

خوانش بینامتنی نقاشی‌های فرح اصولی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۰۸

کد مقاله: ۱۲۱۲۴

فاطمه منتقمی^۱، پژمان دادخواه^{۲*}، محمدرضا شریف زاده^۳،
ابوالفضل داودی رکن آبادی^۴

چکیده

فرح اصولی از جمله هنرمندان معاصر است که توانست با تلفیق سنت و مدرنیته، روح مینیاتور ایران را با ذهنیتی معاصر پیوند بزند و آثاری را خلق کند که گویی بازنمایی حال در گذشته یا گذشته در حال است. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی است، اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی می‌باشد. ابزار گردآوری اطلاعات از منابع مکتوب، نسخه برداری از منابع آرشیوی و منابع تصویری است. پژوهش حاضر در پی یافتن این پرسش است که توجه به هنر پیشینیان در نقاشی‌های فرح اصولی چگونه نمود پیدا کرده است و آثار او با متن‌های پیشین چگونه معنا پیدا می‌کند؟ نتایج این پژوهش حاکی از آن است که فرح اصولی با برداشت آگاهانه از متون پیشین، اشکال خود را با نمونه‌های موجودش در طبیعت مطابقت داده و با توجه به معانی نمادین و اصل این عناصر به آن جنبه مثالی بخشیده است. یعنی مضمون و محتوا را به مثابه یک متن دریافت می‌کند و با سلیقه شخصی خود به آن روح دوباره می‌بخشد و در متنی دیگر عرضه می‌کند. فضای مینیاتورهای اصولی تعریف خاصی از مدرنیسم است که با مرزهای مشخص رنگی و بافت‌های کولاژمانندی که انجام داده است، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی: هنر معاصر، بینامتنیت، فرح اصولی، نقاشی ایرانی، نگارگری

۱- دانشجوی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران

۲- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران (نویسنده مسئول)

dadhkaha_pejman@yahoo.com

۳- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران

۴- گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

۱- مقدمه

«شاخص ارتباط با سنت فرهنگی یا تصویری گذشتگان از جمله مواردی است که هنرمندان ایرانی اغلب به شکلی آگاهانه آن را در آثار خود مورد توجه قرار می‌دهند» (خسروی جلودار و زندی روان، ۱۳۹۸: ۴۹). نقاشی ایران در دوران معاصر، نوآوری، اندیشه ورزی و بینشی نوین از فرهنگ و جامعه ایران ارائه می‌دهد. در سال‌های اخیر و دهه‌های گذشته، بسیاری از هنرمندان دوران معاصر به ارزش‌ها و ویژگی‌های هنر نگارگری ایران پی برده و از عناصر و نشانه‌ها و رنگ‌پردازی و نور در خلق آثارشان الهام گرفته‌اند و حتی سبک‌های جدیدی را بر پایه نگارگری پایه‌ریزی کرده‌اند که بر این اساس نگرش هنرمندانی چون فرح اصولی در مسیر جدیدی قرار گرفت.

یکی از رویکردهای مورد توجه در پژوهش‌های مربوط به ادبیات و هنر در دهه‌های اخیر، مطالعات بینامتنی است. «به اعتقاد کریستوا، هیچ متنی مستقل از سایر متن‌ها نیست و با ارجاع به متون دیگر شکل می‌گیرد. به عبارتی در بینامتنیت تداوم یا دگرگونی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن بررسی می‌شود که می‌تواند عامل مهمی در درک و دریافت متن و مهم‌تر از آن، شناخت هویت و فرهنگ یک جامعه باشد» (کنگرانی، ۱۴۰۰). «ژرار ژنت در نظریه خود از قلمرو ساختارگرایی و نشانه‌شناسی بهره می‌گیرد و به همین سبب می‌تواند روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن‌ها بررسی کند» (صافی، ۱۳۹۵: ۱۸).

حضور فرهنگ در همه زوایای زندگی هر انسانی به مثابه عنصری تعیین‌کننده در ترکیب حیات فردی و اجتماعی وی به حس و مشاهده قابل درک است. «از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار فرح اصولی، حرکت از هنر مدرن به سوی مینیاتور ایرانی و تلاش برای تلفیق این دو با یکدیگر برای بیان مسائل روز جهان به ویژه در حوزه زنان است» (سایت آرته، ۱۳۹۹). هنرمند در عصر مدرن و با حفظ فضای معاصر، تلاش می‌کند که تاثیر متن‌های پیشین را حفظ کند و هویت و ریشه‌های ایرانی را در آثارش بازنمایی کند. بازگشت به گذشته و تلاش در جهت بازنمایی آن و تاکید بر بیان شخصی خود، ویژگی شاخص آثار فرح اصولی به شمار می‌رود.

۲- روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی و با رویکرد بینامتنیت است، اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است و ابزار گردآوری اطلاعات در این تحقیق از منابع مکتوب، نسخه برداری از منابع آرشیوی و منابع تصویری می‌باشد. در واقع پس از مشاهده تصاویر، تفسیرهایی بر مبنای نمادها و نشانه‌هایی که در آثار شخص هنرمند وجود داشته، با رویکرد موردنظر ارائه داده شده است.

۳- پیشینه

از پژوهش‌های انجام شده در مورد آثار فرح اصولی، می‌توان به تحلیل بازتاب هویت زن در آثار هنرمندان زن دهه ۷۰ شمسی (مطالعه موردی گیزلا وارگاسینایی، فرح اصولی، شهلا حبیبی) پهلوانی نژاد (۱۳۹۹)، پرداخت. نتایج حاکی از آن است که، این سه هنرمند زن در آثارشان از مولفه‌های تصویری و نیز مفاهیم فرهنگی اشکال هنر گذشته ایرانی بهره برده‌اند. تجارب متنوع آن‌ها در نشانه‌پردازی برگرفته از سنت‌های هنری مانند نگارگری ایرانی، اسطوره و ... عموماً همراه با دلالت‌های کنایی و انتقادی ظاهر می‌شوند و آن چیزی که بیشتر از همه این سه هنرمند را بهم پیوند می‌دهد وجود مولفه‌ها و نشانه‌های تصویری از زن ایرانی در پیوند با سنت‌های تصویری ایرانی در آثارشان است.

پيله چيان (۱۳۹۸)، در پژوهشی دیگر با عنوان تحلیل فیگور زن در آثار فرح اصولی با تکیه بر آثار اقتباسی از رضا عباسی، اشاره کرد که در واقع نگارگری برای فرح اصولی اصل است، پس همانقدر از فمینیست دور شده است، زیرا نمی‌توان با داشتن دیدگاه فمینیستی، وابسته به دوره‌ای خاص باشد و این قرابت معنا نمی‌دهد. فرح اصولی با توجه به علاقه خاص به نگارگری و دوره تاریخی صفوی، از حالات فیگور زن رضا عباسی (به دلیل حالت اغواگراییانه و نقطه تمرکز بر روی زن در نگاره) استفاده کرده است. حالت زن هیچ‌گونه تغییری نکرده و فقط عناصر جابه‌جا و نشانه‌هایی وارد اثر شده است. فخاری (۱۳۹۸)، با عنوان ویژگی‌های بیانی طراحی در آثار فیگوراتیو نقاشان زن معاصر ایران (نیلوفر قادری نژاد، فرح اصولی، شهره مهران، شیما اسفندیاری، طاهره صمدی طاری)، به این نتیجه دست یافت که هر یک از هنرمندان از دیدگاه شخصی خود به هنر سنتی می‌نگرند و از ویژگی‌های بیانی آن بهره‌مند می‌شوند، همچنین هنرمندان با وجود بهره‌مندی از الگوهای غیر سنتی در آثارشان، از فضای شرقی و ایرانی نیز متأثر می‌شوند. از دیگر پژوهش‌های انجام شده می‌توان به مقاله خسروی جلودار و زندی روان (۱۳۹۸)، با عنوان نسبت سنجی تاریخی خلاقیت مدرن با آثار هنرمندان معاصر ایران (مطالعه موردی آثار فرح اصولی، کوروش شیشه‌گران، محسن وزیري مقدم اشاره کرد، که مهم‌ترین یافته‌های پژوهش حاکی از این است که هنرمندان مذکور، با اتکا به پشتوانه دانشی خود از مبانی هنر برآمده از منابع تاریخ هنری و انتخاب اصول سبکی، عناصر و متریکال مناسب توانسته‌اند ارزش‌های جدیدی را در رابطه با سنت تصویری هنر نقاشی ایران، خط و فرم در نقاشی، کشف و بیان انگیزه‌های تازه نسبت به ماده و رسانه هنری، مطرح سازند.

کشف‌چیجان (۱۳۹۷)، در پژوهشی با عنوان بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست‌مدرن (مطالعه‌ی موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزایا سکندر) به این نتایج دست یافت که آنچه در خلق اثری معاصر که در ارتباط با سنت نیز باشد اهمیت دارد، شناخت قابلیت‌های سنت و مقتضیات هنر معاصر است. به نظر می‌رسد که رابطه معناداری میان سنت و معاصریت وجود دارد و اگر ریشه‌های سنتی در تعامل با شناخت هنرمند از جهان معاصرش همراه باشند، تجلی تازه‌ای مبتنی بر سنت در آثارش بروز خواهد کرد.

۴- چارچوب نظری

بینامتنیت به عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوه ساخت متون ادبی و چگونگی شبکه ارتباطی آن‌ها با یکدیگر اهمیت دارد. بینامتنیت بر این اصل استوار شده که هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست. در واقع در طول تاریخ، متن‌ها در یک ارتباط زنجیره‌ای با هم خلق می‌شوند و همیشه متن‌های نو بر اساس متن‌های قدیمی شکل می‌گیرند. «بینامتنیت از کشف‌های مهم قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینه رابطه عناصر کهکشانی متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعامل و جاذبه میان متنی می‌پردازد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۰). «اصلاح بینامتنیت، برای نخستین بار در اواخر دهه شصت میلادی، در آثار ژولیا کریستوا در بررسی اندیشه‌های میخائیل باختین، به ویژه در بحث از تخیل گفت‌وگویی او مطرح شد» (رضایی، ۱۳۸۸: ۳۲). «سپس کسانی چون رولان بارت و ژرار ژنت، به اصلاح و گسترش این نظریه پرداختند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۲۹).

«باختین بر این باور است هر سخن به عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند، و با سخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش نسبت به آنهاست، گفتگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳). «برای باختین این سرشت ناشی از موجودیت واژه در عرصه‌های اجتماعی خاص، نمودهای اجتماعی خاص و وهله‌های خاص بیان و دریافت بود» (آلن، ۱۳۸۰: ۹). «کریستوا نیز متن را شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌داند و بر مکالمه متون گذشته و حال تکیه داشت. به اعتقاد وی هر متن نقطه تلاقی متون دیگر است و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌یابد، بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ ماست» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۷).

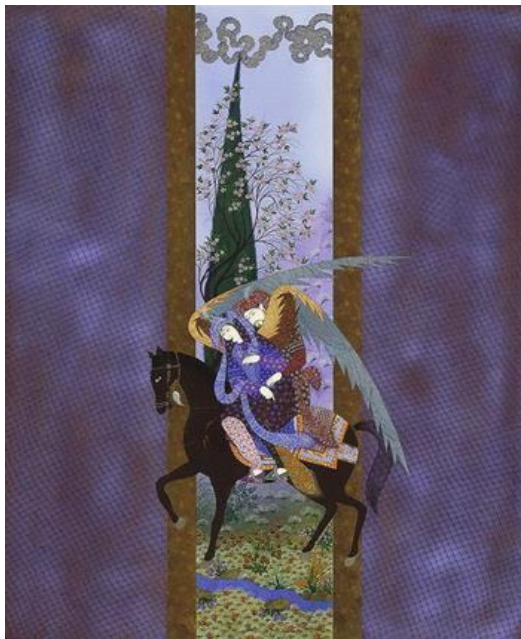
«رولان بارت اعتقاد داشت نویسنده مدرن معنای واحدی را در اثر خود نمی‌دمد، بلکه به یاری پیش‌نویس و پیش‌خواننده‌هایی که از فرهنگ‌های مختلف دریافت کرده، در فضایی چند بعدی متن را خلق می‌کند. در همین سطح متن با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند. به بیان دیگر هر متنی بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخش‌هایی از زبان اجتماعی و ... وارد متن می‌شوند و در آنجا مجدداً توزیع می‌شوند و این زبان همواره مقدم بر متن و حول آن است» (بارت، ۱۹۸۱: ۳۹). «ژرار ژنت در نظریه ترامتنیت محور بینامتنیت را حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به روابط تاثیر و تاتر متن‌ها می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰). «وی بینامتنیت را به سه نوع صریح-تعمدی (تضمین و نقل قول)، پنهان-تعمدی (انواع سرفتهای ادبی) و ضمنی (کنایه و تلمیح) تقسیم می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

«بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسنده و مستقل نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی باشند، هم عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲). «به واقع بینامتنیت همواره دست کم رابطه میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر فرهنگی این دو متن می‌توانند دو حالت کلی داشته باشند، یا هر دو متعلق به یک فرهنگ خاص هستند، همانند شاهنامه فردوسی و شاهنامه دقیقی که در این صورت گفته می‌شود بینامتنیت درون فرهنگی صورت گرفته است. اما گاهی دو متن مورد مطالعه از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند، به عنوان مثال تاثیر دیوان حافظ بر دیوان غربی-شرقی گوته که در این صورت آن را بینامتنیت بینافرهنگی می‌گویند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۷).

«بینامتنیت روشی در خوانش یک متن است که در پرتو متن یا نوشته دیگری صورت می‌گیرد. در این چارچوب، فرض بر این است که میان متون و نوشته‌ها نوعی علاقه و قرابت وجود دارد و می‌توان گفت که متن‌ها همواره با هم در حال گفتگو و تعامل هستند. در واقع وقتی واژه بینامتنیت به کار می‌رود مراد این است که در خوانش متون به سایر نوشته‌ها نظر شده است تا مشابهت یا مغایرت میان آنها کشف و استخراج شود» (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۷۲). «به زبان دیگر، متن‌های ادبی از رهگذر نقل قول‌ها و تاثیر و تاثرات آشکار و پنهان و جذب مولفه‌های صوری از متون پیش از خود با یکدیگر تداخل می‌یابند، یعنی بینامتنیت به رابطه متن‌ها بر یکدیگر اطلاق می‌شود (شاهرخی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۲). «بدین تعبیر، متن‌های ادبی با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند. متن‌های ادبی از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. هر متن، جذب و دگرگونی متن دیگر است. متن‌های ادبی بسته به خلاقیت ذهنی هنرمند درعین تاثیرپذیری از متون پیشین با دگرگونی در آنها و هنجارشکنی و رویکردهای تازه هنری آفریده می‌شود» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۵).

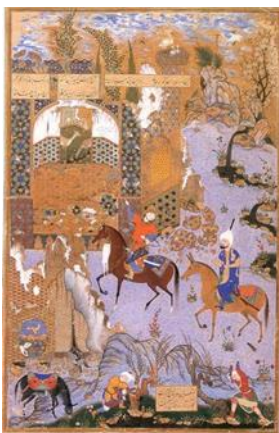
«حوزه مطالعات بینامتنیت، چیزی فراتر از نظام کلامی و درون متنی است و حضور مطالعات بینامتنی در هنرهای تجسمی، نقاشی، موسیقی، سینما و... قابل ملاحظه است.» (مرتضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱۵). «بینامتنیت رویکردی است که تجربه های هنری را در برداشت سطحی یا ریشه ای آن از دیگران نمایان می کند. یعنی یافتن این نکته که این اثر رابطه موضوعی با آثار دیگر دارد؟ یا چه توانی از آنها را به خود تکه چسبانی کرده است یا اینکه آیا در مسیر تجربه های دیگران توانسته بعد تازه ای را نیز آشکار سازد؟ به بیان ساده تجربه های هنری همچون متون ادبی خارج از کارکردهای متفاوت عناصر آن نیست، یافتن زمینه آن، گمانه زنی درباره ظرفیت های شخصی آن نیز هست» (پرویزی، ۱۳۸۲: ۱۰). «افزون براین، پژوهندگان معاصر مدعی هستند کلیه متون بخشی از یک منظومه اجتماعی، فرهنگی و تاریخی محسوب می شوند که فهم هر یک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در منظومه مزبور است. مضاف بر این شگرد، بینامتنیت می کوشد تا استقلال و خودپایندی یک متن اعم از ادبی یا هنری را به چالش بکشد. از این رو به زعم طرفداران این رویکرد، هیچ نوشته ای قطع نظر از شبکه تاریخی و ایدئولوژیک خود قابل فهم و استنباط نیست» (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۷۲). «به طوری که آثار هنری و ادبی مهمترین پیکره مطالعاتی در حوزه بینامتنیت محسوب می گردد و نظریه پردازان و منتقدان بینامتنی همواره توجه خاصی به آثار هنری داشته اند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۹).

۵- تحلیل آثار فرح اصولی



شکل ۱- فرح اصولی از مجموعه حافظ، گواش روی مقوا، ۶۰*۸۰ سانتی متر. (مأخذ: سایت حراج تهران)

نگارگری ایرانی در دوران معاصر وام دار میراث عظیم مینیاتور ایرانی است و هنرمندان در طول این سالها آثار درخشانی خلق کرده اند که از هر حیث در خور توجه است. «فرح اصولی یکی از هنرمندان نوگرای معاصر ایران است که از بستر نگارگری به هنر معاصر نظر افکنده و همواره دغدغه اش بیان درک و تفسیر شخصی اش از زندگی با استفاده از روایات و شخصیت های نمادین در قالبی سنتی بوده است. با بررسی آثار این هنرمند می توان تغییراتی را که در شیوه ی برخورد او با ترکیب بندی کلی اثر، کادر و ارتباط آن با پیکره ها، بافت های ایجاد شده در زمینه، نحوه استفاده از رنگ، استفاده از عناصر نمادین، توجه به بخش روایت گرانه اثر و یا اقتباس از آثار دیگران، در طول زمان ایجاد شده مشاهده کرد» (کفشچیان مقدم و قجاوند، ۱۳۹۷: ۸۴). اصولی به سبب دانش تاریخی و فرهنگی، آنچه را که پیش تر در ذهن ته نشین داشته، در آثار خویش با سیاقی خاص نمود بخشیده است. وی با تلفیق فرم های سنتی و کاربست آن به شیوه مدرن به جایگاه جدیدی از زیبایی شناسی رسید که در ادامه از میان مجموع آثار خلق شده ارزنده توسط وی، به بررسی چند اثر از این هنرمند می پردازیم.



شکل ۴- کمال الدین بهزاد، دارا و شبان (مأخذ: سایت ایران گرفت)



شکل ۳- استاد محمدی، دو عاشق در منظره (مأخذ: سایت نگاره ها)



شکل ۲- رضا عباسی (مأخذ: سایت آرتنگ)

فرهنگ وام گرفتن از فرم و سبک هنری یکی از سنت های دیرین در تاریخ هنر و تجربه هنری بوده و در دنیای معاصر بسیاری از هنرمندان به طور مکرر برای بیان هدف و احساس خویش، از نوع نگرش و کیفیتی همچون اقتباس بهره گرفته اند. آثار فرح اصولی، اقتباس از آثار هنرمندان نگارگر گذشته ایران به خصوص رضا عباسی (هنرمند و نقاش دوره صفویه) است. وی برای بیان هدف و جهان بینی خود از آثار نگارگران صفوی اقتباس کرده است. خلق یک اثر با اقتباس از اثری دیگر توانسته با نوعی بهره مندی از سبک، تکنیک، مفهوم، موضوع و یا جنبه های مختلف ساختاری آن اثر همراه باشد. اصولی متنی را از گذشته می گیرد و ضمن تداعی پیشینه و فرهنگ تاریخی و متون گذشته با زبان و بیان خود بازنمایی می کند.

در شکل ۱، دو سوار بر اسب با سروی ساده در پشت پیکره ها را مشاهده می کنیم که در نگاه اول مینیاتورهای ایرانی (نگاره های دوره صفویه) را به یاد می آورند. با اندکی تعمق روایتی تازه از هنر ایرانی را با ورود شخصیت های شاهنامه ای مینیاتورهای معاصر می بینیم که بر بوم نقاشی های جهان مدرن خلق شده اند. مینیاتوری که در فضایی خلوت تر گرد هم آمده و خود نمایی می کند، با مرزهای مشخص رنگی و بافتی کولاژ مانند که با فرم های انسانی تلفیق شده و تصویری به وجود آمده که به نقاشی مدرن شباهت دارد. فیگورها، نقاشی عشاق رضا عباسی را در ذهن ما تداعی می کند (شکل ۲). پرهیز از سایه روشن، استفاده از رنگ های درخشان، طبیعت نگاری در پس زمینه اثر و عدم نمایش عمق و پرسپکتیو، استفاده از المان های تصویری مینیاتور همچون اسب، درخت سرو، حضور عشاق، شباهت زیادی به کمپوزیسیون هنر اصیل ایرانی دارد (اشکال ۳ و ۴)، که هنرمند توانسته در آن ضمن حفظ هویت و تداعی پیشینه تاریخی و مفاهیم فرهنگی برآمده از متون گذشته، مضمونی را که برخاسته از میل هنری نقاش است در زمان حال و در سیمایی عرضه کند، که به رغم تمایزات بارز صوری و تکنیکی، روایتگر داستان خویش باشد.

اصولی نیز از روش های متنوعی بهره جست تا بیان شخصی و معاصرش را از طریق سنت ابراز کند. او همچون نگارگران سنتی از خصلت بیانی رنگ ها نیز استفاده می کند و از همنشینی رنگ های مکمل و متضاد فضای رنگی تصویرش را شکل می دهد. رنگ اخراپی در فضای پایین پس زمینه اثر همراه با رنگ زین اسب همراه با بال ها و رنگ گرم خط های کادر میانی علاوه بر انسجام کل تصویر، فضای زنده ای را به بیننده القا می کند و در عین ایجاد هماهنگی، هرگونه ایستایی و سکون را از ذهن می گریزند. بدین ترتیب رنگ گرم در کنار رنگ سرد، تعریف نوینی از فضای دوبعدی را عرضه می دارد. رنگ آبی غالب در اثر که نماد آرامش، پاکي و بی آلاچی است، یادآور نگارگری دوره های تیموری و صفوی است که از آن در رنگ آمیزی تنپوش شخصیت مجنون استفاده شده است. بنابراین می تواند نماد اعتماد و وفاداری هم باشد که در اثر اصولی با کارکردی دالتمند برگزیده شده است. هنرمند در این تصویر در رنگ گذاری تا حدودی از واقعیت های عینی پیروی کرده است، اما در تنوع و غنا رنگ ها بسیار محدودتر از مینیاتور و به شیوه خاص خود عمل کرده است. در حقیقت نقاش آگاهانه رنگ هایی همچون اخراپی و ترکیب آن با زرد و نارنجی و قرمز و همچنین طیف رنگ های فیروزه ای و لاجوردی و ترکیب آن با قرمز، در تناسب با پیکره ها و اسب چیدمان کرده است.

در این تصویر اصولی فضای شخصی و ذهنی خود را در ارتباط با سنت تصویر کرده است و در کل مخاطب را به سوی فضای ذهن خود هدایت می کند. فضایی که با واقعیت فاصله داشته، نه دوبعدی است و نه سه بعدی و آن خلوص رنگی مینیاتور در فضای اثرش پیدا نیست. وی از مرزهای نگارگری فراتر رفته و عمدا پرسپکتیوی ایجاد کرده که چشم را به عمق می برد اما از واقعیت پیروی نمی کند. او فضایی خیالی و فراواقعی را به اثر خود داده است. بنابراین او با الهام از فضای چندساختی نگارگری، فضای شخصی خودش را مجسم کرده است. «باغ ها در نقاشی های مینیاتوری کتاب ها که برای پادشاهان ایرانی تدوین می شدند نقش چشم گیری داشتند. در این کتاب ها صحنه های عظیمی از شکارگاه ها و جنگل ها در دنیای فرشینه ماندنی از باغ های زیبا به چشم می خورد» (خونساری و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۴۹). نگارگران ایرانی همواره همانند دیگر عناصر اصلی طبیعت مانند آب و کوه نگاه ویژه ای به درختان داشته اند و از آن میان به دلیل اعتقادات و باورهای ایرانیان توجهی خاص به درخت سرو داشته اند که در اکثر نگاره ها به تصویر کشیده شده است (شکل ۳). با نگاهی گذرا به نگاره های مکانب گوناگون در می یابیم که این نگاه ویژه در نگارگران دوره صفوی به اوج می رسد و در شاهکار این دوره یعنی شاهنامه شاه تهماسبی به صورت خاص مشهود است.

«درخت سرو عنصری است نمادین در باورها و اعتقادات مردم باستان و فرهنگ ایرانی، که این باورها در ادبیات و هنر آنان به صورت مشهود بازتاب یافته است. فردوسی از شعرایی است که از تمامی عناصر طبیعت از جمله درخت و به ویژه سرو برای تصویرپردازی اشعارش یاری جسته و اثر گرانبه اش شاهنامه، شاهکار است که همواره مورد توجه نگارگران بوده است» (آل و دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). اصولی با برداشت آگاهانه از این نماد در نگارگری های عهد صفوی، با مطابقت شکل ظاهری آن با طبیعت و همچنین با رعایت کردن تمامی قواعد زیباشناسانه در تصویر، با توجه به معانی نمادین آن در اثرش، به آن جنبه مثالی بخشیده است.

هنرمند در فضای بالای پس زمینه به جای استفاده از نقوش اسلیمی نگارگری که ابداعش به گچ بری های دوره اشکانی می رسد، با ترکیب نقوش و اشکال تلفیقی، وزن و آهنگ همان نقوش را که متضمن تزیین است در ذهن بیننده تداعی می کند. همانطور که پاکباز بیان می کند «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش، مسبب نقش آفرینی های تازه ای شد، به طوری که نقش دایره ای انباشته از دسته های پیچک را دو نیم کرد و آن را پشت بر پشت هم گذارده و از مجموعه شان عنصری تزیینی ابداع کردند که بعدا اسلیمی خوانده شد» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۳). نقش انسان بالدار در هنر ایران دارای پیشینه ای طولانی است، برای

مثال نقش حکاکی شده دروازه کاخ پاسارگاد، تلفیق پیکر انسان با بال‌های بزرگ، می‌تواند نمادی از انسان-خدا محسوب شود. در دوره اسلامی نیز تحت تاثیر اعتقادات مذهبی، فرشته‌ها از طرف پروردگار عالم، بر انسان‌های برگزیده او نازل می‌شوند و با آنها ارتباط برقرار می‌کنند. شاید حضور فرشته به عنوان واسطه میان بارگاه الهی و انسان که با ابزار کلام به انتقال پیام می‌پردازد و وجود انسان به عنوان اشرف مخلوقات، که به نیروی کلام زیور یافته، باعث شده که نقش فرشته‌ها در ترکیبی از پیکره انسان و بال‌های پرند به ظهور برسد. حتی تصویر فرشته در قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور دوره اسلامی دیده می‌شود. اصولی در تصویر فوق با الهام از دوره‌های گذشته، با توجه به فرهنگ و ادبیات ایران و همچنین تاثیر اسطوره بر نگارگری، با استفاده از این عنصر و تلفیق آن با پیکره انسان، این نقش نمادین را به شیوه خود خلق کرده است.

اصولی بر اصالت و نقش اسب و ارتباط این حیوان در فرهنگ و ادب فارسی با کاربری آن به رنگ تیره در مرکز تصویر، تاکید کرده است. نگاره اسب در تاریخ فرهنگ و هنر ایران، به ویژه نگارگری و نقاشی ایرانی، جایگاه ممتاز و شایسته‌ای داشته است و در اساطیر، متون کهن دینی، شاهنامه، دوره‌های تاریخی و آثار به جا مانده از آن دوران همواره مورد ستایش قرار می‌گرفت. «آن گونه که بیشتر کتیبه‌ها، سنگ‌نبشته‌ها، الواح سیمین و زرین دوره هخامنشی گواه اهمیت و توجه خاص به این حیوان زیبای اساطیری است. اسب یکی از چهار حیوان مقدس، یکی از هفت گنج، نمادی از باروری و سمبلی از رب‌النوع خورشید است. همچنین در استعاره‌های فارسی، اسب نماد نجابت، وفاداری، عقل و خرد، نور، نیروی پویایی، بادپایی و تیزفکری است» (رجبی، ۱۳۹۵). «در نگارگری بعد از اسلام، اسب در صحنه‌های شکار، بزم، رزم، حمل و نقل و تشریفات درباری در کتاب‌ها به تصویر درآمده است» (رضایی نبرد، ۱۳۸۸: ۷۵). نقش اسب، یکی از پرکاربردترین نقش‌ها در تصویرسازی ایرانی پیش از اسلام و پس از اسلام بوده است. در نقاشی‌های دوره سلجوقی، می‌توان به تلفیق نقوش گیاهی و جانوری از جمله اسب، به نسخه ورقه و گلشا اشاره کرد. کمال الدین بهزاد از جمله نگارگرانی بوده که نقش اسب در آثارش جایگاه ممتازی داشته است (شکل ۴). می‌توانیم ارتباط این تصویر را با ادبیات فارسی و در فضایی اساطیری و پهلوانی در نظر بگیریم، در خلق آگاهانه این تصویر شاید نقاش از تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه فردوسی در صحنه جنگ بهره برده است و یا شاید بشقاب‌های فلزی دوره ساسانی را که در آن پادشاه سوار بر اسب است، تخیل کرده است. اسب اصولی به حالت معلق و در حال حرکت است که علاوه بر تداعی گذر زمان و عمر، پویایی حیات را نمایان می‌سازد. می‌توان تصور کرد که هدف نقاش از تجسم اسب موجودی زمینی نباشد، گویی از معنای سمبلیکش فراتر رفته و در معنای عشق و وفاداری ظهور می‌کند.

همه عناصر در مرکز تصویر جمع شده‌اند. اصولی همه چیز را در مرکز تصویر محدود کرده تا موجب توجه بیشتر بیننده به اشکال و سوژه و جلب احساسات مخاطب شود. در مرکز تصویر دو عاشق دلباخته در آغوش یکدیگر بر روی آسیبی نشسته‌اند. اثر گونه‌ای روایتگری دارد و گویی افسانه یا اسطوره‌ای را روایت می‌کند، داستان‌های عاشقانه ایرانی همچون لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد، که با نشستن روی آسیبی که نماد عشق و وفاداری است، فضای عاشقانه و تغزلی اثر را دوچندان کرده است. شاید بتوان پاک‌ی عشقشان را با غلبه رنگ گرم لباس مرد که زن را به آغوش کشیده و دلاتگر آتش عشق و پویایی و نشاط است، به وضوح مشاهده کرد. تمامی فرم‌ها و رنگ‌ها و حالت دست‌ان زن و مرد و چشمان مغموم اسب، شور شاعرانگی بیشتری به فضا داده است. چیزی که این اثر را از مینیاتور متمایز می‌سازد کادری است که هنرمند به شیوه شخص خود آن را خلق کرده است. او روی کادرها بازی می‌کند، فیگورهای سوار بر اسب داخل کادر هستند و بخشی از جزئیاتشان خارج از کادر.

در اثر مذکور ارتباط متون پیشین (نگارگری) را با متن اصولی می‌توانیم مشاهده کنیم. فرح اصولی با اقتباس از فضاهای عاشقانه نگارگری و بهره‌گیری از متون پیشین به خصوص آثار رضا عباسی و عناصر بکار رفته در آثار کمال الدین بهزاد، با محدود کردن جزئیات پس‌زمینه و تغییر در فرم نشستن و رنگ لباس و پوشش پیکره‌ها و جزئیات تزئینی آن و در مواردی با اغراق در ویژگی‌های طبیعی و با ترکیب بندی جدید، به متن نوینی دست یافت که علاوه بر اینکه ردپایی از تقلید را در اثرش می‌توان یافت، اما شاهد شیوه جدیدی در بیان او هستیم. آثار فرح اصولی ضمن حفظ هویت مضمونی، به گونه‌ای ظاهر می‌شود که برخاسته از میل هنری وی در جهت بازنمودن محتوایی یک مفهوم تاریخی در صورتی نوین است. وی اثرش را که یکی از آثار مجموعه حافظ است با احساس درونی و دلبستگی که به غزلیات عارفانه و عاشقانه حافظ داشته، خلق کرده است.

در واقع آثار اصولی نقاشی‌های شاعرانه بر مبنای فرم‌شناسی نگارگری ایرانی هستند. آثار او شکل جدیدی از مینیاتورهای معاصر است که نگارگر با به کار بردن مهارت و ذوق خود فضایی خیالی را با تمامی معانی نمادین و نهفته و با رعایت کردن تمامی قواعد زیباشناسانه در تصویرش، نقش کرده است. همانگونه که گفته شد بینامتنیت روشی است که به خوانش یک متن یا اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و از متن‌های پیشین در خلق آثارش بهره می‌گیرد. بنابراین آثار اصولی بخشی از زنجیره‌ای به هم پیوسته است که با حفظ فضای معاصر، تاثیر متن‌های پیشین را در خود حفظ می‌کند و به نمایش می‌گذارد.



۷- فرح اصولی، از مجموعه حافظ، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)



تصویر ۶- فرح اصولی، دیدار، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)



شکل ۵- فرح اصولی، قهر فرشتگان، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)



تصویر ۸- فرح اصولی، از سری حافظ، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)



شکل ۹- فرح اصولی، گریز، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)



شکل ۸- فرح اصولی، فرشته مادر، (مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در اینستاگرام)

با مشاهده آثار فوق درمی یابیم که نقاشی های فرح اصولی عموماً یک فضای عاشقانه را نمایش می دهند. نوعی نگاه احساسی که می تواند بازتاب روحیات و تمایلات درونی اش باشد. مضمونی که سده ها در نگاره های نسخ مصور، نقوش موجود در سفالینه های مینایی و زرین فام و صفحات کتب چاپ سنگی، دستمایه کار هنرمندان ایرانی قرار گرفته بود. در تمامی آثارش نقش زن به عنوان عنصر اصلی و مبین توجه نگارگر به حقیقت زیبایی معنوی او و مبتنی بر توصیفات ادبی و عرفانی از اوست. انسان های سوار بر اسب، با الهام از نقوش مصور روی سفالینه ها و یا نگارگری های رایج دوران کهن، مخاطب را به گذشته، به دل داستان های هزار و یک شب و به داستان های عاشقانه ایرانی همچون لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و ... پرتاب می کنند. هنرمند با مهارت و قدرت قلمگیری های بداهه خطوط فیگورها و فرم های منحنی، با خلق جهانی رنگارنگ و شاداب، فرهنگ هزاران ساله را با داستانی عاشقانه و شاعرانه در چارچوبی نو بیان نموده است.

در این تصاویر فضایی شبیه به فضای چندساحتی نگارگری دیده می شود و اصولی فضای شخصی و ذهنی خود را در ارتباط با سنت تصویر کرده است و در کل مخاطب را به سوی فضای ذهن خود هدایت می کند. اصولی از طریق تغییرات اساسی در ترکیب بندی نگارگری، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر به وجود آورد. اندازه و ابعاد آثار او تفاوت فاحشی با آثار نگارگری دارد. فیگورها با آن تناسبات غیر واقعی و یادآوری سفالینه های دوره سلجوقی، با وجود شباهت بسیار و جلوه ای از زیبایی شرقی به شیوه خاص هنرمند خلق شده اند. آثار نگارگری گذشته ایران، گویای رخدادهای داستانی است. اما آثار فرح اصولی از زمانه خود سخن نمی گویند و می توان آن ها را تلاشی دانست که هنرمند در جهت تکرار تصاویر این نسخه ها انجام داده است.

اصولی کارکرد زیبایی شناسانه و معنادار خط و نوشتار در مینیاتور را به شکل و رنگ در تصویر تغییر می دهد. زیر را هر یک از اشکال و رنگ ها می توانند بیانگر مفهوم و پیامی خاص باشند. اینگونه بینامتنی که بطور کلی در نظریه ژنت آمده است، می کوشد رابطه بین دو متن را مطرح کند که درک این نوع از بینامتنی چه در متن نوشتاری و چه در متن تصویری، نیازمند آگاهی و علم به پیش متن های موجود است. ژنت می نویسد «بینامتنیت در کمترین نوع از صراحت و لفظ همانا تلمیح است، یعنی گفته ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش هایی را به آن بازمی گرداند، دریافت شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۶۰).

وحدت عناصر بصری در این تصاویر به گونه ای هماهنگ و سازگار بین اجزایی دلالت دارد که آشکارا به چشم می آید. تکرار سطوح هندسی و تشابه رنگی، موجب یکپارچگی و وحدت در کل آثار شده است. اصولی که آثارش از خواستگاه باطنی اش آغاز می شود، با بهره گیری از فرم و محتوای مکاتب ایرانی و خلاقیت و نوآوری بر پایه سنت نگارگری ایرانی، جهانی خودساخته و آرمانی را معرفی می کند و آن را به جایگاه جدیدی از زیبایی شناسی ارتقاء می دهد. بنابراین آثارش را بیش از آن که نگارگری بدانیم باید آن‌ها را کولازی از نقاشی و بریده های نگارگری بدانیم. در حقیقت این آثار نشانگر تمرکز اصولی بر پرسوناژهای انسانی است. توجهی که فارغ از بیان روایی یک داستان، به اصل موضوع یعنی ارتباطات انسانی توجه دارد.

۵- نتیجه گیری

فرح اصولی هنرمندی است که تلاش می کند تا تکنیک و زیبایی شناسی قدیم ایران را معاصر کند. نقاشی های اصولی در نقطه نامعلومی میان سنت و مدرنیته قرار می گیرد. هرچند حاصل نهایی کار او جلوه ای به شدت سنتی دارد و وفادار به نگارگری قدیم ایران است، اما به لحاظ دیدگاه و تکنیک کاملاً خارج از قواعد این هنر حرکت می کند. استفاده از ابزاری چون ابراش که در هنرهای سنتی وجود ندارد ویژگی شاخص آثار او را می سازد. او با تمرکز بر موقعیت زنان مسیر تازه خود را پیش می گیرد. زنانی که یا در کنار و یا پشت سر قهرمان داستان به تصویر در آمده اند، شخصیت های اصلی نقاشی های اصولی هستند.

اصولی نقوش و عناصر را با گذر از متنی به متن دیگر و با حفظ فرهنگ و سنت و همچنین مرتبط با متون پیشین، اما منحصر به فرد و نو خلق می کند که ضمن حفظ سنت های بومی و تاریخی، دربردارنده متن و بیان جدیدی باشد. او تقلید نمی کند بلکه با کنار هم قرار دادن خطوط، نقوش و کنتراست رنگ های سرد و گرم آثار خود را به نگارگری نزدیک می کند. اما تفاوت اش با نگارگری در خلوص رنگی، اندازه و ابعاد آثار، نوع ترکیب بندی، بازی کردن با کادرها و استفاده از کولاز است. در نگارگری با وجود آن که بسیاری از سطوح تخت رنگی دارای بافت و ریتم هستند و نقش های تکرار شونده زیادی را در خود راه می دهند، اما برخلاف آثار اصولی، چون سطوح کلاژ شده پارچه ای به نظر نمی رسند. در واقع نگارگران ایرانی رموز توازن را به خوبی به کار گرفته اند و در نهایت تصاویری خلق کرده اند که از هماهنگی کامل برخوردار است.

فرح اصولی از طریق تغییرات اساسی ترکیب بندی و با قرار دادن تکه های تخت و بافت دار رنگی و تلفیق آن با فرم های انسانی، تمرکز خود را روی انسان و هویت زن معطوف کرده و در حقیقت شخصیت های شاهنامه ایه مینیاتورها را وارد بوم نقاشی های خود کرده است که در فضایی خلوت تر گرد هم آمده و خود نمایی می کنند. وی روی کادرها بازی می کند و بخشی از فیگورها و عناصر در داخل کادرش قرار می گیرند و بخشی دیگر در خارج از کادر. او با مرزهای مشخص رنگی و بافت های کولاز ماندنی که در نگارگری انجام داد، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر به انجام رسانده است. اصولی همچنین در مجموعه آثار به نمایش درآمده با عنوان «حافظ در خیال من» که در این پژوهش یکی از آثار این مجموعه مورد بحث قرار گرفته است، به تداوم نوعی احساس درونی و دل بستگی به شخصیت حافظ، ارتباط او با این جهان و عالم شهود و مثال و ابعاد چندگانه غزلیات عارفانه و عاشقانه این شاعر پرداخته است. وی به نیاز انسان معاصر به تکامل و تعالی در پناه عشق، پاسخی آرامش بخش می دهد و مخاطب را دعوت می کند تا در دنیای درخشان رنگ ها و شفافیت خیال نظاره گر باشد و رویاها و حالات عاشقانه و فرازمینی انسانی را جوری دیگر بنگرد.

منابع

۱. آل، صبا و ابراهیم دهکردی (۱۳۹۵)، «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره هایی از شاهنامه تهماسبی»، باغ نظر، شماره ۴۵، صص ۱۱۴-۱۰۵
۲. آن، گراهام (۱۳۸۰)، «بینامتنیت»، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
۳. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، «ساختار و تأویل متن»، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز
۴. پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، تهران: انتشارات زرین و سیمین
۵. پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، «دایره المعارف هنر» چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
۶. پرویزی، محمد (۱۳۸۲)، «بینامتنیت: هنرهای تجسمی و اندیشه انتقادی معاصر»، دوهفته نامه تندیس، شماره ۱۵، صص ۸-۱۱
۷. پهلوانی نژاد، الهه (۱۳۹۹)، «تحلیل بازتاب هویت زن در آثار هنرمندان زن دهه ۷۰ شمسی (مطالعه موردی گیزلا وارگاسینیایی)،
۸. فرح اصولی، شهلا حبیبی (بی تا)، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد، دانشکده هنر و معماری، استاد راهنما: بهرام احمدی
۹. پیله چیان، اکرم (۱۳۹۶)، «تحلیل فیگور زن در آثار فرح اصولی با تکیه بر آثار اقتباسی از رضا عباسی»، پایان نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی فردوس، دانشکده هنر، استاد راهنما: لاله خرازیان

۱۰. خسروی جلودار، خسرو و زندگی روان، نسرين (۱۳۹۸)، «نسبت سنجی تاریخی خلاقیت مدرن با آثار هنرمندان معاصر ایران (مطالعه موردی آثار فرح اصولی، کوروش شیشه گران، محسن وزیری مقدم)»، رهپویه هنر، شماره ۲، صص ۴۷-۵۸
۱۱. خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۶)، «خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و والی حیدرآبادی»، مجله زبان و ادبیات فارسی، شماره ۹، صص ۱۴-۵
۱۲. خوانساری، مهدی؛ مقتدر، محمدرضا و یآوری، مینوش (۱۳۸۳)، «باغ ایرانی بازتابی از بهشت»، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری
۱۳. رجیبی، پرویز، «شبکه علمی تاریخنگاران ایران. اسب در فرهنگ و تمدن ایران باستان»، (۱۳۹۵/۰۵/۳۱)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/k53540>
۱۴. رضایی نبرد، امیر (۱۳۸۸)، «جایگاه اسب در آثار استاد محمود فرشچیان»، چاپ ۱۲، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره
۱۵. سایت آرته، «فرح اصولی»، (۱۳۹۹/۰۶/۴)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/y27942>
۱۶. سایت ارتنگ، «میناتورهای رضا عباسی بهترین نقاش دوران صفویه»، (۱۳۹۸)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/d15506>
۱۷. سایت ایران گرفت، «مجموعه آثار هنری کمال الدین بهزاد»، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/r09470>
۱۸. سایت حراج تهران، «حراج هنر معاصر ایران»، (۱۳۹۵)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/s80788>
۱۹. سایت نگاره ها، «درخت سرو در نگارگری»، (۱۳۹۹/۱۱/۲۱)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/y33043>
۲۰. شاهرخ، فرنگیس؛ صادق، اسماعیل و سنگری، محمدرضا (۱۳۹۷)، «بررسی انواع روابط بینامتنی اشعار احمد عزیزی و قرآن کریم»، فصلنامه علمی پژوهشی کاوش نامه، شماره ۳۶، صص ۲۲۹-۲۰۱
۲۱. صافی، حامد (۱۳۹۵)، «مقایسه تحلیلی داستانهای شاهنامه فردوسی و تواریخ متأثر از سیرالملوکها (تا پایان سده ۴) بر اساس فزون منتیبت ژنت»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، استاد راهنما: فرزاد قائمی
۲۲. ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، «درآمدی بر نشانه شناسی هنر»، تهران: قصه
۲۳. فخاری، فاطمه (۱۳۹۸)، «ویژگی های بیانی طراحی در آثار فیگوراتیو نقاشان زن معاصر ایران (نیلوفر قادری نژاد، فرح اصولی، شهره مهران، شیما اسفندیاری، طاهره صمدی طاری)»، پایان نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی سپهر اصفهان، استاد راهنما: محمدرضا عمادی
۲۴. کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۷)، «بررسی شاخصه های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست مدرن با مطالعه موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر»، رهپویه هنر، شماره ۱، صص ۹۵-۸۱
۲۵. کنگرانی، منیژه، «بینامتنیت در هنر با نگاهی به نقاشی صفوی»، (۱۴۰۰)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/m79734>
۲۶. کفشچیان مقدم، اصغر و قجاوند، مریم (۱۳۹۷)، «بررسی شاخصه های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست مدرن (با مطالعه موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر)»، نشریه رهپویه هنر-هنرهای تجسمی، شماره ۱، صص ۹۱-۸۵
۲۷. مرتضایی، سیدجواد؛ عزیزاده، الهام و کاظمی، غلامرضا (۱۳۹۲)، «ادبیات تطبیقی از منظر رویکرد بینامتنی: بررسی موردی فیلمنامه گاو و نمایشنامه کرگدن»، فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه، شماره ۳، صص ۱۲۴-۱۰۹
۲۸. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، «دانشنامه نظریه های ادبی معاصر»، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ۳ تهران: آگه
۲۹. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامنتیبت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها»، مجله پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۹۳-۸۳
۳۰. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، «درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها»، تهران: سخن
۳۱. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱)، «گونه شناسی بیش متنی»، مجله پژوهش های ادبی، ش ۳۸، صص ۱۵۲-۱۳۹

32. Barthes, Roland. (1981). Theory of text. London: Rotledge

