نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.350571.667005

خوانش بیش‌متنی نگاره مثنی‌برداری‌شده *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد (فریر، 32.28) از نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی (گاردنر، P15e8)

فاطمه شه‌کلاهی[*۱]، **حسنعلی پورمند**[۲]

[۱] دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۱/۰۳)

چکیده

مثنی‌برداری یا مشقِ قلمی در سنت نقاشی ایرانی، از مصادیق بارز رابطه بیش‌متنی است و یکی از قابل‌توجه‌ترین نمونه‌ها در این زمینه نگاره *نقاش نشسته* به‌قلم بهزاد است که نوعی طرح‌برداری از نقاشی *کاتب نشسته* بلینی است. هدف از این مطالعه شناخت چگونگی ارتباط یک پیش‌متن غیرایرانی با یک بیش‌متن ایرانی با روش بیش‌متنیت ژنت است؛ و درصدد پاسخ به دو سؤال است که نگاره مثنی‌برداری‌شده بهزاد از نقاشی بلینی بیشتر به کدام گونه از بیش‌متنیت‌ها تمایل دارد؟ و در فرآیند کپی‌برداری، چه تغییراتی در نگاره بهزاد ایجاد شده است؟ مطالعه یکی از نخستین یکه‌صورت‌های ایرانی که براساس پیش‌متنی غیرایرانی ایجاد شده است، از ضروریات این پژوهش است. این پژوهش از نوع توسعه‌ای است و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات، مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم نقاشی‌هاست. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی و با رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت است. نتایج نشان می‌دهد که مثنی‌برداری بهزاد از نقاشی بلینی براساس گونه‌شناسی بیش‌متنیت ژنت در دسته «ترانسپوزیشن» (تراگونگی با کارکرد جدی) است. تراگونگی‌های ایجادشده در بیش‌متن شامل تغییرات شکلی، موضوعی، ترکیب‌بندی، رنگی و نوری است. بهزاد در طرح‌برداری از یک اثر غیرایرانی نگاه تقلیدی صرف نداشته و در خلق یک بیش‌متن جدید و مستقل، از سنت نقاشی ایرانی و جامعه خود تأثیر پذیرفته و آن را بسیار خلاقانه در اثرش نشان داده است.

واژه‌های کلیدی
کمال‌الدین بهزاد، جنتیله بلینی، مثنی‌برداری، بیش‌متنیت، ژرار ژنت.

استناد: شه‌کلاهی، فاطمه؛ پورمند، حسنعلی (۱۴۰۲)، خوانش بیش‌متنی نگاره مثنی‌برداری‌شده *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد (فریر،32.28) از نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی (گاردنر، P15e8)، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۲۷-۳۶.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۸۰، E-mail: shahkolahi.f@yahoo.com.

مقدمه

کمال‌الدین بهزاد از نگارگران معروف و مکتب‌ساز دوره تیموری و اوایل صفوی (۹ و ۱۰ ه.ق/ ۱۵ و ۱۶ م.) است و در منابع تاریخ هنر جزء نخستین واضعان تک‌برگی (یکه‌صورت) در نقاشی ایران در نظر گرفته می‌شود. نگاره *نقاش نشسته* (گالری فریر[۱]، ۳۲.۲۸) از جمله اولین نمونه‌های صورت‌نگاری در سنت نقاشی ایرانی است که بهزاد در حدود ۸۹۲ هـ‌ق/ ۱۴۸۷ م. از تک‌نگاره‌ای به نام *کاتب نشسته* اثر جنتیله بلینی[۲] (۸۸۶ ه.ق/ ۱۴۸۱ م.، موزه گاردنر[۳]، P15e8)، نقاش اواخر قرن پانزدهم میلادی و بنیان‌گذار مکتب نقاشی ونیز، مثنی‌برداری کرده است. از طرف دیگر، بیش‌متنیت[۴] یکی از اقسام ترامتنیت در دستگاه ژرار ژنت[۵] است که بر اشتقاق و برگرفتگی آثار از یکدیگر تأکید دارد. در رابطه بیش‌متنی، امکان خلق متنِ (ب) یا بیش‌متن[۶]، بدون حضور متنِ (الف) یا پیش‌متن[۷] وجود ندارد. در این نوع از رابطه نه به الهام و تأثیر جزئی، بلکه به تأثیرپذیری کلی یک متن بر متن دیگر توجه می‌شود. ازاین‌رو مثنی‌برداری یا مشقِ قلمی در سنت نقاشی ایرانی که بیشتر با هدف آموزشی و مهارت‌آموزی ایجاد می‌شود، می‌تواند یکی از بهترین مصادیق رابطه بیش‌متنی ژنت باشد که در این مقاله سعی می‌شود به آن پرداخته شود. هدف از این مقاله شناخت چگونگی ارتباط یک پیش‌متن غیرایرانی با یک بیش‌متن ایرانی با روش بیش‌متنیت ژرار ژنت است. بر این اساس سؤالات تحقیق بدین‌گونه مطرح است که نگاره مثنی‌برداری‌شده بهزاد از نقاشی بلینی بیشتر به کدام گونه از بیش‌متنیت‌ها تمایل دارد؟ و در فرآیند کپی‌برداری، چه تغییراتی در نگاره بهزاد ایجاد شده است؟ به منظور پاسخ به سؤالات تحقیق، پیکره‌های مطالعاتی براساس شاخص‌های دوگانه ژرار ژنت -شاخص «رابطه[۸]» و «کارکرد[۹]»- بررسی تحلیلی شده است. بررسی یکی از نخستین یکه‌صورت‌های ایرانی (نگاره کمال‌الدین بهزاد) که براساس پیش‌متنی غیرایرانی (نقاشی جنتیله بلینی) ایجاد شده است، از ضروریات این پژوهش است.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است که با رویکرد بیش‌متنیت در نظام ترامتنیت[۱۰] ژرار ژنت انجام شده است. ابتدا پیکره‌های مطالعاتی، شامل پیش‌متن و بیش‌متن معرفی شده‌اند؛ سپس روابط موجود بین آن‌ها براساس درون‌نشانه‌ای، بینافرهنگی، عرضی (هم‌زمانی) و پیش‌متن انحصاری ارائه شده است. در نهایت پیکره‌های مطالعاتی با توجه به شاخص‌های دوگانه ژنت، یعنی «رابطه» و «کارکرد» ارزیابی شده‌اند. در تراگونگی که بیش‌متن نسبت به پیش‌متن ایجاد شده است، سعی شده است ابتدا تغییرات بر روی پیکره‌های مطالعاتی شرح داده شود، سپس با توجه به اینکه این تغییرات در ارتباط مستقیم با پیشینه هنری و بافت اجتماعی هر یک از پیکره‌های مطالعاتی بوده است، نمونه‌های تصویری مختلفی در این زمینه نیز ارائه شده است. شواهدی از نگاره‌های دوره تیموری، همچنین نمونه‌هایی از پوشاک و نقوش و تزئینات البسه در جامعه ایران و عثمانی. روش گردآوری اطلاعات به صورت مطالعات کتابخانه‌ای (ابزار فیش) و مشاهده مستقیم نقاشی‌ها است. نمونه‌های تحقیق شامل دو اثر، یکی *نقاش نشسته* اثر کمال‌الدین بهزاد، و دیگری *کاتب نشسته* اثر جنتیله بلینی است که براساس رویکرد نظری مورد استفاده در این مطالعه، به‌عنوان پیکره‌های مطالعاتی و تحت نام پیش‌متن و بیش‌متن قلمداد شده‌اند. روش انتخاب نمونه‌ها «غیرتصادفی» و به صورت هدفمند است. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است.

پیشینه پژوهش

ژرار ژنت برای نخستین‌بار نظریه بیش‌متنیت را در حیطه مباحث ادبی مطرح کرد و این نظریه عموماً در مطالعات ادبی بسط و گسترش یافته است. از آنجا که این نظریه قابلیت طرح شدن در مطالعات هنر را نیز دارد، تاکنون در برخی از پژوهش‌ها با موضوع نقاشی ایرانی از این نظریه بهره گرفته شده است. از جمله مقاله «فرآیند بیش‌متنیت در نقاشی ایرانی» (کنگرانی، ۱۳۸۸، ۱۲-۳۴)، مقاله «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» (نوروزی، نامور مطلق، ۱۳۹۷، ۵-۱۶)، مقاله «بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش براساس نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت» (ماه‌وان، ۱۳۹۸، ۱۹۱-۲۱۸)، مقاله «خوانش ترامتنی صحنه کشته‌شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش» (فخاری‌زاده و نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۳-۳۲)، و مقاله «بررسی آثار نقاشی هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت» (یزدان‌پناه و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۳۷-۱۵۷).

از طرف دیگر، نگاره *نقاش نشسته* که از جمله طرح‌برداری‌های کمال‌الدین بهزاد از روی نقاشی جنتیله بلینی است، در تاریخ نقاشی ایرانی از اهمیت زیادی برخوردار است، و تاکنون مطالعه مستقلی درباره این نگاره انجام نشده است و آنچه بیان شده است محدود به مباحث کلی تاریخی پیرامون این آثار است. مانند آنچه که رویین پاکباز در *دایرةالمعارف هنر* (۱۳۸۸، ۱۸۹) و محمد خزایی در *هنر طراحی ایرانی اسلامی* (۱۳۹۸) به‌طور مختصر بعد از ارائه شرحی از زندگی‌نامه بهزاد و بلینی، به آن اشاره کرده‌اند؛ یا بحثی که تالبوت رایس در *هنر اسلامی* (۱۳۸۰، ۹۰) درباره انتساب یا عدم انتساب این نقاشی به نقاش دیگری صحبت کرده است؛ یا آنچه که اصغر جوانی در *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان* (۱۳۸۵، ۶۶-۶۷) به‌طور مختصر به ساختار تجسمی و کیفیات بصری این نگاره پرداخته است و آن را زمینه‌ساز شکل‌گیری تک‌پیکره‌نگاری در تاریخ نقاشی ایران در نظر می‌گیرد، که از همه این منابع به فراخور موضوع، در متن مقاله بهره گرفته شده است. اما با جست‌وجوهایی که انجام شد، تاکنون نگاره *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد و نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی با دیدگاه بیش‌متنیت ژرار ژنت مورد بررسی تحلیلی قرار نگرفته است که در این مطالعه به‌طور مستقل به آن پرداخته می‌شود.

این مطالعه به بررسی و تحلیل نگاره کمال‌الدین بهزاد و نقاشی جنتیله بلینی با رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت می‌پردازد، و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که بهزاد در مثنی‌برداری از یک اثر غیرایرانی، نگاه تقلیدی صرف نداشته است و در خلق یک پیش‌متن جدید و مستقل، از سنت نقاشی ایرانی و جامعه خود تأثیر پذیرفته است و این نشان از خلاقیت هنرمند ایرانی حتی در مثنی‌برداری‌هاست. با توجه به اینکه مصادیق بیش‌متنیت

در نقاشی ایرانی به‌وفور موجود است، اما تاکنون در این زمینه نظریه‌پردازی مدون و مکتوبی صورت نگرفته است؛ لذا نتیجه حاصل از این مطالعه و کلیه منابع فوق که پیش‌تر با همین رویکرد دیگر آثار نقاشی ایرانی را مورد مداقه قرار داده‌اند، می‌توانند زمینه‌ساز تدوین نظریه در این زمینه شوند.

مبانی نظری پژوهش

این نوشتار در حوزه مطالعاتی نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد نشانه‌شناسی به‌عنوان «دانش بررسی نظام‌های نشانه‌ای» (سجودی، ۱۳۹۳، ۴۸) نه‌فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزانه، آن را «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگری دلالت دارد. به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی در انواع مختلف با تولید معنا و بازنمایی، مرتبط است (چندلر، ۱۳۷۸، ۲۰). تا مدت‌های مدیدی دو نظریه مهم و کلی در مورد تولید اثر هنری وجود داشت: یکی، میمیس[11] (هنر، بازنمایی واقعیت بیرون است)؛ و دیگری پوئسیس[12] (هنر، فرآیندی خلاقانه است). سمیوسیس[13] یا نشانه‌ای، نظریه متأخرتری است که بر این باور است که اثر هنری بیش از آنکه متأثر از واقعیت بیرونی یا خلاقیت درونی باشد، متأثر از متن‌های دیگر است (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶۴-۲۶۵). نظریه بیش‌متنیت یکی از مهم‌ترین نظرات در این حوزه است.

رویکرد نظری مورد استفاده در این پژوهش بیش‌متنیت ژرار ژنت است. بیش‌متنیت یکی از اقسام ترامتنیت است و از مهم‌ترین روش‌های مطالعه تطبیقی آثار هنری و ادبی در سده بیستم محسوب می‌شود. ترامتنیت نخستین‌بار توسط ژرار ژنت در کتاب *الواح بازنوشتی* (۱۹۸۲ م.) مطرح شد. در *فرهنگ* آکسفورد، معنی واژه «بازنوشتی» بدین‌گونه آمده است:

> *یک کاغذ پوستی یا نظایرش که دو بار بر آن نوشته شده و نوشته اصلی آن پاک شده است. الواح بازنوشتی نشانگر لایه‌های نوشتارند و استفاده ژنت از این اصطلاح حاکی از موجودیت ادبیات دوم درجه (یعنی متنی برگرفته از یک متن پیش از خود) است، یعنی ادبیات به‌عنوان بازنویسی غیراصیل آنچه پیش‌ازاین نوشته شده است.* (گراهام، ۱۳۸۰، ۱۵۵)

ترامتنیت به‌نوعی گسترش‌یافته‌تر و نظام‌یافته‌تر از نظریه بینامتنیت[14] ژولیا کریستوا[15] است. پیش‌تر کریستوا اصطلاح بینامتنیت را برای «نسبت میان هر متن با متن دیگر» مطرح کرده بود، و عقیده داشت که «هنر تقلید هنر است» (چندلر، ۱۳۷۸، ۲۹۸). نظریه بینامتنیت بر این اساس استوار است که هر متنی بر پایه متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و هیچ متنی نمی‌تواند به صورت مستقل و بدون وابستگی به متن‌های دیگر به وجود آید (احمدی، ۱۳۹۳، ۳۲۰).

ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر را در قالب طرح فرامتنی ارائه کرد. در این طرح ژنت روابط میان‌متنی را با تمام متغیراتش مد نظر داشت و مجموعه این روابط را ترامتنیت نامید. ترامتنیت همانند بینامتنیت مربوط به دوره دوم ساختارگرایی (ساختارگرایی باز) است، با این تفاوت که ترامتنیت گسترده‌تر و متنوع‌تر از بینامتنیت است. به همین دلیل ژنت به‌جای پیشوند «بینا» از «ترا»، که دایره وسیع‌تری از موضوعات و روابط را زیر پوشش خود قرار می‌دهد، استفاده کرده است (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۲۳).

دلیل بهره‌گیری از شیوه بیش‌متنیت در این مطالعه، سازگاری و کارآیی بیشتر این شیوه با مثنی‌برداری (کپی‌برداری یا مشق قلمی) در جهت مطالعه برگرفتگی مثنی‌برداری‌ها درسنت نقاشی ایرانی است. زیرا بیش‌متنیت همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن هنری و ادبی را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضوری، بلکه براساس اشتقاق و برگرفتگی بنا شده است. به‌عبارت دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. اگرچه می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تأثیر وجود دارد و در هر تأثیری نیز حضور وجود دارد، اما در بیش‌متنیت تأثیرِ گسترده‌تر و عمیق‌تری مورد توجه است. اگر در بینامتنیت اغلب حضور بخشی (جزئی) مورد توجه است، در بیش‌متنیت تأثیر و الهام کلی مورد نظر است (همان، ۲۴). در واقع بدون حضور پیش‌متن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن ممکن نیست و شناسایی و هویت بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن نخست است (همان، ۱۳۸۶، ۹۵). از اینجا می‌توان اساس و ذات مثنی‌برداری در سنت نقاشی ایرانی را بر رابطه بیش‌متنی دانست که جهت مطالعه این نوع از آثار مناسب می‌نماید. از جمله دلایل توجه نقاشان به آثار پیشینیان و دیگر هنرمندان به اختصار می‌توان به کارکردها و روش‌های آموزشی هنر نقاشی سنتی، کارکرد تکثیری و مثنی‌برداری، به‌ویژه در نسخه‌سازی‌ها و نسخه‌پردازی‌ها تا پیش از صنعت چاپ، سوءاستفاده و سرقت هنری و در نهایت نقد و تفسیر آثار، به‌خصوص در دوران پست‌مدرن اشاره کرد (کنگرانی، ۱۳۸۸، ۲۳-۲۵).

پیکره‌های مطالعاتی

در مطالعات بیش‌متنی به‌جای پیکره مطالعاتی با پیکره‌های مطالعاتی روبه‌رو هستیم که به دو دسته تقسیم می‌شوند: پیش‌متن یا متنی که به‌عنوان مرجع و منبع تلقی می‌شود، و بیش‌متن یا متنی که برگرفته یا اشتقاقی از متن دیگر است. در این پژوهش نقاشی *کاتب نشسته* اثر جنتیله بلینی و نگاره *نقاش نشسته* اثر کمال‌الدین بهزاد به‌عنوان پیکره‌های مطالعاتی در نظر گرفته شده و هر یک به‌ترتیب در حکم پیش‌متن و بیش‌متن است. در جدول (۱) مشخصات پیکره‌های مطالعاتی ارائه شده است.

جنتیله بلینی و کمال‌الدین بهزاد

جنتیله بلینی (۹۱۵-۸۳۷ ه.ق/ ۱۵۰۷-۱۴۲۹م.) نقاش ایتالیایی و از پایه‌گذاران مکتب نقاشی ونیز در اواخر قرن پانزدهم میلادی، پسر جاکوپو بلینی[16] (۸۰۸-۸۷۸ ه.ق/ ۱۴۰۰-۱۴۷۰ م.) و از معاصران لئوناردو داوینچی است (پاکباز، ۱۳۸۸، ۹۴). او که به سبب نقاشی‌های روایی و تک‌چهره‌هایش شهرت داشت، حدود ۸۸۵ ه.ق/ ۱۴۸۰م. توسط جمهوری ونیز و به درخواست سلطان محمد دوم عثمانی به قسطنطنیه فرستاده شد و در آنجا لقب «ابن مؤذن» گرفت (آژند، ۱۳۸۹، ۳۷).

بلینی نقاشی *کاتب نشسته* را در حدود ۸۸۶ ه.ق/ ۱۴۸۱ م. بر روی کاغذ کرم‌رنگ و جوهر قهوه‌ای همراه با آبرنگ و رنگ طلایی اجرا کرده است. بعدها این اثر به‌عنوان هدیه یا کالای سیاسی- تجاری به دربار اوزون حسن از سلاطین آق‌قویونلوها در تبریز فرستاده شد و تا زمانی که تبریز پایتخت صفویان شد، در کتابخانه سلطنتی نگهداری می‌شد؛ تا اینکه دوست‌محمد آن را در مرقع بهرام میرزا قرار داد (به نقل از سایت موزه گاردنر). گمان می‌رود که در همین زمان، سلطان محمد، در کناره این نقاشی به خط خوش نستعلیق عبارت «عمل ابن مؤذن که از استادان

جدول ۱- مشخصات پیکره‌های مطالعاتی،

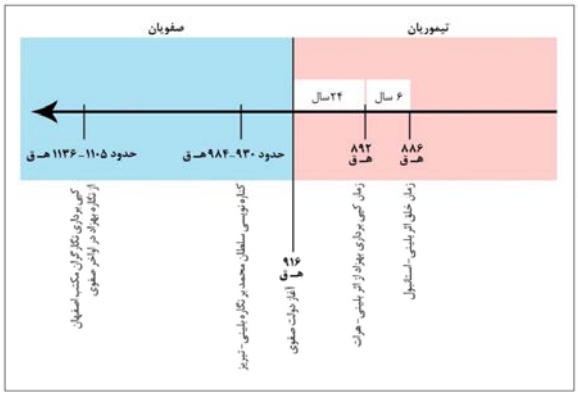
	پیش‌متن	بیش‌متن
نمونه اثر	*کاتب نشسته* (URL1)	*نقاش نشسته* (Bahari, 1997, 175)
نام هنرمند	جنتیله بلینی	کمال‌الدین بهزاد
سال خلق اثر	۸۸۶ ه.ق/ ۱۴۸۱ م.	۸۹۲ ه.ق/ ۱۴۸۷ م.
اندازه	۱۴×۱۸/۲ cm	۱۵×۲۰ cm
محل نگهداری	موزه ایزابلا استوارت گاردنر در بوستون ایالت ماساچوست آمریکا (P15e8)	گالری فریر واشنگتن دی. سی. (32.28)

تصویر ۱- نقاش نشسته، هنرمند نامعلوم، مکتب اصفهان، موزه قاهره. مأخذ: (خزایی، ۱۳۸۲، ۲۱۰)

مشهور فرنگ است» را نگارش کرده است (خزایی، ۱۳۹۸، ۷۷). این نگاره هم‌اکنون در موزه ایزابلا استوارت گاردنر در بوستون ایالت ماساچوست آمریکا (به شماره P15e8) نگهداری می‌شود. کمال‌الدین بهزاد (۸۶۰-۹۴۲ ه.ق/ ۱۴۵۵-۱۵۳۵ م)، نگارگر مطرح دوره تیموری (مکتب هرات) و اوایل صفوی (مکتب تبریز دوم) است. به نظر اکثر صاحب‌نظران، بهزاد نگاره «نقاش نشسته» را در ۸۹۲ ه.ق/ ۱۴۸۷ م. و در اواخر حکومت تیموری در هرات، به تقلید از نقاشی جنتیله بلینی ترسیم کرده است (Bahari, 1997, 175). این کپی پیش‌تر جزء مجموعه دموت بود، ولی هم‌اکنون در گالری هنری فریر واشنگتن دی. سی. (۳۲.۲۸) محفوظ است. قابل ذکر است که در اواخر دوره صفوی، نگارگران مکتب اصفهان از نگاره کمال‌الدین بهزاد مشنی‌برداری کرده و یکی از این نمونه‌ها طراحی خطی است (تصویر ۱) که در موزه قاهره نگهداری می‌شود (خزایی، ۱۳۸۲، ۱۹۹) (نمودار ۱).

روابط موجود بین پیکره‌های مطالعاتی

در نظر ژنت، متن‌ها دارای نظام‌های نشانه‌ای مختلفی (کلامی، تصویری و غیره) هستند. اگر متن‌های مطالعاتی دارای نظام نشانه‌ای یکسان باشند، ارتباط بین آن‌ها «درون‌نشانه‌ای» یا «نظام نشانه‌ای همسان» است، در غیر این صورت ارتباط آن‌ها از نوع «بینانشانه‌ای» یا نظام نشانه‌ای غیرهمسان» خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶۰-۲۶۱). بر این اساس بین پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش، رابطه درون‌نشانه‌ای حکم‌فرماست و هر دو نمونه مورد مطالعه دارای نظام تصویری هستند. در نظر ژنت متن‌های مطالعاتی از نظر فرهنگی ممکن است دو حالت داشته باشند. اگر متن‌ها متعلق به یک فرهنگ خاص باشند، رابطه آن‌ها «درون فرهنگی» و اگر متن‌ها به فرهنگ‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، بین آن‌ها رابطه «بینافرهنگی» وجود دارد (همان، ۲۶۰). بر این اساس متن‌های مورد مطالعه در این پژوهش دارای رابطه بینافرهنگی بوده؛ یکی متعلق به فرهنگ ایرانی و دیگری به فرهنگ غیرایرانی (ترکی-اروپایی). هر بیش‌متن ممکن است برگرفته از یک یا چند پیش‌متن باشد. اگر این اشتقاق صرفاً از یک پیش‌متن باشد، به آن «پیش‌متن انحصاری» و اگر برگرفته از چند پیش‌متن باشد، «پیش‌متن ترکیبی یا غیرانحصاری» گویند. پیش‌متن این



نمودار ۱- نمودار زمانی مهم‌ترین وقایع پیرامون نقاشی بلینی و نگاره بهزاد،

پژوهش از نوع انحصاری است و نگاره بهزاد صرفاً برگرفته (کپی‌برداری) از یک اثر است. به دلیل عدم وجود فاصله زمانی زیاد (تقریباً شش سال) بین متون پیش‌متن و بیش‌متن، رابطه این دو متن را می‌توان از نوع عرضی (هم‌زمانی) در نظر گرفت (جدول ۲).

گونه‌شناسی[۱۷] بیش‌متنی

ژرار ژنت برای گونه‌شناسی آثار ابتدا دو شاخص «رابطه»و«کارکرد» را ارائه می‌دهد، سپس آثار را در یکی از گونه‌های شش‌گانه‌بیش‌متنی طبقه‌بندی می‌کند. گونه‌شناسی بیش‌متنی ژرار ژنت عبارت‌اند از: پاستیش[۱۸]، شارژ[۱۹]، فورژری[۲۰]، پارودی[۲۱]، تراوستیسمنت (تراوستیسمان)[۲۲] و ترانسپوزیشن (ترانسپوزیشون)[۲۳].

الف) شاخص رابطه

رابطه در نظر ژرار ژنت به معنی میزان وفاداری بیش‌متن(متن دوم) به پیش‌متن (متن اول) است. شاخص رابطه به بررسی همان‌گونگی[۲۴] (تقلید)و تراگونگی[۲۵] (تغییر) بیش‌متن نسبت به پیش متن می‌پردازد. در ادامه ژنت جدول بیش‌متنی خود را براساس دو شاخص رابطه و کارکرد بدین‌گونه ارائه می‌دهد (جدول ۳). به نظر می‌رسد کمال‌الدین بهزاد در فرآیند اقتباس و کپی‌برداری از نقاشی بلینی، در ساختار کلی اثر به پیش‌متنِ تصویری خود وفادار بوده است، ولی در برخی از عناصر

خوانش بیش‌متنی نگاره مثنی‌برداری‌شده *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد (فریر، 32.28) از نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی (گاردنر، P15e8)

طراحی و جزئیات چندان تقلیدگر صرف بلینی نبوده است. به عبارت دیگر، بین پیش‌متن و بیش‌متنِ مطالعه حاضر، رابطه تراگونگی برقرار است و بیش‌متن عین‌به‌عینِ پیش‌متن اجرا نشده است. این تغییرات در چهار نوع تراگونگی قابل ملاحظه است: ۱. شکلی، ۲. موضوعی، ۳. ترکیب‌بندی، ۴. رنگی و نوری.

۱- تراگونگی شکلی

در تراگونگی شکلی بیشتر به تغییرات ظاهری و فرمی دو نگاره نسبت به یکدیگر توجه می‌شود. در نوع پوشش پیکره‌ها تغییراتی اعمال شده است و این تغییرات شامل حالت کلی لباس و تزئینات آن می‌شود. پیکره در نقاشی بلینی، نوعی قبا یا خرقه عثمانی بدون دکمه به تن دارد که آستین‌هایش بلند و سمبوسه‌ای (زاویه‌دار) است و انتهای تیز آستین از آرنج پیکره آویزان شده است. ولی پیکره در نگاره بهزاد نوعی قبای ایرانی با آستین گرد و کوتاه به تن دارد که در جلو با دکمه بسته شده است. این نوع قبا غالباً در پوشش افراد بالادست جامعه ایران، مانند شاهزادگان و ثروتمندان آن دوره رایج بود (تصویر ۲). احتمالاً به دلیل نوع پوشش پیکره که او را به طبقه مرفّه پیوند می‌زده است، در برخی از منابع نام این نگاره «شاهزاده نقاش» آمده است. این قباها دارای یقه‌برگردان کوچک و گاهاً حاشیه‌دوزی شده بودند که در نگاره بهزاد نیز قابل ملاحظه است؛ ولی در نقاشی بلینی یقه ساده و بزرگ‌تر تصویر شده است.

تزئینات قبا در نقاشی بلینی در مقایسه با بهزاد کاملاً متفاوت است (تصویر ۳). لباس پیکره در نقاشی بلینی دارای نقش‌مایه‌های گل‌دار به همراه برگ‌های تیز کنگری رایج در منسوجات عثمانی است که کل قبا

جدول ۲- خلاصه روابط موجود بین پیکره‌های مطالعاتی.

حداقل روابط موجود بین نقاشی بلینی و نگاره بهزاد	درون‌نشانه‌ای	هر دو نظام یکسانی (تصویری) دارند
	بینافرهنگی	یکی متعلق به فرهنگ ایرانی و دیگری فرهنگ غیرایرانی است
	عرضی (هم‌زمانی)	هر دو تقریباً متعلق به یک محدوده زمانی هستند
	پیش‌متن انحصاری	بیش‌متن تنها از یک پیش‌متن برگرفته شده است

جدول ۳- جدول بیش‌متنی ژنت، مأخذ: (برداشتی آزاد از: نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶-۱۴۷).

رابطه / کارکرد	همان‌گونگی	تراگونگی
تفننی	پاستیش	پارودی
طنزی	شارژ	تراوستیسمنت
جدّی	فورژری	ترانسپوزیشن

تصویر ۲- قباهای ایرانی با آستین‌های گرد و کوتاه که در جلو با دکمه بسته می‌شوند در پوشش افراد بالادست و مرفّه جامعه ایران عصر تیموری. مأخذ: (Bahari, 1997: 136, 81, 71, 65, 230)

تصویر ۳- به ترتیب از راست: نقش تزئینی قبا در نقاشی بلینی به صورت نقش‌مایه‌های گل‌دار به همراه قاب‌بندی با برگ‌های تیز کنگری رایج در منسوجات عثمانی که سراسر قبا را تزئین کرده است؛ نقش تزئینی قبا در نگاره بهزاد به صورت نقوش اسلیمی قلمگیری‌شده در قسمت سرشانه پیکره، و نقوش هندسی حاشیه‌دوزی‌شده در قسمت یقه قبا. مأخذ بخشی از نگاره: (Bahari, 1997, 175; URL1)

را پوشانده است. امروزه این نوع از پارچه‌ها و نمونه‌های مشابه آن به‌وفور در مجموعه‌های خصوصی و عمومی یافت می‌شود (تصویر ۴). به‌طورکلی در منسوجات عثمانی گل‌های نیلوفر آبی، گل میخک یا قرنفل، گل استکان آبی‌رنگ و گل لاله به صورت تکی یا ترکیبی در داخل قاب‌هایی از برگ‌های دراز نی آبی و پره‌های تزئینی و برگ‌های کنگری بافته می‌شدند (بیکر، ۱۳۸۵، ۹۸-۹۹) و این قاب‌بندی با برگ‌های کنگری در پوشش پیکره بلینی مشاهده می‌شود.

نقش‌مایه به‌کاررفته در پوشش پیکره در نگاره بهزاد شامل نقوش اسلیمی قلمگیری شده است و فقط قسمت بالاتنه قبا (سرشانه لباس) را تزئین کرده است و مابقی قبا با نقوش تقریباً خفیفِ هندسی پُر شده است. سابقه چنین تزئیناتی در نگاره‌های بهزاد -مانند نگاره «صورت سلطان حسین میرزا»- و یا دیگر نگاره‌های ایرانی آن دوره وجود داشته است (تصویر ۵). در نگاره بهزاد پیکره دارای دستمال سفیدرنگ مضرّس‌شده‌ای است که دنباله آن از زیر آرنج پیکره آویزان است، ولی پیکره بلینی فاقد آن است. عموم مردان ایرانی در عصر تیموری و صفوی از شال‌های سفید ساده‌ای (گاه منقّش به گل‌های ریز رنگی) استفاده می‌کردند و استفاده از آن به طبقه و قشر خاصی تعلق نداشت. سابقه تصویرگری این دستمال سفید مضرّس در نقاشی همان دوره قابل توجه است (تصویر ۶). در نقاشی بلینی، در طراحی لباس به طبیعت‌پردازی توجه شده است و نقش پارچه در مطابقت با چین‌وچروک آن تغییر کرده است -به اصطلاح نقش شکسته شده است- و نقاش سعی داشته تا حالت سه‌بعدی را در طراحی پارچه القاء کند. ولی بهزاد در ترسیم تزئینات و نقوش پارچه به چین‌وچروک پارچه بی‌توجه بوده است و نقش اسلیمی را بدون هیچ تغییر یا شکستی، بر روی پارچه طرح زده است. پیکره در اثر بلینی و بهزاد، به رسم رایج کاتبان و مصوران در ایران و عثمانی، به حالت نشسته بر روی زمین (چهارزانو) تصویر شده است، زیرا در این حالت کاتب یا نقاش در عین راحتی، تسلط بیشتری بر اثر خود دارد. اما شیب زانوها در پیکره بهزاد بیشتر از همین پیکره در نقاشی بلینی است (جدول ۴). در نهایت می‌توان تراگونگی شکلی این دو نقاشی با یکدیگر را نه صرفاً در حد تک عنصر، بلکه در تمامیت اثر مورد بررسی قرار داد. در یک تحلیل خطی (تصویر ۷)، این تراگونگی شکلی قابل رؤیت است.

تصویر ۴- نمونه‌هایی از نقش‌مایه‌های گل‌دار به همراه قاب‌بندی با برگ‌های کنگری رایج در منسوجات عثمانی. مأخذ: (بیکر، ۱۳۸۵، ۹۷، ۹۹ و ۱۰۴)

تصویر ۵- سابقه تزئینات اسلیمی در بالاتنه (سرشانه) لباس پیکره‌های ایرانی، تک‌نگاره *صورت سلطان حسین میرزا*، کمال‌الدین بهزاد، هرات، اواخر سده ۹ هجری، موزه دانشگاه هاروارد، کمبریج، مأخذ: (Bahari, 1997, 125)

تصویر ۶- دستمال سفیدرنگ در دستان مردان ایرانی در اقشار مختلف در عصر تیموری. مأخذ: (Bahari, 1997, 64, 63, 65, 230,198, 55)

۲- تراگونگی موضوعی

به‌طورکلی بهزاد با ایجاد چند تغییر شکلی در نقاشی بلینی، موضوع نگاره خود را تغییر داده است. پیکره در نقاشی بلینی در واقع یک کاتب است، ولی در نگاره بهزاد یک نقاش است. این تفاوت موضوعی آن‌چنان اهمیت دارد که در نام نگاره‌ها هم مؤثر واقع شده است. ازاین‌رو در کتاب‌های تاریخ هنر، نقاشی بلینی به *کاتب نشسته* و نگاره بهزاد به *نقاش نشسته* شهرت دارد. بهزاد این کار را با تغییر قلم کتابت (قلم نی) به قلم‌موی نقاشی، تغییر ورقه کتابت به کاغذ نقاشی که طرحی از یک پیکره روی آن تصویر شده است و تغییر زیردستی کاتب به شاسی (تخته نقاشی) انجام داده است (جدول ۵).

۳- تراگونگی ترکیب‌بندی

در بررسی تراگونگیِ ترکیب‌بندی غالباً فرآیند قبضِ پیش‌متن انجام شده است. یعنی بهزاد با کاهش یا حذف از پیش‌متن، نگاره خود را ترسیم کرده است، مانند حذف بوته گل لاله در سمت چپ از نقاشی بلینی. گل لاله در یک نگاره ترکی، برای مخاطب امروزی بیش از همه نشان‌دهنده پیشینه و بافت فرهنگی ترکیه عثمانی است و یادآور «عصر لاله» (لاله دوری) است. عصر لاله به یک دوره از اصلاحات در امپراتوری عثمانی گفته می‌شود که مصادف با حکومت سلطان احمد سوم است. این دوران از بستن عهدنامه پاساروفچه (۱۷۱۶م.) تا شورش پاترونا خلیل (۱۷۳۰ م.) ادامه داشت[۲۶] (امیراردوش، ۱۳۸۷، ۱۰). در این دوره توجه افراطی به گل لاله در ترکیه به وجود آمد و نمودهای بسیار زیادی از تصویر گل لاله در نگاره‌های ترکی نیز بروز یافت. اما عصر لاله و تأثیراتی که در هنر ترکیه گذاشت، مربوط به بعد از زمان حضور بلینی در دربار عثمانی و همچنین تاریخی بعد از مثنی‌برداری بهزاد از نگاره بلینی است. با این اوصاف، همان‌طور که دلیل ترسیم گل لاله در آن زمان در نقاشی بلینی چندان مشخص نیست، همچنین به‌طور قطع نمی‌توان دلیل حذف بوته گل لاله به‌دست بهزاد در نگاره‌اش را بیان کرد. خط زمینه در نقاشی بلینی از پشت پیکره عبور می‌کند و سکون و قرارگیری آن بر روی زمین

تصویر ۷- تحلیل خطی از تمامیت نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی و *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد، خطوط قرمز نشانگر نقاشی بلینی، و خطوط مشکی نشان از نگاره بهزاد است.

جدول ۴- تراگونگی شکلی در نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی و *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد.

	نام هنرمند / نوع تراگونگی شکلی	جنتیله بلینی	کمال‌الدین بهزاد
۱	پوشش	قبا یا خرقه عثمانی بدون دکمه، با آستین‌های بلند و سمبوسه‌ای شکل	قبای ایرانی دکمه‌دار، با آستین‌های گرد و کوتاه
		نقش‌مایه‌های گل‌دار به همراه قاب‌بندی با برگ‌های تیز کنگری رایج در منسوجات عثمانی که سراسر قبا را تزئین کرده است	نقوش اسلیمی قلمگیری‌شده در قسمت سرشانه پیکره، و نقوش خفیف هندسی در مابقی قبا
		یقه بزرگ‌تر و بدون تزئینات	یقه کوچک‌تر به همراه تزئینات حاشیه‌دوزی شده هندسی
		بدون شال کمر	به همراه شال کمر
		به پیروی از طبیعت‌پردازی، نقش در مطابقت با چین‌وچروک پارچه	عدم طبیعت‌پردازی در طراحی پارچه و عدم تطابق نقش با چین‌وچروک پارچه
۲	طرز نشستن	چهارزانو	چهارزانو با شیب پای بیشتر

جدول ۵- تراگونگی موضوعی در نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی و *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد.

نام هنرمند / نوع تراگونگی موضوعی	جنتیله بلینی	کمال‌الدین بهزاد
تغییر در ابزارآلات	قلم کتابت (قلم نی)	قلم‌موی نقاشی
	ورقه کتابت	کاغذ نقاشی و طرحی از یک پیکره بر روی آن
	زیردستی کتابت	شاسی (تخته نقاشی)

را بیشتر به مخاطب القاء می‌کند. ولی با حذف خط زمینه در نگاره بهزاد، گویی پیکره در فضای نقاشی معلّق است و فاقد جسمانیت است. در نظام زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی، هدف بازنمایی طبیعت و فضای مادی نبوده است، ازاین‌رو در نگاره‌ها کمیّت‌های فیزیکی و قوانین جهان مادی ملاحظه نمی‌شود.

بهزاد به رسم نگارگران ایرانی رقم خود را در گوشه سمت چپ پایین آورده است و نقاشی بلینی فاقد رقم است. کادر در نقاشی بلینی نامتقارن است و شبیه کادر نگاره در کتاب‌آرایی‌هاست. در کتاب‌آرایی‌ها، کادر اثر با توجه به مواردی مانند متن (غالباً اشعار)، قابِ کتیبه‌ها و در برخی از موارد با توجه به نوع ترکیب‌بندی صفحه مقابلِ آن ترسیم می‌شود. ازاین‌رو می‌توان احتمال داد که اثر بلینی تک‌صفحه (تک‌ورقِ) مصوری بوده است که طبق روال رایج در برخی از کانون‌های نسخه‌پردازی، نگاره بعد از تکمیل به نظامِ اوراقِ نسخه پیوند داده می‌شده است (مایل هروی، ۱۳۷۹، ۲۱۴). ولی کادر در نگاره بهزاد مستطیل متقارن است و از این جهت کاملاً مشخص است که قصد هنرمند تهیه یکه‌صورت (تک‌نگاره) بوده است. چند نمونه از تفاوت چگونگی قرارگیری پیکره، نسبت به کادر در نقاشی این دو هنرمند در ضلع پایین و ضلع سمت چپ کادر قابل تشخیص است (جدول ۶). قابل ذکر است که عدم وجود کتیبه در گوشه بالا سمت راستِ نگاره بهزاد، به معنای فرآیند قبضی یا حذف کتیبه توسط بهزاد نیست؛ زیرا نگارش کتیبه بر نگاره بلینی مربوط به بعد از زمان کپی‌برداری بهزاد از نقاشی بلینی است که حدوداً در سال ۹۳۰ ه.ق به دست سلطان محمد نقاش انجام شده است.

۴- تراگونگی رنگی و نوری

تغییر رنگ در نقاشی‌های این دو هنرمند از مهم‌ترین عواملی است که نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند. رنگ قبا در پیکره بلینی سبز بسیار تیره با نقوش طلایی است. به‌طورکلی در پارچه‌های ابریشمی و مخملیِ عثمانی، رنگ‌مایه‌های پررنگ‌تر و تیره‌تر، معمولاً به‌عنوان رنگ زمینه به‌کار می‌رفته است، و با رنگ‌های روشن و عموماً با بهره‌گیری از الیاف فلزی طلایی، نقش‌مایه‌های گل‌دار را ایجاد می‌کردند (بیکر، ۱۳۸۵، ۹۵). این نوع از رنگ‌بندی در پوشش پیکره در نقاشی بلینی قابل ملاحظه است. رنگ قبا در پیکره بهزاد به رنگ آبی- رنگ مورد علاقه و محبوب نگارگران ایرانی به‌ویژه در دوره تیموری- با تزئیناتی به رنگ سفید و قهوه‌ای است. البته احتمال می‌رود که نقوش قهوه‌ای در نگاره بهزاد در اصل طلایی بوده و به‌مرور زمان تغییر رنگ داده‌اند. زیرا استفاده از رنگ طلایی در تزئین لباس‌های آن دوره و آثار هنری امری رایج بوده است. چهره و دست در نقاشی بلینی گندمگون و متمایل به رنگ پوست طبیعی انسان -احتمالاً به تأثیر از طبیعت‌گرایی- است. ولی در نگاره بهزاد، دست و چهره به رنگ روشن است و تداعی‌گر همان چهره‌های گرد و سفیدرنگ در سنت نقاشی ایرانی است. چنین پیکرنگاری ریشه در ادبیات فارسی دارد که غالباً نگارگران قصد ترسیم چهره‌های همچون قرص ماه یا دستان سفید همانند ید بیضاء و دیگر توصیفات مشابه ذکرشده در ادبیات فارسی را داشته‌اند. در مورد نوع کاغذ مورد استفاده این دو هنرمند، نظر قطعی نمی‌توان ارائه کرد، ولی از ظاهر کاغذها به نظر می‌رسد که بلینی از کاغذ خانبالیق[۲۷]، و بهزاد از کاغذ سمرقندیِ مهره‌دار استفاده کرده است. زیرا استفاده از کاغذ خانبالیق یا کاغذ چینی یا کاغذ ختایی با ضخامت‌های مختلف در دولت عثمانی آن زمان رایج بوده است. کاغذ سمرقندی نیز نخستین نمونه کاغذ ایرانی است که در قطع رسمی و سلطانی تهیه می‌شده است و در متون قدیمی در وصف کیفیت و طراز اولی آن بسیار آمده است.

کادر نقاشی بلینی با پنج رنگ طلایی، آبی، قرمز و سبز با دورگیری مشکی انجام شده است که حاشیه‌ای باریک و رنگین را به وجود آورده است. ولی نگاره بهزاد بیشتر شبیه به قاب است تا کادر. رنگ قاب در نگاره بهزاد مشتمل بر سورمه‌ای، سفید و مشکی با حاشیه‌ای پهن است. به‌طورکلی، در نقاشی بلینی با هارمونی رنگ‌های گرم (قهوه‌ای و قرمز) مواجه هستیم، ولی در نگاره بهزاد تضاد رنگی بیشتری وجود دارد و غالب رنگ‌ها سرد (آبی و سبز) هستند. در نگاره بهزاد مطابق با سنت نگارگری ایرانی از هیچ سایه‌روشنی استفاده نشده است و کاملاً تخت و دوبعدی است. همچنین بهزاد برای تفکیک سطوح از یکدیگر از دورگیری یا قلمگیری استفاده کرده است، مانند دور آستین و غیره. درحالی‌که بلینی در بسیاری از بخش‌های نقاشی از تکنیک سایه‌روشن بهره برده است. مانند: چهره، دست‌ها، لباس و غیره و صرفاً قسمت مندیل و شال کمر به صورت دورگیری اجرا شده است (جدول ۷).

ب) شاخص کارکرد

این شاخص به بررسی نیّت یا تأثیر هر عمل که می‌تواند تفنّنی، طنزی یا جدّی باشد، می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۵). در کارکرد تفنّنی، نسبت بیش‌متن با پیش‌متن برای تکثیر همراه با شوخی (تفنّن) است و جنبه سرگرم‌کننده دارد. در کارکرد طنزی نسبت‌اش با پیش‌متن ارزش‌زدایی و نقدی است. در کارکرد جدّی ممکن است هدف ادامه دادن اثر، ترجمه اثر، اقتباس‌های ادبی و هنری و غیره باشد. با توجه به مُهر سلطنتی که در پایین سمت چپ نگاره بهزاد وجود دارد، می‌توان حدس زد که این نگاره یک نگاره سلطنتی، رسمی و سفارش‌شده از جانب دربار است. همچنین هیچ‌گونه از نشانه‌های نقد، ارزش‌زدایی، شوخی و غیره نسبت به پیش‌متن نمی‌توان در آن سراغ گرفت. ازاین‌رو براساس شاخص

جدول ۶- تراگونگی ترکیب‌بندی در نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی و *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد.

	نام هنرمند / نوع تراگونگی ترکیب‌بندی	جنتیله بلینی	کمال‌الدین بهزاد
۱	بوته گل لاله	وجود بوته گل لاله در بالا سمت چپ نقاشی	حذف بوته گل لاله
۲	خط زمینه	وجود خط زمینه در تصویر	حذف خط زمینه
۳	رقم	فاقد رقم نقاش	رقم بهزاد در پایین سمت چپ نگاره
۴	کادر	کادر نامتقارن شبیه به کتاب‌آرایی	کادر متقارن همانند تک‌نگاره
۵	نسبت قرارگیری پیکره به کادر	مماس با ضلع پایین و ضلع چپ	در نزدیکی ضلع پایین و خروج عناصر از ضلع سمت چپ

جدول ۷- تراگونگی رنگی و نوری در نقاشی *کاتب نشسته* جنتیله بلینی و *نقاش نشسته* کمال‌الدین بهزاد.

	نام هنرمند / نوع تراگونگی / رنگی و نوری	جنتیله بلینی	کمال‌الدین بهزاد
۱	رنگ قبا	سبز تیره با نقوش طلایی	آبی با تزئینات سفید و قهوه‌ای
۲	رنگ پوست	چهره و دست گندمگون متمایل به پوست طبیعی	چهره و دست روشن
۳	رنگ کاغذ	کرمی تیره	رنگ روشن
۴	رنگ کادر	۵ رنگ (طلایی-آبی-قرمز-سبز-مشکی)	۳ رنگ (سورمه‌ای، سفید و مشکی)
۵	سایه‌روشن و قلمگیری	استفاده از سایه‌روشن برای تفکیک سطوح	استفاده از قلمگیری برای تفکیک سطوح

کارکرد، نمونه مثنی‌برداری شده بهزاد از نقاشی جنتیله بلینی در دسته «جدی» قرار می‌گیرد. در نهایت با توجه به تحلیل‌های صورت‌گرفته از بیش‌متن و پیش‌متن، گونه‌شناسی بیش‌متنی نگاره بهزاد از نقاشی بلینی در گونه «ترانسپوزیشن» قرار می‌گیرد. یعنی بیش‌متنی که نسبت به پیش‌متن خود دارای تراگونگیِ جدی است.

نتیجه

مثنی‌برداری یا کپی‌برداری در سنت نقاشی ایرانی که بیشتر با هدف آموزشی و مهارت‌آموزی ایجاد می‌شود، یکی از بهترین مصادیق رابطه بیش‌متنی ژنت است و در این مقاله سعی شد تا نگاره مثنی‌برداری‌شده کمال‌الدین بهزاد از نقاشی جنتیله بلینی در دستگاه ژرار ژنت بررسی و تحلیل شود. در پاسخ به سؤال اول که نگاره مثنی‌برداری‌شده بهزاد از نقاشی بلینی بیشتر به کدام گونه از بیش‌متنیت‌ها تمایل دارد؟ باید گفت که این نگاره با توجه به اینکه از لحاظ شاخص رابطه نسبت به نقاشی بلینی دارای تراگونگی (تغییر) است؛ همچنین براساس رابطه کارکرد در دسته «جدی» قرار می‌گیرد، در نتیجه در طرح بیش‌متنی ژرار ژنت در گونه «ترانسپوزیشن» (تراگونگی با کارکرد جدی) است.

در پاسخ به سؤال دوم که در فرآیند کپی‌برداری، چه تغییراتی در نگاره بهزاد ایجاد شده است؟ می‌توان به تفکیک، به چهار نمونه از تراگونگی‌ها (تغییرات) اشاره کرد: ۱. شکلی، ۲. موضوعی، ۳. ترکیب‌بندی و ۴. رنگی و نوری. با وجود اینکه بهزاد از یک پیش‌متنِ غیرایرانی مثنی‌برداری کرده است، اما او خود را محدود به کپی‌برداریِ صرف و عین‌به‌عین از آن نکرده و از خلاقیت خود نیز بهره برده است. به عبارت دیگر، بهزاد در کپی‌برداری از یک اثر غیرایرانی نگاهی تقلیدی ندارد و سعی می‌کند تا از پیش‌متن خود فراتر رود و در این مسیر از سنت نقاشی ایرانی و جامعه خود تأثیر می‌پذیرد. در طرح‌برداری بهزاد از اثری غیرایرانی و در فرآیند خلق بیش‌متن، به دلیل تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی، هنری و اجتماعی، بیش‌متن دچار تراگونگی (تغییر) شده است. تغییرات ایجاد شده در نگاره بهزاد علاوه بر اینکه موجب خلق اثری جدید و مستقل شده است، سبب ایجاد بیش‌متنی مرتبط با هنر و جامعه ایران نیز شده است. بهزاد در برخی از قسمت‌های نگاره به ویژگی‌های فرهنگی-هنری و اجتماعی جامعه خود اشاره کرده است، مثلاً عدم توجه به طبیعت‌گرایی در طراحی دست و صورت، طرح‌اندازی نقش پارچه‌ها و عدم بهره‌گیری از سایه‌روشن، نشان از وفاداری بهزاد به نظام زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی است. در این نظام همه چیز در راستای نمونه‌آفرینی آرمانی و عدم توجه به ظواهر عالم مادی (فضای سه‌بعدی) است. از طرف دیگر، رنگ پوشش پیکره‌ها و نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در آن‌ها در ارتباط مستقیم با پیشینه و بافت اجتماعی جامعه ایران و ترکیه عثمانی است. در نهایت می‌توان چنین اذعان کرد که اگرچه کمال‌الدین بهزاد در این اثر با فرهنگ و هنری بیگانه (ترکی-اروپایی) روبرو بوده است، ولی با اقتباس‌های سنجیده به اثری مستقل و جدید دست یافته که در آن فرهنگ و سنت نگارگریِ ایرانی استمرار و تداوم یافته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Freer Gallery of Art.
2. Gentile Bellini.
3. Isabella Stewart Gardner Museum.
4. Hyper textuality.
5. Gerard Genette.
6. Hypertext.
7. Hypo Text.
8. Relationship.
9. Function.
10. Trans Textuality.
11. Mimesis.
12. Poesis.
13. Semiotics.
14. Intertextuality.
15. Julia Kristeva.
16. Jacopo Bellini.
17. Genealogy.
18. Pastiche.
19. Charge.
20. Forgery.
21. Parody.
22. Travestissement.
23. Transposition.
24. Imitation.
25. Transformation.

۲۶. دلیل نام‌گذاری این دوران به‌نام لاله، علاقه افراطی و بیش از حد احمد سوم -به پیروی از اشراف استانبول- به گل لاله بود. استانبول در این دوران چنان به کاشت لاله توجه داشت که در مدت‌زمان کوتاهی از فرانسه و بلژیک که در آن زمان در جهان به کاشت لاله معروف بودند، پیشی گرفت. جنون لاله در ترکیه نمادی از ولخرجی، تجمل‌گرایی درباری و توجه آنان به غرب است (امیراردوش، ۱۳۸۷، ۱۰).

۲۷. «خانبالیق» واژه‌ای ترکی و به معنای «پایتخت و محل زندگی خانِ بزرگ» است و نام قدیم پکن بوده است.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش

مکتب استانبول، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۴۱، ۳۳-۳۸.
احمدی، بابک (۱۳۹۳)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
امیراردوش، محمدحسین (۱۳۸۷)، حکایت اصلاحات در امپراتوری عثمانی: از ریشه تا لاله، *مسکویه*، شماره ۴، ۵-۴۱.
بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵)، *منسوجات اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
جوانی، اصغر (۱۳۸۵)، *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران،فرهنگستان هنر.
چندلر، دانیل (۱۳۷۸)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
خزایی، محمد (۱۳۹۸)، *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، تهران: سمت.
خزایی، محمد (۱۳۸۲)، بررسی آثار طراحی کمال‌الدین بهزاد، *از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، تهران: فرهنگستان هنر.
رایس، تالبوت (۱۳۸۰)، *هنر اسلامی*، ترجمه ماه‌ملک بهار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.
فخاری‌زاده، نسیم ؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴)، خوانش ترامتنی صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش، *باغ نظر*، شماره ۳۲، ۲۳-۳۲.
کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، فرآیند بیش‌متنیت در نقاشی، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۱۲، ۱۲-۳۴.
گراهام، آلن (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش براساس نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت، پژوهشنامه *ادب حماسی*، شماره ۱، ۱۹۱-۲۱۸.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۹)، *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: سخن.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها)، تهران: سخن.
نوروزی، نسترن؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره ۱، ۵-۱۶.
یزدان‌پناه، مریم؛ کاتب، فاطمه و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۶)، بررسی آثار نقاشی هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت، *مطالعات شبه‌قاره*، شماره ۳۱، ۱۳۷-۱۵۷.

Bahari, E. (1997). *Bihzad, Master of Persian Painting*, Foreward by Annemarie Schimmel, London, I.B. Tauris Coltd Victoria House.

URL1: https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10755

Research Article
Vol. 28, No. 1, Spring 2023
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.350571.667005

Hyper textuality Study of *Seated Painter* Painting by Kamal al-din Bihzad (Freer Gallery, 32.28) Copying from Gentile Bellini's Work *Seated Scribe* (Gardner, P15e8)

Fatemeh Shahkolahi*[1], Hassan Ali Pourmand[2]

[1]PhD of Art Research, Department of Research and Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Research and Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 30 Oct 2021; Accepted: 23 Jan 2023)

Duplication in the tradition of Persian painting, which was mostly created for educational and skill-learning purposes, could be one of the best examples of Genette's hypertext relationship. Also, one of the most significant examples in this field was the painting *Seated Painter* in 892 AH /1487 AD. (Freer Gallery of Art 32.28) by Kamal al-din Bihzad, which was a sketch of Bellini's work *Seated Scribe* in 886 AH/ 1481 AD. (Gardner Museum P15e8). On the other hand, hyper textuality was one of the types of trans textuality in Gerard Genet's system, which emphasizes the derivation and overlapping of works from each other. In this type of relationship, attention was not paid to the partial inspiration and influence, but to the overall influence of one text on another text. The aim of this study was to know how a non-Persian hypo-text (Turkish-European) was related to a Persian hyper-text with Genet's Hyper textuality method. And it tried to answer these questions: Behzad's copy of Bellini's painting belongs to which type of hyper textuality? What changes were made in the copying process in Behzad's painting? The study of one of the first Persian single leaves which were created based on a non-Persian pre-text was one of the necessities of this research.This study was developmental research and was carried out by the descriptive-analytical method. The research samples included two works, *Seated Painter* by Bihzad, and another *Seated Scribe* by Bellini, which was considered hyper-text and hypo-text respectively based on Gerard Genet's theory. The method of selecting samples was "non-random" and purposeful. The method of collecting information was a library and direct observation of paintings. The method of qualitative data analysis was Genet's hyper textuality approach.

The results showed that Bihzad's duplication of Bellini's painting was in the "transposition" category (Changes with a serious function) based on Genet's typology of hyper textuality. The changes made in the hyper-text included form changes, thematic changes, composition changes, and color and light changes. In Bihzad's design of a non-persian work and in the process of creating hyper-text, due to the difference in cultural, artistic, and social background, the pre-text had changed and Bihzad did not just look at imitation. The changes made in Bihzad's painting, in addition to creating a new and independent work, also created a hyper-text related to Persian art and society. In some parts of the painting, Bihzad mentioned the cultural-artistic and social characteristics of his society, for example, the lack of attention to naturalism in the design of the figure's hands and face, or the lack of use of light-dark (chiaroscuro), expressive Bihzad's loyalty to the aesthetic system of Persian painting. Also, the color of the figures' clothes and the motifs used in them were directly related to the background and social context of Ottoman Turkey and Iran. As Mikhail Bakhtin considers trans-textual relations, especially cultural and social relations, as a type of text in which the artist creates his work with them; Therefore, there is a logical connection between the artist's text and his society.

Keywords
Kamal al-din Bihzad, Gentile Bellini, Duplication, Hyper Textuality, Gerard Genette.

Citation: Shahkolahi, Fatemeh; Pourmand, Hassan Ali (2023). Hyper textuality Study of *Seated Painter* Painting by Kamal al-din Bihzad (Freer Gallery, 32.28) Copying from Gentile Bellini's Work *Seated Scribe* (Gardner, P15e8), *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 27-36. (*in Persian*)

*Corresponding Author: Tel:(+98-21) 82880, E-mail: shahkolahi.f@yahoo.com