اقتباس از مکاتب نگارگری ایرانی در تصویرسازی کتاب کودک با موضوع قصه‌هایی از شاهنامه

مریم ساکی‌زاده، کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر دانشگاه شاهد.
sakizadehm@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۳/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۶/۰۴

برخی از هنرمندان تصویرگر کتاب برای اثرگذاری هرچه بیشتر روایات بصری مصورهای خود بر مخاطبین و نیز متناسب‌سازی با موضوع کتاب، به روش اقتباس از آثار و مکاتب فاخر هنری گذشته دست به خلق اثر می‌زنند. نقاشی ایرانی به‌عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی-اسلامی، منبع اقتباس ارزشمندی برای تصویرگران معاصر کتاب کودک بوده است. هدف از پژوهش حاضر، شناخت رویکرد و شیوهٔ اقتباس تصویرگرانِ کتاب کودک از نگارگری ایرانی و یافتن رابطهٔ بینامتنی میان آثار و مکاتب نقاشی ایرانی با توجه به جایگاه اقتباس در نگرش پست‌مدرن است. بدین منظور، ۱۵ کتاب معاصر کودک با مضمون قصه‌هایی از شاهنامه که در مصورسازی‌های آن‌ها از نگارگری ایرانی اقتباس شده، انتخاب گردید. همچنین این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست: شیوهٔ اقتباس در این آثار چگونه بوده است؟ هنرمندان این آثار از کدام مکاتب نگارگری ایرانی اقتباس کرده‌اند؟ این تحقیق به روش توصیفی انجام گرفته و اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده است. ارزیابی نمونه‌ها نشان داد که تصویرگران با برگرفتگی و اثرپذیری از نقاشی‌های پیشین و اعمال تغییر در آثار گذشته متناسب با محتوی و موضوع کتاب، با شیوهٔ بیان هنری خود به خلق اثر پرداخته‌اند و در این راستا از سه شیوهٔ کلاژ، طراحی با اقتباس از یک اثر یا آثار یک مکتب خاص و اقتباس از نقش‌مایه‌ها یا ویژگی‌های کلی نقاشی ایرانی استفاده کردند. هنرمندان در اقتباس از مکاتب نگارگری برای کودک معاصر، خود را محدود به هنر دورهٔ خاصی نکردند و در میان آثار اقتباس از نقاشی‌های دورهٔ سلجوقی، مکتب تبریز اول، هرات، شیراز دورهٔ ترکمانان، تبریز دوم، مکتب اصفهان تا نقاشی‌ها و چاپ‌های سنگی عصر قاجار دیده می‌شود.

واژگان کلیدی
نگارگری ایرانی، اقتباس، تصویرسازی کتاب کودک، شاهنامه

مقدمه

مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران بر صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات ملاحظه شده است. در واقع، نقاشی قدیم ایرانی گونه‌ای مصورسازی به شمار می‌آید؛ اما به‌سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی با انواع دیگر مصورسازی در جهان متفاوت است. هنر نگارگری ایرانی که ریشه در دورهٔ پیش از اسلام دارد، پیوندی تنگاتنگ با ادبیات فارسی دارد و هنرمند نگارگر کارمایهٔ خود را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنایی برمی‌گیرد. این هنر در میان سده‌های هشتم تا یازدهم هق به اوج شکوفایی خود رسید و در ادامه با اقتباس از طبیعت‌گرایی اروپایی به قالب‌های تازه‌ای دست یافت. در این رهگذر هنرمندان بزرگی ظهور کردند و مکاتب هنری متعددی بر پایهٔ سنت‌های نگارگری بنیان نهاده شد و در پی آن نسخ عظیمی مصور گردید که هریک از آن‌ها می‌تواند منبع اقتباس ارزشمندی برای تصویرگران معاصر کتاب کودک باشد. بازگشت به سنت‌های گذشته و اقتباس از آثار هنری برجسته، با پیدایش هنر پست‌مدرن در اواخر قرن بیستم و همچنین به‌واسطهٔ پدیدهٔ «جهانی‌شدن فرهنگی» رونق یافته است. اگرچه اقتباس از متون ادبی و هنری موضوع جدیدی نیست و پیشینه‌ای طولانی در تاریخ فرهنگ و هنر دارد اما با ارائهٔ نظریهٔ بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا[1] در دهۀ ۱۹۶۰، توجه به آن رشد چشمگیری پیدا کرد و از نگاه منفی و درجهٔ دو به متون اقتباس‌شده کاسته شد. از این رو شاهد آن هستیم که امروزه بسیاری از تصویرگرانِ کتاب برای اعتبار و تأثیرگذاری هرچه بیشتر، آثار خود را با الهام و تغییر و ازآن‌خودسازی آثار هنری برجسته می‌آفرینند. جان استفنز[2] رابطهٔ میان آثار هنری و تصاویر بصری موجود در کتاب‌هایِ مصور معاصر را نوعی ارتباط بینامتنی می‌داند (1992, p.84). اقتباس از دیگر آثار هنری نه تنها برای مخاطب آگاه و آشنا با منبع موردِ اقتباس، می‌تواند لذت‌بخش باشد بلکه می‌تواند این امکان را برای مخاطب ناآگاه نیز فراهم بیاورد تا با آثار، سبک‌ها، شیوه‌ها و مکاتب هنری آشنا گردد. اقتباس و الهام‌گرفتن از آثار فاخر و مکاتب نگارگری ایرانی در کتاب‌های مصور کودک می‌تواند سبب آشنایی کودکان با میراث فرهنگی این مرز و بوم گردد و به تقویت فرهنگ بصری آنان نیز کمک کند؛ چراکه اولین مواجه کودکان با هنر اغلب از طریق دیدن تصاویر کتاب‌های مصور صورت می‌پذیرد. کتاب‌های مصوری که در آن‌ها تصویرگر متناسب با فضای داستان و متن، عناصر بصری برگرفته از آثار گذشته را با پرداختی جدید در یک محیط تازه ارائه می‌دهد؛ یا کتاب‌هایی که به شیوه و سبک هنری خاصی (مثل مکاتب نگارگری ایرانی و یا مکاتب هنری غربی چون کوبیسم، سورئالیسم و...) تولید می‌شوند، می‌توانند مقدمه‌ای باشند

1. Julia Kristeva

2. John Stephens

برای آشنایی کودکان با هنر و تاریخ هنر. در این میان این سؤال برای نگارنده به وجود آمد که تصویرگران ایرانی چگونه از آثار گذشته بهره گرفتند؟ نوشتار حاضر با هدف شناخت رویکرد و شیوهٔ اقتباس تصویرگرانِ کتاب کودک از نگارگری و مکاتب نقاشی ایرانی صورت گرفته است. بدین منظور، ۱۵ کتاب معاصر کودک با مضمون قصه‌هایی از شاهنامه که در مصورسازی‌های آن‌ها از نگارگری ایرانی اقتباس شده، انتخاب گردید. بعد از مشاهده و ارزیابی نمونهٔ کتاب‌ها، مقاله سعی دارد به این سؤالات پاسخ دهد: شیوهٔ اقتباس در این آثار چگونه بوده است؟ تصویرگران از کدام مکاتب نگارگری ایرانی اقتباس کردند؟ این تحقیق به روش توصیفی انجام گرفته و اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در باب نظریهٔ اقتباس و نیز مبحث بینامتنیت در تعدادی از مقالات و کتاب‌ها مطالبی نگاشته شده است. از جملهٔ متونی که مورد استناد این نوشتار قرار گرفت، می‌توان به این موارد اشاره کرد: کتاب «بینامتنیت» نوشتهٔ گراهام آلن (۱۳۸۰) به معرفی نظریهٔ بینامتنیت و نظریه‌پردازان و رویکردهای آن می‌پردازد. وی بخشی از این کتاب را به بینامتنیت در هنرهای غیرادبی اختصاص داده است. نشر سخن دو کتاب به نویسندگی دکتر بهمن نامورمطلق با عنوان «درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و رویکردها» (۱۳۹۰) و «بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه‌ها و کاربردها» (۱۳۹۵) منتشر کرده که کتاب اول به زمینه‌ها و ریشه‌های شکل‌گیری بینامتنیت و نظریه‌پردازان نسل اول پرداخته است. بینامتنیت در دورهٔ پسین و نظریه‌هایی که در این دوران مطرح است، از جمله نظریهٔ ترامتنیت ژنت و ابعاد گوناگون آن در کتاب دوم مورد بررسی قرار گرفته است. لیندا هاچن (۱۴۰۰) در «نظریه‌ای در باب اقتباس» توضیحاتی می‌دهد پیرامون اینکه اقتباس چگونه در انواع رسانه‌ها و ژانرها عمل می‌کند و فراگیر بودن اقتباس را در تمامی اشکال مختلف رسانه‌ای بررسی می‌کند. در ارتباط با حضور نقاشی کهن ایرانی در آثار تصویرگران کتاب کودک، پژوهش‌هایی نیز صورت گرفته است؛ نظیر پایان‌نامهٔ لیلا سیفی (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی نگارگری و تأثیر آن بر تصویرگران معاصر ایران» به راهنمایی منوچهر رخشان، پایان‌نامهٔ فرزانه رحمانی «۱۳۹۳» با نام «بررسی عناصر دیداری نگارگری در تصویرسازی کتاب کودک» به راهنمایی فاطمه کاتب، و پایان‌نامهٔ حسنا درویش (۱۳۸۸) با عنوان «بررسی آثار تصویرگران برجسته کتاب کودک با تأکید بر شاخصه‌های نقاشی ایرانی (دههٔ چهل تا هشتاد)» به راهنمایی جواد پویان. در اغلب تحقیقات صورت گرفته به موضوع نمود ویژگی‌های کلی نقاشی سنتی ایرانی در آثار تصویرگران پرداخته شده اما تاکنون پژوهش مستقلی

در باب رویکرد و شیوه‌های اقتباس مصوران کتاب کودک از نگارگری ایرانی و چگونگی بهره‌گرفتن از متون پیشین در آثارشان، صورت نگرفته است.

درآمدی بر اقتباس

در فرهنگ بزرگ سخن در معنی واژهٔ اقتباس آمده: «گرفتن و نقل کردنِ مطلب یا موضوعی از کسی یا از جایی با تغییردادن، خلاصه‌کردن، یا افزودن چیزی بر آن، یا پیروی‌کردن از شیوه و نوع کاربرد یا عملی به‌ویژه در به‌وجودآوردن آثار هنری و تحقیقات علمی. در اصطلاح بدیع اقتباس یعنی آوردن تمام یا قسمتی از آیه، حدیث، یا سخنی از کسی در کلام.» (انوری، ۱۳۸۶: ۵۰۳). اقتباس با پیشینه‌ای طولانی در تاریخ هنر و ادب، پدیده‌ای رایج در خلق و بازآفرینی آثار هنری و ادبی است. در تاریخ غرب ارسطو تقلید را وجه مشترک شعر حماسی، تراژدی، کمدی، ساقی‌نامه و موسیقی می‌دانست و تفاوت آن‌ها را در اهداف، شیوه و فن بیان می‌دید. وی تقلید را بخشی از رفتار غریزی انسان‌ها و منبع لذت‌بردن آن‌ها از هنر می‌دانست (هال، ۱۳۷۹: ۱۹). غربیان در گذشته تقلید را شکلی از خلاقیت می‌دانستند. هاچن[3] به نقل از کتاب *رتوریکا اِد هرنیوم* بیان می‌کند: «تقلید از آثار هنری شاخص تنها به قصد برجسته‌کردن منزلت و اعتبار آثار کهن یا حتی پیشنهادکردن یک نمونهٔ آموزشی، انجام نمی‌شود، گرچه تقلید از چنین آثاری هر دو هدف را در برمی‌گیرد» (هاچن، ۱۴۰۰: ۴۱). در ادبیات لاتین واژهٔ تقلید سرقت ادبی یا نقطه‌ضعف به‌حساب نمی‌آید. بلکه قانونی پویا برای حیات آن محسوب می‌گردد (West & Wooden, 1979: ix). اقتباس نیز همانند تقلید در هنر کلاسیک، کپی‌برداری کورکورانه نیست بلکه فرایند ازآنِ‌خودکردن محتوای اقتباس شده است. در هر دو، تازگی در کاری نهفته است که فرد با متن دیگر می‌کند (هاچن، ۱۴۰۰: ۴۲). اقتباس، به شکل دیگر درآوردن یا شکل تازه دادن به یک اثر متناسب با قالب، فرم یا ژانر جدید است. به‌عبارت‌دیگر برداشت تازه از یک اثر را اقتباس گویند که البته تغییر قالب، فرم، ژانر یا رسانه در آن ضرورتی ندارد. بلکه در اقتباس دگرگونی‌های صورت گرفته در زمینه یا بافت مهم است (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۱۷). اقتباس به تعبیری می‌تواند مستلزم فرآیند تصاحب و مال خود کردن متن و همچنین پالودن آن از طریق قریحه، علایق و استعدادهای خود باشد. بنابراین اقتباس‌کنندگان در ابتدا مفسر و سپس آفریننده‌اند (هاچن، ۱۴۰۰: ۳۹).

با ارائهٔ نظریه بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا در دوران ساختارگرایی باز در دههٔ ۱۹۶۰، نگاه و رویکرد جدیدی به اقتباس به وجود آمد. با گسترش این نظریه نگاه منفی به متون اقتباسی، و فرومایه و درجهٔ دو قلمداد کردن این

3. Hutcheon

آثار کم‌رنگ گشت. بینامتنیت که ریشه در گفت‌وگومندی و چندصدایی میخائیل باختین[4] و پیش از آن در نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور[5] دارد به روابط میان متن‌ها می‌پردازد (آلن، ۱۳۸۰: ۷). براساس این نظریه، متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند، و متن‌های نوین بر پایهٔ متن‌های پیشین شکل می‌گیرند و متن‌های گذشته خود را در آیینهٔ متن‌های پسین باز می‌تابانند (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۰و۱۱).

ژرار ژنت[6] با نظریهٔ ترامتنیت[7] که به گونه‌های مختلف روابط میان متن‌ها می‌پردازد، بیش از وفاداری متن پسین به پیشین، بر دگرگشت و تراگونگی بی‌پایان متنیت‌ها تأکید کرد و بر نگاه سنتی به اقتباس اثر گذاشت. پس از آن رولان بارت نیز با رد این گونه روابط سلسله‌مراتبی، اقتباس را نوعی نقد یا خوانش از متن منبع دانست (Stam & Raenge, 2005: 8). از دیدگاه ژنت، بینامتنیت یکی از گونه‌های ترامتنیت یا همان روش مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها است. همچنین ژنت در مطالعات خود، افزون بر چگونگی روابط میان متون، به منبع و مرجع این روابط و تعاملات می‌پردازد.

با پیدایش هنر پست‌مدرن از اواخر قرن بیستم و تقابل آن با هنر مدرنیسم، گرایش جدیدی در هنر به وجود آمد که شاخص‌ترین ویژگی آن بازگشت آگاهانه به هنرهای گذشته، با تقلید سبک و گرفتن نقش‌مایه‌ها و حتی نقش‌های کامل است (جنسن، ۱۳۸۱: ۶۱-۶۰). در حقیقت پست‌مدرنیسم با به‌چالش‌کشیدن و نفی اصول بنیادین مدرنیسم چون اصالت، راه برون‌رفت از آن را بازگشت به گذشتهٔ فرهنگی، تاریخی و هنری و بازیابی آن به‌عنوان منبع الهام دانست. بر همین اساس هنرمندان با به‌کارگیری تمام یا بخشی از آثار پیشینیان به بازسازی آن‌ها پرداختند و با این روش خاستگاه، گرایش و مفهوم اصلی هنر را مورد نقد و تردید قرار دادند (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۱). در این شرایط بینامتنیت برای واسازی متن‌ها و روایت‌های گذشته مورد توجه پست‌مدرنیسم قرار گرفت و دچار تحولاتی جدی شد که به فرایند ازآن‌خودسازی منجر شد (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶۵). ازآن‌خودسازی[8] یا تصرف‌گری به معنای به تصرف و تملک خود درآوردن چیزی است که به دیگری تعلق دارد. در وادی هنر، اقتباس نزدیک‌ترین واژه به ازآن‌خودسازی است. با گسترش این فرایند دیگر اصالت اثر، خلق از صفر، بیان خاص و شخصی هنرمند و حق مالکیت او که اصول مدرنیسم بودند، مردود گردید (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۱). اقتباس‌ها در چارچوب بافت جدید، تغییراتی را در آثار قبلی ایجاد می‌کنند. ویژگی‌های بومی به زمینه‌ای جدید پیوند می‌خوردند و چیزی جدید و ترکیبی از آن ناشی

4. Mikhail Bakhtin
5. Ferdinand de Saussure
6. Gérard Genette
7. Transtextualité
8. Appropriation

می‌شود. سوزان استنفورد فریدمن[9] برای اشاره به این نوع از مواجهه و تطابق میان‌فرهنگی از اصطلاح «بومی‌سازی» استفاده کرده است که در واقع نوعی ازآن‌خودسازی است. در حقیقت افراد چیزی را که می‌خواهند، برگزیده و در خاک خود می‌کارند. اقتباس‌کنندگانِ آثار انتقال‌یافته به فرهنگ جدید، قدرت خود را بر آنچه مورد اقتباس قرار داده‌اند، اعمال می‌کنند (هاچن، ۱۴۰۰: ۲۱۹). اقتباس از یک اثر نه فقط در یک فرهنگ بلکه گاه از فرهنگی به فرهنگ دیگر صورت می‌گیرد.

از جمله نشانه‌های بارز روابط بینامتنی در دنیای تجربه‌های بصری می‌توان به آثار دوره‌ای هنرمندان هنرهای تجسمی اشاره کرد، عناصر ثابت و پایداری که خواستهٔ نقاش می‌کوشد در ادامه کار هنری‌اش آن‌ها را در روش بیان خویش حفظ کند. این عناصر تکرارشونده و این آثار که در بطن اشتراک درونی این عناصر «روش بیان» یک هنرمند را تشکیل می‌دهد، در اصل حضور گونه‌ای روابط بینامتنی است. جنبهٔ بینامتنیت در نقاشی را می‌توان با نقاشی‌هایی نشان داد که توسط برخی نقاشی‌های دیگر تکمیل می‌شوند، و این حاصل کار نقاشان در «نقل» سبک‌های به لحاظ فرهنگی مشخصی از مکاتب هنری با هنرمندان پیشین است (آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۱). الهام و اقتباس در صورتی که با رعایت اصول و آگاهی صحیح و مبتنی بر خلاقیت هنرمند به بیانی فردی و خلاقانه دست یابد، خدشه‌ای به اصالت اثر هنری تاریخی وارد نمی‌کند، همچنین اثر جدید می‌تواند به اصالت جدیدی برسد (ضرغام و یوسفیانی، ۱۳۹۹: ۴۴).

تصویرگری و تصویرسازی کتاب نیز از رشته‌های هنرهای تجسمی است که در آن می‌توان روابط بینامتنی یافت. ساندرا بکت[10] (۲۰۱۰) ازآن‌خودسازی (تصرف) آثار هنری در کتاب‌های مصور روایتگر را گونه‌ای پارودی[11] یا تلمیح هنری[12] توصیف می‌کند. وی معتقد است که پارودی نوعی جاگذاری آثار هنری گذشته در فرم‌ها و متن‌های جدید است. تلمیح‌های هنری گونه‌ای ازآن‌خودسازی محسوب می‌گردند و تغییراتی هستند که از یک متن به متن دیگر صورت می‌پذیرند و همیشه به یک اثر نشانه‌ای[13] جدید ختم می‌شوند. تلمیح‌های هنری به کار گرفته شده در اثر جدید، ممکن است به آثار هنری مشخصی برگردند یا بازتابی از ویژگی‌های یک ژانر، سبک، شیوه، دوره یا مکتب هنری باشند. برای درک و فهم معانی این آثار نشانه‌ای جدید، خواننده باید به متن، ماهیت اصل اثر هنری و جاگذاری تصاویر بصری آن در تصویرسازی کتاب مصور توجه کند.

9. Susan Stanford Friedman

10. Sandra Beckett

11. Parody.از گونه‌های بیش‌متنیت است

12. Artistic allusion

13. Semiotic

نقاشی ایرانی و شاهنامه‌نگاری

نگارگری ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ اروپایی دارد و در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیباشناختی با هنر تصویری خاور دور و هند نیز متفاوت بوده است. نگارگر ایرانی که یا خود صوفی و عارف بوده، یا زمینهٔ فکری‌اش، از طریق همنشینی با شعر و ادب فارسی، به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بوده، هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده است. بلکه او می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین‌سان، در هنر وی نه زمان و مکانِ معینی مجسم می‌شود، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۹۹). ساده‌گرایی در طراحی، عدم عمق‌نمایی، عدم سایه در نقاشی، انتخاب زاویه‌دید مناسب برای ترسیم اشیا و به‌کارگیری رنگ‌های درخشان، شفاف، خالص و متضاد از ویژگی‌های بارز نگارگری ایرانی است.

نگارگر ایرانی مضمون کارهای خود را اغلب از ادبیات فارسی به‌ویژه اشعار حماسی و غنایی برمی‌گیرد. او عمدتاً، تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدا می‌کرد و متناسب با خصوصیات فرهنگی، ذوقی و فردی سفارش‌دهنگان به مصورسازی نسخ ادبی می‌پرداخت. شاهنامه، شاهکار حکیم ابوالقاسم فردوسی، از جمله نسخی است که حاکم هر دوره‌ای برای نشان دادن میزان فرهیختگی حکومت خود، هنرمندان را ترغیب به نگارگری این کتاب می‌کرد. قابلیت‌های تصویری و نوع پرداخت روایت‌های اساطیری شاهنامه در کنار مضامین بلند حماسی، سبب گشت تا این کتاب یکی از مهم‌ترین متون ایرانی برای مصورسازی به شمار آید و در طی ادوار مختلف نگاره‌های فراوانی به دست هنرمندان ایرانی متأثر از داستان‌ها و شخصیت‌های اساطیری و پهلوانی آن آفریده شود. از قدیمی‌ترین نسخ شاهنامه که تاکنون شناسایی شده، شاهنامه‌ای است بنام کاما که مربوط به دورهٔ سلجوقی است. از شاهنامه بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی، باید به‌عنوان ارزنده‌ترین و نفیس‌ترین نسخه‌های خطی موجود از حماسهٔ فردوسی نام برد. شاهنامهٔ بایسنقری در قرن نه هجری-قمری به دستور بایسنقرمیرزا در هرات ساخته شد و شاهنامهٔ طهماسبی در زمان شاه طهماسب اول صفوی در تبریز تدوین گشت. این منبع گرانمایه از ابتدای چاپ کتاب برای کودکان و نوجوانان مورد توجه ناشران بوده و کتاب‌های مصور فراوانی با مضمون قصه‌های شاهنامه تولید گردیده است.

شیوه‌های اقتباس از نگارگری ایرانی

۱. شیوهٔ کلاژ

مشاهدهٔ نمونه‌ها نشان داد که برخی از هنرمندان در اقتباس از آثار گذشته در تصویرسازی قصه‌های شاهنامه، از شیوهٔ کلاژ استفاده کرده‌اند. آنان بخش یا بخش‌هایی از یک نگاره یا چندین نگاره ایرانی را انتخاب و اغلب پس از اعمال تغییراتی (حذف، افزایش و جانشینی)،

شکل ۱. نگاره‌ای از مکتب اصفهان.
منبع: https://www.pinterest.com/pin/479070479084429352

شکل ۲. حافظ میرآفتابی. جمشیدشاه، پادشاه نوروز.

آن‌ها را وارد کار خود کرده‌اند. این تصاویر که غالباً به‌صورت چاپ و تکثیر در اثر حضور پیدا کردند، با دیگر عناصر صحنه ترکیب شده و متن جدیدی را به وجود آورده‌اند. کلاژ در قرن بیستم جایگاه ویژه‌ای یافت و افراد برجستهٔ بسیاری به این شیوه دست به خلق اثر زدند و موجب گردیدند تا کلاژ از موضوعات مهم مطالعاتی در حوزه ادبیات و هنر گردد. در کلاژ هم می‌توان رویکردی بینامتنی یافت. گرایش فزایندهٔ هنر قرن بیستمی به گنجاندن «اشیای واقعی» در نقاشی، ترکیب‌کردن رسانه‌های متفاوت، و استفاده از «اشیاء حاضر و آماده»، خود نشان از قابلیت نقاشی برای بیان بینامتنی است. یک طراح کوبیستی، برای مثال، با استفاده از تکه‌های کاغذ دیواری، نخ، تمبرهای پستی و... پاره‌هایی از جریان فیزیکی را در تابلوی تصویری می‌گنجاند، تنها برای آن‌که، به شکلی ناسازه‌وار، فرض بازنمایی واقع‌گرایانهٔ نقاشی از جهان را برهم زند (آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۶-۲۵۵). البته کلاژ همیشه کنار هم قرار دادن چند عنصر مختلف با طبیعت‌های متفاوت و تولید اثری نامتجانس نیست. از نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت، لوران ژنی،[۱۴] به موضوع کلاژ پرداخت و با نوشتن مقاله «نشانه‌شناسی کلاژ بینامتنی یا ادبیات در برش قیچی‌ها» خود را به‌عنوان یکی از مراجع مهم کلاژ بینامتنی مطرح نمود. طبیعت کلاژ، طبیعتی گفت‌وگومند و بینامتنی است. به بیان دیگر، هم‌حضوری پاره‌های ناهمگون در یک متن موجب هم‌کنشی آن‌ها به گونه‌های متفاوتی می‌شود

14. Laurent Jenny

و این هم‌حضوری می‌تواند به گفت‌وگومندی و چندصدایی منجر گردد. البته هر کلاژی بینامتن نیست، همان‌طور که هر بینامتنی کلاژ نیست (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

حافظ میرآفتابی در تصویرسازی کتاب *جمشیدشاه، پادشاه نوروز* از شیوهٔ کلاژ استفاده کرده و تمامی بار شکل‌گیری مفاهیم و رابطهٔ بین عناصر بصری، در این کتاب بر دوش عکس‌ها و تکه‌هایی است که در کنار همدیگر چیده شده‌اند. میرآفتابی عناصری را از میان آثار هنری ایرانی و خارجی انتخاب کرده و پس از اعمال تغییراتی (شامل حذف، افزایش و جانشینی)، آن‌ها را ترکیب و در محیط جدید ارائه داده است (شکل ۱ و ۲). البته متون بصری مورد اقتباس میرآفتابی منحصر به نقاشی نبوده بلکه دیگر آثار هنری همچون نقش‌برجسته و اشیای هنری را نیز در برگرفته است. میرآفتابی همچنین برای القای حس فرازمانی و فرامکانی قهرمان‌های داستان به مخاطب، تصاویر خود را از میان آثار هنری دوره‌های مختلف و نیز فرهنگ‌های گوناگون انتخاب کرده؛ از این رو، ارتباط میان متن‌های پیشین و پسین در این کتاب از نوع بینافرهنگی است. نقاشی گورنیکا اثر پیکاسو، به‌طور مثال، از منابع مورد اقتباس میرآفتابی بوده که تکه‌هایی از عناصر بصری آن به همراه عناصری از آثار ایرانی به شیوهٔ کلاژ در تصویرسازی این کتاب به کار رفته‌اند. کتاب *سام، پهلوان پهلوانان* به تصویرگری سعید خزایی نمونهٔ دیگری از به‌کارگیری شیوهٔ کلاژ در اقتباس از

شکل ۳. (راست) بخشی از نگاره‌ای در شاهنامهٔ طهماسبی. منبع: شاهکارهای نگارگری ایران
شکل ۴. (چپ) سعید خزایی، سام، پهلوان پهلوانان

نگارگری ایرانی است. خزایی در این کتاب تصاویری از اسب، صخره، پیکره از مکاتب مختلف نقاشی ایرانی برگرفته و بعد از حذف، اعمال تغییرات و گنجاندن عکس‌های مورد نظرش بر روی آن‌ها، پس از ترکیب و آن‌ها را وارد فضای جدید کرده است. پیکر شخصیت‌های کتاب عمدتاً از نقاشی پیکرنگاری دورهٔ قاجار گرفته شده و برای اینکه چهره‌شان به عصر حاضر نزدیک‌تر شود، عکس‌هایی سیاه و سفید از سر شخصیت‌های امروزی بر روی آن‌ها چسبانده شده است. در برگی از این کتاب یک عمارت کلاه فرنگی به شکل سیاه و سفید دیده می‌شود که این بنا از نگاره‌ای در شاهنامهٔ طهماسبی آورده شده است (شکل ۳ و ۴).

شکل۵. کاسهٔ سفالین سلجوقی. منبع:
https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP217226.jpg

شکل۶. محمدرضا دادگر، زال و رودابه

۲. طراحی با اقتباس از یک اثر یا آثار یک مکتب خاص

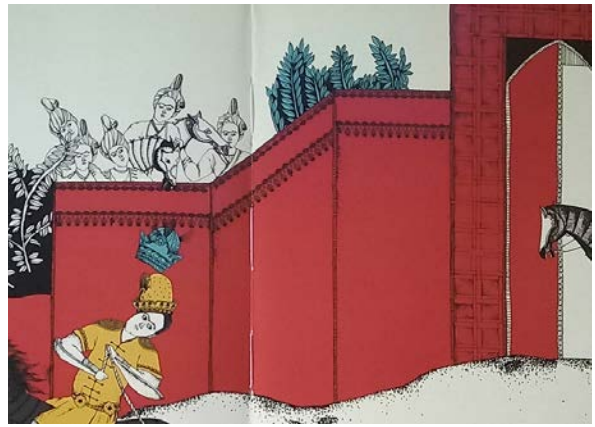
در این گروه تصویرگر یک نگاره یا آثار مکتب خاصی را پیش‌متن تصویری خود قرار داده و متناسب با متن، به شیوهٔ منبع مورد اقتباس به طراحی عناصر داستان پرداخته است. در این نمونه تصویرسازی‌ها، اگرچه تصاویر طراحی‌شده شباهت‌هایی با منبع یا سبک مکتبِ مورد اقتباسشان دارند لکن در آن‌ها، تغییراتی هم ایجاد شده و تصویرگر تلاش کرده تا شیوهٔ بیان تصویری خود را نیز به کار اضافه کند. هر جنبش هنری به علل‌های متفاوتی توانی از عناصر را در خود نهفته دارد و به خاطر همین ارزش نیز به خود می‌بالد، جنبش امپرسیونیسم، به‌طور مثال، با حذف خط، نهایت تمرکز خود را در تلفیق رنگ‌ها آشکار می‌کند. به اختصار، مبانی امپرسیونیسم را به ظرفیت‌یابی در کنتراست رنگ‌ها می‌توان خلاصه کرد. هر اثری که بتواند به دور از حضور عناصر دیگر بر هارمونی رنگ‌ها استوار باشد، خواسته یا ناخواسته گونه‌ای روابط بینامتنی با آثار جنبش امپرسیونیسم می‌یابد (پرویزی، ۱۳۸۲: ۱۱). کتاب *زال و رودابه* به روایت حسین فتاحی و تصویرگری محمدرضا دادگر نمونه‌ای از این گروه است. تصاویر کتاب بیانگر اقتباس تصویرگر از نقاشی‌های دورهٔ سلجوقی به‌ویژه کاسه‌های سفالین این دوره است. در نگارگری دورهٔ سلجوقی که خود متأثر از چهره‌نگاری و نقاشی‌های مانوی است، پیکرها با قامت کوتاه، سر بزرگ، چهرهٔ گرد و چشمان تنگ حضور دارند. به‌کارگیری سطوح رنگی تخت، دورگیری خطی، خطوط منحنی و نرم، هاله به دور

شکل۷. بخشی از نگارۀ در بند کشیدن ضحاک متعلق به شاهنامۀ طهماسبی.

شکل۸. محمدعلی کشاورز. کاوۀ آهنگر

سر، بازوبند و استفاده از نقوش اسلیمی از خصوصیات هنر سلجوقی است. در این عصر، نقاشی با تکنیکی ظریف بر روی سفال که در این دوره پیشرفت چشمگیری پیدا کرده بود، انجام می‌شد. نحوۀ ترسیم انسان‌ها در ظروف سفالین سلجوقی اغلب بدین‌گونه است که پاها پنهان و سر به سمت شانه خم می‌شود و پیکرها فاقد هر گونه سایه هستند (موسوی‌لر، نمازعلیزاده، ۱۳۹۱: ۹۴). از دیگر ویژگی‌های آثار سلجوقی، حضور زنان نوازنده است که در حالت نشسته با دو موی بافته‌شدۀ رها و سربند تزئینی مشغول به نواختن هستند (شکل ۵). نحوۀ ترسیم چهره‌ها و پیکرها، حضور فراوان زنان از جمله زنان نوازنده، تزئینات لباس در تصویرسازی‌های کتاب *زال و رودابه* نشانگر توجه هنرمند به آثار هنری دورۀ سلجوقی است (شکل ۶). دادگر با الهام و برگرفتگی از پیکرهای کاسه‌های سفالین سلجوقی و با توجه به موضوع داستان و متناسب با سن مخاطب، به طراحی شخصیت‌های این کتاب پرداخته است.

محمدعلی کشاورز در کتاب *کاوۀ آهنگر*، زندانی کردن ضحاک در غار را با اقتباس از بخشی از نگارۀ «به بند کشیدن ضحاک» نسخۀ خطی شاهنامۀ طهماسبی (شکل ۷) به تصویر کشیده است. در این صحنه کشاورز دو پیکر دیگر را حذف کرده و در ترسیم چهرۀ ضحاک نیز تغییراتی را به وجود آورده. اما پیکر ایستاده و دست و پا بسته شخصیت ضحاک در میان غاری تاریک که صخره‌ها و سنگ‌ها آن را احاطه کردند به ضحاک در بند



شکل۹. نوشین صفاخو. مردی برای صلح

شکل۱۰. فرشید مثقالی. جمشیدشاه

کشیده به حالت صلیبی شاهنامهٔ طهماسبی شباهت دارد. جان‌بخشی به طبیعت و کشیدن صورت‌های انسانی و حیوانی در میان کوه و صخره از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است که در میان صخره‌های این نگاره هم دیده می‌شود و کشاورز با بهره‌گرفتن از این ویژگی آن را با اغراق بیشتری در طراحی صخره‌هایش نشان داده است (شکل ۸).

۳. اقتباس از نقش‌مایه‌ها یا ویژگی‌های کلی نقاشی ایرانی

در این شیوه، تصویرگر از اثر یا مکتب هنری خاصی از نقاشی ایرانی اقتباس نکرده و آثار اقتباسی پیش‌متن تصویری مشخص ندارند. ولی در کار هنرمند می‌توان تأثیر یک یا چند ویژگی کلی نقاشی ایرانی همچون به‌کارگیری سطوح تخت رنگی، طراحی خطی، استفاده از خطوط دور و... را مشاهده کرد. در این نمونه آثار که بیشتر رابطهٔ بینامتنی وجود دارد تا رابطه بیش‌متنی، هنرمند خود را از نگاه تقلیدی رها کرده و با برگرفتگی و الهام از ویژگی‌های بارز سنت‌های رایج نگارگری یا استفاده از عناصر پرتکرار نقاشی ایرانی، و همراه‌ساختن خلاقیت و شیوهٔ بیان تصویری خود با آن ویژگی‌ها یا عناصر، اثری جدید با شیوه‌ای شخصی و نو خلق کرده است. در برخی از کتاب‌ها تصویرگر برای پیونددادن کار خود با نقاشی قدیم ایرانی، فضا و معماری قصه (شکل ۹)، یا پوشاک شخصیت‌های داستان خود را، با الهام از پوشش پیکرها یا معماریِ نگاره‌های ایرانی به‌صورت ساده و با پرهیز از جزئیات طراحی کرده است. گاهی هم هنرمند این ارتباط با نقاشی گذشته را با آوردن عناصر تزئینی و نقش‌مایه‌هایی همانند ابر، صخره، درخت که در نگاره‌های ایرانی به کرات دیده شده، به شکلی کودکانه و ساده نشان داده است.

شکل ۱۱. نورالدین زرین‌کلک، زال و سیمرغ

نگارگری سرشار از به‌کارگیری خطوط ظریف و نرم در نمایش انسان‌ها، پوشاک، گیاهان و نقش‌مایه‌هاست که بسیاری از تصویرگران مکتب قاجار و دوره‌های پس از آن، از این ویژگی فراوان بهره جسته‌اند. کتاب *جمشیدشاه* به تصویرگری فرشید مثقالی نمونه‌ای از این تصویرسازی‌هاست که در آن طراحی حرف اول را می‌زند. تصاویر این کتاب با خطوطی نازک، نرم و روان طراحی شده‌اند (شکل ۱۰). یکی از نمادهای رایج در نگاره‌های ایرانی وجود صخره است که معمولاً لایه‌لایه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و یک فضای صخره‌ای را ایجاد می‌کنند. نورالدین زرین‌کلک در برگی از کتاب *زال و سیمرغ* این نماد از نگارگری ایرانی را به‌صورت ساده و بدون جزئیات فراوان طراحی کرده است (شکل ۱۱).

مکتب‌های نقاشی ایرانی مورد اقتباس تصویرگران

فرهنگ‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند و اقتباس‌کنندگان برای یافتن ارتباط با مخاطب، در پی فضاسازی مناسب و خلق بافت مجددند. از این سو، در متون اقتباس‌شده در اکثر موارد، تغییر زمان و مکان رخ می‌دهد. لیندا هاچن معتقد است که اغلب اقتباس‌ها، تاریخ را به عقب نمی‌برند، بلکه در عوض برای کم‌کردن فاصلهٔ بین اثر اصلی و مخاطبان معاصر، آن را به‌روز می‌کنند (هاچن، ۱۴۰۰: ۲۱۳-۲۱۲). با توجه به تغییر زمان در اقتباس، این مسئله هم مدنظر این تحقیق بود که در تصویرسازی قصه‌های کهن شاهنامه برای مخاطب کودک این عصر، هنرمند اقتباس‌گر از نگاره‌های چه دوره‌ای بهره برده و شخصیت‌ها و فضای داستانش را نزدیک به نقاشی‌های کدام مکتب هنری ایرانی خلق کرده است؟ آیا تصویرگر برای اینکه اثرش با کودک معاصر ارتباط برقرار کند از اقتباس از نقاشی‌های قدیم ایرانی اجتناب ورزیده است؟ بررسی و مشاهدهٔ کتاب‌ها نشان داد هنرمندان در اقتباس از دوره‌های مختلف نقاشی ایرانی هیچ‌گونه محدودیتی برای خود ایجاد نکردند و بسته به سلیقهٔ خود یک یا چند دورهٔ هنری را انتخاب کردند. با توجه به تمرکز این مقاله بر روی نقاشی‌ها و مکاتب نگارگری ایران پس از اسلام، در میان آثار، اقتباس از نگارگری عصرهای دورتری همچون

شکل ۱۲. بخشی از نگارهٔ نسخه خاوران‌نامه. مکتب شیراز. منبع: شاهکارهای نگارگری ایران

شکل ۱۳. محمدرضا دادگر. رستم و سهراب

سلجوقی و ایلخانی دیده شد تا نقاشی‌ها و چاپ‌های سنگی قاجار که به زمان حاضر نزدیک‌ترند. برای مثال، محمدرضا دادگر کتاب *زال و رودابه* از مجموعه کتاب‌های «قصه‌های تصویری از شاهنامه» را با اقتباس از نقاشی‌های عصر سلجوقی، و کتاب *رستم و اسفندیار* این مجموعه را با اقتباس از نقاشی‌های دورهٔ ایلخانی (مکتب تبریز اول) و داستان *رستم و سهراب* را با بهره گرفتن از نقاشی‌های مکتب شیراز دورهٔ ترکمانان (شکل ۱۲ و ۱۳) تصویرسازی کرده است.

منصور وفائی در تصویرسازی *رستم و سهراب*، از نقاشی‌هایِ مکتبی اقتباس کرده که مربوط به گذشتهٔ نه چندان دور ایران است. وی در تصویرگری متن این کتاب، نقاشی‌های سبک قهوه‌خانه‌ای[۱۵] دورهٔ قاجار را پیش‌متن تصویری خود قرار داده است. نقاشی قهوه‌خانه نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی، مذهبی، و بزمی است. این نوع نقاشی در دوران جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید آمد. وفائی عناصر داستان رستم و سهراب (شامل فضا،

۱۵. داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن، و حکایت‌های عامیانه، موضوع‌های اصلی نقاشی سبک قهوه‌خانه‌ای را تشکیل می‌دادند. هدف نقاش صراحت و سادگی بیان، و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب بود. از همین رو، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت؛ شخصیت اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص فرعی نشان می‌داد؛ و با از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کرد (پاکباز، ۱۳۹۳، ۵۸۷).

شکل۱۴. رزم رستم و سهراب، اثر حسین قوللرآغاسی (سبک قهوه‌خانه). منبع: کتاب نقاشی قهوه‌خانه‌ها

شکل ۱۵. منصور وفائی. رستم و سهراب

معماری و اشخاص) را با نزدیک‌ترین شباهت از لحاظ طراحی، رنگ و ترکیب‌بندی به آثار معروف قهوه‌خانه‌ای نقاشی کرده است. از این رو، طراحی چهره‌ها و پیکرها به شکل واقع‌نما و شبیه اصول زیبایی‌شناسی عصر قاجار صورت گرفته است. مردان با اندامی تنومند، ریش و سبیل پرپشت و تابدار و زنان با لباس‌های قاجاری و ابروانی به هم پیوسته در تصویر دیده می‌شوند. از سویی دیگر، نحوهٔ صفحه‌آرایی این کتاب نشان از اثرپذیری طراح گرافیک آن از نگارگری ایرانی دارد. جاگذاری نوشته‌ها و اشعار درون کادر و چینش آن‌ها در کنار تصاویر، یادآور کتاب‌آرایی سنتی ایرانی است (شکل ۱۴ و ۱۵).

میرآفتابی در تصویرسازی *جمشیدشاه*، *پادشاه نوروز* (شکل ۱۶) از نقاشی‌ها و نگاره‌های دوره‌های مختلف هنر ایران بهره برده: از نقاشی‌های مکتب اصفهان و دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان گرفته تا چاپ‌های سنگیِ شاهنامه‌ای که در زمان قاجار در سال ۱۲۷۵ هق در تبریز به چاپ رسید (شکل ۱۷). مکاتب نقاشی مورد اقتباس تصویرگران در نمونه‌های مورد بررسی به‌طور کلی شامل: نگاره‌های مکتب سلجوقی، مکتب تبریز اول، هرات، مکتب شیراز، تبریز دوم، اصفهان و نقاشی‌ها و چاپ‌های سنگی دورهٔ قاجار.

به‌علاوه، در نمونه‌ها دیده شد که برگرفتگی‌ها فقط از نسخه‌های مصور شاهنامه نبوده بلکه از سایر نسخ مصور نیز هم استفاده شده است. مثقالی در کنار عناصری که برای کتاب *جمشیدشاه* طراحی کرده، تصاویری از گیاهان، جانوران و صخره‌ها به‌صورت سیاه و سفید آورده که متعلق به یک نسخهٔ خطی از دورهٔ تیموری است. این تصاویر که عیناً از نقاشی ایرانی برگرفته شده‌اند، بخش‌هایی از نسخهٔ

کلیله‌ودمنه هستند که در کتابخانهٔ موزهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود. در باب این نسخه مصور در کتاب *شاهکارهای نگارگری ایران* آمده: «نگاره‌های این نسخهٔ نفیس که از شاهکارهای نگارگری دوران تیموری است از نظر طراحی در نهایت ظرافت و نفاست رنگ و ساختار است. حالات حیوانات و گفت‌وگوی آن‌ها با یکدیگر، که گویی انسان‌هایی در هیئت حیوانات هستند، به همراه ساختار زیبای طبیعت، مجموعه‌ای شاخص از نگاره‌های شیوهٔ نقاشان مکتب هرات را به وجود آورده است (۱۳۸۴: ۶۹).» به طور مثال، در برگی از این نسخهٔ خطی که به داستان شکارچی و پرندگان می‌پردازد، تعدادی پرنده در تور شکارچی به دام افتاده‌اند (شکل ۱۸)، برشی از تصویر تور و پرنده‌ها (به شکل سیاه و سفید) عیناً در کار مثقالی منتقل شده است (شکل ۱۹).

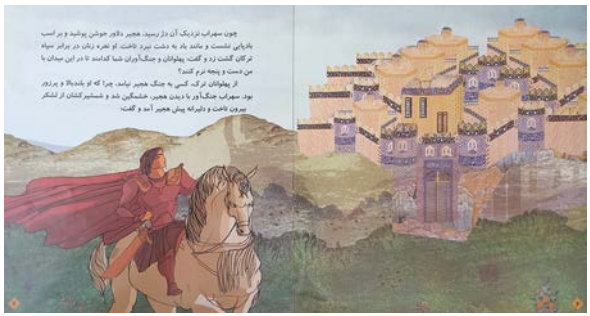
تصویرگری به سبک نگارگری سنتی و اقتباس از آن در تعدادی از کتاب‌ها شامل کل فضا و عناصر داستان شده ولی در برخی دیگر، فقط محدود به بخشی از تصویر شده است. *دختر قهرمان* به تصویرگری وحید نصیریان کتابی است که در آن تیپ‌ها، چهره‌ها و اسب‌ها به شکل غربی طراحی شده ولی طبیعت و معماری صحنه که عمدتاً در پلان عقب تصویر دیده می‌شود تصاویری برگرفته از نگاره‌های ایرانی است (شکل ۲۰).

شکل۱۶. حافظ میرآفتابی، جمشیدشاه، پادشاه نوروز

شکل ۱۷. برگی از شاهنامهٔ چاپ سنگی دورهٔ قاجار در تبریز. منبع: کتاب تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی

شکل۱۸. نگاره‌ای از نسخهٔ کلیله‌ودمنه دوران تیموری متعلق به موزه کاخ گلستان. منبع: کتاب شاهکارهای نگارگری ایران

شکل۱۹. فرشید مثقالی، جمشیدشاه



شکل۲۰. وحید نصیریان، دختر قهرمان

نتیجه

بازگشت به هنرهای قدیمی و الهام و برگرفتگی از آثار پیشینیان در دورهٔ پست‌مدرن رواج یافت و اصالت اثر هنری که یکی از اصول مهم هنر مدرنیسم به شمار می‌رفت، به چالش کشیده شد. با گسترش این روند، از نگاه درجه دومی به آثار اقتباسی کاسته شد و هنرمندان بسیاری با اقتباس از آثار و سبک مکاتب هنری گذشته دست به خلق اثر زدند. تصویرسازی کتاب کودک نیز از این قاعده مستثنی نبود. هنرمندانِ کتاب‌های مصور، با ازآن‌خودسازی منظر خاصی از نقاشی‌های نامی یا مکاتب هنری معروف، اعتبار و اثرگذاری آثار خود را فزونی بخشیدند (Valleau, 2006). گذشته بر این موضوع، اقتباس از میراث هنری در کتاب‌های مصور کودک می‌تواند اطلاعات و حافظهٔ بصری کودکان را تقویت کند

و سبب آشنایی آنان با آثار و تاریخ هنر گردد. مشاهده و ارزیابی تصاویر نمونهٔ کتاب‌های مورد بررسی این نوشتار نشان داد که هنرمندان تصویرگر ایرانی نیز امروزه با الهام از دیگر آثار هنری به‌ویژه نگارگری سنتی به آفرینش آثار نوین می‌پردازند و در این راه از روش‌ها و شیوه‌های مختلف بهره می‌گیرند؛ و در میان آثار اقتباسی‌شان می‌توان رابط بینامتنی و بیش‌متنی یافت. در پاسخ به پرسش نخست این مقاله باید گفت که تصویرگران در اقتباس از نگارگری ایرانی در تصویرسازی داستان‌های شاهنامه از سه شیوه بهره گرفتند: کلاژ، طراحی با اقتباس از یک اثر یا آثار یک مکتب خاص، و اقتباس از نقش‌مایه‌ها یا ویژگی‌های کلی نقاشی ایرانی. تصویرگر متناسب با متن و فضای داستان عناصر بصری یا نقش‌مایه‌هایی را از نقاشی ایرانی برگرفته و پس از اعمال تغییرات و طی‌کردن فرایند ازآن‌خودسازی آن‌ها را وارد فضای جدید کرده؛ و گاهی صحنهٔ داستان را با اقتباس از یک اثر هنری یا با تقلید از سبک یک مکتب هنری خاص طراحی کرده است. در میان کتاب‌ها هیچ نمونه‌ای یافت نشد که در آن رجوع به آثار گذشته صرفاً تقلید محض باشد. در همهٔ موارد تصویرگر تغییراتی را در آثار گذشته ایجاد کرده و خلاقیت و نوآوری، و سبک و بیان شخصی خود را نیز کم‌وبیش وارد اثر کرده و کار تازه‌ای را ارائه داده است. در جواب سؤال دوم که تصویرگران از چه مکاتبی اقتباس کرده‌اند؟ بررسی نمونه‌ها حکایت از آن دارد که هنرمندان در اقتباس از مکاتب نگارگری برای کودک معاصر، خود را محدود به یک دوره یا یک مکتب خاص نکردند و بسته به سلیقهٔ خود یک مکتب را انتخاب کرده یا از ترکیب چند مکتب بهره گرفته‌اند. در میان نمونهٔ آثار، اقتباس از نقاشی‌های دورهٔ سلجوقی، مکتب تبریز اول، مکتب هرات، شیراز دورهٔ ترکمانان، مکتب تبریز دوم، اصفهان بیشتر دیده می‌شد تا اقتباس از نقاشی‌ها و چاپ‌های سنگی عصر قاجار. همچنین این اقتباس و برگرفتگی برای داستان‌های شاهنامه فقط از نسخه‌های مصور قدیمی شاهنامه صورت نگرفته بود و اقتباس از نسخه‌های خطی دیگری همچون کلیله‌ودمنه، و منافع الحیوان نیز دیده شد. اقتباس از نگارگری ایرانی در برخی نمونه‌ها شامل تمام عناصر صحنه بوده و در برخی دیگر فقط محدود به بخشی از تصویر مانند فضاسازی و معماری بوده است.

منابع

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

انوری، حسن . (۱۳۸۶). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: نشر سخن.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۳). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پرویزی، محمد. (۱۳۸۲). «بینامتنیت». تندیس: ۱۵: ۱۱-۸.

جنسن، آنتونی‌اف. (۱۳۸۱). *پست-مدرنیسم: هنر پست-مدرن*. ترجمهٔ مجید گودرزی. تهران: عصر هنر.

حسینی، مصطفی. (۱۳۹۲) «معرفی و نقد کتاب، نظریهٔ اقتباس» ادبیات تطبیقی. ۷: ۲۲۳-۲۱۶.

شاهکارهای نگارگری ایران. (۱۳۸۴). تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

ضرغام، ادهم؛ یوسفیانی، آذین. (۱۳۹۹). «بررسی نقش الهام و اقتباس در اصالت آثار هنرهای تجسمی» نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. ۲۵(۱): ۳۷-۴۶

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

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ نمازعلیزاده، سهیلا. (۱۳۹۱). «چهره‌نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی» مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهشنامهٔ انجمن ایرانی تاریخ. ۱۳: ۱۰۵-۸۵.

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

----------(۱۳۹۵). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. تهران: سخن.

هاچن، لیندا. (۱۴۰۰). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: نشر مرکز.

هال، ورنن. (۱۳۷۹). *تاریخچهٔ نقد ادبی*. ترجمهٔ هادی آقاجانی، محمد فروزانی و فرید پروانه. تهران: نشر رهنما.

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

Stephens, John. (1992). Language and Ideology in Children's Fiction. London: Longman.

West, David & Woodman, Tony. (1979). Creative imitation and Latin literature. Cambridge and New York: Cambridge university press.

Sandra, Beckett. (2010). Artistic Allusions in Picturebooks. In Colomer Teresa, B. Kummerling-Meibauer and Cecilia Silva-Diaz (Eds.), New Directions in Picturebook Research (pp. 83–100). New York:Routledge.

Valleau, Genvieve. (2006). Degas and Seurat and Magritte! Oh My!: Classical Art in Picturebooks. The Looking Glass, 10(3), 1–15.