تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵

نسترن نوروزی[۱]

مطالعه از آن خودسازی «حکایت یوسف و زلیخا» و «سعدی و جوان کاشغری» کمال‌الدین بهزاد در ماکسیاتور سودی شریفی براساس آرای نورمن فرکلاف

چکیده

تاکنون از آن‌خودسازی[۱]ها و بازخوانی‌های معاصر بسیاری از نقاشی‌های ایرانی به‌ویژه نقاشی‌های بهزاد صورت گرفته که در این میان از آن خودسازی‌های سودی شریفی با نگرشی فرهنگی-انتقادی متفاوت است. این نوشتار به دو بازخوانی شریفی در سریال ماکسیاتور[۲] او از دو نقاشی بهزاد و رابطه گفتمانی ایجادشده میان آنها می‌پردازد. هدف از این پژوهش واکاوی گفتمانی نقاشی‌های تیموری بهزاد، متن‌های معاصر شریفی و نیز پیوند میان آنهاست و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: هر یک از این نقاشی‌ها و متن‌ها چه گفتمانی از جامعه خویش را بازتولید می‌کنند؟ و براساس گفتمان‌ها و فاصله تاریخی میان نقاشی‌های بهزاد و متن‌های شریفی پیوستگی میان آنها چگونه تبیین می‌شود؟ این پژوهش از نظر روش تحلیلی-تطبیقی است. خوانش فرامتنی نقاشی‌ها و متن‌ها، با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و بیناگفتمان است. گردآوری داده‌ها به روش فیش‌برداری از منابع کتابخانه‌ای بوده و تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. نتایج پژوهش نشان داد که شریفی نقاشی‌های بهزاد را چون سندی تاریخی از واقعیت جامعه و سنت‌های گذشته ایرانیان دانسته و در از آن خودسازی آنها با رویکردی فرهنگی-انتقادی به دلیل آشنایی با پیشینه ادبی- هنری و بافت فرهنگی_ اجتماعی و سنت‌های گذشته ایرانیان همراه با برگرفتگی ساختار صوری به مضمون و محتوای نقاشی‌ها نیز توجه داشته‌است.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، از آن خود سازی، نقاشی ایرانی، کمال‌الدین بهزاد، سودی شریفی.

[۱] استادیار، گروه معماری، پژوهشکده هنر و معماری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
Email: n.norozi@razi.ac.ir

[۲] دانشجوی دکتری طراحی صنعتی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[۳] استادیار گروه طراحی صنعتی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[۴] استادیار گروه طراحی صنعتی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت، تهران، ایران

[۵] دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده کامپیوتر، دانشگاه ایالتی نیویورک، اسوگو، آمریکا

مقدمه

بسیاری از متن‌های هنری در دنیای امروز با رویکرد از آن خودسازی، برپایه بازخوانی آثار شناخته‌شده گذشته تولید می‌شوند. این متن‌های معاصر، اگرچه متن‌های گذشته را وام گرفته وخوانشی نو از آنها به‌دست می‌دهند، اما در حقیقت گفتمان جامعه خویش را که گفتمانی معاصر و متفاوت با گفتمان اثر گذشته است را نیز بازتولید می‌کنند؛ از این‌رو معنایی نو از اثر گذشته در چارچوب گفتمان معاصر ایجاد می‌کنند. در همین راستا متن‌هایی از سوی هنرمندان ایرانی و غیرایرانی با از آن خودسازی نقاشی‌های ایرانی به‌ویژه از دوران اوج آن یعنی دوره‌های تیموری و صفوی (قرن‌های ۹ و۱۰ه.ق) آفریده‌شده‌اند که شمار آنها اندک نیست. نام‌آورترین هنرمند ایرانی که آثارش در گذشته و امروز بسیار مورد خوانش و برگرفتگی قرارگرفته، کمال‌الدین بهزاد است که در دوره تیموری و صفوی می‌زیست. بهزاد از اندک هنرمندان ایرانی است که چه در دوران زندگی و چه پس از مرگ به دلیل آفرینش نقاشی‌های ناب و نوآورانه همسو با جامعه خویش و نگاه ویژه به جهان پیرامون ستایش شده‌است. یک ویژگی مهم نقاشی‌های بهزاد در کنار پای‌بندی به متن ادبی وسنت نقاشی ایرانی، فراتر رفتن از آن و پرداختن به گفتمان جامعه خویش و موضوعات اجتماعی است. سودی شریفی نیز که هنرمندی معاصر است و بسیاری از متن‌های او برگرفته از نقاشی‌های ایرانی است، با نگاه به همین ویژگی بهزاد، برخی از نقاشی‌های او را با رویکردی انتقادی به جامعه ایرانیان به ویژه در پیوند با ارزش‌های اسلامی مورد بازخوانی قرار داده و از این رهگذر به موضوعاتی فرهنگی-اجتماعی در تاریخ گذشته وحال ایرانیان پرداخته‌است. این پژوهش با هدف واکاوی گفتمانی نقاشی‌های تیموری بهزاد، متن‌های معاصر شریفی و نیز پیوند میان آنها، بر آن است تا به رابطه نقاشی‌های بهزاد و متن‌های شریفی، با نگاه به موضوعات اجتماعی گذشته و اکنون، تصویرشده در آنها براساس گفتمان‌های بازتولیدشده پرداخته و به این پرسش‌ها پاسخ دهد: هر یک از این نقاشی‌ها و متن‌ها چه گفتمانی از جامعه خویش را بازتولید می‌کنند؟ و براساس گفتمان‌ها و فاصله تاریخی میان نقاشی‌های بهزاد و متن‌های شریفی پیوند میان آنها چگونه تبیین می‌شود؟ در همین راستا نوشتار پیش‌رو با رویکردی گفتمانی و تطبیقی به نقاشی‌های «یوسف و زلیخا» و «سعدی و جوان کاشغری» بهزاد و متن‌های«لیلا و مجنون»[۳] و «شب‌نشینی پسران»[۴] شریفی می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

شمار پژوهش‌هایی که تا کنون با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و بیناگفتمان به متن‌های تصویری برگرفته، به‌ویژه آثار ایرانی پرداخته‌اند، بسیار اندک است. پژوهش «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی» نوشته نامورمطلق و کنگرانی از پژوهش‌هایی است که به بیناگفتمان اشاره دارد و از رهگذر چگونگی رابطه و عناصر مشترک و متفاوت تحلیل‌های بینامتنی و بیناگفتمانی به بیان اشتراکات تحلیل و بینا، و نیز تفاوت‌های متن و گفتمان، همچنین نقش بینامتنیت در شکل‌گیری بیناگفتمان پرداخته و در ادامه رابطه برگرفتگی و بیناگفتمانی اثر به یاد شهیدان کاتوزیان و پیتای میکل‌آنژ را با اشاره به گفتمان‌های آنها بدون هیچ رویکرد گفتمانی خاصی تحلیل می‌کند. نوشته دیگر«برداشت‌های پست مدرنیستی کلودیا پالماروسی و سودی شریفی از نگاره خلیفه هارون الرشید در حمام کمال‌الدین بهزاد» است که با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به نقاشی بهزاد و سه برداشت از آن پرداخته که یکی از آن پالماروسی و دو تای دیگر از آن شریفی است. دو اثر شریفی بادبادک باز و حمام از سریال لذت‌های ایرانی او هستند که برای پررنگ کردن

کاراکترها تنظیم شده‌اند. او در این سریال تنها با برگرفتن یک کاراکتر از نقاشی بهزاد و افزودن پس‌زمینه‌ای تک‌رنگ به آن، به موضوعاتی چون حجاب، جایگاه زنان و سرگشتگی جوانان مسلمان میان سنت و مدرنیته پرداخته‌است. آثار مورد بررسی در پژوهش پیش‌رو اما از ماکسیاتور سریال دیگر شریفی است که به روشی متفاوت ایجاد شده‌اند. مقاله دیگر، «بازخوانی بیناگفتمانی نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» و سه اقتباس معاصر آن» نوشته نوروزی و همکاران، با رویکردی پست‌مدرنیستی و گفتمانی به اقتباس‌های سه هنرمند ایرانی و اروپایی، حبیب‌الله صادقی، عبدالحمید قدیریان و کلودیا پالماروسی از نقاشی بهزاد پرداخته‌است. این نوشتار به سه اقتباس معاصر از نقاشی یوسف و زلیخا پرداخته که بیشتر با رویکرد پاسداشت و ستایش بهزاد و نه دیدگاه انتقادی بوده و هریک برپایه خوانش خود از بهزاد رابطه‌ای متفاوت با آن ایجاد کرده‌اند. در این پژوهش اما به از آن خودسازی سودی شریفی از دو نقاشی بهزاد پرداخته می‌شود که با دیدگاهی فرهنگی- انتقادی صورت گرفته‌است. نوشتار «مطالعه تحلیلی آثار هنر معاصر ایران براساس مفاهیم و کارکردهای رویکرد از آن خودسازی» نیز به بررسی پدیده از آن خودسازی و بیان سه کارکرد برای آن در هنر معاصر ایران اشاره دارد و و در این راستا برای هر کارکرد، نمونه‌هایی را نام برده و با تحلیلی کوتاه به فرامتن آثار و نه گفتمان یا رابطه بیناگفتمانی آنها می‌پردازد.

چنانچه گفته شد تاکنون متن‌های تصویری معاصر بسیاری با از آن خودسازی آثار نقاشی ایرانی ایجاد شده‌اند، اما پژوهش‌های اندکی به تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی آنها پرداخته‌اند و هریک از پژوهش‌های نام برده نیز در روش و رویکرد و یا آثار و هنرمندان مورد بررسی با پژوهش حاضر متفاوت هستند. از این‌رو پژوهش پیش‌رو برآن است تا در راستای شناخت و تحلیل بهتر متن‌های معاصر شریفی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف دو نمونه از آثار سریال ماکسیاتور او را که برگرفته از نقاشی‌های بهزاد است، بررسی شود.

روش پژوهش

این پژوهش با هدف توسعه‌ای و به روش تحلیلی-تطبیقی است. نخست خوانش فرامتنی نقاشی‌ها و متن‌ها، با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و براساس لایه‌های مدل تحلیلی او صورت گرفته، سپس تطبیق نقاشی‌ها و متن‌ها براساس پیوندهای بیناگفتمانی بررسی شده‌است. گردآوری داده‌ها به روش مشاهده و فیش‌برداری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی بوده‌است. تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است.

رویکرد نظری

نورمن فرکلاف از نظریه‌پردازان مهم تحلیل گفتمان انتقادی است که در نیمه دوم قرن بیستم شکل گرفت. در این رویکرد گفتمان رابطه‌ای دیالکتیکی با دیگر ابعاد اجتماعی داشته و تنها پدیده‌ای سازنده نیست، بلکه همزمان ساخته شده و محصول و برآیند دیگر پدیده‌ها نیز هست(یورگنسن و فیلیپس،۱۳۹۵:۱۱۷-۱۱۶). از نظر فرکلاف تحلیل متن بخش مهمی از تحلیل گفتمان است و بهتر از هر روشی می‌تواند فرایندهای اجتماعی-فرهنگی را، با هر شکل پدیداری و بهم ریختگی توضیح دهد(فرکلاف،۱۳۸۷:۱۲۰-۱۱۸). چرا که متن‌ها از شکل‌های مهم عمل اجتماعی و منابع اصلی شواهدی هستند که ادعای ما درباره ساختارها، روابط و فرآیندهای اجتماعی بر پایه آنها استوار است. متن‌ها نمودارهای حساس فرآیندها، حرکت‌ها و گوناگونی اجتماعی هستند و تحلیل متنی می‌تواند شاخص‌های بسیار مناسبی برای دگرگونی‌های اجتماعی

به دست دهد(همان، ۱۵۶-۱۵۴).

فرکلاف گفتمان را مجموعه‌ای بهم‌تافته از سه عنصر متن(نوشتار، گفتار، تصویر و یا آمیخته‌ای از اینها)، پرکتیس یا کنش گفتمانی(تولید، توزیع و مصرف متن) و پرکتیس یا کنش اجتماعی دانسته؛ که با فرض وجود پیوندی معنادار میان آنها، تحلیل یک گفتمان ویژه، نیازمند تحلیل این سه بعد و پیوند میان آنهاست(همان،۹۸-۹۷). این سه عنصر با سه لایه توصیف متن، تفسیر رابطه میان متن و تعامل، و تبیین رابطه میان تعامل و بافت اجتماعی برابر است.

لایه نخست تحلیل فرکلاف تحلیل متن است. در این لایه ویژگی‌های ساختار صوری یا سازمان متن توصیف و به همراه محتوا بررسی میشود که دارای سه نوع ارزش است. ارزش تجربی تجربه تولیدکننده متن از جهان طبیعی یا اجتماعی، ارزش رابطه‌ای روابط اجتماعی که از طریق متن در گفتمان به اجرا درمی‌آیند و ارزش بیانی ارزشیابی تولیده‌کننده از واقعیت را می‌نمایاند(همان،۱۷۱). در نگرش او پرداختن به صورت متن در کنار محتوای آن ضروریست. زیرا ساختار برآمده از معنا بوده و محتوا همواره در صورت نمودار می‌شود. بنابراین، صورت بخشی از محتواست(همان،۱۲۱). همچنین ویژگی‌های صوری متن در تحلیل گفتمان به مثابه ردپاهای فرآیند تولید و نیز سرنخ‌هایی در فرآیند تفسیر است(محسنی،۷۴:۱۳۹۱).

لایه میانی، تحلیل کنش گفتمانی است که بر چگونگی اتکای مولف بر ژانرها وگفتمان‌های از پیش موجود برای تولید متن و همچنین چگونگی به کارگیری گفتمان‌ها و ژانرهای در دسترس از سوی دریافت‌کنندگان برای مصرف و تفسیر متن تمرکز دارد(یورگنسن و فیلیپس،۱۲۱:۱۳۹۵). لایه تفسیر دو لایه متنی و اجتماعی را به هم پیوند می‌زند و بدون آن این ارتباط شکل نمی‌گیرد. زیرا نوع ارتباط متن و ساختارهای اجتماعی، غیرمستقیم بوده و بیش از هر چیز بوسیله گفتمان برقرار می‌شود که متن خود بخشی از آن است، و ارزش ویژگی‌های متنی تنها با قرار گرفتن در تعامل اجتماعی است که واقعیت یافته و از نظر اجتماعی نیز عملی می‌شود. در این لایه متن‌ها برپایه پیش‌فرض‌های موجود (بخشی از دانش زمینه‌ای) که به ویژگی‌های متنی ارزش می‌دهند، تولید و تفسیر می‌شوند(فرکلاف،۲۱۴:۱۳۸۷-۲۱۳).

فرکلاف درلایه تفسیر فراتر از متن، به ارتباط آن با دیگر متن‌ها(بافت بینامتنی) و مولف(بافت موقعیتی) نیز می‌پردازد. او در بینامتنیت مورد نظر خود به وجود روابط تاریخی و درپی آن درزمانی اشاره دارد، بدین معنا که گفتمان‌ها و متون آنها خود دارای تاریخ و وابسته به مجموعه‌های تاریخی هستند، از این رو تفسیر بافت بینامتنی بسته به آن است که متن را به کدام مجموعه وابسته بدانیم و در نتیجه میان مشارکین چه چیز را، زمینه مشترک و مفروض بخوانیم(همان،۲۳۰). در رویکرد فرکلاف افزون بر بافت بینامتنی، بافت موقعیتی نیز بایستی بررسی شود. شرایط مولف هنگام تولید و شکل دادن متن را بافت موقعیتی گویند که در گذر زمان نیز دگرگون شده و بافت‌های جدید جایگزین بافت‌های گذشته می‌شوند (نامورمطلق،۲۴۰:۱۳۹۵).

لایه پایانی در روش تحلیلی فرکلاف، تبیین کنش اجتماعی است. تبیین، گفتمان را به مثابه کنش اجتماعی و بخشی از یک فرآیند اجتماعی توصیف کرده و رابطه دوسویه میان آن و ساختارهای اجتماعی را نشان میدهد(فرکلاف،۲۴۵:۱۳۸۷). بیناگفتمان نیز گرایشی نو در خوانش متن‌های ادبی و هنری است که از برآیند گفتمان و بینامتنیت ایجاد شده و در آن به رابطه میان متن‌ها براساس گفتمان‌هایی که بازتولید می‌کنند، می‌پردازد.

از سوی دیگر، از آن خود سازی یا تصرف‌گری در فرهنگ واژگان یعنی از آن خود کردن به مفهوم به تصرف و تملک خود درآوردن چیزی که از آن دیگری است که در هنر نزدیک‌ترین معنا به آن، اقتباس است. اقتباس یا شبیه‌سازی به معنای بازتولید و تقلید آثار دیگر هنرمندان یکی از دو رویکرد مهم در هنر پست‌مدرنیستی

است که با گسترش آن دیگر اصالت اثر، خلق از صفر، بیان خاص و شخصی هنرمند و حق مالکیت او در معنای مدرنیستی مردود گردید(کنگرانی،۱۳۸۸:۲۱ و وارد،۱۳۹۳:۲-۶۱). در حقیقت از آن خودسازی یا اختصاص کار دیگری به خود، اصطلاحی است که در رابطه با تولیدات هنری، پس از ۱۹۷۰ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد؛ زیرا بازتاب‌دهنده برداشت‌های جدید پست‌مدرنیستی و نقادانه‌ای بود که درمورد تاثیرگذاری، معنا و جایگاه دگرگون شونده هنرمند به مثابه تولیدکننده مطرح شد(هریس، ۱۳۹۲:۳۱). و در آن هنرمند آثار پیشین را به قصد برگرداندن آنها به دنیای هنر و یا با رویکردی جدید در آثار خود استفاده می‌کند(stokes, 2001:125). در این چشم‌انداز اقتباس یا از آن خودسازی نوعی رخداد گفتمانی تازه است که هم‌زمان خاطره رخداد گفتمانی پیشین را هم در خود دارد وآنچه اهمیت دارد، نقش و جایگاه تازه‌ای است که رویداد پسین در این حوزه گفتمانی کسب می‌کند که چیزی بیش از ادعای وفاداری انتزاعی به متن منبع است. در واقع هویت متن بیشتر با این نقش و جایگاه تعریف می‌شود تا با مجموعه‌ای از عناصر شکلی(کاستی،۱۳۹۱:۲۷-۱۲۶).

«حکایت یوسف و زلیخا»

این نقاشی(تصویر۱) اثر هنرمند عهد تیموری، کمال‌الدین بهزاد است که در ۸۹۳ ه.ق/۱۴۸۸م تصویر و در کتابخانه‌ی ملی مصر در قاهره نگهداری می‌شود. این نقاشی برای باب نهم نسخه‌ی خطی بوستان سعدی، در اندازه ۲۱*۳۰ سانتی‌متر تصویر گشته که به توبه و راه صواب می‌پردازد.

ساختار صوری نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» هماهنگ با ویژگی‌های ساختاری نقاشی ایرانی و دارای کادری عمودی است. بنای معماری همرا با ایوان‌ها، درها، دیوارها، پله‌ها و...، تمامی فضای نقاشی را فرا گرفته و تنها دو پیکر یوسف و زلیخا در گوشه راست و بالای آن حضور دارند. یوسف حرکتی روبه بالا دارد. فضای نقاشی با حرکت از پایین به بالا، چینش مورب سطوح، چنگ‌اندازی زلیخا به دامان یوسف و گریز یوسف، فضایی پویا و پرتنش است. در بالا، پایین و میانه نقاشی کتیبه‌هایی به خط ثلث و نستعلیق، ابیات بوستان سعدی و هفت اورنگ جامی، امضای نقاش، نام وتاریخ آفرینش نقاشی را در خود جای داده‌اند.

در سنت نقاشی ایرانی و پیوستگی‌اش با ادب پارسی، نقاشی‌ها با هدف مصورسازی شعر یا متن ادبی در نسخه‌های خطی ایجاد می‌شدند. از این‌رو آنچه در نسخه‌ها و کتیبه‌هایی نقاشی‌ها آمده، نقشی مهم در رمزگشایی آنها دارد. در نقاشی بهزاد نیز که برای باب نهم نسخه بوستان تصویر شده، افزون بر بیت‌هایی از دو غزل سعدی که در کتیبه‌هایی در بالا، پایین و میانه نقاشی به خط نستعلیق آمده، بیت‌هایی نیز از هفت اورنگ جامی، مثنوی یوسف و زلیخا آورده شده که در کتیبه‌ای در گوشه راست و بالای تصویر «صفای صفه‌ایش صبح اقبال...»(جامی،۱۳۳۷:۶۷۳). و در میانه نقاشی برچهار کتیبه با زمینه آبی رنگ «اگر نظارگی آنجا گذشتی ..»(همان،۶۷۴) «درو جز عاشق و معشوق کس نی...»(همان،۶۷۹) نوشته شده‌اند. این بیت‌ها اشاره به توصیفات جامی از قصر زلیخا در هفت اورنگ دارند.

کتیبه‌های شعر جامی در بالا و پایین مکان قرارگیری یوسف و زلیخا آمده‌است و در پنجمین کتیبه با زمینه آبی تاریخ قمری ایجاد نقاشی ، آمده‌است. دو کتیبه دیگر، یکی در سمت چپ با متن «حکایت یوسف و زلیخا» به نام نقاشی و دیگری با نوشتار «عمل‌العبد بهزاد» به نام هنرمند و امضای او اشاره دارند. کتیبه نام نقاشی بیانگر موضوع آن است که داستانی قرآنی بوده و در قرآن «احسن‌القصص» خوانده شده‌است.

در رمزگشایی این نقاشی براساس کتیبه‌های آن آشکار می‌گردد، نقاشی تنها براساس غزل‌های بوستان سعدی تصویر نشده و بهزاد در آن به مثنوی یوسف و زلیخای جامی نیز توجه داشته‌است. گواه این مهم همخوانی نقاشی بهزاد بیش از توصیفات شعر سعدی با توصیفات جامی از کاخ زلیخا با درهای بسته و آرایه‌های آن است. از این‌رو نقاشی بهزاد گرچه برای نسخه خطی بوستان تصویر گشته، اما بر سه پیش‌متن شعر سعدی، شعر جامی و قرآن استوار است.

تصویر۱. «حکایت یوسف و زلیخا»، کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۳ ه.ق/۱۴۸۸م،موجود در موزه ملی قاهره .

گفتمان «حکایت یوسف و زلیخا»

بهزاد در این نقاشی به بازتولید گفتمان عرفانی-اسلامی ایران در دوره تیموری پرداخته‌است. در دوره تیموری حمایت از دین و عالمان دینی به دلیل نفوذ و اعتبار بالای ایشان در میان مردم و تاثیرگذاری سیاسی و اجتماعی که داشتند، مهم‌ترین راه مشروعیت‌بخشی به حکومت بود. در این زمان میان مذهب و تصوف یا همان شریعت و طریقت پیوند نزدیکی ایجاد شد، آنچنان که دین به تصوف تعبیر می‌شد.امور بسیاری در دست مشایخ صوفیه بود و دین، عرفان و تصوف بر جنبه‌های گوناگون زندگی اجتماعی مردم حکم‌فرما بود(میرجعفری،۱۳۸۷: ۱۷۷و۱۶۶).

نقشبندیه، مهم‌ترین و بانفوذترین طریقت موافق و حامی تیموریان، گرایش مذهبی و گفتمان طبقه حاکم و دربار بود که رهبران و بزرگان آن پیوندی نزدیک با تیموریان داشتند. اوج این پیوند در نیمه دوم قرن نهم، در هرات، عصر سلطان حسین بایقرا و عبدالرحمن جامی بود که گفته شده سلطان و وزیر قدرتمنداش، نوایی، پیرو نقشبندیه بودند و جامی شیخ آن و خلیفه وقت بود و در این زمان خانقاه‌ها و پیری و مریدی به‌دید احترام نگریسته‌می‌شد(طبیبی، ۵۳:۱۳۶۸). دوره تیموری همچنین دوره شکوفایی و اوج فرهنگ و هنر ایران بود، چنان‌که آن را «رنسانس تیموری» و «نهضت هنری و ادبی سده پانزدهم به‌ویژه در سمرقند و هرات» خوانده‌اند(تاکستن و همکاران، ۱۷۷:۱۳۸۴). این دوره مملو از خلق اثر در زمینه تاریخ، ادبیات و رشته‌های گوناگون هنری چون نقاشی و معماری و ظهور نخبگان فرهنگی و هنری بود. با حمایت‌های بایقرا و نوایی این نخبگان در مجالسی گردهم آمده، از رهگذر شعرخوانی و گفت‌وگو درباره امور فلسفی، ادبی و هنری به تبادل اندیشه و دیدگاه‌های خویش می‌پرداختند (واصفی، ۱۴۹-۵۰/۲:۱۳۴۹، صفا، ۳:۱۳۸۸ /۶۸ و پاکباز، ۸۰:۱۳۸۵).

در توصیفات شهر هرات دوران زمامداری بایقرا از بناهای بلند،کاخ‌ها و قصرهای بزرگ و باشکوه و باغ‌های زیبایی نام می‌برند که موضوع سخن شاعران و سخنورانی چون جامی بوده‌اند(زمچی اسفزاری،۱۸/۲:۱۳۳۸-۱۷).

حضور بهزاد، نابغه نگارگری و جامی، نابغه ادب و عرفان دوره تیموری در مجالس بایقرا و نوایی، پیوستگی نقاشی ایرانی با ادب پارسی که تاریخی و از رهگذر متن ادبی بود را به ارتباط زنده و مستقیم شاعر و نقاش دگرگون ساخت که تاثیر آن در نقاشی یوسف و زلیخای بهزاد آشکار است. جامی، شیخ نقشبندیه و درخشانترین چهره ادبیات این دوران، پیرو عرفان ابن‌عربی و از بزرگترین شارحان آن بود که هماهنگی کاملی با طریقت او، نقشبندیه نیز داشت (زرین‌کوب، ۱۵۳:۱۳۸۵).

گفتمان نقشبندیه در این زمان به‌مثابه گفتمان مسلط جامعه هرات، گفتمانی عرفانی-اسلامی بر پایه آموزه‌ها و مفاهیم این طریقت، و اندیشه‌های عرفانی ابن‌عربی یعنی وحدت وجود و انسان کامل بود. جامی که در شکل‌گیری گفتمان جامعه هرات نقشی فراگیر داشت، بسیاری از آثار نظم و نثر خود را در راستای مسلک عرفانی خویش به شرح تصوف و عرفان به‌ویژه مذهب عرفانی و اندیشه‌های ابن‌عربی اختصاص داده(عمیدزنجانی،۴۴۲:۱۳۶۶) و در نشست‌ها و هم‌نشینی‌ها نیز عقاید عرفانی خود را بیان می‌داشت. او از همه دانسته‌های خود در شاعری بهره می‌جست(صفا،۱۴۸/۳:۱۳۸۸).

در این فضای گفتمانی، بهزاد نقاشی را از تصویرگری متن ادبی فراتر برده و برداشتی عارفانه، آمیخته با واقعیت‌های جامعه را به تصویر کشید. نقاشی «حکایت یوسف و زلیخا» در این زمینه از زیباترین نقاشی‌های اوست. بهزاد در این نقاشی هم‌زمان با به‌کارگیری متن قرآنی و همچنین دو متن ادبی گذشته و معاصر خود از دو شاعر که نکته‌ای مهم در خوانش آن است، بخشی از گفتمان جامعه خویش، یعنی نظریه انسان کامل ابن‌عربی را نیز نمایانده‌است.

در این نگرش، تمام انسان‌ها بالقوه انسان کامل‌اند، اما این حقیقت در انبیا و اولیای بزرگ تنها به فعلیت رسیده که براساس آن بالاترین مقام انسان کامل در تصوف ازآن پیامبر اکرم(ص) است. هدف صوفی رسیدن به حق و پیوستگی و اتحاد با اوست، این امر اما برای همگان حاصل نشده و صورت نمی‌یابد، تنها آنکه از کاملان طریق از خود فانی شده و به این مقام دست یابد، انسان کامل خوانده می‌شود. این نظریه معنای درونی نبوت است که یکی از دو اصل اساسی عقاید صوفیه را تشکیل می‌دهد(نصر،۳۹۸/۱۵:۱۳۸۷ و

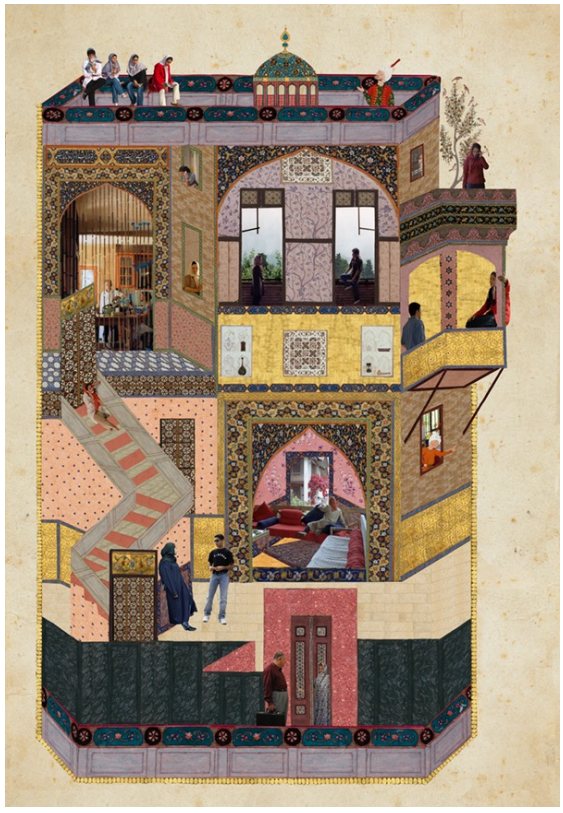
زرین‌کوب، ۱۰۲:۱۳۶۲).

بنابر همین دیدگاه یوسف در مقام نبوت، در نقاشی بهزاد نمود انسان کامل است که به کنایه از مراحل هفتگانه سیروسلوک عرفانی در آخرین مرحله یعنی خانه هفتم تصویر شده‌است. یوسف پس از گذار از شش خانه و کشمکشی طولانی در واپسین و دشوارترین مرحله بر وسوسه‌های زلیخا که نمود وسوسه‌های مادی و دنیوی است، غلبه کرده، می‌گریزد و با دستیابی به فنا فی‌الله به بقا می‌رسد. این گذار عرفانی با ساختار عمودی و حرکت از پایین به بالا در نقاشی بهزاد نمایان شده‌است. حرکت سر و دست یوسف نیز چشم بیننده را به سوی بیت‌هایی از شعر سعدی که در بالای نقاشی نوشته شده، رهنمون می‌سازد: «نیاسایی از جانب هیچکس...»(سعدی،۱۹۲:۱۳۶۸). این دو بیت در اصل دو بیت پایانی غزلی در بوستان، پیش از غزل «حکایت یوسف و زلیخا» است و دارای مضمونی جدای از روایت یوسف و زلیخا و بیشتر عرفانی- اخلاقی است.

متن «لیلا و مجنون»

متن تصویری«لیلا و مجنون»(تصویر۲) بازخوانی سودی شریفی از نقاشی حکایت یوسف و زلیخای بهزاد در سریال ماکسیاتور اوست که در ۲۰۱۰ با تکنیک نقاشی و فتوکلاژ، در اندازه ۱۱۸/۸*۸۰/۶۵ تولید شده‌است. کادر و ساختار اثر شریفی عمودی بوده و در آن نوشتاری وجود ندارد. فضاسازی متن بر یک بنای معماری با پلان‌ها و نماهای بیرونی و درونی استوار است. ساختمان دارای سبک و آرایه‌های معماری سنتی ایرانی-اسلامی است که از پنجره‌های آن نماهایی واقع‌گرایانه از ساختمان‌های مدرن و درختان با تکنیک عکاسی دیده‌می‌شود.

در متن شریفی کاراکترهای زیادی حضور دارند که بیشتر با تکنیک عکاسی، امروزی و واقع‌گرایانه بوده و تنها دو پیکر به سبک سنتی نقاشی‌های ایرانی تصویر شده‌اند که هر دو نیز مرد هستند. افراد تصویر شده در همه بخش‌ها و پلان‌ها و در گروه‌های سنی جوان تا میان‌سال هستند. بر بام بنا یک مرد و چهار زن حضور دارند. در بالکن زن و مردی در گفت‌وگو هستند. در بالای بالکن زنی با تلفن همراه مکالمه می‌کند و مردی از پنجره مخفیانه او را می‌نگرد. در درون بنا مرد و زنی درکنار دو پنجره با فاصله از هم، در گفت‌وگو هستند. اندکی آن‌سوتر از پنجره‌ای زنی به بیرون می‌نگرد و در پنجره‌ای بالاتر مردی در حال گفت‌وگو با تلفن همراه، به زنی می‌نگرد که او نیز در حال گفت‌وگو با تلفن همراه روی پله‌ها نشسته و به مرد می‌نگرد، گویی با هم سخن می‌گویند. در اندرونی دیگری زن و مردی در یک فضاسازی مدرن و امروزی از پس پردهایی که جلوی در آویخته شده، نمایانند. پرده، فضای خصوصی را از فضای بیرونی جدا می‌سازد. از پنجره زیر بالکن مردی به کسی در بیرون اشاره می‌کند که در متن تصویر نشده‌است. در بخش میانی زنی پشت به بیننده نشسته و از پنجره مردی در بیرون را می‌نگرد. در حیاط مرد و زنی جوان و در پیش‌زمینه نیز زن و مردی میان‌سال در آستانه در به سخن ایستاده‌اند.



تصویر۲. لیلا و مجنون، سودی شریفی، ۱۳۸۹ه.ش/ ۲۰۱۰م،امریکا
منبع: (www.leilahellergallery.com)

گفتمان «لیلا و مجنون»

سودی شریفی هنرمندی پست‌مدرن و زاده ایران است که از سن ۱۷ سالگی به امریکا رفته و پس از گرفتن مدرک مهندسی صنعتی، به عکاسی علاقه‌مند شده، در استودیو عکاسی دانشگاه هیوستون، در ۱۳۸۲هـ.ش/۲۰۰۴م کارشناسی ارشد هنرهای زیبا را به پایان رساند. آشنایی و علاقه‌مندی شریفی به هنر و شکل‌گیری دیدگاه هنری او در فضای فرهنگی-هنری غربی صورت گرفته که بر همین اساس او همسو با فرهنگ و نگرش معاصر غربی و آمریکایی به جهان می‌نگرد. کارهای شریفی تا کنون در چند سری و سریال به نمایش درآمده که می‌توان به سریال‌های ماکسیاتور، لذت‌های پارسی و نوجوانان مسلمان وی اشاره کرد. نمایشگاه‌های فردی و گروهی شریفی بیشتر در آمریکا و برخی در کشورهای اروپایی و آسیایی بوده‌اند. جایزه هنری، استادی دانشگاه، برگزاری کارگاه‌ها و سخنرانی‌های آموزشی و هنری، چاپ مقاله در ژورنال‌ها و خبرنامه‌های آمریکایی و اروپایی نیز در کارنامه هنری او دیده می‌شود.

شریفی پس از انقلاب در ۱۳۷۷هـ.ش/۱۹۹۹م به ایران آمد و با جامعه‌ای روبرو شد که دگرگون شده‌بود. به عنوان یک زن، با کنترل بسیاری درباره بدن روبه‌رو شد که نشان دهنده ماهیت جامعه مردسالار ایران و راه‌های سختی بود که پیش روی زنان بود تا فضاهای خود را در چارچوب جدید، ایجاد کنند. او در آفرینش‌های هنری خود رسانه‌ها و تکنولوژی‌های نوین چون عکاسی دیجیتال را به دلیل قدرت بیانی آنها به‌کار گرفته و نگاه ویژه‌ای به نقاشی‌های ایرانی قرن‌های نه و ده هجری داشته، آنها را بخشی مهم از پیشینه

و هویت فرهنگی ایرانی-اسلامی ایرانیان می‌داند. به دلیل آن‌که دو متن شریفی در این نوشتار از سری ماکسیاتور اوست در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

شریفی در کارهای خود، کاراکترهای مدرن را با پارامترهای خود-رادیوها، ماهواره‌ها و...- با زمینه‌های پرکار نقاشی‌های ایرانی آمیخته و روایت‌های داستانی جدیدی می‌آفریند که با تصاویرگذشته موازی بوده،یا همپوشانی دارند. شریفی همچنین اسکیت‌بازها و بازیکنان هاکی را با شاهان اسب‌سوار و خدمتکاران درباری آمیخته و روبه‌رویی‌های مستقیمی را به تصویر می‌کشد که چالش میان سنت و مدرنیته در زندگی ایرانیان معاصر را بازتاب می‌دهد. در همراهی با طنز، این آمیخته‌ها بیشتر نقدهایی بر تلاش پیوسته ایرانیان به‌ویژه جوانان برای برقراری آشتی میان ارزش‌های سنتی با نیازهای عادی زمانه و سن آنهاست.«ماکسیاتور» از واژه «مینیاتور» گرفته شده که واژه‌ای نادرست برای دسته‌بندی نقاشی‌های کوچک اندازه است. به این معنا که نسخه‌های بزرگ‌شده این نقاشی‌های پیچیده را می‌توان در فتوکلاژهای شریفی دید، بنابراین آن را ماکسیاتور نامید. گزینش نقاشی‌های پارسی در کار شریفی نقطه اوجی بود. این نقاشی‌ها که از قرن‌های پانزدهم و شانزدهم، دوران طلایی نقاشی ایرانی آمده‌اند، نمایانگر سنت، نه فقط به زبان هنری، بلکه در پیوند با ارزش‌هایی‌ست که در ایران پاس داشته می‌شوند. به‌دلیل شناخته بودن و شهرت نقاشی‌ها، رفتار کاراکترهای آنها در متن‌های شریفی به شکلی سمبولیک مفهوم سنت را در ارتباط با یا در برابر تجربه‌های مدرن حال حاضر نشان می‌دهند.(leono,2010)

شریفی با دست‌کاری‌های دیجیتال رودررویی قدیم و جدید را در نقاشی‌های قدیمی نشان می‌دهد. این تصاویر شما را میان واقعیت و مجاز نگه می‌دارند. این فضاها با خوش‌آمدگویی به کاراکترهای مدرن زمینه ایجاد داستان‌های جدید را فراهم ساخته و همچنین فرصتی برای نقد زمینه‌های موجود و موضوعات نقاشی‌های سنتی ایجاد می‌کنند. بنابراین، نه تنها ترکیب‌های جدید روی مدل‌های سنتی و تصویرهای گذشته ساخته می‌شوند، بلکه از دیدگاه مفهومی نیز پیچیده شده و پیوندی میان گذشته و حال برقرار می‌کنند. شریفی بر آن است تا با کمرنگ ساختن مرز میان حقیقت و مجاز، راه‌های رویارویی با چالش‌ها و تضادهای دنیای امروز را نمایش دهد(همان).

او می‌گوید: سریال ماکسیاتورهای من با هدف بررسی و نقد مواضع بیان شده میان جهان غربی و مسلمان از سنت نقاشی ایرانی استفاده می‌کند. با دستکاری هر نقاشی، و افزودن جزییات به داستان‌های تاریخی، داستان‌هایی جدید ایجاد می‌کنم که زندگی روزمره مردم مسلمان را می‌نماید. تصاویر به دست آمده، دنیایی را نشان می‌دهد که همچون دیگر کشورهای جهان، پیوسته میان ارزش های قدیم و جدید آن تضاد است. در ماکسیاتور، من چهره‌های معاصر عکاسی را در صحنه‌های گوناگون نقاشی‌های سنتی، جای می‌دهم. ماکسیاتور مداخله کرده در سنت نقاشی ایرانی، موضوعات و شیوه‌های هنری معاصر را در چارچوب نقاشی‌های قدیم می‌گنجاند. با این کار، سریال ماکسیاتور سنت نقاشی را در دو لایه دچارگسست می‌کند: نخست رسانه، جایی که کاربرد عکاسی در سنت نقاشی‌های دقیق نقاشی‌شده، مداخله می‌کند و دیگری روایت، جایی که چهره‌های معاصر، روایتی نو و گاه طنزآمیز می‌سازند. بیشتر نقاشی‌های ایرانی نمونه‌های پیشرفته و بسیار پیچیده از زبان تصویرینند که تنش میان فضاهای خصوصی وعمومی را آشکار می‌کنند. آنها تصاویری جدید از زندگی روزمره دربار در پس دیوارهای کاخ را به روشی ویژه، به بیننده نشان می‌دهند. سری ماکسیاتور با به‌کارگیری این روش در گشایش فضاهای خصوصی خانه‌ها، گسترش می‌یابد تا چشم‌اندازی ویژه و پیچیده از فرهنگ معاصر اسلامی را بنمایاند. در حقیقت، در حالی که نقاشی‌ها به شکل سنتی

نمایش‌های درباری، پذیرایی‌های بزرگ، صحنه‌هایی از شکار و نبرد، و رویارویی‌های عاشقانه میان افراد(که بیشتر افراد خاص هستند) را به تصویر می‌کشند، چهره‌های ماکسیاتور از تصویر صحنه و مستند، هر دو گرفته شده‌اند. با تار شدن مرز میان واقعیت و داستان در ماکسیاتورها، آنها به تنش میان جامعه اسلامی سنتی و تأثیرات وارداتی غرب می‌پردازند. در پایان، آنجا که بیشتر به رنگ سیاه و سفید تصویر می‌شود، جایی که ارزش‌های جدید و قدیم، غرب و شرق می‌توانند در گفت‌وگو با هم روبرو شوند، مانند هر مکان رنگارنگی، پیچیده و کارناوالی ظاهر می‌شود. درهم‌آمیزی فرهنگ معاصر با داستان‌های تاریخی، دشواری‌های پیش روی اسلام و مدرنیته را در ترکیب و رسانه نقاشی می‌گستراند.(sharifi,2013)

هدف شریفی افزودن لایه‌هایی از پیچیدگی و تفسیر به موضوعاتی چون اسلام، مدرنیته یا فرهنگ جوانان است که به‌گونه‌ای یکدست ترسیم شده‌اند. با دگرگون‌سازی شکل زندگی معاصر در جمهوری اسلامی ایران، ماکسیاتورها این پارادوکس را برجسته می‌سازند: که این آثار نه تنها صمیمیت فضای خصوصی را به همگان می‌نمایند، بلکه آنها را از راه تجربه جمعی جهانی شدن، برای بینندگان بین‌المللی ترجمه می‌کنند(همان).

رابطه بیناگفتمانی «حکایت یوسف و زلیخا» و «لیلا و مجنون»

در این نوشتار «لیلا و مجنون»(تصویر۲) شریفی، بیش‌متنی تصویری با تاثیرپذیری مستقیم است که بر یوسف و زلیخای بهزاد(تصویر۱) استوار است. گذر از پیش‌متن به بیش‌متن با دگرگونی و تراگونگی است و با فاصله زمانی چند قرنی میان پیش‌متن و بیش‌متن، رابطه آنها طولی و درزمانی است.

نقاشی بهزاد(تصویر۱)، محصول گفتمان عرفانی-اسلامی نقشبندیه در اواخر دوره تیموری بوده و دارای پیش‌متن‌های کلامی مستقیم شعر سعدی و جامی، و غیرمستقیم قرآن است. هر یک از این پیش‌متن‌ها، خود محصول گفتمانی متفاوت هستند که براساس آن نقاشی بهزاد، اثری چند گفتمانی است که او در پیکره‌بندی جدید گفتمانی با برداشتی عارفانه و ترکیبی نوآورانه، فراتر از سه پیش‌متن کلامی خود، گفتمان مسلط جامعه خویش را نمایانده‌است. نقاشی حکایت یوسف و زلیخا برپایه عناصر آن، دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری است. از این‌رو نقاشی بهزاد ترجمه‌ای است بینانشانه‌ای و تصویری از گفتمان نقشبندیه در جامعه هرات، که بخشی از آن را بازتولید می‌کند.

بازخوانی معاصر سودی شریفی(تصویر۲) از نقاشی بهزاد محصول گفتمانی است معاصر و فرهنگی-انتقادی به فرهنگ ایرانی-اسلامی گذشته و معاصر ایرانیان، که رابطه بینامتنی آن با حکایت یوسف و زلیخا رابطه‌ای بیش‌متنی است و رابطه بیناگفتمانی را نیز میان آنها درپی داشته‌است. اگرچه شریفی، زاده ایران و آشنا با فرهنگ و زبان ایرانیان است، اما پرورش‌یافته فرهنگ غربی و امریکایی است، بنابراین رابطه متن شریفی با نقاشی بهزاد بینافرهنگی است. با آنکه آفرینش دو متن در دو فرهنگ متفاوت صورت گرفته، تا اندازه‌ای یکسانی در خاستگاه و پیشینه فرهنگی-هنری دو متن وجود دارد. یکسانی به معنای آشنایی بیش‌متن با قرآن، ارزش‌های اسلامی، زبان و ادب پارسی و در پی آن پیش‌متن‌های کلامی و نوشتاری پیش‌متن است و براساس آن مضمون پیش‌متن که روابط زن و مرد را در کانون خود دارد، مورد توجه بیش‌متن قرار گرفته‌است. در متن شریفی قرار گرفتن یک مرد با تکنیک نقاشی ایرانی در برابر چهار زن با تکنیک عکاسی کنایه از امکان داشتن همزمان چهار همسر برای مردان در دین اسلام است. در دیگر بخش‌ها، روایت دوگانه یوسف و زلیخا به روایت‌های پرشمار دوگانه زنان و مردان در فضاهای خصوصی و عمومی تبدیل گشته‌است. این دگرگونی در نام متن شریفی نیز دیده می‌شود که از یوسف و زلیخا به لیلا و مجنون، از دیگر دوگانه‌های عاشقانه، تغییر

یافته‌است. در متن شریفی لیلا و مجنون‌های بسیاری جایگزین یوسف و زلیخای بهزاد شده‌اند که جملگی شخصیت‌های عادی و روزمره هستند و چگونگی ارتباط آنها بسته به قرارگیری در فضاهای خصوصی و عمومی متفاوت است. در متن شریفی با حذف کاراکترهای یوسف و زلیخا و افزودن کاراکترهایی جدید روایت آن دگرگون گشته و به روایت‌های روزمره معاصر از روابط زنان و مردان جامعه ایران اسلامی تبدیل گشته‌است. برقراری ارتباط کاراکترها با تکنولوژی‌های جدید چون تلفن همراه نیز نشان از جهان مدرن و دگرگونی ارتباطات و فرهنگ‌ها دارد.

به دنبال دگرگونی روایت، در لیلا و مجنون کتیبه‌ها و متن‌های نوشتاری نقاشی بهزاد که اشاره به پیش‌متن‌های کلامی آن داشتند، حذف گردیده‌است. در خوانش فرامتنی لیلا و مجنون نیز که در ظاهر نام آن اشاره به پیش‌متن‌هایی در ادبیات پارسی دارد، در متن تصویری نشانی یافت نمی‌شود. از این‌رو متن شریفی تنها دارای نظام نشانه‌ای تصویری است.

در متن معاصر لیلا و مجنون آمیخته‌ای از تکنیک‌ها و رسانه‌های جدید فتوکلاژ و رسانه عکاسی دیجیتال از جهان پیشرفته معاصر درکنار تکنیک و رسانه سنتی نقاشی ایرانی قرارگرفته‌اند. این آمیختگی در ترکیب کاراکترهای واقع‌گرایانه و امروزی با کاراکترهای نقاشی ایرانی نیز دیده می‌شود. این ویژگی با نگرشی انتقادی ادامه و پیوستگی فرهنگ گذشته ایرانیان در زندگی امروز ایشان را نشان داده و همچنین به رویارویی دنیای مدرن مبتنی بر تکنولوژی و ارزش‌های اسلامی یا غرب و شرق اشاره دارد.

برهمین اساس جهان‌بینی عارفانه و آرمانی درگفتمان حکایت یوسف و زلیخا جای خود را به جهان‌بینی معاصر و روزمره در گفتمان فرهنگی-انتقادی لیلا و مجنون داده و گوشه‌هایی از زندگی روزمره ایرانیان معاصر را می‌نمایاند. متن شریفی افزون بر مضمون کلی، بخش‌هایی از ساختار صوری نقاشی بهزاد را وام گرفته که برهمین اساس، آنچه که گذار از گفتمان حکایت یوسف و زلیخا به گفتمان لیلا و مجنون را فراهم نموده، مضمون کلی، ساختار صوری، نمایش هم‌زمان فضاهای درونی و بیرونی، پلان‌بندی و زاویه‌دید چندنقطه‌ای است که در متن شریفی، نمایش هم‌زمان دوگانه‌های زنانه و مردانه در فضاهای خصوصی و عمومی را ممکن ساخته و رابطه‌ای بیناگفتمانی بین دو متن ایجاد کرده است.

نقاشی «سعدی و جوان کاشغری»

نقاشی دیگر بهزاد، نگاره «سعدی و جوان کاشغری»(تصویر۳) است که به سال ۸۹۱هـ‌ق/۱۴۸۶م برای نسخه گلستان سعدی در اندازه ۱۸/۹*۱۴/۹ سانتی‌متر تصویر شده‌است. نقاشی دارای ساختاری عمودی است و براساس سنت نقاشی ایرانی همزمان فضای درون و برون را می‌نمایاند. فضای نقاشی به دو نیمه عمودی نامساوی با نسبت دو به یک تقسیم شده است. نیمه راست که دو سوم فضای نقاشی را در برگرفته، درون ساختمان را با دیوارها، طاق‌ها، سردر و... آرایش‌یافته با اسلیمی‌ها، ختایی‌ها و کتیبه‌های نوشتاری، می‌نمایاند.

نیمه چپ نقاشی که یک سوم فضا را در برگرفته، بیرون ساختمان با عناصر طبیعی چون درخت و جوی آب تصویر شده‌است.کتیبه‌ای در بالا، دو نیمه نقاشی یا درون و برون ساختمان را به هم پیوند می‌دهد. این تنها کتیبه نقاشی به خط نستعلیق و زبان پارسی است که متن نوشتاری آن بخشی از باب پنجم گلستان سعدی است. موضوع این باب عشق و جوانی است و متن کتیبه از هفدهمین حکایت آن گرفته‌شده که به آشنایی وگفتگوی سعدی و جوانی از اهالی کاشغر می‌پردازد. «سالی محمّد خوارزمشاه، رحمهٔ الله علیه،.... و

مولدم پرسید. گفتم: خاک شیراز....»(سعدی،۱۳۷۹:۲۳-۱۲۲).

افزون بر این کتیبه که نوشتار آن به حکایت سعدی، پیش‌متن کلامی نقاشی اشاره دارد، نقاشی بهزاد دارای کتیبه‌های دیگری به خط‌های نسخ و کوفی و متن عربی است. کتیبه‌ای در نیمه راست نقاشی، سردر و ضلع سمت چپ ایوان را در برگرفته که متن آن دارای دو بخش است. بخش نخست، آیه‌های هجده تا بیست و یک سوره جن است که براساس آن ساختمان تصویر شده در نقاشی، مسجد است: «و مساجد مخصوص خدا ست،...»(الهی‌قمشه‌ای،۱۳۸۶:۵۷۳)،. بخش دوم و پایانی کتیبه به تاریخ تصویر نقاشی، سال ۸۹۱هـ.ق اشاره دارد. تصویر کردن صحنه مکتب در مسجد را عبادالله بهاری، از ویژگی‌های سبک بهزاد می‌داند (بهاری،۱۳۸۳:۱۲). دو کتیبه دیگر در فضای داخلی ساختمان، عباراتی دعایی در پیوند با مسجد بودن ساختمان، و آرایه‌ای برای آن به شمار می‌آیند.

در این نقاشی نه تن در فضای داخلی که ترکیبی از زنان و مردان هستند، دو مرد در فضای بیرونی، و یک مرد در آستانه در تصویر شده‌اند. فضای داخلی مکتب‌خانه‌ای را می‌نماید که در آن ملایی پیر با چوب دستی در دست نشسته و در پیشگاه‌اش، دانش‌آموزی را فلک می‌کنند. اندکی پیشتر مادر دانش‌آموز با دستانی گشوده درخواست بخشش او را دارد. نوآموزی در گوشه تصویر، کتابی گشوده و می‌خواند. پس‌زمینه و عمق نقاشی نیز دانش‌آموزانی دیگر در حال خواندن و نوشتن و آموختن هستند. در آستانه در نیز جوانی رنگین پوست با کتاب‌ها و صراحی در دست ایستاده‌است. در بیرون ساختمان دو تن با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند که یکی پیر و دیگری جوانی با کتابچه‌ای در دست، همان سعدی و جوان کاشغری است.

تصویر۳. سعدی و جوان کاشغری،کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۱هـق/۱۴۸۶م، لیختنشتاین.

گفتمان «سعدی و جوان کاشغری»

نقاشی «سعدی و جوان کاشغری»(تصویر۳) بهزاد نیز محصول گفتمان عرفانی-اسلامی نقشبندیه است. برپایه خوانش گفتمانی و فرامتنی نقاشی، بهزاد فراتر از پیش‌متن کلامی خود، افزون بر دو کاراکتر سعدی و جوان کاشغری حکایت گلستان، کاراکترهای دیگری نیز تصویر کرده که درپی آموزش و فراگیری علم و دانش هستند.

هرات در روزگار بهزاد مهد دانش و علم‌آموزی بوده، جویندگان علم و ادب و هنر مورد احترام بسیار و حمایت از ایشان یک فرهنگ بود. از این‌رو علما، فضلا، شعرا، هنرمندان، دانشمندان و دانش‌جویان برای برخورداری از حمایت‌های مادی و معنوی از دور و نزدیک به آنجا می‌آمدند. بسیاری از مورخان و نویسندگان هم عصر بهزاد به این نکته پرداخته‌اند(میرخواند،۱۳۳۹:۵/۷ و خواندمیر،۱۳۵۳:۳۶۳/۴و۱۳۷۲:۱۷۳).

زمچی‌اسفزاری در روضات‌الجنات... چنین می‌نویسد:«و حالا شرف و مزیت این شهر... آن است که منبع علوم دینیه و محل ظهور و استکشاف قوانین یقینه است. چنان که از تمام روی زمین طلاب علم وحقایق و صیاد فنون و فضایل روی بدین نقطهٔ پاکیزه دارند و چندان هزار هستند از این طایفه در این بلده‌ی طیبه که به میامن صدقات و مبرّات ارباب خیرات همه اسباب آماده دارند و شبان‌روزی به جد و اجتهاد تمام بر سر مطالعه و تکرارند و به مطلوب خود فایز گشته، به اطراف عالم می‌روند و نشر قواعد علم و قوانین دین اسلام می‌کنند»(زمچی‌اسفزاری،۱۳۳۸:۱/۱۰۰-۹۹).

در این زمان که بیشتر علوم دینی مورد نظر است، این علوم و بحث‌های مذهبی کلامی مهم‌ترین رشته تحصیلی بود، به‌گونه‌ای که میان علم و مذهب جدایی نبوده، در برتری علوم دینی بر سایر علوم کسی تردید نداشت و بیشتر عالمان نیز دارای صبغه‌ی دینی بودند. از این‌رو مسجد، مدرسه، خانقاه مکتب‌های بسیاری در سرتاسر کشور ساخته شد، مطالعه و پژوهش در این علوم گسترش یافت و پیوسته بر شمار وارد شوندگان به این حوزه افزوده می‌شد. اداره این مدرسه و مکتب‌ها نیز به دست عالمان دینی و مذهبی بود. در روزگاری که بازار دیانت گرم و کار مساجد و خانقاه‌ها پررونق بود، مذهب، عرفان و تصوف بیش از پیش بر زندگی مردم به‌ویژه زندگی اجتماعی ایشان سایه انداخت. در مدارس و خانقاه‌ها، مذهب و تصوف آنچنان به یکدیگر نزدیک شدند که جدایی میان شریعت و طریقت ممکن نبود(میرجعفری،۱۳۸۷:۱۷۷-۱۳۹و فراهانی‌منفرد،۱۳۸۱: ۲۳۰).

مساجد، مدارس، خانقاه‌ها و کتابخانه‌ها مهم‌ترین نهادهای رسمی فرهنگ بودند که عالمان، عارفان، صوفیان، هنرمندان و دانشجویان در آنها با نظارت مستقیم دربار پیوسته فعالیت و مشارکت داشتند و حکومت خود اداره‌کننده و بانی اصلی این بناها بود. بنابراین رویکردهای فرهنگی در این نهادهای رسمی شکل گرفته و به جامعه گسترش می‌یافت. به‌گونه‌ای که خانقاه‌ها مرکزی برای گردآمدن صوفیان و پیدایش جریان فرهنگی تصوف بود و نهادهایی دیگر چون مدرسه‌ها و کتابخانه‌ها، پدیدآورنده مکتب ادبی و هنری هرات شدند(همان،۲۳۸).

نام شمار زیادی از این بناها و بانیان آنها درکتاب‌های آن عصر آمده که دانشمندان، عالمان و دانش‌آموزان بهره‌مند از حمایت‌های مادی و معنوی بایقرا، نوایی و... در آنها به آموختن و فراگیری دانش می‌پرداخته‌اند. این اقدامات سبب شد تا بسیاری برای بهره مندی از این امتیازات و حمایت‌ها، به هرات کوچ کرده، با فراگیری علم و دانش، به درجات علمی بالا دست یابند(میرخواند،۱۳۳۹:۷/۲۹۴-۲۷۴ و نوایی،۱۳۶۳:

۱۴۶-۱۲۰). چنان‌که بایقرا می‌گوید: «و در زمان بعضی از آنان، صدور ظلم‌پیشه و نواب خارج‌اندیشه،... به جهت رکود اوقاف، طلبه مغموم و مدّرس محروم بود. حال، شکر که در دارالسلطنه به تخمین صد حوزهٔ درسی برای فضایل دینی و علوم یقینی برپاست که از ادنای روم تا اقصای سرحد چین، در جمیع بلاد اسلام، طالبان قابل، این آوازه و مذاکرهٔ بی‌اندازه را شنیده‌اند و مشقت غربت اختیار می‌کنند و به این تختگاه روی می‌آورند و با عنایت خداوند، حاصل اوقاف به مخارج همه‌ی آنان می‌رسد و روزگار آنان با فراغت می‌گذرد»(فراهانی منفرد،۱۳۸۱:۴۴۳).

در طریقت نقشبندی نیز برای پنهان ساختن مقام عرفانی، توصیه به فراگیری علوم دینی شده، آن را از پرداختن به امور دنیوی برتر می‌دانستند. «ارباب فقر و سلوک... باید که طریقه و نسبت خود را به مطالعه و گفت‌وگوی علوم دینیه ستر کنند. اگر استعداد و صلاحیت این اشتغال داشته‌باشند... حفظ و ستر نسبت خود کنند و خود را به تجرد و نبود اشتغال ممتاز نگردانند(نیشابوری و همکاران،۱۳۸۰:۱۹۶)، همچنین اهمیت استحکام طریقت به علوم شریعت درسخنان ایشان موکد است»(همان، ۱۹۷).

در سعدی و جوان کاشغری(تصویر۱۳) نیز بهزاد این بخش از گفتمان نقشبندیه را بازتولید می‌کند. ساختمان نقاشی بهزاد، براساس کتیبه سردر آن، مسجد است و او صحنه مکتب را در مسجد تصویر کرده‌است. این صحنه فراگیری علوم دینی در گفتمان جامعه هرات را می‌نمایاند، چراکه مسجد آشکارترین نماد دین اسلام و نهادی بسیار مهم در گسترش علوم دینی است. بنابراین بهزاد با هدف نشان دادن تفسیری تصویری از برخی آموزه‌های طریقت نقشبندیه، آگاهانه صحنه مکتب را در مسجد تصویر کرده‌است.

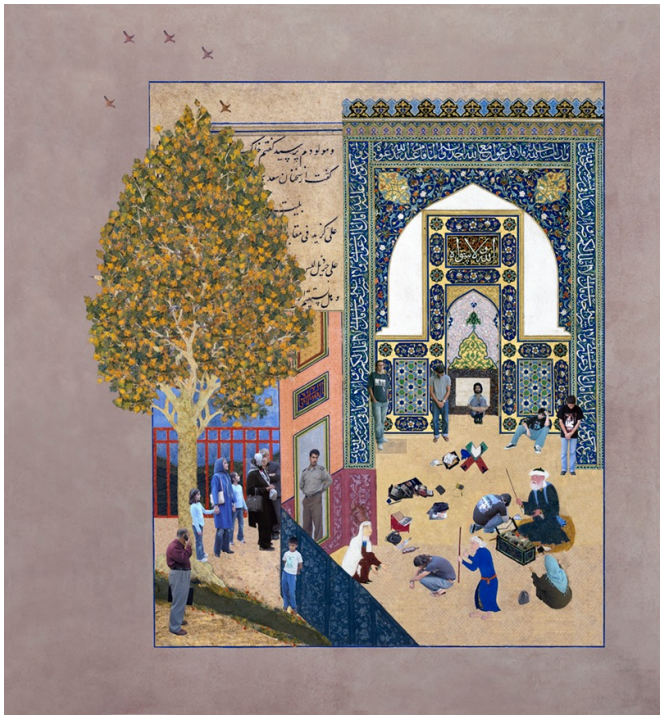
بهزاد در پیوندی منطقی با مضمون حکایت سعدی، پیش‌متن کلامی نقاشی، صحنه مکتب را تصویر کرده، و نیمه راست آن را که فضایی پیش‌زمینه، بزرگ‌تر، درونی و نزدیک به بیننده است به آن اختصاص داده اما کاراکترهای پیش‌متن کلامی خود، یعنی سعدی و جوان کاشغری را در نیمه چپ، در فضایی کوچک‌تر، پس‌زمینه، بیرونی و دور از بیننده نمایانده‌است. از این‌رو بهزاد در پس حکایت سعدی، بر آن بوده تا گفتمان جامعه خویش را بازتولید کند. بنابراین کاراکترهای نقاشی بهزاد همان پیروان طریقت نقشبندیه‌اند که درپی سیر و سلوک عرفانی و پنهان داشتن مقام و نسبت خود به فراگیری علوم دینی پرداخته‌اند.

متن «شب‌نشینی پسران»

متن دیگر سودی شریفی در ماکسیاتور بازخوانی «شب‌نشینی پسران»(تصویر۴) از نقاشی سعدی و جوان کاشغری بهزاد است که در اندازه ۱۰۳/۵ *۲۵ /۹۵ سانتی‌متر و تکنیک نقاشی و فتوکلاژ است. تولید این متن در ۱۳۸۹هـ.ش/۲۰۱۰م بوده و دارای دو کادر است. همه عناصر تصویری درون کادر کوچک‌تر قرار گرفته و تنها از گوشه چپ و بالا، عناصری خارج شده و به فضای کادر بیرونی که زمینه‌ای تک‌رنگ است، راه یافته‌اند. ساختار متن عمودی و کادر آن مربع است. شریفی در «شب‌نشینی پسران» بسیاری از عناصر و فضاسازی نقاشی پیش‌متن، برخی کاراکترها و تقسیمات فضایی را با اندکی دگرگونی در جزییات نگاه داشته‌است. نمونه آن، کتیبه با خط ثلث است که سردر و دو سوی آن را فراگرفته و نوشتار دو سوی چپ و راست ایوان یکسان است. در اصل بخشی از متن کتیبه متناسب با جهت خواندن نوشتار عربی کتیبه بر دو سوی چپ و راست تکرار شده، در سمت راست از پایین به بالا و در چپ از بالا به پایین. نوشتار کتیبه‌ای با خط نستعلیق که فضای درونی و بیرونی ساختمان را به هم پیوند می‌دهد نیز همان نوشتار نقاشی بهزاد

ازحکایت گلستان سعدی با موضوع عشق و جوانی است که بخش‌هایی از آن در زیر برگ‌های درخت پوشیده شده‌است. درخت از سمت چپ کادر نیز بیرون زده و به خارج از آن راه یافته و پرندگانی بر فراز آن در فضای کادر بیرونی در پروازند.

متن شریفی دارای نوزده کاراکتر است که سه تن آنها کاراکترهای نقاشی بهزاد بوده و باقی کاراکترهایی با پوشش ایرانی، واقع‌گرایانه و امروزی هستند. این کاراکترها در گروه‌های مختلف سنی، آمیخته‌ای از زنان، مردان و کودکان هستند. در فضای درونی پسرانی جوان نشسته، ایستاده، یا در حال تنبیه شدن با سرهای فروافتاده و دستان گره‌کرده، دیده می‌شوند. در پیش‌زمینه، در برابر دو کاراکتری که چوب دستی خود را بلند کرده‌اند، پسران جوانی با سری فروافتاده نشسته و در هر دو زنی با دستانی گشوده نیز تصویر شده که بخشش جوان را خواستار است. در این دو صحنه که یک مضمون را نمایانده‌اند، دو کاراکتر چوب به دست و یکی از زنان کاراکترهای نگاره پیش‌متن هستند. در فضای درونی وسیله‌هایی آشفته بر روی زمین ریخته و پراکنده‌اند. در آستانه در پلیسی ایستاده و به درون می‌نگرد. در بیرون چند تن ایستاده و به درون می‌نگرند. پسربچه‌ای در پشت دیوار ایستاده و در گوشه چپ کادر مردی میان‌سال در حال گفت‌وگو با تلفن همراه است.



تصویر۴. شب‌نشینی پسران،سودی شریفی، ۱۳۸۹ه.ش/ ۲۰۱۰م،امریکا
منبع: (www.leilahellergallery.com)

گفتمان «شب‌نشینی پسران»

متن «شب‌نشینی پسران»(تصویر۴) در سریال ماکسیاتور شریفی، بازخوانی نقاشی «سعدی و جوان کاشغری»(تصویر۳) بوده که بنابر خوانش گفتمانی و فرامتنی، گفتمانی فرهنگی-انتقادی به فرهنگ ایرانی-اسلامی گذشته و معاصر ایرانیان را بازتولید می‌کند. شریفی در شب‌نشینی پسران نیز مانند لیلا و مجنون گوشه‌ای از فرهنگ و زندگی ایرانیان معاصر را در پیوست با ارزش‌های اسلامی و سنت‌های گذشته در

رویارویی با مدرنیته و فرهنگ غربی و جهانی می‌نمایاند. او در این متن به جوانان مسلمان و سرگشتگی آنها پرداخته که در تلاش هستند برای ایجاد صلح میان ارزش‌های اسلامی و دنیای معاصر یا سنت و مدرنیته. شریفی تلاش کرده تا به نقاشی قدیمی، لایه‌های جدیدی را با کنار هم گذاردن ترکیبی کاراکترها با دو تکنیک سنتی نقاشی ایرانی و عکاسی دیجیتال بیفزاید.

او با افزودن لایه‌های جدید رئالیستی و مستند عکاسانه به نقاشی گذشته بهزاد روایتی دیگر از زندگی روزمره و معاصر ایرانیان را نشان داده‌است که اندکی با مضمون کلی نقاشی بهزاد همسو بوده و هم‌پوشانی دارد. بدین معنا که شب‌نشینی پسران نیز، به موضوع جوانی و طبیعت آن می‌پردازد و جوانانی که در رویارویی با چارچوب‌های جامعه اسلامی مورد تنبیه و بازخواست قرار گرفته‌اند. شریفی با افزودن کادری به کادر نقاشی سعدی و جوان کاشغری میان عناصر تصویری نقاشی و فضای بیرون از آن، فاصله و ضخامتی ایجاد کرده تا تاکیدی بر سختگیری و دشواری بیشتر جامعه امروز نسبت به گذشته باشد. تنها از نیمه بالای سمت چپ، شاخ و برگ درخت که بر نوشتارکتیبه چیره شده به کنایه از طبیعت و سرشت سرکش جوانی، چارچوب را شکسته، از آن فراتر رفته و به خارج از آن راه یافته‌است. پرندگانی نیز برفراز درخت در فضای دوردست خارج از کادر پرواز می‌کنند که کنایه از دور از دسترس بودن رهایی و آزادی است. شریفی با قرار دادن پلیسی در آستانه این راه را نیز بسته تا دشواری زندگی جوانان مسلمان را نشان دهد در رویاروی با چارچوب‌های جامعه که گویا راه گریزی برای آنان نیست وتمامی راه‌ها بسته‌است.

«رابطه بیناگفتمانی «سعدی و جوان کاشغری» و «شب‌نشینی پسران»

در اینجا، رابطه بیناگفتمانی بین دو تصویر پیش‌متن، نقاشی «سعدی و جوان کاشغری»(تصویر۳) و بیش‌متن، «شب‌نشینی پسران»(تصویر۴) برقرار است که همراه با دگرگونی و تراگونگی بوده و با وجود فاصله زمانی بین آنها، طولی و درزمانی است.

در خوانش گفتمانی نقاشی بهزاد آشکار گردید که محصول گفتمان عرفانی-اسلامی نقشبندیه بوده و بخشی از گفتمان را بازتولید می‌کند که به فراگیری علوم دینی برآمده از آموزه‌های طریقت می‌پردازد. نقاشی سعدی و جوان کاشغری خود دارای پیش‌متن کلامی حکایتی از گلستان سعدی بوده و به دلیل حضور کتیبه‌های نوشتاری در آن، دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری دارد. این کتیبه‌ها که یکی به قرآن و دیگری به حکایت سعدی اشاره دارند، هر یک برآمده از گفتمانی بوده که بهزاد آنها را در پیکره‌بندی گفتمان نقشبندیه جای داده و در حقیقت بخشی از گفتمان جامعه خویش را در ترجمه‌ای تصویری و بینانشانه‌ای بازتولید کرده است.

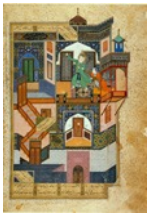
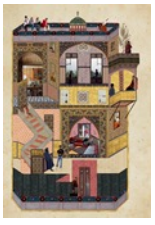
شب‌نشینی پسران شریفی اما محصول گفتمانی معاصر و فرهنگی-انتقادی است که در بافت و جغرافیایی غیرایرانی تولید شده و رابطه‌ای بینافرهنگی با نقاشی سعدی و جوان کاشغری دارد، اما پیشینه فرهنگی-هنری دو متن تا اندازه‌ای به هم نزدیک است. این نزدیکی به معنای شناخت و آشنایی هر دو با قرآن و ارزش‌های اسلامی، تاریخ هنر و فرهنگ ایرانی، زبان و ادب پارسی و به دنبال آن حکایت سعدی به عنوان پیش‌متن نقاشی سعدی و جوان کاشغری است. گذر از نقاشی بهزاد به متن شریفی با تراگونگی همراه بوده و در آن روایت مکتب و جوان کاشغری نقاشی بهزاد به روایت جوانانی مورد تنبیه و بازخواست در متن شریفی تغییر یافته‌است. این دگرگونی در نام متن شریفی که به شب‌نشینی پسران تغییر یافته، نیز نمایان است.

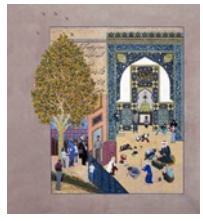
متن شریفی دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری است، اما پیش‌متن آن تصویری است. او با تکرارکتیبه سمت چپ سردر در سمت راست آن که به مسجد بودن بنا اشاره دارد، بر آن تاکید کرده و این نکته را مورد

انتقاد قرار داده که از مسجد به عنوان یکی از مهمترین نمادهای اسلام و خانه خدا انتظار می‌رود مکانی امن و آرام برای نیایش و سخن گفتن با خدا باشد، اما تبدیل به مکانی برای تنبیه و بازخواست جوانان شده‌است. همچنین در شب‌نشینی پسران بسیاری از کاراکترهای نقاشی پیش‌متن با کاراکترهایی معاصر و روزمره ایرانی جایگزین گشته که در شمار و جنسیت تغییر کرده‌اند. این دگرگونی در تکنیک نمایش کاراکترها نیز نمایان است که آمیخته‌ای از نقاشی سنتی ایرانی و فتوکلاژ و عکاسی دیجیتال است. آمیختن رسانه‌های قدیم و جدید در یک متن، لایه‌های جدیدی به آن می‌افزاید که همسو با نگرش انتقادی شریفی به تداوم سنت و فرهنگ گذشته ایرانیان در زندگی امروز آنان و چالش و سردرگمی ایرانیان به ویژه جوانان در روباررویی میان ارزش‌های اسلامی و دنیای مدرن معاصر اشاره دارد.

مقایسه تصویری دو متن بهزاد (تصویر۳) و شریفی (تصویر۴) نشان می‌دهد که در هر دو مضمونی پیرامون جوانان و نوجوانان و تنبیه ایشان تصویر شده، اگر چه آن چنان که از نام شب‌نشینی پسران، دریافت می‌شود بازخواست و تنبیه به دلیل بیرون ماندن شبانه است که شاید با تنبیه به دلیل کوتاهی در فراگیری دانش در نقاشی بهزاد متفاوت باشد. از این‌رو در متن شریفی مضمون کلی نقاشی بهزاد، گرفته شده‌است. شب‌نشینی پسران افزون بر مضمون کلی، بخش‌هایی از ساختار صوری و برخی کاراکترهای نقاشی پیش‌متن را وام گرفته‌است. بر همین اساس گذار از گفتمان نقاشی بهزاد به گفتمان متن شریفی برپایه مضمون کلی، ساختار صوری و کاراکترها صورت گرفته که در فرآیند آن رابطه‌ای بیناگفتمانی بین دو متن ایجاد کرده‌است.

جدول۱. نقاشی‌ها و متن‌ها (از نگارنده)

نقاشی / متن تصویری	هنرمند	دوره	نظام نشانه‌ای	گفتمان
 تصویر۱. یوسف و زلیخا	کمال‌الدین بهزاد	قرن نهم ه.ق تیموری	تصویری و نوشتاری	عرفانی-اسلامی نقشبندیه
 تصویر۲. لیلا و مجنون	سودی شریفی	معاصر	تصویری	فرهنگی-انتقادی به فرهنگ ایرانی-اسلامی ایرانیان

نقاشی / متن تصویری	هنرمند	دوره	نظام نشانه‌ای	گفتمان
تصویر۳.سعدی و جوان کاشغری	کمال‌الدین بهزاد	قرن نهم ه.ق تیموری	تصویری و نوشتاری	عرفانی-اسلامی نقشبندیه
 تصویر۴. شب‌نشینی پسران	سودی شریفی	معاصر	تصویری و نوشتاری	فرهنگی-انتقادی به فرهنگ ایرانی-اسلامی ایرانیان

جدول۲. رابطه بیناگفتمانی «یوسف و زلیخا» و «لیلا و مجنون» (از نگارنده)

پیش‌متن	بیش‌متن	رابطه تاثیرپذیری	رابطه بیناگفتمانی	ویژگی مشترک
تصویر۱.یوسف و زلیخا	تصویر۲.لیلا و مجنون	درزمانی	بینافرهنگی	مضمون کلی، پلان‌بندی و فضای چندساحتی، ساختار صوری

جدول۳. رابطه بیناگفتمانی «سعدی و جوان کاشغری» و «شب‌نشینی پسران» (از نگارنده)

پیش‌متن	بیش‌متن	رابطه تاثیرپذیری	رابطه بیناگفتمانی	ویژگی مشترک
تصویر۳.سعدی و جوان کاشغری	تصویر۴. شب‌نشینی پسران	درزمانی	بینافرهنگی	مضمون کلی، کتیبه‌ها، کاراکترها و ساختار صوری

نتیجه‌گیری

به باور فرکلاف، متن‌ها و آثار هنری کوچکترین واحد مطالعاتی و از بهترین منابع و مستندات برای شناخت یک جامعه و گفتمان آن هستند. چراکه متن‌ها از یک سو محصول گفتمان بوده و از سوی دیگر در ساخت گفتمان نقش دارند؛ از این‌رو دربردارنده بافت تاریخی و اجتماعی خود هستند. چنانکه بهزاد نیز در پس پرداختن به پیش‌متن‌های کلامی خود گفتمان مسلط جامعه خویش، نقشبندیه را نمایانده‌است که در اساس واقعیت‌هایی تاریخی و اجتماعی از جامعه هرات دوره تیموری در روزگار اوست. تاکنون بازخوانی‌های بسیاری از نقاشی‌های بهزاد صورت گرفته، اما شاید تنها شریفی با آگاهی و بهره‌مندی از این نکته در نقاشی‌های بهزاد به‌عنوان متن گذشته به بازخوانی و از آن خودسازی آنها پرداخته که جهانی شدن و ایجاد معنایی نو در چارچوب گفتمان معاصر خویش از پی‌آمدهای آن است. شریفی در متن‌های خود به بازتولید گفتمانی فرهنگی-انتقادی می‌پردازد که براساس آن نقاشی‌های بهزاد را چون سندی تاریخی از فرهنگ، سنت و زندگی گذشته ایرانیان نگریسته و از رهگذر بازخوانی آنها، به زندگی گذشته و معاصر ایرانیان به‌ویژه در پیوند با اسلام، ارزش‌ها و چارچوب‌های آن در رویارویی با جهان مدرن یا همان شرق و غرب پرداخته‌است. برپایه حضور تکنولوژی‌هایی چون تلفن همراه در بازخوانی‌های شریفی، در دنیای امروز مرز میان جوامع و فرهنگ‌های گوناگون و ارتباطات با وجود این تکنولوژی‌ها دگرگون گشته و به سوی فرهنگ جهانی پیش می‌رود، از این‌رو افرادی که در جوامع سنتی و اسلامی چون ایران زندگی می‌کنند با چالش‌هایی روبه‌رو شده و دچار سرگشتگی‌اند. بنابراین ایجاد رابطه بیناگفتمانی میان متن‌های شریفی و نقاشی‌های بهزاد آنچنان که از خوانش گفتمانی و فرامتنی آنها برمی‌آید، تنها براساس ساختار صوری نبوده، بلکه با نگاه به مضمون و محتوای آنها به مثابه گوشه‌ای از واقعیت تاریخی جامعه بهزاد و سنت‌های گذشته ایرانیان نیز بوده‌است.

پی‌نوشت

1. Appropriation
2. Maxiatures series
3. Leila and Majnoon
4. Boys Night Out

فهرست منابع

- بهاری، عبادالله(۱۳۸۳).«کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش» در مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین.(۱۳۸۵). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- تاکستن، و.م و همکاران(۱۳۸۴). تیموریان. ترجمه و تدوین یعقوب آژند. تهران: مولی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان(۱۳۳۷). مثنوی هفت اورنگ. تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس‌گیلانی. تهران: سعدی.
- خواندمیر،غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین‌الحسینی(۱۳۵۳).تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر. ج ۳و۴. مقدمهٔ جلال‌الدین همائی‌وتصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
- خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین‌الحسینی(۱۳۷۲).مآثرالملوک به ضمیمه خاتمهٔ خلاصه الاخبار و قانون همایونی. به

تصحیح میرهاشم محدث. تهران: موسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
- زرین‌کوب،عبدالحسین(۱۳۶۲). ارزش میراث صوفیه. تهران: امیرکبیر.
- زرین‌کوب،عبدالحسین(۱۳۸۵). دنباله جستجو در تصوف. تهران: امیرکبیر.
- زمچی‌اسفزاری، معین‌الدین‌محمد(۱۳۳۸). روضات‌الجنات فی اوصاف مدینهٔ هرات. ج۱و۲. تصحیح و حواشی سیدمحمدکاظم امام. بخش. تهران: دانشگاه تهران.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله(۱۳۶۸). بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله(۱۳۷۹). گلستان سعدی. به‌کوشش برات زنجانی. تهران: امیرکبیر.
- 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.
- گودرزی، نوراکرم و رضازاده سراسکانرود، طاهر(۱۴۰۱). مطالعه‌ی تحلیلی آثار هنر معاصر ایران بر اساس مفاهیم و کارکرد های رویکرد «از آن خود سازی». باغ نظر. دوره ۱۹(شماره ۱۱۳)، ۳۰-۱۹.
- فراهانی منفرد، مهدی(۱۳۸۱). پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان و ظهور صفویان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فرکلاف، نورمن(۱۳۸۷). تحلیل انتقادی گفتمان .ترجمه‌ی فاطمه شایسته‌پیران و همکاران. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- محسنی، محمدجواد(۱۳۹۱).«جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف». معرفت فرهنگی و اجتماعی.سال سوم (شماره ۳)،۸۶-۶۳.
- 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.
- میرخواند، میرمحمدبن‌سیدبرهان‌الدین خواندشاه(۱۳۳۹). تاریخ روضة‌الصفا. ج هفتم. تهران:کتاب‌فروشی خیام.
- نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۵). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. شماره ۱۲، ۹۴-۷۳.
- نصر، سید حسین(۱۳۸۷). تصوف، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. ج۱۵. تهران: بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- نوایی، میرنظام الدین علیشیر (۱۳۶۳). تذکره مجالس النفائس. به‌اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران:کتابخانه منوچهری.
- نیشابوری، میرعبدالاول وشیخ، مولانا(۱۳۸۰). احوال و سخنان خواجه عبیدالله احرار. تصحیح و مقدمه: عارف نوشاهی. تهران:مرکز نشر دانشگاهی.
- واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳۴۹). بدایع‌الوقایع. تصحیح الکساندر بلدروف. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- هریس، جاناتان (۱۳۹۲).مفاهیم کلیدی در تاریخ هنر. ترجمه‌ی پرویز علوی. تهران: انتشارات پشوتن.
- یورگنسن، ماریان و همکاران (۱۳۹۵). نظریه و روش در تحلیل گفتمان.ترجمه‌ی هادی جلیلی. تهران: نشرنی.

- Stokes, Simon. (2001). Art and Copyright. North America and Canada. Oxford: Hart Publishing.
- Sharifi, Soody.(2022/11/6).ARTIST STATEMENT From
- http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/sharifi/profile.html.
- Leoni, Francesca.(2022/11/6). STAGED TRUTHS THE PHOTO_ COLLAGES OF SOODY SHARIFI From
- http://www.leilahellergallery.com/attachment/en/5570913907a72ca707c6918d/Publication/55c50c76c4aa2cf945156add.

Received: 2024/06/08
Accepted: 2024/01/05

A study of appropriation of "The Story of Yusuf and Zuleikha" and "Sa,di and Javan – e– Kashghari" by Kamaluddin Behzad in Sodi Sharifi's Maxiator based on Norman Fairclough's opinions

Nastaran Norouzi, Associate Professor, Architecture Department, Research Institute of Art and Architecture , Engineering Faculty ,Razi University, Kermanshah, Iran.

Abstract

In today's world, many artistic texts are produced with the appropriation approach and based on rereading the previous known works. Although these contemporary texts borrow the previous texts and provide a new reading of them, in fact they reproduce their society's discourse, i.e. the contemporary discourse different from the past work's discourse, hence creating a new meaning of the previous work in the framework of the contemporary discourse.

Accordingly, numerous texts have been created by Iranian and non–Iranian artists with appropriation of Iranian paintings, particularly from its peak period, i.e. the Timurid and Safavid eras (9th and 10th centuries). Kamāl ud–Dīn Behzād is the most well–known Iranian painter who lived in the Timurid and Safavid eras, with works extensively read in the past and today. Behzād is one of the few Iranian artists praised both during his life and after his death owing to the creation of pure and innovative paintings aligned with his society as well as his special view of the world around him.Looking at the same characteristic of Behzād, Soody Sharifi, a contemporary artist with many texts taken from Iranian paintings, has reread some of his paintings with a critical approach and accordingly discussed some socio–cultural issues in Iranians' past and present history, two rereading works of Sharifi in the Maxiatures series are among which. The present research is aimed at analyzing the discourse of Behzād's Timurid paintings, Sharifi's contemporary texts, and the link between them, as well as answering the questions below:

1. What discourse of their society do each of these paintings and texts reproduce?
2. What is the link between Behzād's paintings and Sharifi's texts based on their discourses and historical distance?

The research is conducted with a fundamental goal and by an analytical–comparative method. The hypertextual reading of paintings and texts is with the approach of Fairclough's critical discourse analysis and based on an interdiscourse adaptation. The data and images of paintings and texts have been collected by taking notes from library and internet sources. Moreover, data analysis is qualitative.

Decoding and deeply understanding artworks, particularly those connected with each other, increase the necessity and importance of addressing these texts with a discourse approach, and achieving this goal depends on knowing the artistic traditions, society, history, and culture in which the artist lived and initiated creating art.

According to these research results, Sharifi has considered Behzād's paintings as historical documents of the reality of Iranian's past society and traditions, and in their appropriation, given her familiarity with their literary–artistic background, cultural–social context, and past traditions, she has paid attention to the paintings' theme and content along with taking a formal structure with a cultural–critical approach. Through these appropriations, Sharifi has addressed the tension between old and new values or traditional Islamic society and modernity to challenge the Iranian contemporary Islamic culture in connection with the relationship between men and women, the women's position, and the youth's confusion.

Keywords: Fairclough Critical Discourse Analysis, Appropriation, Iranian painting, Kamāl ud–Dīn Behzād, Soody Sharifi.