـذف دیگـر عناصـر تصویـر بیشـتر در ژانـر تغزلـی قـرار می‌گیـرد و از ویژگی‌هـای حماسـی پیش‌متـن برخـوردار نیسـت. بنابرایـن، تفـاوت مضمونـی اتفـاق افتـاده اسـت. بیننـده در بیش‌متـن بـا نوازنـده‌ای مواجـه اسـت کـه سرخوشـانه در طبیعـت اوقـات می‌گذرانـد، امـا در پیش‌متـن روایتـی از یـک واقعـه و رویـداد نشـان داده‌شـده کـه بـر اسـاس یـک متـن شـکل‌گرفته و حضـور نوشـتار بـر روایـت حماسـی پیش‌متـن تأکیـد می‌کنـد.

۵. اثـر سـلطان محمـد واجـد ویژگی‌هایـی مکتـب نگارگـری تبریـز اسـت. شـریف‌زاده در اشـاره بـه ویژگی‌هـای مکتـب تبریـز آورده اسـت: نقاشـان تبریـزی به‌رغـم ریـزه‌کاری بسـیار، آدم‌هـا را تنهـا نشـان نمی‌دادنـد. آن‌هـا بـرای ترسـیم محیـط زندگـی و دقایـق روزمـره و هـر آنچـه بـه نحـوه زندگـی مربـوط اسـت، شـور و شـوق بسـیار داشـتند و می‌کوشـیدند کـه تمامـی دنیـای پیرامـون را در ایـن تصویـر ریزنقـش بنمایاننـد و بنابرایـن سراسـر صفحـه را پـر می‌کردنـد (شـریف‌زاده ۱۳۷۵: ۱۳۸). ترکیب‌بندی‌هـای چنـد سـطحی کـه از پاییـن بـه بـالا

گسترده می‌شود و از قاب بیرون می‌زند، حرکت و جنبش، رنگ‌های درخشان و پرمایه، اهمیت تمامی عناصر و اجزای ترکیب‌بندی و به‌خصوص لباس و پوشش سر اشخاص، دقت در طرز کار و تزیینات و طراحی از دیگر ویژگی‌های مکتب تبریز عنوان شده است (همان: ۱۳۸-۱۳۹). تمامی این خصوصیات در نگاره پیش‌متن مشاهده می‌شود، اما نقاشی امادیان اثری معاصر و پست‌مدرن با همان هندسه و تاش‌های رنگی است که یک پیکره را به شکل قاب در برگرفته است.

۶. تغییر جایگاه ارزشی از دیگر تفاوت‌های پیش‌متن با بیش‌متن است. قبلاً گفته شد که عناصر و شخصیت‌های یک متن از ارزش یکسانی برخوردار نیستند و گاه برخی شخصیت‌ها یا کنش‌ها نقش اصلی ایفا کرده و جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهند و نقش تعیین‌کننده‌تری به خود گرفته و تأثیر عمیق‌تری بجای می‌گذارند. در اثر امادیان یک پیکره از میان ۲۳ پیکره پیش‌متن انتخاب و جایگاه ارزشی ویژه‌ای به خود گرفته و با بزرگ‌نمایی به‌عنوان سوژه اصلی در بیش‌متن نمایانده شده و بیشتر موردتوجه و نگاه مخاطبان قرارگرفته است. مجموع رابطه بیش‌متن و پیش‌متن را می‌توان در جدول زیر خلاصه کرد.

جدول ۲- مقایسه پیش‌متن و بیش‌متن دو اثر مورد بررسی

پیش‌متن	بیش‌متن	گونه بیش‌متنی	شباهت	تفاوت
		دگرگونگی جایگشت پاستیشی	*تشابه بیش‌متن به پیش‌متن و تکرار کتیبه‌های نوشته، عناصر و پیکره، رنگ و شباهت ساختاری *شباهت مضمونی	* تغییر سبک *گسترش زاویه دید با افزایش فضا و ایجاد فاصله بیشتر با متن تصویری
		دگرگونگی جایگشتی	تکرار تک پیکره نوازنده با همان حالت و فضای اطراف او	*حذف عناصر متعدد پیش‌متن * برجسته‌سازی یک پیکره * تغییر سبک *تغییر در نشانه‌های مکانی و زمانی * تغییر در کادر عمودی به مربع *تغییر در ترکیب‌بندی *تک نشانه‌ای شدن بیش‌متن *تغییر مضمون حماسی به تغزلی

نتیجه‌گیری

توجه به متون پیشین و الهام و برگرفتگی از آن‌ها صرفاً ویژگی و امتیاز ادبیات محسوب نمی‌شود، بلکه می‌تواند در ابعاد متفاوت و شاید گسترده‌تر در نقاشی و سایر هنرها نیز تحقق و تعمیم یابد و هنرها در روابطی درهم‌تنیده با ارجاع به هنر از پیش موجود خلق شود. برای بررسی و مطالعه چنین برگرفتگی‌هایی می‌توان از نظریه‌هایی همچون بینامتنیت و ترامتنیت بهره گرفت. این نوشتار با توجه به آرای ژنت در خصوص بیش‌متنیت و تمرکز بر دگرگونی جایگشتی توانست از امکانات این روش، برای تحلیل نقاشی معاصر بهره گیرد. در این مطالعه، دو اثر یعقوب امدادیان و شیوه‌های برگرفتگی او از نگارگری بررسی شد. برای این مطالعه ابتدا متن اصلی یا پیش‌متن هنرمند از بین نگاره‌های سلطان محمد و کمال‌الدین بهزاد شناسایی و متمایز شد. سپس با توجه به گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت و تعریف آن، مشخص شد تغییرات ایجادشده در بیش‌متن جدی و با تغییر سبک همراه بوده است. بنابراین، برگرفتگی از گونه جایگشتی است و سبک نگارگری پیش‌متن به نقاشی مدرن تغییریافته، اما امدادیان در هر اثر با تدبیری ویژه نظام دیداری جدید را شکل داده است، چنانچه در نقاشی نخست تمام نگاره بهزاد پاستیش و یا به عبارتی کپی و بازتولید شده و هنرمند تنها سطوحی رنگی به کار افزوده که ضمن گسترش فضا، طبیعت را تداعی می‌کند، بی‌آنکه در مضمون پیش‌متن تغییری رخداده باشد. دومین نقاشی اما پاستیش جزیی و بخشی است و قسمتی کوچک از پیش‌متن برگرفته و بزرگنمایی و ارزش‌افزایی شده و در فضایی جدید ارائه گردیده است. امدادیان با تغییرات و برگرفتگی‌های ناهمزمانی توانسته است آثاری نوین خلق کند که ریشه در نگارگری داشته و بازتاب سنت تصویری و هنری گذشته ایرانی-اسلامی است. بی‌شک، هر نوع از تغییرات صوری و کمی و حذف و کاهش عناصر پیش‌متن و ارزش‌گذاری و ارزش‌زدایی از عناصر آن، می‌تواند تغییراتی در حوزهٔ معنی و محتوا و مضمون در بیش‌متن ایجاد کند و با تغییر دلالت‌های معناشناختی ارزش‌ها و معانی نوینی به اثر جدید بیفزاید که می‌تواند با رویکردهای دیگری مورد نقد و تحلیل قرار گیرد. در این نوشتار، صرفاً به بررسی دو شیوه از آن خودسازی نقاش معاصر از نگارگری سنتی بسنده شد، حال‌آنکه با گسترش این بحث می‌توان، روش‌های مختلف از آن خودسازی در هنر معاصر را بررسی و گونه‌شناسی کرد تا درنهایت بتوان به گونه‌شناسی و نظریه‌ای بومی برای تحلیل و نقد آثار معاصر دست‌یافت.

پی‌نوشت‌ها:

1. Transtextualité
2. Gérard Genette
3. Intertextuality
4. Palimpsestes La littérature au second degré
5. Dérivation
6. hypertext
7. hypotext
8. Imitation
9. Transformation
10. Transposer

۱۱. می‌توان به نظرات ژنت نوع سومی با عنوان جابجایی افزود. در این حالت عنصری کم و زیاد نمی‌شود، بلکه عناصر جابجا می‌شوند یا تغییر وضعیت می‌دهند.

12. Amplification
13. Extension
14. Expension.

۱۵. محمدخان شیبانی در ۹۱۳ق وارد هرات شد و حدود سه سال و چند ماه هرات را در اختیار داشت. بهزاد ازجمله هنرمندانی بود که در این دوران در هرات باقی‌مانده و در خدمت شیبک‌خان ازبک مقامی پرارج یافت و به خلق آثاری همت گماشت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳٦۳: ۱۱۱/۱).

۱٦. تاریخ تولد بهزاد را در نقل‌قول‌های مختلف بین سال‌های ۸٥٤ق. و یا ۸٦۰ق یا ۸۷۰ق دانسته‌اند. روبین پاکباز (۱۳۷٦) تولد بهزاد را حدود ۸٦٥ق در هرات ذکر کرده است. او که در کودکی یتیم شد، تحت سرپرستی روح‌اله میرک هراتی، قرارگرفته و نزد او نقاشی و تذهیب را آموخت (از استاد ولی‌الله به‌عنوان دیگر معلم بهزاد نام‌برده‌اند). در محفل امیر علیشیر نوایی پرورش فکری یافت و سپس به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. زمانی که محمد شیبک‌خان ازبک هرات را در تصرف داشت (۹۱۳–۹۱٦ق)، بهزاد نقاشِ دربارِ او بود احتمالاً در سال‌های نخست پادشاهی اسماعیل اول صفوی نیز در هرات ماند و برای شاه کار کرد. از جانب شاه اسماعیل به مقام سرپرستی کتابخانه سلطنتی منصوب شد (۹۲۸ق). سپس به تبریز رفت و تا اوایل سلطنت تهماسب اول در قید حیات بود و در تبریز دیده از جهان فروبست (۹٤۲ق).

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸٤). سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر.
آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
امین، هدی. (۱۳۹۰). «گفتگو با یعقوب امادیان، نقاشی انتزاعی هیچ‌وقت از مد نمی‌افتد».

شـرق. (شـماره ١٤٧٤)، ۹.
بهزاد در خاطر و خیال نقاشان. (۱۳۸۲). تهران: فرهنگستان هنر.
پاکباز، روئین. (۱۳۹۵). دایره‌المعارف هنر. ج۲. تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، روئین. (١٣٧٦). تاریخ نقاشی ایرانی. تهران: سیمین و زرین.
حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۲). یادنامه کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
خیال ایرانی، سلطان محمد در خاطر و خیال نقاشان. (۱۳۸۲). تهران: فرهنگستان هنر.
رجبی، زینـب؛ و حسـنعلی پورمند. (۱۳۹۹). «تحلیـل نـگاره یوسـف و زلیخـا اثـر کمال‌الدیـن بهـزاد بـر اسـاس نظریـه ترامتنیـت ژنـت». کیمیـای هنـر، ۷۷-۹۵.
سرمدی، عباس. (۱۳۸۰). دانشنامه هنرمندان ایران و جهان اسلام. تهران: هیرمند.
شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. بی‌جا: بی‌نا.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (١٣٦٣)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران. ج۱. لندن.
کنگرانـی، منیـژه؛ و همـکاران. (۱۳۹۸). «برگرفتگی‌هـای نقاشـی معاصـر ایـران از یـک نـگاره بهـزاد (گریـز یوسـف از زلیخـا)». رهپویـه هنر. (شـماره ۲)، ۲۷-۳۵.
ملکیان‌شـیروانی، اسـدالله. (۱۳۸۳). «آثـار امضـادار و مسـتند بهـزاد». مجموعـه مقـالات همایـش کمال‌الدیـن بهـزاد. تهـران، فرهنگسـتان هنـر، ۱۲۱-۱٤۱.
نامورمطلـق، بهمـن. (۱۳۹۱). «گونه‌شناسـی بیش‌متنـی». پژوهش‌هـای ادبـی. (شـماره ۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.
نامورمطلـق، بهمـن. (۱۳۹۵). بینامتنیـت از سـاختارگرایی تـا پسامدرنیسـم (نظریه‌هـا و کاربردهـا). تهـران: سـخن.
نامورمطلق، بهمـن. (١٣٨٦). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متـن بـا دیگـر متن‌هـا». پژوهشـنامه علـوم انسـانی. (شـماره ٥٦)، ۸۳-۹۹.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹) تراروایت، رابطه بیش متنی روایت‌ها. تهران، سخن.
مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد. (۱۳۸۳)، تهران: فرهنگستان هنر.
نـوروزی، نسـترن؛ و همـکاران. (١٣٩٤). «خوانـش کمال‌الدیـن بهـزاد از داسـتان سـعدی و جـوان کاشـغری بـر اسـاس الگـوی تعلیـم و تربیـت عرفانـی نورالدیـن عبدالرحمـن جامـی». جلـوه هنـر. (شـماره ٣٤). ۳۹-۵۳.
یزدان‌پناه، مریـم؛ و همـکاران. (۱۳۹۸). «خوانـش ترامتنـی چهـار اثـر از هنرمنـد معاصـر آیدیـن آغداشـلو». کیمیـای هنـر. (شـماره ۲۹)، ۷۲-۸۳.
https://newspaper.hamshahrionline.ir/id/۵۷۵۵۹
.Bahari. Ebadollah. (1997). *Behzad*. London: VictoriaHouse
.Gérard Genette. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil
.Kristeva, Julia.)1974.(*La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil
۵۷۵۵۹ /URL1: https://newspaper.hamshahrionline.ir/id
https://galleryinfo.ir/Artist/fa/1315#lg=1&slide=1:URL۲