دگرگونگی جایگشتی کاخ خورنق بهزاد در نقاشی معاصر

منیژه کنگرانی، دانش آموخته دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
mkangarani@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۷/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۶

نقاشـــان پست‌مدرن اغلب با رجوع به متن‌های ادبی و هنری پیشین و برگرفتگی و واسازی آنها، به آفرینش‌های نوین اهتمام می‌ورزند. این بیش‌متن‌ها که در گفتمان‌های مختلف خلق شده‌اند می‌توانند بسیار شبیه و نزدیک به پیش‌متن یا مرجع، یا از آن متفاوت باشند و فقط ارجاعی به عنوان یا عنصری از پیش‌متن بوده و معانی بدیعی را متبادر کنند. یکی از مهم‌ترین منابع الهام و اقتباس نقاشان معاصر ایرانی، نگارگری است؛ هنرمند معاصر با رجوع به این آثار گاه به تجلیل و گاه به واسازی و نقد هنر گذشته می‌پردازد. چنین ارجاعی هم موجب پیوستگی متن پیشین و معاصر می‌شود و هم مضامین و سنت‌های هنری و هویتی را منتقل می‌کند.

این نوشتار به روش توصیفی-تحلیلی و با جمع‌آوری داده‌های برگرفته از منابع اسنادی و تصویری، تکثیر در زمان، نگارهٔ کاخ خورنق بهزاد را در نقاشـــی معاصر بررسی کرده و تدابیر و تجارب هنرمندان در این برگرفتگی را تحلیل خواهد کرد و به این پرسش‌ها می‌پردازد: این برگرفتگی‌ها از چه سازوکاری برخوردار است و چه تغییرات شکلی و فرمی‌ای در آنها به وجود آمده و این تغییرات چگونه معنای جدید تولید کرده‌اند؟ برای این منظور از گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت بهره گرفته و در نهایت نشان داده می‌شود که هنرمندان در مواجهه و برگرفتگی از یک نگارهٔ واحد با تغییر در کیفیت و کمیّت آن و توجه به داده‌های هم‌زمانی و درزمانی، مسائل و دغدغه‌ها و جهان‌بینی خود را در نظام دیداری جدید بازتاب می‌دهند.

واژگان کلیدی
بیش‌متنیت، تراگونگی، جایگشت، پارودی، کاخ خورنق، نقاشی معاصر.

مقدمه

کمال‌الدین بهزاد را بی‌تردید می‌توان یکی از بزرگ‌ترین اسطوره‌های هنر ایرانی برشمرد. به‌رغم این شهرت، زندگی وی در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته و اطلاعات کاملی از تاریخ تولد و زندگی او در دست نیست. همچنین نمی‌توان به یقین آثار بهزاد را برشمرد، گاه بیش از ۵۰ اثر به وی منسوب شده است[۱]. کریم‌زاده تبریزی در کتاب احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، ضمن شرحی دربارهٔ این نقاش پرآوازه، در مجموع به تعداد ۳۲ اثر رقم‌دار اشاره می‌کند که بهزاد نقاشی کرده، به انضمام ۸ اثر که در کتاب ظفرنامهٔ یزدی موجود است (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۶۳: ۱۰۶- ۱۲۰). بهزاد در زمان حیات خود چنان شهرت و اعتبار یافت که نگارگران به تقلید از شیوه و سبک هنری او پرداختند. این توجه مربوط به مقطع زمانی مشخصی نیست و امروزه نیز هنرمندان معاصر با برگرفتگی از آثار بهزاد به آفرینش‌های نو اهتمام می‌ورزند. در این نوشتار چهار اثر که از نگارهٔ بنای کاخ خورنق اقتباس گردیده، بررسی خواهد شد. برای این مطالعه از روش بیش‌متنیت[۲] که ژرار ژنت[۳] نظریه‌پرداز فرانسوی مطرح کرده، بهره گرفته می‌شود. بیش‌متنیت به چگونگی روابط، برگرفتگی میان متن‌ها و تأثیر متن‌های پیشین در خلق آثار نوین می‌پردازد. ژنت در کتاب *پالمیسست*، ادبیات دوم درجه[۴] (۱۹۸۲) به بیش‌متنیت و گونه‌شناسی آن پرداخته است. وی روابط برگرفتگی بین متون را به دو دستهٔ بزرگ برگرفتگی تقلیدی یا تراگونگی (همراه با تغییر) تفکیک کرده و هر یک را براساس کارکرد به سه گونه تقسیم می‌کند و به تفصیل به هر یک می‌پردازد. بر آنیم تا با این رویکرد، تکثیر نگارهٔ بنای کاخ خورنق منسوب به بهزاد را به‌عنوان پیش‌متن در چهار اثر بررسی کنیم و نشان دهیم که این آثار به کدام‌یک از گونه‌های برگرفتگی تعلق دارند و از چه سازوکاری برخوردارند و چه نسبت و ارتباطی میان نگارگری و نقاشی معاصر ایجاد کرده است.

بی‌شک الهام و برگرفتگی هم در متن‌سازی نقشی ویژه ایفا می‌کند و باعث تکثیر و توسعهٔ متن‌ها می‌شود و هم انتقال‌دهندهٔ سنت‌های تصویری هنری گذشتگان در طول زمان است. ازاین‌رو چنین مطالعاتی می‌تواند در خلق و دریافت بهتر آثار اقتباسی تأثیرگذار باشد.

رویکرد نظری

گفته شد که ژنت در کتاب *پالمیسست*، به بیش‌متنیت و گونه‌شناسی آن پرداخته است. در بیش‌متنیت متن دوم دگرگون، تشریح یا گسترده‌شدهٔ متن پیشین است.

۱. نگاه شود به دانشنامهٔ هنرمندان ایران و جهان اسلام، سرمدی (۱۳۸۰)

2. Hypertextuality

3. Gerard Genette

4. palimpsests: literature au second degree

اگر متن نخستین یا پیش‌متن نباشد، پس‌متن یا بیش‌متن خلق نخواهد شد. ژنت روابط بیش‌متنی را به دو قسم همان‌گونی (تقلیدی) و دگرگونی (تراگونگی و تغییر در نسخهٔ اصلی) تفکیک کرده و برای هر یک تقسیم‌بندی‌های دیگری ارائه می‌کند (نامورمطلق ۱۳۸۶: ۹۶-۹۵).
در همان‌گونی یا تقلید، هدف تکرار و حفظ متن نخست است؛ بنابراین سخن از دگرگونی محض نیست. اما در تراگونگی، متن پسین با تغییر شکل و سبک متن پیشین شکل می‌گیرد. تغییر شکلی که می‌تواند تا انکار پیش‌متن هم بینجامد. دگرگونی سبکی مهم‌ترین شاخص برای تمایز دو دستهٔ بزرگ همان‌گونی و تراگونگی است. اگر بیش‌متن در سبک پیش‌متن باشد، همان‌گونی و اگر در سبکی متفاوت از سبک پیش‌متن باشد، تراگونگی صورت گرفته است. ژنت افزون بر شاخص سبک به ارتباط محتوایی و کارکردی میان دو متن نیز توجه نشان داده و سه نوع رابطهٔ تفننی، طنزی و جدی را از هم متمایز می‌کند. در ذیل دستهٔ همانگونی به سه گونهٔ پاستیش[۵]، شارژ[۶] و فورژری[۷] تقسیم می‌شود و در زیرگونه‌های تراگونگی سه قسم پارودی[۸]، تراوستیسمان[۹] و ترانسپوزیسیون[۱۰] قرار می‌گیرد. در توضیح مختصر هر یک باید گفت پاستیش تقلید از پیش‌متن با کارکرد تفننی است، اما شارژ (غلو) تقلید همراه با تمسخر پیش‌متن است که کارکرد طنزی دارد و فورژری تقلید پیش‌متن به‌منظور تداوم و دنباله‌روی آن با کارکرد جدی است؛ بنابراین در هر سه گونه تقلید متن نخست مورد توجه است که می‌تواند تفنن، طنز یا جدی باشد. بیش‌متنیت تراگونگی نیز شامل سه گونه می‌شود. نخست پارودی(نقیضه)، که تغییر پیش‌متن بدون تحقیر یا تخریب آن محسوب می‌شود، سپس تراوستیسمان(دگرپوشی) که دگرگونی پیش‌متن با هدف تخریب و تحقیر کردن آن است و در نهایت باید به ترانسپوزیسیون (جایگشت) اشاره کرد که ترجمهٔ بینانشانه‌ای دو متن با کارکرد جدی است. از میان این شش گونه، نوشتار حاضر بر جایگشت متمرکز شده است.

ترانسپوزیسیون یا جایگشت یعنی جابه‌جا کردن، تغییر مکان و جای و جایگاه دادن
جایگشت تنوع و گستره‌ای بی‌نظیر دارد و تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند چنان گسترده باشد که به انکار پیش‌متن و استقلال از متن مادر یا پیش‌متن بینجامد. ژنت مباحث مربوط به جایگشت را به دو بخش بزرگ کمّی و کیفی تقسیم و جداگانه مطالعه می‌کند.

جایگشت کمّی:
جایگشت می‌تواند در کمّیت اثری رخ دهد که بیشتر جنبهٔ مکانیکی دارد و به دو شکل کاهش و افزایش اتفاق می‌افتد. به عبارتی یک بیش‌متن می‌تواند نسبت به پیش‌متن خود گسترده‌تر و بزرگ‌تر شود یا کوچک‌تر و محدودتر باشد. به

عبارت دیگر بیش‌متن حذف یا خلاصه کردن یا تشریح و تفصیل بیشتر یک روایت است.

جایگشت کیفی:

جایگشت کیفی و محتوایی به قصد دگرگونی و تغییر در مضمون و معنا شکل می‌گیرد که می‌تواند با تغییرات مختلفی مانند تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، جنسیتی، سنی، زبانی، نشانه‌ای، ارزشی و... رخ دهد. هرگاه یکی از ایـن تغییرات در فرایند اقتباسی صورت گیرد، بدین معناست که آن شاخص در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن دچار تحول و دگرگونی شده اســت (نامور مطلق ۱۳۹۶-۷). چنین تغییرات و دگرگونی‌هایی می‌تواند به دلایل مختلفی اعم از قومی، ملی، فرهنگی و گاهی برای کسب مخاطبان جدید انجام شود. برای مثال تغییر در سن شخصیت‌ها از پیش‌متن به بیش‌متن یا تغییر در جنسیت قهرمان داستان از مرد به زن و... در زمرهٔ جایگشت کیفی قرار دارد. همچنین می‌توان به دگرگونی جایگاه ارزشی (ارزش‌گذاری یا ارزش‌زدایی) عناصر یا شخصیت‌های بیش‌متن نسبت به پیش‌متن اشاره کرد. ژنت جنبهٔ مثبت‌ارزشی یعنی ارزش‌گذاری و ارزش‌پردازی و جنبهٔ منفی آن یعنی دگرارزشی و ضدارزشی را در مجموع «ترا‌ارزشی» می‌نامد (Genette: 1982 pp.393 ,395) که می‌تواند بر روی شخصیت‌های واحد هم انجام پذیرد.

نگاهی به ابداعات هنری بهزاد در نگارهٔ بنای کاخ خورنق

کمال‌الدین بهزاد در نگارگری شیوهٔ خاصی داشت و با توجه به جهان واقعی آنچه را که می‌دید با وضوح نشان می‌داد. او با طراحی قوی، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالت نقاشی‌های پیشین را تغییر داد و حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید. ازاین‌رو در نقاشی‌هایش انسان‌ها، حیوانات، نباتات، صخره‌ها و کوه‌ها خصلت‌های خاص خودشان را دارند. بهزاد معماری را به مکان و مقر عمل آدم‌ها بدل کرد و برای هر یک جایی مناسب در نظر گرفت. در اغلب نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندی‌های متنوع فضا، کثرت اشیا و تنوع آدم‌های پرحرکت روبه‌رو می‌شویم. رنگ و شکل (فرم) در نقاشی بهزاد قابل‌تفکیک نیست. تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و در کل خصلت بیانگری رنگ را به‌خوبی می‌شناخت. گزینهٔ رنگی او مشتمل بود بر انواع آبی‌ها، سبزها، سرخ، نارنجی، زرد اخرایی، قهوه‌ای روشن و طلایی. در بهترین آثارش سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به شکلی موزون و هماهنگ بر زمینه‌ای از رنگ‌های خاکی و خاکستری‌های فام‌دار گرم توزیع کرده است (پاکباز ۱۳۸۵: ۸۳-۸۴).

در نگارهٔ بنای کاخ خورنق که منسوب به این هنرمند است، اغلب ویژگی‌های یادشده قابل‌مشاهده است. این اثر در اواخر قرن نهم هجری قمری در ابعاد ۱۴ × ۲۰ سانتی‌متر برای

روایتی از خمسهٔ نظامی نقاشی شده و اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا در لندن محفوظ است (تصویر ۱). در لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل واژهٔ خورنق آمده است: نام خورنق با نام معمار یونانی آن سنمار و داستان وی همراه است که پس از اتمام بنا، نعمان وی را از بام قصر فروافکند، همچنین خورنق ظاهراً نامی ایرانی‌الاصل باشد و از هوورن (دارای بام زیبا) یا خورنر (جای سور و ضیافت) گرفته شده است. نظامی نیز در بخشی از هفت پیکر به ساختن کاخ خورنق اشاره کرده و از «سنمار» به‌عنوان معمار چابک و شیرین‌کار کاخ نام برده است و در ادامه زیبایی‌های کاخ را توصیف و ستایش می‌کند. اما از دیگر همکاران و دستیاران در روایت سخن به میان نیامده است. بهزاد برخلاف روایت نظامی، به کاخ و نمایش زیبایی‌های آن نپرداخته و توجه خود را به سازندگان کاخ و فرایند «ساختن» و «ساخته شدن» کاخ معطوف کرده است. ازاین‌رو نگارهٔ بهزاد در کادری عمودی بیست‌ویک پیکر مردانه را در موقعیت‌های مختلف مشغول به ساخت بنایی نشان می‌دهد. برخی بیل می‌زنند و ملات درست می‌کنند یا ظرف‌های پر از ملات را حمل می‌کنند، دو نفر خشت‌ها را شکل می‌دهند، تعدادی بر روی داربست‌ها مشغول کارند و... در بالاترین نقطهٔ کادر احتمالاً سنمار همراه با دستیارش به چیدن آجرها مشغولند. در کتیبه‌ای در کنارهٔ کادر سه بیت شعر از خمسه به چشم می‌آید که به ویژگی رنگین شدن کاخ با تغییر شرایط جوی اشاره می‌کند:

تصویر ۱: بنای کاخ خورنق، کمال‌الدین بهزاد، اواخر قرن نهم هجری قمری، ماخذ (Bahari 1997:148).

صقلش از مالش سریشُم و شیر
گشته آیینه‌وار عکس‌پذیر
در شبان‌روزی از شتاب و درنگ
چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی
ازرقی و سپیدی و زردی

در حقیقت بهزاد نگاه بیننده را معطوف به بیست‌ویک کارگری می‌کند که به اتفاق هم مشغول ساختن عمارتند و فرایند ساخته‌شدن کاخ را در عملکرد گروهی نشان می‌دهد و نگاهی انسانگرایانه به موضوع دارد. برخی انتخاب مضامین انسانگرایانه، نمایش زندگی و کار مردم طبقات عادی را ناشی از گرایش بهزاد به طریقت نقشبندیه[۱۱] و توجه و پیروی از آن آموزه‌ها می‌دانند که گفتمان مسلط جامعهٔ هرات در آن روزگار را تشکیل می‌داد. روایت مذکور را نگارگران دوره‌های گذشته تصویر نکرده‌اند و بهزاد بدون داشتن پیش‌متن، موضوعی را که از دید گذشتگان مغفول مانده برای ترسیم بیش‌متن خود انتخاب کرده و تأویل و تعبیر خود را از شعر نقش زده است. وی از تصویرگری متن ادبی فراتر رفته و زاویه دید خاص خود را در اثرش بازتاب داده است. «او به‌راحتی می‌توانست آنچه نظامی در ستایش و صفات خورنق در شعر گفته را در نگاره‌ای با زیبایی افزون‌تر به تصویر درآورد اما برخلاف متن شعر، او از زاویهٔ دیگری به داستان نظامی می‌نگرد و به چگونگی ساخت این بنا و رنج و تلاش کارگران و سازندگان این قصرها می‌پردازد. او تلاش فراوان، سختی‌ها و مرارت‌های ساختن چنین بناهایی را در دورهٔ خود دیده است و تمایل در نمایش این تلاش‌ها، کوشش‌ها و رنج‌ها دارد. این زحمات مردمان و تلاش ایشان سرانجام برای آسایش سلاطین و امرا و حکام است که بهزاد را رنج‌می‌دهد» (شیرازی۱۳۸۲: ۹۲). نگارهٔ بنای کاخ خورنق توجه دیگر هنرمندان را به خود جلب کرد و بارها تکثیر و اقتباس شده است. در ادامه به برگرفتگی‌های نو از این نگاره در سه نقاشی معاصر پرداخته می‌شود.

دگرگونگی‌های جایگشتی از کاخ خورنق:

الف: بدون عنوان، اثر جمشید حقیقت‌شناس

جمشید حقیقت‌شناس از نقاشان معاصر، شیوه‌ها و موضوعات متنوعی را در نقاشی‌اش تجربه کرده است. او با برخورداری از شعور تجسمی، مهارت در طراحی و تسلط بر اسلوبی که برمی‌گزیند توانسته است در هر دورهٔ کارش قالبی مناسب برای بیان ایده‌اش بیابد. عناصر تصویری او گوناگونند: آدم‌ها، غول‌ها، فرشته‌ها، حیوانات واقعی و اساطیری، صور فلکی و عروسک‌ها و اسباب‌بازی‌های کودکان، در ترکیب‌بندی‌های سنجیدهٔ اوست که علت وجودی این عناصر غالباً نامتجانس را موجه می‌نماید (پاکباز ۱۳۹۲ :۵۱۶). یکی از آثار حقیقت‌شناس اثری بدون عنوان است که در سال ۱۳۸۲ در نمایشگاه «بهزاد در خاطر و

۱۱. آموزه‌ها و مفاهیم طریقت نقشبندیه بر نظریه‌های عرفانی وحدت وجود و انسان کامل ابن عربی استوار بود و جامی نقشی فعال در شکل‌گیری این گفتمان درجامعه هرات داشت، و بسیاری از آثار نظم و نثر خود را به شرح تصوف و عرفان به ویژه آراء و مذهب عرفانی ابن عربی اختصاص داده است.

خیال من»[۱۲] در گالری صبای فرهنگستان هنر به نمایش درآمد و اکنون در گنجینهٔ فرهنگستان هنر محفوظ است (تصویر۲). در مقدمهٔ کتاب نمایشگاه دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری آثار چنین نوشته شده است: «این گروه از هنرمندان با الهام از اسم و رسم بهزاد که بی‌تردید استاد نقاشی و سرآمد نگارگران ایران در سدهٔ دهم هجری و پس از آن است، آنچه در خیال و خاطر خود از آثار و میراث هنرمندانهٔ او در تصور داشته‌اند، بر روی بوم تصویر کرده‌اند» (۱۳۸۲: ۴).

اثر حقیقت‌شناس در این مجموعه با اقتباس از «بنای کاخ خورنق» بهزاد نقاشی شده است. حقیقت‌شناس کادر مستطیل عمودی در نگارهٔ بهزاد را به کادر افقی در ابعاد ۱۰۰ × ۱۵۰ سانتی‌متر تغییر داده و گسترانده است. در این بیش‌متن با حذف و کاستن یک پیکره از مجموع پیکره‌های پیش‌متن تعداد بیست پیکر انسانی در حالات گوناگون مشابه پیش‌متن، مشغول امور مختلف ساختمان‌سازی هستند. با توجه به اندازهٔ پیکره‌ها، به نظر بنای در حال ساخت ارتفاع کمی دارد، انتخاب کادر افقی به‌جای کادر عمودی در بیش‌متن، نیز بر این حالت تأکید دارد. بر این اساس بیننده در نقاشی، دیوار یا حصاری را

تصویر ۲: بدون عنوان اثر جمشید حقیقت‌شناس، ۱۳۸۲
ماخذ: (بهزاد در خاطر و خیال نقاشان۱۳۸۲: ۳۱)

در حال ساخت می‌بیند نه بنایی مرتفع در چند طبقه را. گستردگی فیگورها در سطح افقی تابلو نیز بر این حالت تأکید می‌کند که مغایر با حرکت استعلایی و رو به بالا در ترکیب‌بندی پیش‌متن است. پیکره‌های تصویرشده در نقاشی حقیقت‌شناس فاقد حالات انسانی و بدون صورت‌اند و آدمک‌ها یا پیکره‌هایی دفرمه‌شده شبیه انسان‌های مکانیکی با مفصل‌بندی مشخص طراحی شده‌اند، طراحی خطوط روی پیکره‌ها، آدمک‌های ماشینی و مکانیکی را القا می‌کند که مشابه آن در دیگر آثار این هنرمند دیده می‌شود. به این ترتیب این نقاشی دیگر نمایانگر انسان‌هایی از دورهٔ تاریخی مشخص در زمان خاص و با ملیت معین نیست، بلکه اثریست بی‌زمان که کارگرهایی مسخ‌شده و فاقد هویت، ملیت، سن و... را در حال انجام

۱۲. نمایشگاه «بهزاد در خاطر و خیال من» مجموعه‌ای شامل ۴۴ اثر است که بنا به سفارش فرهنگستان هنر توسط جمعی از هنرمندان معاصر ایرانی در استقبال از همایش بینالمللی کمالالدین بهزاد، در سال ۱۳۸۲ پدید آمد و در نمایشگاهی با همین عنوان به نمایش درآمد و برگزیده آثار در کتابی منتشر شد.

امور مکانیکی نشان می‌دهد. حذف متن شعر، وابستگی و ارتباط بینانشانه‌ای تصویر و متن را از میان برداشته و بر این بی‌زمانی تأکید می‌کند. ازاین‌رو این نقاشی می‌تواند نمایانگر سختی کار کارگران در هر دوره یا هر زمانی باشد که حقیقت‌شناس به تصویر درآورده و از نظر مضمونی هم مشابه نگارۀ بهزاد است. تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن را به اختصار می‌توان چنین برشمرد:

- تغییر سبک در بیش‌متن و ابعاد و فرم کادر نقاشی از عمودی به افقی:

حذف کتیبه‌های شعر در بیش‌متن و تک‌نظامی شدن آن، برخلاف پیش‌متن که از دو نظام روایت و تصویر برخوردار است.

- حذف یک پیکره و غلبه خاکستری های رنگی در بیش‌متن

- تغییر ترکیب‌بندی اسپیرالی پیش‌متن به ترکیبی افقی:

تغییر در نشانه‌های مکانی و زمانی. در این رابطه باید گفت شکل معماری و پوشش پیکره‌ها در پیش‌متن به مقطع زمانی مشخصی ارجاع می‌دهد. اما در نقاشی حقیقت‌شناس با حذف این نشانه‌های ارجاعی، بیش‌متن بر زمان خاصی تأکید ندارد و بی‌زمان است.

با بررسی مجموع این تغییرات می‌توان گفت نسبت پیش‌متن به بیش‌متن، تراگونگی جایگشتی است. جایگشت، گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشـانه‌ای جدیـد در قالبی نو است که همراه با تغییر سبک و جدی است نه طنز.

«جایگشت در ابعادی گسترده می‌تواند با گسترش متنی و با هدف زیبایی شناختی یا ایدئولوژیک تا جایی پیش رود که ویژگی‌های بیش‌متنی خود را مخفی یا فراموش کند، این زایش به تنوع فرایند تراگونگی مرتبط می‌شود که اثر تولید می‌کند» (Genette 1982: 237). نظر به اینکه این برگرفتگی می‌تواند با ناوفاداری نسبت به پیش‌متن همراه باشد. مؤلف با نشـــانه‌های موجـود در بیش‌متن مخاطـب را بـه پیش‌متن ارجاع می‌دهد. در این تراگونگی جایگشتی، تغییرات متعددی از نظر کمّی و کیفی در بیش‌متن اتفاق افتاده است که به آن اشاره شد.

ب: خورنق اثر جواد مدرسی

جواد مدرسی از نقاشان معاصر، دو نمایشگاه انفرادی با عنوان «خورنق» در سال ۱۳۹۱ و «خورنق ۲» در سال ۱۳۹۳ برگزار کرده است. وی در بیانیۀ نمایشگاه، ضمن اشاره به داستان ساخته‌شدۀ کاخ خورنق در هفت پیکر نظامی و نگارۀ کمال‌الدین بهزاد، چنین نوشته است: «بهزاد سخن نظامی دربارۀ کاخ ساخته‌شده را در کاخی که همواره در حال ساخته شدن است متوقف نگه داشته تا به این ترتیب از معنایی که با کاخ بالا آمده، دوری گزیند. او در عوض این دوری گزیدن سه چیز را آشکار کرده است؛ دست، کار

و ماده. ساختن نیز در همین سه چیز خلاصه می‌شود. از دست، کار و ماده است که ساختن به راه می‌افتد، تغییری ایجاد می‌شود در صورت ماده و معنایی به وجود می‌آید[۱۳]» بنابراین هم پیرامتن عنوان و هم بیانیهٔ نمایشگاه را به نگارهٔ کاخ خورنق بهزاد به‌عنوان پیش‌متن آثار ارجاع می‌دهد. مضمون معماری، وجه مشترک هر دو نمایشگاه مدرسی محسوب می‌شود؛ اما هنرمند در هر نمایشگاه رویکردی متفاوت اتخاذ کرده است. در نمایشگاه نخست بخشی از نماهای بیرونی ساختمان‌ها و بناهای مدرن و مشهور اداری و مسکونی تهران در قالب یک ساختار منظم هندسی یا مشبک‌های یکنواخت با مدیوم‌های متنوع و ترکیب مواد و کولاژ ارائه شده که زندگی ماشینی و معماری معاصر را برای بیننده تداعی می‌کند. هنرمند در مجموعهٔ «خورنق ۲» در رویکردی متفاوت آثاری به مثابه معماری تاریخی گذشته در ابعادی بزرگ و به رنگ سیاه و خاکستری به نمایش گذاشت. «سازه‌هایی که ظاهراً قرار بوده بیان شوکت و عظمت حکومت‌هایی باشد که می‌خواهند جایی در تاریخ برای خود حفظ کنند. این تفاوت چه در انتخاب نوع بنا و چه در متریالی که برای بازنمایی آن‌ها برگزیده شده، به چشم می‌خورد. مساجد به‌خصوص مساجد عهد سلجوقی که خالی از هر رنگ و بویی، با سیاهی ذغال و حذف جزئیات بر سطح بوم نقش شده‌اند، سازه‌های این مجموعه را برخلاف مجموعهٔ قبل رنگ و بویی کهن، باطنی و عارفانه بخشیده‌اند. حذف رنگ به نفع ساختار طراحانه با اجرایی هاشوروار نیز این رویکرد راهبانه و پاسکالی را مؤثر و نیرومند کرده است. رنگ سیاه در این آثار می‌تواند همچون رنگ غالب طراحی دیده شود؛ بااین‌حال بازنمایی چنین بناهایی خواه‌ناخواه بار معنایی عمیق‌تری یافته است» (چیت‌سازها ۱۳۹۳: ۱۲). آثار نمایشگاه دوم که به عناصری از معماری تاریخی ارجاع می‌دهد از نظر مضمونی و شکلی به نگارهٔ کاخ خورنق بهزاد نزدیک‌تر است. هنرمند در این آثار با ارجاعی صریح به هنر معماری سنتی سده‌های میانه، با اثر بهزاد وارد گفت‌وگو می‌شود و بخش‌های مختلف یک عمارت مانند برج، ورودی، دیوار و... را به‌صورت جداجدا در بوم‌های مجزا و در ابعاد بزرگ تصویر می‌کند. گویی با این تکه‌تکه‌کردن اجزای معماری تاریخی، بر ناتمامی کاخ خورنق بهزاد و ویرانی آن در روزگار معاصر تأکید می‌شود. در «خورنق ۲» مدرسی تاریخ معماری و ساختمان‌ها را کاویده و ادراک جدیدی از معماری، ساختن، خراب‌کردن و تکرار این فرایند ارائه کرده و در گفت‌وگو با اثر «نگارهٔ بهزاد» و نیز داستان بداعت معمار خورنق که دست آخر قربانی نظام سلطانی قدرت می‌شود، به ناتمامی خورنق در روزگار خودش و ویرانی آن در روزگار معاصر اشاره کرده است؛ گفت‌وگویی که با مصالح متفاوتی مثل ذغال

۱۳. برای دیدن متن کامل بیانیه نمایشگاه رجوع شود به
http://www.memarnet.com/sites/default/files/pdf/khorngh.pdf

و گونی و شیوهٔ ترسیم معماری بنا، بر رابطهٔ ویرانگر تاریخ و پیشینهٔ خودکامگی با زوال کالبد و روح تمدن امروزی اشاره دارد (صارمی۱۳۹۷: ۱۹۲). آثار با ترکیب مواد و ابزاری چون ذغال، ملات، گونی و... نقاشی شده و رنگ سیاهی بر آثار حاکمیت دارد که متفاوت با رنگ‌های متنوع و گرم پیش‌متن است و شاید اشاره به سرنوشت معمار خورنق یا زوال معماری تاریخی باشد. هنرمند در بیانیهٔ نمایشگاه بر ناتمام‌بودن دائمی کاخ خورنق در نقاشی بهزاد تأکید می‌کند و این ناتمامی را با تکه‌تکه‌کردن اجزا و جزئیات کاخ و نمایش آن در بوم‌های مختلف نشان می‌دهد.

برای نمونه در یکی از آثار مدرسی که در ابعاد ۱۵۵ × ۱۲۰ سانتی‌متر با ترکیب ذغال، مو، ساروج و اکریلیک روی تختهٔ نقاشی و بدون عنوان به نمایشگاه ارائه شده است (تصویر ۳)، قوس و نمایی طاقی‌شکل به رنگ سیاه و تختی را نشان می‌دهد که خطوط سفید روی آن، با بافت آجرگونی در سه طبقه ساخته است. غلبهٔ رنگ سیاه بر مخروبه‌بودن و ویرانی آن تأکید دارد.

در مقایسهٔ میان این اثر با نگارهٔ بهزاد، می‌توان دریافت که مدرسی با حذف بخش‌های پیش‌متن اعم از سازه، پیکره‌ها، رنگ و متن نوشتاری، تنها یک جزء کوچک از سازه در پیش‌متن یعنی طاق‌نمای قوسی‌شکل و ورودی در حال ساخت را برگزیده و با بزرگ‌نمایی، به‌عنوان متن

تصویر ۳: بدون عنوان، اثر جواد مدرسی ۱۳۹۲. ماخذ: (file:///C:/Users/admin/Desktop/modaresi/khorngh.pdf)

و سوژهٔ اصلی نقاشی خود ارائه کرده است. بر این اساس تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن عبارتند از:

- تغییر در ابعاد اثر و انتخاب کادر بیش‌متن در ابعادی بزرگ‌تر برخلاف ابعاد کوچک پیش‌متن
- تفاوت در تکنیک مورد استفادهٔ دو هنرمند
- تک‌نظامی‌شدن بیش‌متن و حذف کتیبه‌های شعر

- حذف تمامی عناصر و پیکره‌ها در بیش‌متن
- تغییر ترکیب‌بندی اسپیرالی پیش‌متن به ترکیبی ایستا و انتخاب فام سفید، سیاه و خاکستری در بیش‌متن و حذف رنگ
- انتخاب عنصر طاقی‌شکل پیش‌متن، تغییر جایگاه ارزشی، برجسته‌سازی و بزرگ‌نمایی آن و انتقال از حاشیه به متن اصلی در بیش‌متن

در این نقاشی نیز بیش‌متنیت دگرگونی و از گونهٔ جایگشتی است. مدرسی ضمن برگرفتگی از پیش‌متن با تغییر سبک و تکنیک، در گفت‌وگویی بینامتنی با بهزاد و تاریخ و روایت ادبی پیرامون کاخ خورنق، مضمون نگاره را از آن خود کرده است. آثار خلق‌شده نیز از نظر شکلی شباهت کمی با پیش‌متن خود دارد؛ اما ارجاع مکرر نقاش، تأکید بر آن در عنوان اثر، بیانیهٔ نمایشگاه و نشانه‌های فرمی و... بر این برگرفتگی تأکید می‌کند.

پ: پس از کاخ خورنق اثر شاهپور پویان

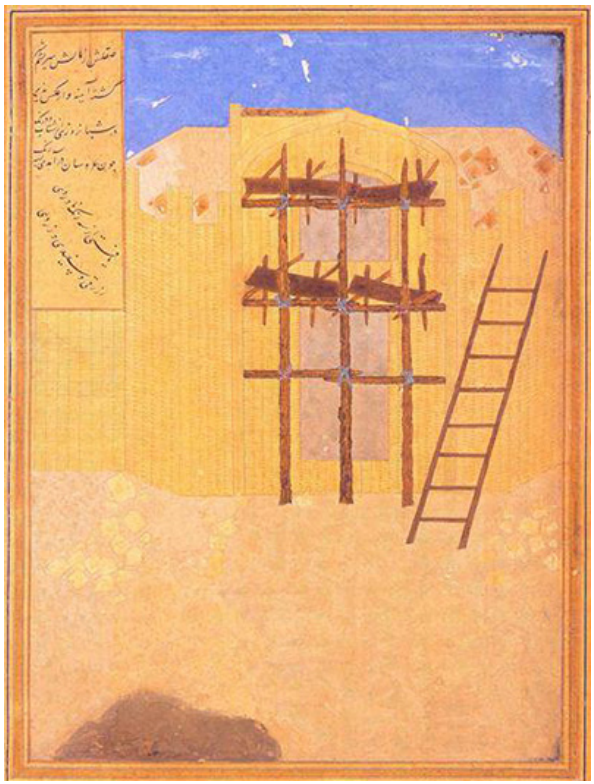
شاهپور پویان هنرمند ایرانی مقیم آمریکا در سال ۲۰۱۵ در نمایشگاهی انفرادی در گالری لندن، آثاری برگرفته از مشهورترین نگاره‌های تاریخ هنر ایران را با حذف پیکره‌های انسانی به نمایش گذاشت. یکی از آثار این نمایشگاه ملهم از نگارهٔ کاخ خورنق بهزاد بود (تصویر۴). در نگارگری ایرانی همواره مناظر با دقت و ریزه‌کاری تمام تصویر می‌شود و اغلب پیکره‌های متعددی در میان این مناظر نقش می‌شود. این پیکره‌ها بدون ویژگی‌های شخصی و هویتی به‌صورت تخت و بدون حجم‌پردازی به تصویر درمی‌آید. پویان با رجوع به برجسته‌ترین آثار نگارگری ایرانی، فیگورهای انسانی را که به مثابه اشیای تزئینی با آن برخورد شده، از نگاره‌ها حذف می‌کند و پس‌زمینه را به حاشیهٔ صحنهٔ نخست و به متن و موضوع اصلی نگاره تبدیل می‌کند. پویان با این تدبیر حضور منفعل و بی‌هویت انسان‌ها در نگارگری را به چالش می‌کشد و بر نقش انسانی ایشان تأکید می‌کند. یکی از آثار این نمایشگاه «پس از کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد»[۱۴] نام داشت. در این اثر که برگرفته از کاخ خورنق بهزاد است با حذف تمامی پیکره‌های انسانی، فقط دورنمایی از سازه‌ای نیمه‌تمام در جدولی مشابه نگارهٔ بهزاد نشان داده می‌شود. خلاء حاصل از غیاب پیکره‌های انسانی بر جایگاه و کارکرد انسان در نگارگری تأکید می‌کند؛ ضمن آنکه تغییر مضمونی بیش‌متن را نیز باعث می‌شود. لذا نسبت بیش‌متن به پیش‌متن دگرگونگی از گونهٔ پارودی است و بیش‌متن با نگاهی انتقادی به بازتولید متن نخست پرداخته است. گرچه پارودی ابتدا تغییر سبک یا فرم یک نوشتهٔ جدی به قصد ایجاد تأثیری شوخ‌طبعانه معنی شده (Americana, 1975: 21/342)، اما به مرور معنای این واژه تغییر کرده و گسترش یافته، چنانچه گاه پارودی را تکرار با تفاوت

14. After Building of Castle of Khawarnaq, Kamal Al Din Bihzad

بیان می‌کنند. در پارودی برعکس پاستیش تقلید همراه بـا دگرگونی است (نامور مطلق ۱۳۹۰ :۵۲-۵۳). ژنت در تعریف آورده است: مشخص‌ترین صورت پارودی، بر پایهٔ بازگرفتن لفظی یک متن شناخته‌شده و دادن یک معنای تازه به آن استوار است...» (Genette 1982: 24). بنابراین پارودی گرچه می‌تواند موجب طنز شود اما امروزه منعکس‌کنندهٔ شیوه‌های روایی نو، الگوها، مسائل جاری اجتماعی و دیدگاه‌های مدرن است و بیشتر موجب تفکر و تأمل می‌شود و اغلب متنی مجذوب‌کننده برای دیگران را دچار چالش می‌کند و مخاطب را به تأمل در مورد آن وامی‌دارد. پویان با آگاهی از ویژگی‌های نگارگری سنتی و با حذف پیکره‌های انسانی که اغلب به تعداد زیاد و در حالت‌های مختلف در نگاره حضور دارند، نقد خود را از تقلید تجسم و نمایش بدن به‌عنوان یک شیء کاربردی و بی‌توجهی به ارزش‌های انسانی ایشان، در نگارگری نشان می‌دهد و با این غیاب ابژه‌های انسانی، توجه بیننده را به نقش و جایگاه ایشان معطوف می‌کند.

ت: در دست تعمیر اثر جلال مشهدی فرد

در انتها باید به اثر جلال مشهدی فرد با عنوان «آزادی برای تعمیر» یا «آزادی در دست تعمیر» در سال ۱۴۰۱ اشاره کرد (تصویر۵) که شاید جدیدترین اثری است که با الهام از نگارهٔ بهزاد خلق شده و نمونهٔ دیگری از جایگشت



تصویر ۴: پس از کاخ خورنق بهزاد، اثر شاهپور پویان، ۲۰۱۵، ماخذ: 9https://co.pinterest.com/pin/281475045438952412

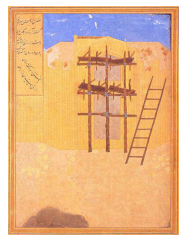
پارودیک نگارهٔ کاخ خورنق است. هنرمند در اثرش با تلفیق تصویر برج آزادی و نگارهٔ بهزاد ترکیبی نوین ایجاد کرده است. در اثر مشهدی فرد برج آزادی در میانهٔ دشت تصویر شده که سر به آسمان برکشیده است. ده فیگور از بین پیکره‌های نگارهٔ بهزاد با همان شکل و فرم‌ها انتخاب و از بستر و زمینهٔ نگاره جدا شده و در ترکیب و ترتیبی

تصویر ۵. در دست تعمیر، اثر جلال مشهدی‌فرد

نوین در پیرامون برج آزادی مشغول تعمیر برج نشان داده شده است. این ترکیب فضایی پارادوکسیکال بازمی‌نمایاند و مخاطب آشنا را با نشانه‌های بسیاری از معماری، نقاشی و هنر مجازی، بین دو دنیای واقعی و خیالی قرار می‌دهد. ضمن اینکه عبارت «در دست تعمیر است» در پایین کادر، علاوه‌بر آنکه باعث شده اثر از دو نظام متن و تصویر برخوردار شود، اشاره‌ای ضمنی به مفهوم آزادی و نقش مردم در اصلاح و بهبود شرایط آن دارد. پیرامتن عنوان اثر نیز به این مضمون اشاره می‌کند.

تحلیل ترکیبی پیش‌متن‌ها

در جمع‌بندی آنچه گفته شد می‌توان افزود که نگارگری سنتی ایران یکی از این منابع الهام هنرمندان و نقاشان در آفرینش های هنری است. اما این توجه و برگرفتگی از ساختار مشخص و ثابتی برخوردار نیست و می‌تواند به شیوه‌ها و روش‌های مختلفی انجام پذیرد و حتی به انکار پیش‌متن بینجامد. در این نوشتار چهار نوع کنش و شیوهٔ متفاوت در برگرفتگی و الهام از نگارهٔ بنای کاخ خورنق اثر هنرمند نامی کمال‌الدین بهزاد بررسی شد. این هنرمندان هر یک به شیوه‌ای متفاوت و با بهره‌گیری از داده‌های هم‌زمانی و درزمانی، پیش‌متن را بازتولید و تکثیر نموده‌اند. بیش‌متن‌های نقاشان معاصر ضمن تغییر سبک پیش‌متن با تغییرات کمّی و کیفی متعددی شکل گرفته است و گاه فقط پیرامتن عنوان با ارجاع به پیش‌متن بر این برگرفتگی اشاره دارد. این برگرفتگی‌ها در گونهٔ جایگشت قابل‌بررسی است. مهم‌ترین این تفاوت‌ها به‌صورت خلاصه در جدول یک نشان داده شده است.

پیش‌متن	بیش‌متن	گونهٔ بیش‌متنی	شباهت	تراگونگی کمّی	تراگونگی کیفی
		دگرگونگی جایگشت	شباهت مضمونی	*تغییر سبک *تغییر در نشانه‌های مکانی و زمانی *تک‌نشـــانه‌ای شدن بیش‌متن *دفرماسیون پیکره‌ها	*تغییر در کادر عمودی به افقی *تغییر در ترکیب‌بندی
		دگرگونگی جایگشتی	شباهت در عنصر طاقی‌شکل معماری	*تغییر مضمونی *تغییر موضوع *تغییر سبک *تک‌نظامی شدن بیش‌متن و حذف کتیبه‌های شعر *تغییر در ابعاد و سبک بیش‌متن	*حذف تمامی پیکره‌ها از بیش‌متن *حذف رنگ *حذف معماری و فروکاستن آن به یک عنصر طاقی‌شکل *تغییر ترکیب‌بندی اسپیرالی پیش‌متن به ترکیبی ایستا
		جایگشت پارودیک	*شباهت پس‌زمینه و رنگ *مشابهت کادر *برخورداری از دو نظام متن و تصویر در پیش‌متن و بیش‌متن	*تغییر مضمونی *تغییر سبک	*حذف تمامی پیکره‌ها از بیش‌متن *تغییر پیرامتن عنوان
		جایگشت پارودیک	شباهت در تعداد ده پیکره و عملکردشان	*تغییر مضمونی *تغییر سبک	*تغییر پیرامتن عنوان *حذف ده پیکره، زمینه، نظام متنی از بیش‌متن افزودن برج آزادی و فضاسازی و آسمان ابری

جدول (۱): مقایسهٔ بیش‌متن و پیش‌متن

جمع‌بندی

کمال‌الدین بهزاد یکی از تأثیرگذارترین اسطوره‌های هنری تاریخ نقاشی ایران محسوب می‌شود؛ هنرمندی که دستاوردها و آثار هنریش دستمایهٔ برگرفتگی‌ها و هم‌حضوری‌های متنی متعدد قرار گرفته است. افزون بر تعدد و فراوانی تکثیر آثار وی، باید به تنوع این تکثر در سیر درزمانی اشاره کرد که توانسته به اشکال گوناگون با تغییرات صوری، کمّی، حذف و کاهش عناصر پیش‌متن یا دگرگونی کیفی در حوزهٔ معنی و محتوا و مضمون اتفاق افتد و با تغییر دلالت‌های معناشناختی، ارزش‌ها و معانی نوینی به اثر جدید بیفزاید.

در این نوشتار ضمن بررسی چند نمونهٔ تصویری، نشان داده شد که چگونه یک موضوع و متن واحد در انتقال بینانشانه‌ای و بینامتنی می‌تواند تکثیر شود و در این جایگشت درزمانی چه دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد. اشاره شد که هنرمندان با ازآن‌خودسازی و دخل و تصرف‌های هنرمندانه در آثار پیشین و با بهره‌گیری از امکانات، تکنیک‌های نوین و دگرگونی سبکی، چگونه برداشت‌های امروزین خود را در اثرشان متجلی کرده‌اند که هر یک متفاوت از دیگری و از ساختار و سازوکار ویژه برخوردار بوده و در سبک و سیاق هر یک از هنرمندان شکل گرفته است. ملاحظه شد که در این تغییر و فرایند درزمانی جایگاه سازه و سازنده دچار دگرگونی و حتی استحاله شده و گاه یکی بر دیگری ارجحیت یافته و گاه به حذف پیکره‌ها انجامیده است. این دگرگونی و تغییر جایگاه ارزشی، می‌تواند متأثر از وضعیت اجتماعی و تغییر نگرش و گفتمان فرهنگی جامعهٔ معاصر باشد. نقاشان معاصر ایرانی با داشتن پیشینه و بافت فرهنگی ـ هنری مشترک با بهزاد در نگرشی پست مدرنیستی، با ازآن‌خودسازی پیش‌متن، گفتمان فرهنگی جامعهٔ معاصر خویش را از منظر خود در آثار اقتباسیشان منعکس نموده‌اند. ازاین‌رو رجوع به هنر گذشته صرفاً اقتباسی بازنمایانه و شکل‌گرایانه نیست و هنرمندان با به‌خدمت‌گرفتن عناصر تصویری مناسب و جست‌وجوی معناشناسانهٔ آثار، می‌توانند بیان و محتوایی تازه و روایتی بدیع و امروزین خلق کنند که بازتاب دغدغه‌های معاصر ایشان است.

به نظر می‌رسد امروزه فرصت مناسبی باشد تا همسو با رویکردهای معاصر و پست‌مدرنیستی با رجوع به گنجینهٔ فرهنگی و عظیم نگارگری ایرانی، از ویژگی و ظرفیت‌های آن برای احیا و بازیابی هنر ارزندهٔ گذشته بهره گرفت. نحوهٔ برگرفتگی درزمانی از دیگر آثار کمال‌الدین بهزاد و همچنین دیگر اسطوره‌های هنر ایرانی، چون سلطان محمد، رضا عباسی و... می‌تواند موضوع مطالعات آتی قرار گیرد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

بهزاد، کمال‌الدین (۱۳۸۲)، *بهزاد در خاطر و خیال نقاشان- کتاب مجموعه آثار*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

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

---------- (۱۳۹۵)، *دایره‌المعارف هنر*، ج ۲. تهران: فرهنگ معاصر.

جمعی از نویسندگان (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

چیت‌سازها، مهدی (۱۳۹۳)، «برزخ خورنق نگاهی به نمایشگاه جواد مدرسی در گالری طراحان آزاد»، *هفته‌نامهٔ تندیس*، شمارهٔ ۲۸۹.ص:۱۲.

حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۲)، یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامه*

سرمدی، عباس (۱۳۸۰)، *دانش‌نامهٔ هنرمندان ایران و جهان اسلام*. تهران: نشر هیرمند.

شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۸۲)، «خورنق کاخ بهزاد»، *هنرهای زیبا*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۱۵، ص ۹۰ تا ۹۵.

صارمی، نسترن (۱۳۹۷)، «تصویر معاصر شهر»، *حرفهٔ هنرمند*، شمارهٔ ۶۷ ص۱۸۶-۱۹۳.

قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۸۳) «بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگارهٔ بنای کاخ خورنق بهزاد»، *مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران از مانی تا کمال‌الملک*، جلد ۱، لندن.

کنگرانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۸)، «برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگارهٔ بهزاد (گریز یوسف از زلیخا)»، مجلهٔ *رهپویه هنر*، پیاپی ۲، ص ۲۷-۳۵.

مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد (۱۳۸۳)، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مدرسی، جواد (۱۳۹۵)، «پیکار خاک و کاخ، تجزیه و تحلیل ساختن کاخ خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد»، *آستان هنر _مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی*، شمارهٔ ۱۸، ص۵۸-۶۳.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*: شمارهٔ۵۶، ص۸۳-۹۹.

---------- (۱۳۹۱)، «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال ۹ شماره ۳۸ ،ص۱۳۹-۱۵۲.

---------- (۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: سخن.

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.
http://www.memarnet.com/sites/default/files/pdf/khorngh.pdf
http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=21
https://co.pinterest.com/pin/281475045438952412/?amp_client_id=CLIENT_ID28%_29%&mweb_unauth_id=7%B7%Bdefault.session7%D7%D&from_amp_pin_page=true
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pastiche