نشریه علمی تخصصی شباک
سال هفتم، شماره ۴ (پیاپی: ۶۱)، آبان ۱۴۰۰
ISSN: 2476-3667

مطالعه بیش‌متن‌های ادبی در آثار هانیبال الخاص با توجه به نظریه ترامتنیت*

آزاده لطفی پورنساجی[۱]، تکتم فرمانفرمایی[۲]

کد مقاله: ۳۹۷۲۶

چکـیده

مقاله حاضر با عنوان "مطالعه بیش‌متن‌های ادبی در آثار هانیبال الخاص با توجه به نظریه ترامتنیت" است و در آن ۶ اثر هانیبال الخاص که متن شعر را در کادر نقاشی آورده، باهدف کاربردی و به روش توصیفی و تحلیلی موردبررسی قرارگرفته است. پژوهش حاضر بر اساس نظریه ترامتنیت و رویکرد بیش‌متنیت با مطالعات کتابخانه¬ای، انجام‌شده و در آن شعر به‌عنوان پیش‌متن و نقاشی به‌عنوان بیش‌متن بررسی‌شده است. بیش‌متنیت از اقسام ترامتنیت است که رابطه برگرفتگی و تأثیرپذیری متن را با متون قبل از آن بررسی می‌کند. تحقیق به دنبال جوابی برای چگونگی ارتباط شعر و نقاشی در آثار الخاص و چگونگی یافتن معنای آثار او با استفاده از رویکرد بیش‌متنیت است. یافته¬های پژوهش نشان می¬دهد که طبق فرضیه تحقیق، گرایش الخاص به ادبیات باعث خلق آثاری با درون‌مایه ادبی و برقراری پیوندی دوباره بین نقاشی و ادبیات در هنر معاصر شده است. وی مضامین شعری را با المان‌های نمادین، رنگ‌ها، فرم‌ها و حالات چهره نشان داده و حتی در برخی آثار با استفاده از فضای منفی، طراحی خطی و کاستن رنگ‌ها سعی در انتقال حس، عواطف و تصویرسازی شعر را داشته است.

واژگـان کلـیدی: ترامتنیت، بیش‌متنیت، هانیبال الخاص، شعر، نقاشی

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال
۲- استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال (نویسنده مسئول) *farmanfarmagallery@gmail.com*
*- این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد آزاده لطفی پورنساجی با عنوان "مطالعه بیش‌متن‌های ادبی در آثار هانیبال الخاص با توجه به نظریه ترامتنیت" به راهنمایی دکتر تکتم فرمانفرمایی است.

www.SID.ir

۱- مقدمه

بی‌شک یکی از اهداف هنرمندان، رساندن مفهوم و پیام از طریق آثارشان است. هنگام مواجهه با یک متن، پیدا کردن ارتباطات عناصر درون‌متنی و برون‌متنی در درک معنا ضروری است. بیش‌متنیت[۱] در پی یافتن راه‌هایی است برای بیان اینکه چگونه یک متن می‌تواند از تغییر و دگرگونی متون دیگر ساخته شود و همچنین ابزاری است برای مخاطب که به‌وسیله آن به دنبال یافتن سرنخ‌هایی باشد برای درک ارتباطاتی که او را از اصل اثر به متون دیگر برساند.

هانیبال الخاص از نقاشان معاصر ایران است که در مضامین گوناگون، آثاری از خود به یادگار گذاشته است. در هنر نگارگری ایرانی که موردتوجه الخاص بوده است، ما شاهد هم‌نشینی خط و نقاشی در کنار هم هستیم. اهمیتی که الخاص برای این هنرها قائل بوده باعث شده آثاری با ترکیب شعر و نقاشی خلق کند؛ به‌طوری‌که در این آثار دو نظام نشانه‌ای در کنار یکدیگر قابل خوانش باشند. لذا ضرورت یافتن دلالت‌های بینانشانه‌ای این آثار در نقدها و مطالعات هنری محسوس است. مفروضات تحقیق بر این است که گرایش الخاص به شعر سبب گشته برخی آثار خود را در پیوند با پاره‌ای از ابیات که در نقاشی خود نوشته، خلق کند. هدف تحقیق، یافتن چگونگی برقراری پیوند بین نقاشی و شعر، در این آثار است. به عبارتی این آثار نوعی ترجمان شعر به نقاشی است که در دسته بیش‌متنیت و برگرفتگی تغییری قرار می‌گیرند؛ و ازآنجایی‌که دگرگونی به‌طورجدی صورت گرفته، بررسی و نقد آثار بر اساس رابطه جایگشتی انجام می‌شود. لذا پژوهش حاضر قصد دارد آن بخش از آثار وی را که از اشعار برخی از شاعران تأثیر گرفته است، با استفاده از نظریه ترامتنیت و از منظر بیش‌متنیت موردمطالعه قرار دهد.

در ادامه نخست به پیشینه تحقیق و بعد به مباحث نظری پژوهش ازجمله تعریف ترامتنیت، بیش‌متنیت و معرفی هانیبال الخاص پرداخته می‌شود؛ سپس ۶ اثر او را مورد تجزیه‌وتحلیل و بررسی قرارمی‌دهیم و درنهایت جمع‌بندی و نتیجه‌گیری خواهیم کرد.

۲- پیشینه تحقیق

منیژه کنگرانی و بهمن نامورمطلق سال ۱۳۸۸ در مقاله‌ای با عنوان «گونه شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقاشی ایران» در مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر، به بررسی ترامتنیت پرداخته‌اند. این مقاله با توجه به تعدادی از آثار هنرمندان، سه گونه از روابط میان دو متن کلامی و تصویری را مورد شناسایی قرار می‌دهد.

مونا تیرگر، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان: «بررسی بینامتنیت آثار هانیبال الخاص»، در سال ۱۳۹۶ به شرح بینامتنیت می‌پردازد و با توجه به این امر که هیچ متنی بدون تأثیر از متون دیگر شکل نمی‌گیرد به بررسی ویژگی‌های فرهنگی، بومی، اعتقادی، ملی و مهم‌ترین عناصر بینامتنی در آثار الخاص پرداخته است.

لسلی لنیر[۲] در سال ۲۰۱۹ مقاله‌ای بانام "ترامتنیت چیست؟ درک معنای کلماتی که می‌خوانیم" نوشته است، او نظریه ترامتنیت ژنت را بسیار گسترده می‌داند و در این مقاله به شرح پنج قسم ترامتنیت می‌پردازد که هیچ‌یک مرز مشخصی ندارند و گاهی به‌صورت تناقض و یا هم‌پوشانی غیرقابل‌اجتناب با یکدیگر در ارتباط هستند.

والری مکلین[۳] در سال ۲۰۱۸ مقاله‌ای با عنوان "ترامتنیت چیست؟ وصله‌پینه‌های کاغذی" نوشته است. او در این مقاله معتقد است که متن‌ها با یکدیگر و مطمئناً با سایر رسانه‌ها در ارتباط هستند و برای دریافت این پیوندها نیاز به دانش و تخصص کافی است.

مولود زنگین[۴] مقاله‌ای با عنوان "مقدمه‌ای بر بینامتنیت به‌عنوان یک نظریه ادبی" ارائه داده است. خواسته این تحقیق این است که خواندن یک اثر به‌صورت تفسیری و استدلالی انجام شود و معنای متن به‌وسیله معناهای متون دیگری که با آن پیوسته و ترکیب‌شده، رمزگشایی و معنا شود.

با مطالعه پیشینه‌های ذکرشده‌ی تحقیق، این نکته روشن است که جای آموزه‌های ترامتنیت در پژوهش‌های هنر معاصر خالی است. به‌خصوص در بررسی آثار هنرمند تأثیرگذاری همچون الخاص که در آثارش از عناصر متفاوت ادبی، اجتماعی، تاریخی، تکنیکی و ... بهره برده است.

۳- روش تحقیق

این پژوهش باهدف کاربردی و به‌وسیله تحلیل محتوای کیفی انجام می‌شود. تحلیل محتوا از روش‌های اسنادی، جهت بررسی پیام محتوای یک متن است. توصیف و تحلیل اطلاعات جمع‌آوری‌شده بر اساس نظریه ترامتنیت با توجه به رویکرد بیش‌متنیت انجام می‌شود. بررسی چارچوب نظری تحقیق با روش کتابخانه‌ای و با ابزارهای مشاهده و فیش‌برداری صورت گرفته است. جامعه

۱- واژه‌ی "*Hypertextuality*" در کتاب بینامتنیت نوشته نامورمطلق، به زبان فارسی، بیش‌متنیت برگردانده شده و در کتاب بینامتنیت گراهام آلن ترجمه پیام یزدانجو به زیرمتنیت برگردانده شده است، در این پژوهش واژه بیش‌متنیت مورداستفاده قرار می‌گیرد.

2 Lesley Lanir
3 Valeri Mclean
4 Mevlude Zengin

www.SID.ir

آماری، آثار نقاشی هانیبال الخاص است که ۶ اثر او به‌عنوان نمونه آماری در نظر گرفته‌شده. صفت مشترک در جامعه آماری این پژوهش تلفیق نوشتار و نقاشی است. روش نمونه‌گیری هدفمند یا قضاوتی است که بر اساس قضاوت شخصی و در راستای اهداف مطالعه انتخاب‌شده است.

۴- چارچوب نظری

برای شناخت ترامتنیت ابتدا باید نظریه‌های ساختارگرایی و بینامتنیت را بشناسیم. ساختارگرایی در دو دوره تعریف می‌شود: ساختارگرایی باز و ساختارگرایی بسته. در ساختارگرایی بسته فقط دلالت‌های درون‌متنی موردبررسی قرار می‌گیرد. ساختارگرایی‌باز جهت یافتن معنا به دنبال پیوندهای ساختاری بیرون از متن است. "یک متن... فضایی چندبعدی است که در آن طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آنکه هیچ‌یک اصیل باشند، درهم‌آمیخته و باهم مصادف می‌شوند. متن بافته‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است" (بارت، ۱۳۸۴: ۱۴۶-۱۴۷) بینامتنیت در دوره ساختارگرایی باز نمود پیدا می‌کند. بینامتنیت را جولیا کریستوا[1] در سال ۱۹۶۶ پایه‌گذاری کرد. "اگرچه کریستوا را به‌درستی بنیان‌گذار بینامتنیت می‌دانند، اما درواقع، بینامتنیت دستاورد یک فرد نیست، بلکه نتیجه جریان‌ها و کوشش شخصیت‌هایی است که مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری آن نقش داشته‌اند." (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۵) ازنظر کریستوا در بینامتنیت هر متنی بر پایه متن‌های پیشین شکل می‌گیرد البته بینامتنیت کریستوا، رویکردی نظری بود و جنبه کاربردی نداشت ازاین‌رو متفکران زیادی سعی کردند با تعریف‌های جامع‌تر، این نظریه را در عرصه نقد، کاربردی کنند. ازجمله این نظریات ترامتنیت است که توسط ژنت مطرح شد.

۴-۱- ترامتنیت

ژرار ژنت نظریه‌پرداز ادبی و نشانه شناس فرانسوی بود. ژنت شرط نخست یافتن معنا را، درک مناسبات درونی و ساختاری متن می‌دانست و تمامی عوامل خارجی را به‌عنوان نکات فرعی و فرم را به‌عنوان نکته اصلی موردبررسی قرار می‌داد. به عقیده وی "سرانجام باید به ساختار نهایی بپردازند که از مجموعه‌ی مناسبات میان درون‌مایه‌ها تشکیل‌شده است" (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۱) ژنت ترامتنیت را چنین تعریف می‌کند "هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متون قرار می‌دهد." (genette, 1982: 1) او ابتدا روابط یک متن را با متن‌های دیگر دسته‌بندی کرد و از این طریق وسعت گسترده روابط بین متون را سامان‌دهی کرد. عواملی که در درک معنای متن مؤثر هستند را به پنج دسته تقسیم کرد و هریک را "شکلی از مناسبات «تعالی دهنده متن» خواند" (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۰) تفاوت این پنج قسم با یکدیگر در نوع ارتباطی است که با متن موردنظر دارند. این پنج قسم به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: بینامتنیت که بر اساس رابطه هم‌حضوری تعریف می‌شود؛ "پیرامتنیت[2] به رابطه میان متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته آن اشاره دارد. فرامتن[3] بر اساس رابطه‌ی تفسیری یک متن نسبت به متن دیگر استوارشده است و سرمتنیت[4] رابطه یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد را موردبررسی قرار می‌دهد." (نامورمطلق: ۱۳۸۸: ۳) و درنهایت بیش‌متنیت[5] که بر اساس رابطه برگرفتگی است. بیش‌متنیت رابطه تأثیرپذیری متن حاضر را با متون پیش از آن موردبررسی قرار می‌دهد. "نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متن با پیش‌متن خود دارد از نوع رابطه برگرفتگی است... برگرفتگی یا اشتقاق رابطه‌ای هدفمند و نیت‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد." (نامورمطلق،۱۳۹۱: ۱۳۹)

ژنت برای توضیح اقسام ترامتنیت سه کتاب تألیف کرد. وی ابتدا در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر سرمتنیت» همان‌طور که از اسمش پیداست به توضیح سرمتنیت پرداخت؛ در کتاب «الواح بازنوشتی» به بررسی بیش‌متنیت پرداخته است که بخش اعظم تحقیقات ژنت را تشکیل می‌دهد. وی در کتاب «آستانه‌ها» به توضیح پیرامتنیت می‌پردازد؛ اما او کتاب مستقلی را جهت توضیح بینامتنیت و فرامتنیت اختصاص نداده ازاین‌رو این دو بحث کمی مجهول مانده است. می‌توان گفت از بین این پنج قسم فقط بینامتنیت و بیش‌متنیت روابط بین دو متن را بررسی می‌کنند. اقسام دیگر ترامتنیت روابط ضمنی بین متن موردنظر با شبه‌متن‌هایی که با آن در ارتباط هستند را موردبررسی قرار می‌دهند.

۴-۲- بیش‌متنیت

بیش‌متنیت به ارتباط یک متن با متن‌های قبل از آن می‌پردازد. متن جدید را که بیش‌متن می‌نامیم، از متن قبلی که پیش‌متن می‌نامیم تأثیر گرفته است. "ژرار ژنت در اندیشه‌های خود به روابط تأثیر و تأثری هم اهمیت داد و در مبحث مربوط به روابط

1 Julia Kirsteva
2 Paratextuality
3 Metatext
4 Architextuality
5 Hypertextuality

www.SID.ir

بیش‌متن، تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات و پژوهش‌های خود قرارداد." (محسنی‌نیا، ۱۳۹۳: ۴۱۹) ژنت به شرح کامل بیش‌متنیت در کتاب پالمسست[۱] یا الواح بازنوشتی پرداخته است.

"آنچه ژنت از آن با عنوان زیرمتن یاد می‌کند همان چیزی است که اکثر دیگر منتقدان آن را بینامتن می‌نامند، یعنی متنی که مشخصاً می‌تواند ازجمله سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد" (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۴) همان‌طور که گفته شد، رابطه بیش‌متنیت بر اساس رابطه برگرفتگی است. برگرفتگی می‌تواند از منظرهای متفاوتی باشد مانند نوع ارجاع، برگرفتگی مضمونی، برگرفتگی سبک، برگرفتگی فرهنگی و اجتماعی. ژنت برگرفتگی و رابطه متون را در بیش‌متنیت از دو منظر تقسیم‌بندی کرده است، یکی از منظر کارکرد که خود به سه‌نظام ادبی–هنری تقسیم می‌شود و بانام‌های تفننی، طنز و جدی آن‌ها را معرفی می‌کند.

از طرفی روابط یک متن با متون دیگر را ازنظر تأثیرپذیری مضمونی، سبکی و میزان حضور عناصر، به دو بخش همان‌گونگی و دگرگونی تقسیم می‌کند. همان‌گونگی یا تقلید بر پایه رابطه تقلیدی است که خواسته خالق بیش‌متن، حفظ متن پیشین در متن جدید است؛ یعنی استفاده از عناصر یک متن بدون اینکه بخواهیم تغییری در آن ایجاد کنیم؛ مانند کپی‌کاری در نقاشی. در دگرگونی یا تغییر، حضور متن اول در متن دوم دچار تغییر زیاد یا اندک می‌شود. هنگامی‌که مؤلف از راه‌های گوناگون متنی پیشین را به‌منظور خلق متنی جدید تغییر می‌دهد با تراگونگی یا دگرگونی روبه‌رو هستیم؛ مانند اقتباس از یک رمان در فیلم. "زیرمتن‌ها می‌توانند متحمل فرآیندهای بسط، آلایش و گسترش شوند" (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۷) در برگرفتگی تغییری، بیش‌متن می‌تواند با تغییر و دگرگونی پیش‌متن خلق شود. "تفاوت تغییر در تقلید و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است؛ یعنی در تقلید، هدف تغییر نیست و میزان آن‌هم بسیار فاحش نخواهد بود" (نامورمطلق، ۱۳۸۴: ۱۰) گاهی ممکن است دگرگونی معنایی باشد و گاهی ممکن است از نوعی هنر به‌نوعی دیگر باشد. "بخش مهم تراگونگی‌ها در حوزه محتوا صورت می‌گیرد" (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۷) اغلب آثار هنری با قصد دگرگونی خلق می‌شوند و معمولاً هنرمندان قصد ندارند بیش‌متنی کاملاً شبیه پیش‌متن را خلق کنند. باید توجه داشت که نه دگرگونی (اثر) و نه همان‌گونگی (اثر) هیچ‌کدام مطلق نیستند؛ زیرا وقتی متنی برای تقلید انتخاب می‌شود، متن جدید متأثر از نظریات و ایده شخصی خالق آن است که منجر به آن انتخاب‌شده است. در الواح بازنوشتی تعریفی از پگی‌گروس[۲] در رابطه با برگرفتگی آمده است "پارودی[۳] و پاستیش[۴] دو گونه بزرگ روابط برگرفتگی هستند که یک متن را به متن دیگر پیوند می‌زنند، اولی بر تراگونگی و دومی بر تقلید بنا می‌شود" (Genette, 1982: 56)

درواقع بیش‌متنیت ژنت، گونه‌های ادبی–هنری را که بین دو متن ازنظر دگرگونی یا تقلید وجود دارد، موردبررسی قرار می‌دهد و در آخر با تقابل این تقسیم‌بندی‌ها شش گونه تعریف می‌شود: پاستیش یا تقلیدنمایی، تقلید آگاهانه، وفادارانه و ستایشگرانه یک متن از متن یا متون پیش از خود است. "در پاستیش تقلید در سبک و تغییر در محتوی صورت گرفته اســت" (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳) پارودی یا نقیضه، تقلید طنزگونه همراه با تغییر و دگرگونی است که می‌تواند جنبه انتقادی داشته باشد. البته که هدف تحقیر و خراب کردن پیش‌متن نیست. ژنت علاوه بر کارکرد تفننی، کارکرد طنز را هم به پارودی تخصیص داده است. شارژ به معنی غلو کردن است که در اینجا منظور غلوی است که با طنز همراه باشد. از نمونه‌های شارژ می‌توان کاریکاتور را مثال زد. تراوستیسمان ضمن دگرگونی، متن جدید با کارکرد طنزی متن پیشین را تحقیر و تخریب می‌کند. "هیچ رابطه‌ای به‌اندازه تراوستیسمان تخریب‌کننده پیش‌متن نیست" (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰) فورژری یک تقلید جدی از متن پیشین است مانند زمانی که فردی اثر نیمه‌تمام دیگری را ادامه می‌دهد.

جایگشت برگرفتگی بینانشانه‌ای است که کارکردی جدی دارد. جایگشت رایج‌ترین نوع بیش‌متنیت شناخته می‌شود. مؤلف در اثر خود، پیش‌متن را به‌وسیله اعمال تغییراتی جدی که گشتاور نام دارد، دگرگون می‌کند. "تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانشــانه‌ای و بینارســانه‌ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد ترانسپوزیسیون[۵] یا جایگشت محسوب می‌شود. اقتباسات بیناهنری اغلب ازاین‌دست هســتند" (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰) در دسته‌بندی مطالعات ژنت، آثاری را اقتباس بینانشانه‌ای می‌توان دانست که هنگامی‌که پیش‌متن به‌طورجدی از یک نظام نشانه‌ای به‌نظام نشانه‌ای بیش‌متن تغییر می‌کند، قابل‌شناسایی باشد؛ مانند ترجمه از یک‌زبان به زبان دیگر، تفسیر غزلیات و نثرها و...

این مقاله با بررسی موضوعی و محتوایی آثار الخاص بر آن است تا عناصر پیش‌متن (شعر) که در خلق بیش‌متن موردنظر (آثار هانیبال الخاص) تأثیر گذاشته است و باعث شکل‌گیری اثر شده‌اند را موردبررسی قرار دهد. آثار موردبررسی این تحقیق جزء بیش‌متن‌های دگرگونی جایگشتی هستند زیرا شعر به نقاشی تغییر کرده است.

۱- واژه *palimpsestes* در لغت‌نامه انگلیسی آکسفورد به کاغذ پوستی و نظایر آن‌که دو بار بر روی آن نوشته‌شده، به‌طوری‌که نوشته اصلی پاک‌شده باشد، تعریف‌شده است.

2 Piegay Gros
3 Parodie
4 Pastiche
5 Transposition

www.SID.ir

۴-۳- الخاص

هانیبال الخاص از نقاشان نوگرا، منتقد، مدرس هنری، مترجم و نویسنده ایرانی بود که در سال ۱۳۰۹ در خانواده‌ای آشوری به دنیا آمد و بیماری سبب شد که در شهریور ۱۳۸۹ در آمریکا دیده از جهان فروبندد. الخاص در طی پنجاه سال فعالیت هنری خود تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم چشم‌گیری در هنر معاصر ایران داشته است. هانیبال الخاص سبک شخصی خود را داشت که به الخاصیسم معروف است. سبک او ترکیبی است از رنگ‌های فوویسم، قصه‌پردازی نقاشی‌های تاریخی ایران، سبکی که هم در اکسپرسیونیسم جادارد و هم در رئالیسم. هانیبال در نقاشی‌های خود، جسورانه از رنگ‌ها استفاده کرده و در برقراری تعادل و هم‌نشینی رنگ‌های مکمل و متضاد در آثارش بسیار سود جسته. اغلب آثار او ترکیب‌بندی و ساختاری فشرده با انبوهی از نقش‌مایه‌های ساده‌شده‌ی انسانی، نمادها، تصاویر، نوشته‌های باستانی، خطوط هندسی، نقوش کتیبه‌های آشوری، فیگورها و نوشته شکل‌گرفته است. الخاص با استفاده از رنگ‌ها و حتی گاهی با استفاده از بی‌رنگی عناصر، قصد بیان مضمون و اندیشه نهفته در ادبیات و شعر را داشته است. "تفاوت رنگ‌ها به خاطر مضمون‌های مختلف بوده زیرا مضمون تعیین می‌کند که چه رنگی را به کار ببریم." (الخاص، ۱۳۸۵، ۱: ۱۲۷)

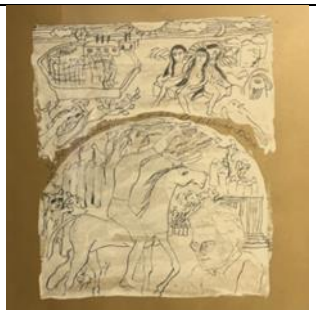
در برخی آثار، از دست‌نوشته‌هایی برای برقراری ارتباط صریح با مخاطب و انتقال معنا بهره برده است و این آثار را اپرای خود معرفی می‌کند. الخاص پیوند دوباره‌ای بین ادبیات و نقاشی ایجاد کرد لیکن، با سبک خودش. "من در مینیاتورهای گذشته و در کتاب‌ها دیده‌ام که بهترین شیوه‌ی مصور کردن ادبیات که خودش شاخه‌ای در هنر نقاشی است، همان‌طور که اپرا شاخه‌ای در موسیقی است، در هنر نقاشی هم شعر را به تصویر درآوردن، یا مصور کردن داستان، هنری است که برای خودش می‌تواند شاخه‌ای باشد." (الخاص، ۱۳۸۵، ۱: ۱۴۰) الخاص شعر را وسیله‌ای می‌دانست که انسان را به اصل خود برمی‌گرداند. او آثار بسیاری را خلق کرد که برگرفته از ادیبان و آثار آن‌ها بوده است. ازجمله این آثار نقاشی‌هایی است که ابیاتی از شعر در نقاشی نوشته‌شده است که در آن‌ها ترجمان بینانشانه‌ای صورت گرفته. الخاص از تلفیق نوشتار و تصویر برای انتقال معنای موردنظر خود بهره برده است. "تفاوت هنرها در ابزارهایی است که برای بیان افکار، حالات و وقایع دارند مثلاً تفاوت نقاشی با ادبیات در این است که نقاشی عنصرش تصویر و ادبیات عنصرش کلام است. در ادبیات از واژه استفاده می‌کنیم، در نقاشی از رنگ ولی پشتوانه این عناصر یکی است، اندیشه و مضمون." (الخاص،۱۳۸۵: ۹۰) او علاقه زیادی به مصور کردن اشعار داشته است و یا پرتره شاعران و نویسندگانی مانند جلال آل‌احمد، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، احمد شاملو و... را نقاشی کرده است. در مصاحبه‌ای باخانم مریم کیانی بیان می‌کند که شاملو با آینه‌ای که در برابر آینه گذاشته بی‌نهایتی از سوژه می‌سازد و هانیبال خواسته با خطوطی که از بی‌نهایت نقطه ترسیم می‌شود از شاعر و ادیب موردعلاقه خود ابدیتی سازد.

"هر لایه از متن ممکن است با توسل به قراردادهای یک رمزگان متمایز دریافت شود. پس می‌توان گفت که علاوه بر تعامل بین لایه‌های متفاوت متن، با تعامل چند سویه بین رمزگان‌های متفاوت نیز روبرو هستیم. رمزگان‌ها را در اساس می‌توان به رمزگان زبان و رمزگان‌های غیرزبانی تقسیم کرد." (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷۷) در راستای درک معنای آثار الخاص ابتدا شعر تفسیر شده و بعد عناصر نشانه‌ای در نقاشی خوانش شده و درنهایت تحلیل انجام‌شده است. نقاشی-خط نشانه‌شناسی لایه‌ای است و حداقل دولایه خط و تصویر برای بررسی وجود دارد. "تحلیل‌گر درهرحال ابتدا با متن روبروست و سپس برای تحلیل متن به مفهومی بنام نشانه و چگونگی هم‌نشینی آن با نشانه‌های دیگر متوسل می‌شود." (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۵۰)

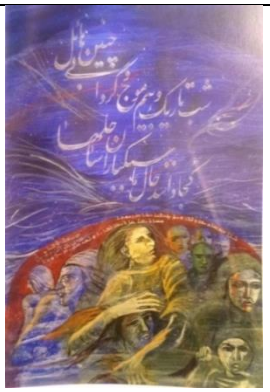
جدول ۱- چگونگی برقراری ارتباط شعر و نقاشی (نگارنده)

نقاشی (بیش‌متن) و شعر (پیش‌متن)	المان‌های برقرارکننده ارتباط شعر و نقاشی	عناصر ترامتنی در نقاشی
(http://www.hannibal-alkhas.org) شعر جغدی پیر هیس! مبادا سخنی! تاریخ خلق اثر: خرداد ۱۳۷۸	-نمادپردازی جغد به‌عنوان شاعر -پرتره شاعر -استفاده از رنگ‌ها به‌صورت نمادین -رنگ آبی در چهره شاعر نشان‌دهنده ناامیدی و یاس او است -تصویرسازی امر به سکوت با زبان بدن و کشیدن انگشت جلوی لب‌ها جهت نشان دادن نام‌آوا "هیس"	-حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) -رمزگشایی از پیش‌متن و تصویرسازی آن در بیش‌متن -استفاده نمادین از رنگ‌ها در جهت انتقال احساسات درون پیش‌متن

www.SID.ir

نقاشی (بیش‌متن) و شعر (پیش‌متن)	المان‌های برقرارکننده ارتباط شعر و نقاشی	عناصر ترامتنی در نقاشی
 (http://www.hannibal-alkhas.org) شعر من و تو «من و تو یکی دهانیم که با همه آوازش به زیباتر سرودی خواناست.» «من و تو یکیِ دیدگانیم که دنیا را هر دَم در منظرِ خویش تازه‌تر می‌سازد.» تاریخ خلق اثر: آبان ۱۳۸۱	-پرتره شاعر -استفاده از رنگ سفید جهت بیان حالت چهره شاعر -موقعیت مکانی ابیات با توجه به کلمات دهان و دیدگان، در کنار پرتره شاعر برقرارکننده ارتباط تصویری و معنایی شعر و نقاشی است	-حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) -ارتباط مکانی عناصر پیش‌متن در بیش‌متن
 (http://www.hannibal-alkhas.org) شعر پریا «پریایِ نازنی چه‌تونه زار می‌زنین؟» «نمی‌گین برف میاد؟ نمی‌گین بارون میاد؟» و «زار و زار گریه می‌کردن پریا مثِ ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...» تاریخ خلق اثر: شهریور ۱۳۸۱	-پرتره شاعر به‌عنوان راوی داستان -استفاده از طراحی خطی جهت تصویرسازی -استفاده از رنگ سفید برای تقسیم‌بندی -ارتباط شعر و نقاشی به‌وسیله تصویرسازی انجام‌شده است مانند پریا، زندان و غلامان اسیر، قهرمان و راوی داستان، بازی حمومک مورچه دارد و عمو زنجیرباف و... -قصه‌پردازی مانند پرده‌های نقالی	-حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) -حضور عناصر پیش‌متن در بیش‌متن به‌وسیله تصویرسازی - استفاده از سبک قصه‌پردازی پیش‌متن در اجرای بیش‌متن به شکل پرده نقالی
 (http://www.hannibal-alkhas.org) شعر عصیان «نسیم از من هزاران بوسه بگرفت / هزاران بوسه بخشیدم به خورشید» تاریخ خلق اثر: خرداد ۱۳۷۹	-پرتره شاعر -استفاده نمادین رنگ‌ها برای نشان دادن عناصر شعر مانند نسیم و خورشید در پرتره شاعر -مقصود شعر مصمم بودن شاعر در شعر گفتن است که این مصمم بودن و عصیان را می‌توان در نگاه پرتره شاعر دید	-حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) -حضور نمادین عناصر پیش‌متن در بیش‌متن -استفاده از رنگ‌ها به‌صورت نمادین جهت انتقال مفاهیم عناصر پیش‌متن

www.SID.ir

نقاشی (بیش‌متن) و شعر (پیش‌متن)	المان‌های برقرارکننده ارتباط شعر و نقاشی	عناصر ترامتنی در نقاشی
 (الخاص، ۱۳۸۵: نقاشی ۴) «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها» تاریخ خلق اثر: آبان ۱۳۷۲	– استفاده نمادین از رنگ‌ها –تقسیم‌بندی کادر –خوشنویسی شعر مانند نقاشی‌خط –تصویرسازی شب و هراس و بی‌پناهی با استفاده از رنگ‌ها –تصویر نمادین مادرانی که با چهره‌های هراسان فرزندان خود را در آغوش گرفته‌اند	–حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) –تصویرسازی مفهوم لغوی پیش‌متن در بیش‌متن –فضاسازی بیش‌متن با توجه به فضای کلاسیک پیش‌متن –استفاده از رنگ‌ها در جهت انتقال احساسات درون پیش‌متن
 (الخاص، ۱۳۸۶: نقاشی ۱۲) «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» «گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» تاریخ خلق اثر: مرداد ۱۳۸۱	– استفاده نمادین از رنگ‌ها –تصویرسازی زمین و آسمان و فرشتگان با بال و هاله نورانی روی سر –تصویرسازی خلقت انسان با دستانی که در حال شکل دادن گِل هستند و چهره یک مرد به نماد آدم	–حضور مستقیم پیش‌متن (شعر) در بیش‌متن (نقاشی) –حضور عناصر پیش‌متن به شکل نمادین در بیش‌متن –استفاده نمادین از رنگ‌ها در جهت انتقال مفاهیم پیش‌متن

۵- تحلیل

در شعر جغدی پیر، جغدی که در هنگام غروب در جنگلی خاموش و فارغ از هر زیبایی، بالش در خونش فرورفته و ساکت بر سنگی نشسته، گویا نماد خود نیما است "در پایان این شعر کوتاه چهارپاره، جغد را در حالتی می‌بینیم که «بالش در خونش» و «پای در قیر به راه دارد گوش» بدین‌سان جغد پیر (خود شاعر یا هر آدم فکوری چون او) در وضعیت فروماندگی، گوش‌به‌زنگ حوادث بعدی است." (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۶۱) الخاص در نقاشی جغدی پیر، نیما را کشیده و با قرار دادن انگشت اشاره بر روی لب، زبان بدن و امر به سکوت را تصویرسازی کرده. این‌گونه است که نقاش رابطه نمادین بین شاعر و جغد را نشان داده است. سفیدی جغد با مو و سبیل نیما یکی است و هر دو چشم به یک‌سو دارند، جغد هم مانند نیما نگاهی متفکرانه و عمیق دارد و مانند او ابروی راستش را بالابرده است.

در بیشتر آثار الخاص و بالأخص آثار ذکرشده در تحقیق حاضر شاهد تصویرسازی هستیم؛ علی‌الخصوص نقاشی شعر پریا. در این دسته از آثار شاهد تغییر شکل نوشتاری به امر خیالی و تصویرسازی ذهنی هستیم و این تعامل ظریف، ما را به گفته ژنت در باب بیش‌متنیت می‌رساند، دیدن تغییر در امر آشنا. پریا همان اثری است که پیش‌متن فولکلور، در حد یک فرهنگ و جامعه را دارد و نقاش برای نشان دادن قسمت‌های مختلف داستانی شعر از کادربندی مختص به خود استفاده کرده است. نقاشی پریا نمونه بارز ارتباط ادبیات و نقاشی است که انواع بیش‌متن‌های ادبی و فرهنگی در هر دو اثر هم در شعر و هم در نقاشی قابل‌رؤیت است. گراهام آلن بینامتن‌ها را گفته‌هایی وابسته به دیگر گفته‌ها یا خطاب کننده به آن‌ها معرفی کرد؛ هیچ گفته‌ای یکتا و واحد نیست و همه گفته‌ها از رهگذر دیگر آواهای رقیب و متعارض مطرح می‌شوند. متقابلاً، در این شعر ما با گفته‌های بسیاری از لایه‌های متعدد ادبی و اجتماعی روبه‌رو می‌شویم و درنهایت الخاص که با هنر خود این سلسله گفته‌های به هم مرتبط را در یک قاب کنار هم نشانده و تصویرسازی کرده است. این اثر به‌صورت تک‌رنگ و طراحی است؛ نقاش از رنگ‌ها برای انتقال حس و مفهوم استفاده نکرده است. یک منحنی افقی فضای نقاشی را به دو قسمت تقسیم می‌کند و در آن فضا بخش‌هایی از شعر نوشته‌شده است. نقاش هم مانند شاعر داستان‌پرداز است و سعی کرده بخش‌هایی از شعر مانند پریان عریان، غلامان اسیر، فضای شهر و... را تصویرسازی کند و تصویر شاملو را مانند راوی داستان مصور در سمت راست و پایین تصویر ترسیم کرده است.

www.SID.ir

الخاص در برخی آثار ارتباط شعر و نقاشی را با قرار دادن المان‌ها و کلمات مرتبط شعر، در قسمت‌هایی از کادر و پرتره برقرار کرده است، مانند شعر «من و تو» احمد شاملو. تصویرسازی خاصی در این اثر صورت نگرفته زیرا مهم‌ترین المان‌های شعر در چهره و صورت شاملو وجود دارد و نقاش با کنار هم نشاندن ابیاتی که مربوط به یگانگی دیدگان است در نزدیکی چشمان و ابیاتی که بیانگر یگانگی دهان است در نزدیکی دهان، خواسته عناصر و ابیات موردنظر را در یک قاب کنار هم جمع کند و یگانگی ساده‌ای بین آن‌ها به وجود آورد. همان‌طور که ژنی بیان کرد: "متن‌ها و تصاویر هرگز در کتاب همچون دو نظام کاملاً ناهمگون و منفصل ظاهر نمی‌گردند، بلکه آن‌ها به دلیل تعلقشان به رمزگان متفاوت برای به‌کارگیری در یک فضای مشترک است که گفتگو می‌کنند، آثاری با معانی پیچیده می‌آفرینند که باید آموخت تا در یک خوانش کلی مورد رمزگشایی قرار گیرند." *(Jenny, 2003: 18)* در نقاشی شعر «من و تو» الخاص از رمز پردازی مکانی در کادر بهره برده است تا ارتباط پرتره شاملو و عناصر شعر را به تصویر بکشد.

نقاشی شعر «عصیان» ترکیبی میانه دارد، تصویرسازی مختصر و رنگ‌پردازی اندک است. پرتره سه‌رخ فروغ که گویی پشتش به مخاطب است و از شانه چپ، سر را برگردانده و به عقب نگاه می‌کند. خطوط مواجی بالای سر و بخشی از موی او کشیده شده است و نشان‌دهنده نسیمی است که هزاران بوسه از او بگرفته، در سمت راست کادر خورشیدی که نیمی از آن روی موهای فروغ قرار دارد و بخش‌هایی از آن به رنگ زرد است کشیده شده است. در شعر «عصیان» بارزترین المان‌ها، نسیم و خورشید هستند که الخاص آن‌ها را در نزدیک‌ترین حالت به پرتره فروغ کشیده است. خورشیدی که بر فروغ تابیده، باکمی رنگ زرد و مختصر سایه‌های صورت فروغ بارنگ آبی پوشانده شده است و القاء کننده خنکای نسیمی است که فروغ را لمس کرده. همان‌طور که می‌توان مصمم بودن و اشتیاق فروغ برای رهایی از بندها را در نام شعر «عصیان» دید، در نقاشی هم این احساسات را در نگاه فروغ می‌توان دید. نقاش، در این دسته از آثار ارتباط نقاشی و شعر را با ترکیب‌بندی ساده، رنگ‌های مختصر و حالت چهره برقرار کرده است.

با تأمل در نقاشی‌های الخاص متوجه می‌شویم، اشعار نو و سپید فضاسازی مدرن دارند و اشعار کلاسیک دارای فضاسازی کلاسیک هستند و هنرمند، از سبک و المان‌های هنر کهن و ترسیم خط آشوری در این دسته آثار بهره بیشتری برده است. این ویژگی نشان‌دهنده این است که سبک و گونه پیش‌متن شعری در خلق بیش‌متن هنرمند تأثیرگذار بوده. این امر در اشعاری از حافظ که مصور کرده قابل‌رؤیت است؛ مانند نقاشی غزل «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» برخلاف دیگر آثار، نوع نوشتن خط شعر در نقاشی تحریری است و نشان‌دهنده خواسته نقاش در حفظ فضای کلاسیک پیش‌متن شعری در نقاشی است. نقاشی دارای کادر مستطیلی است که به دو بخش تقسیم‌شده. حدود دوسوم از فضای بالای نقاشی را رنگ‌های آبی تیره و سرمه‌ای تشکیل داده‌اند که نمایانگر شب و دریای توفانی است؛ بر روی آن خطوط مواجی دیده می‌شود که گرداب درون شعر را تداعی می‌کند. بیت «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل/ کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها» در این قسمت نوشته‌شده. این بیت هراس او را از شرایط سختی که در آن است بیان می‌کند. هم‌چنین می‌داند کسانی که شرایط و دغدغه او را ندارند نمی‌دانند که او در چه حالی است. قسمت پایین نقاشی با طاقی قرمزرنگ جداشده است و این هم‌نشینی رنگ قرمز که گویی در دل آن فضای آبی تیره، مواج و مضطرب وجود دارد، تداعی‌کننده ترس و دلهره افراد ساکن این نقاشی است. "تفاوت رنگ‌ها به خاطر مضمون‌های مختلف بوده زیرا مضمون تعیین می‌کند که چه رنگی را به کار ببریم." (الخاص، ۱۳۸۵، ۱: ۱۲۷) در نقاشی بیشتر، از سه رنگ اصلی استفاده‌شده و می‌توان گفت تصویرسازی این بیت از شعر فقط در جهت نشان دادن معنای ظاهری آن است؛ و هیچ ارتباطی با معانی عرفانی شعر ندارد. نقاش، شب و ترس و بی‌پناهی در توفان و گرداب دریا را با رنگ‌ها و در آغوش کشیدن فرزندان توسط مادران و چهره هراسان و ملول آدم‌های درون نقاشی تصویر کرده است.

در نقاشی «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» تصویرسازی آفرینش انسان توسط فرشتگان از گِل در عرش را می‌بینیم. در نقاشی، فضای طاقی مانندی وجود دارد که کادر را به دونیمه تقسیم کرده و هر نیمه با رنگ آبی و قرمز از هم متمایز شده‌اند؛ اما این رنگ‌ها به نحوی در کادر جا گرفته‌اند که احساسی متفاوت را نسبت به نقاشی قبلی تداعی می‌کنند؛ در غزل «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» فضای ناامنی، ترس و اضطراب و در نقاشی «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» شور و اشتیاق آفرینش را القا می‌کنند. الخاص در رابطه با نقاشی «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» گفته: "به‌جای این‌که زن‌های بالدار بکشم و پنجره‌ای با کوزه و به این نتیجه برسم که «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» سعی می‌کنم «گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» را بکشم" (الخاص، ۱۳۸۶: ۲۳۵) و در این اثر سعی کرده لحظه‌ای که ملائک جمع شده‌اند و در حال به وجود آوردن آدم از گِل هستند را به تصویر بکشد. فرم انگشتان و دستان فرشته‌ها، مانند انگشتان سفالگران در هنگام شکل دادن گِل است. در نقاشی تعداد زیادی دست وجود دارد که برخی از آن‌ها به‌هم‌پیوسته و حالت طاق مانندی را به وجود آورده‌اند، گویا فضا را به دو بخش تقسیم کرده‌اند بخش بالای طاق قرمز است و بخش داخل طاق آبی‌رنگ با ابرهای سفید که فضای آسمان را به تصویر کشیده است؛ گنبد آبی‌رنگ مثل آسمان که با دست‌های ملائک درست‌شده است؛ و در پایین نقاشی رنگ سبز دیده می‌شود که می‌تواند نمایانگر زمین سرسبز باشد. پیکره‌ها طراحی خطی دارند. در میان ملائک که همه با فیگور زن طراحی‌شده‌اند فقط یک چهره نیم‌رخ از یک مرد دیده می‌شود که فیگور او از بالا و رأس گنبد که سر او قرار دارد تا پایین تصویر که پاهای او قرار دارد کشیده شده است. این مرد که در محور مرکزی نقاشی قرار دارد، نمایانگر آدم یا شاعر است که نقل‌کننده بیت شعر است؛ و وجود او توسط فرشتگان در حال شکل‌گیری و ساخته‌شدن از گِل است.

www.SID.ir

۶- نتیجه‌گیری

سؤال اصلی تحقیق این است که الخاص چگونه به‌وسیله آثارش بین نقاشی و شعر پیوند برقرار کرده؟

با توجه به تحلیل‌های انجام‌شده این نتیجه حاصل شد که در برخی آثار الخاص مانند هنر کتابت و مینیاتور ایران، سعی در تصویرسازی شعرهای نوشته‌شده در نقاشی را داشته. در آثار او فضای منفی و جای خالی، به‌ندرت دیده می‌شود و اگر در اثری، همه‌ی فضا پر نشده است، پس نقاش به دنبال این بوده که عناصری که در نقاشی حضور دارند بیشتر دیده شوند و اهمیت بیشتری پیدا کنند. درنتیجه فضای خالی حامل معنا یا احساسی است که مدنظر نقاش است. الخاص در بی‌پرده با آفتاب گفته: من بخواهم یک‌چیزی را مهم کنم، نزدیک می‌کنم و دورش نمی‌کنم. هنگامی‌که در کادر فقط یک پرتره در نزدیک‌ترین حالت به مخاطب قرار دارد و چند سطر شعر در حوالی او نوشته‌شده است، نشان‌دهنده اهمیت ویژه‌ای است که برای آن فرد و مضمون شعر قائل است. ازاین‌رو در برخی از این آثار که نقش رنگ‌ها کاسته شده و آثار او به سمت طراحی رفته‌اند، هنرمند با حالات چهره، رنگ‌های مختصر و المان‌های نشانه‌ای سعی در انتقال حس و عواطف درون شعر را داشته است. همان‌طور که نامورمطلق رابطه بیش‌متن با پیش‌متن را برگرفتگی یا اشتقاق تعریف می‌کند؛ که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد. در این دسته از آثار الخاص، نقاشی کاملاً برگرفته از شعر است؛ و اهمیت نقاشی فارغ از تصویرسازی در بیان احساس شاعر است که در برخی از آثار برای رسیدن به این هدف از رنگ‌ها استفاده کرده. الخاص در بی‌پرده با آفتاب می‌گوید تفاوت رنگ‌ها به خاطر مضمون‌های مختلف بوده زیرا مضمون تعیین می‌کند که چه رنگی را به کار ببریم. این نشان‌دهنده این است که رنگ‌ها برای او در بیان مضمون پیش‌متن مهم بوده است و درعین‌حال ابزاری برای برقراری ارتباط مضمونی میان شعر و نقاشی است. درنتیجه وی مضامین شعری را با المان‌های نمادین، رنگ‌ها، فرم‌ها و حالات چهره نشان داده و حتی در برخی آثار با استفاده از فضای منفی، طراحی خطی و کاستن رنگ‌ها سعی در انتقال حس، عواطف و تصویرسازی شعر را داشته است.

همان‌طور که ملاحظه شد آموخته‌های ترامتنیت و بررسی روابط میان متنی به ما کمک کرد تا به چگونگی تأثیر پیش‌متن‌های شعری در نقاشی‌های هانیبال الخاص پی ببریم؛ و افقی گسترده‌تر از یک نقاشی صرف را به روی ما باز کرد تا با بررسی متن‌های تأثیرگذار براثر، به معانی زیرین در پوسته کادر نقاشی دست پیدا کنیم؛ و چگونگی ارتباط شعر و نقاشی در یک کادر را بیابیم.

۷- پیشنهادها

- پیشنهاد می‌شود با توجه به جایگاه الخاص و سبک الخاصیسم در هنر معاصر، آثار وی با توجه به اقسام ترامتنیت موردبررسی سبک شناسانه‌ی دقیق قرار بگیرد.
- الخاص آثار بسیاری دارد که از یک متن ادبی به‌عنوان پیش‌متن بهره جسته است. می‌توان این آثار را دسته‌بندی کرد و انگیزه و هدف و نحوه تغییر و تکامل آن‌ها را با توجه به رابطه‌ی ترامتنی مورد تأمل قرارداد.
- همچنین در برخی از آثارش او متن و نوشته‌ای را همراه با نقاشی در یک اثر ارائه کرده است. جا دارد این بخش از آثار اوی با نظریه ادغام مفهومی موردبررسی قرار گیرد.

منابع

۱. احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل، تهران، نشر مرکز
۲. اخوان‌ثالث، مهدی، ۱۳۶۹، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، تهران، بزرگمهر
۳. امین‌پور، قیصر، ۱۳۸۴، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، علمی و فرهنگی
۴. آغداشلو، آیدین، ۱۳۷۱، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران، فرهنگ معاصر
۵. آل‌احمد، جلال، ۱۳۴۷، کارنامه سه‌ساله، تهران، انتشارات مشعل و دانش
۶. آلن، گراهام، ۱۳۸۰، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز
۷. آلن، گراهام، ۱۳۸۵، رولان بارت، پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز
۸. بارت، رولان، ۱۳۸۴، از اثر تا متن، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون شماره ۴
۹. براهنی، رضا، ۱۳۴۴، طلا و مس، تهران، چهره چاپ
۱۰. پاکباز، رویین، ۱۳۷۸، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ و هنر
۱۱. حمیدیان، سعید، ۱۳۸۱، داستان دگردیسی، تهران، نیلوفر
۱۲. الخاص، هانیبال، ۱۳۸۵، بی‌پرده با آفتاب، جلد ۱، تهران، مجال
۱۳. الخاص، هانیبال، ۱۳۸۵، بی‌پرده با آفتاب، جلد ۲، تهران، مجال
۱۴. الخاص، هانیبال، ۱۳۸۶، بی‌پرده با آفتاب، جلد ۳، تهران، مجال

www.SID.ir

۱۵. دالوند، احمدرضا، ۱۳۸۶، نقاش رمزنگار معلم رمزگشا، مجله هنر و معماری آینه خیال
۱۶. دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۷۳، نقد آثار احمد شاملو، تهران، نشر آروین
۱۷. دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۸۵، پری کوچک دریا، تهران، آمیتیس
۱۸. سجودی، فرزان،۱۳۸۷، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر علم
۱۹. شفعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۴، وصف‌های فروغ فرخزاد، مجله بخارا، شماره ۴۴
۲۰. شمیسا، سیروس، ۱۳۸۸، راهنمای ادبیات معاصر، نشر میترا، تهران
۲۱. کنگرانی، منیژه، ۱۳۸۵، خوانش یک اثر هنری در فرآیند بیش‌متنیت، خبرنامه فرهنگستان هنر، شماره ۴۱
۲۲. لاله‌ئی، نعمت، ۱۳۸۷، نقاشی‌های هانیبال الخاص، تندیس، شماره ۱۲۸
۲۳. محسنی‌نیا، ناصر، ۱۳۹۳، ادبیات تطبیقی در جهان معاصر، تهران، علم و دانش
۲۴. مختاری، محمد، ۱۳۹۲، انسان در شعر معاصر، تهران، انتشارات توس
۲۵. نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه، ۱۳۸۸، گونه‌شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقاشی ایرانی، مجموعه مقالات هم‌اندیشی، تهران، فرهنگستان هنر
۲۶. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۸۴، متن‌های درجه دوم/ بیش‌متنیت در نگاه ژرار ژنت، خردنامه همشهری، شماره ۵۹
۲۷. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۸۶، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۵۶
۲۸. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران، نشر سخن
۲۹. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۱، گونه‌شناسی بیش‌متنی، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۳۸
۳۰. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۴، خوانش ترامتنی، مجله باغ نظر، شماره ۳۲
۳۱. نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۵، بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران، نشر سخن
۳۲. هروی، حسینعلی، ۱۳۷۵، شرح غزل‌های حافظ، تهران، نشر سیمرغ
۳۳. هیلمن، مایکل، ۱۳۹۵، زنی تنها، حمیدی، تینا، تهران، نشر هنوز
34. Genette, Gerard, 1979, the Architext: an introduction, J.E.Lewin, Berkeley and Los Angeles, University of California press.
35. Genette, Gerard, 1972, Figures, paris, seuil.
36. Genette, Gerard, 1982, palmpsestes, paris, seuil.
37. Genette, Gerard, 1987, Seulis, paris, seuil.
38. Jenny, Laurent, 2003, Les genres litteraires, Genève, Dpt de français modern
39. Kristeva, Julia, 1974, Revolution in poetic language trans, New York, Columbia University Press
40. Piegay-Gros, Nathalie, 1996, Introduction a l`intertextualite, paris, Dunod.
41. http://www.hannibal-alkhas.org (access date 2019)
42. http://www.honar.ac.ir (access date 2019)

Abstract

The title of the current research is "A study on literary Hypertextuality of Hannibal Alkhas artworks according to transtextuality theory." The purpose of this research is applied done by descriptive-analytical method based on Transtextuality theory and Hypertextuality Approach by desk research on 6 works of Hannibal Alkhas. Hypertextuality is a type of Transtextuality that investigates the derivation and influence of the relationship between the text with the texts before it. In this research, examines those works of Alkhas that include the text of poetry in his painting. Examined poetry as the Hypotext and painting as the Hypertext. Research seeks answers to how poetry and painting are related to Alkhas' works and how to find the meaning of his works by Hypertextuality Approach. The findings show that according to the research hypothesis, Alkhas's tendency to literature has led him to create works that have a literary theme. He established a re-link between painting and literature in contemporary art. He has shown poetic themes with symbolic elements, colors, forms and facial expression. In some of his works, using negative space, sketch and color reduction, he has tried to convey the sense, emotions and illustration of poetry.

Key words: Transtextuality- Hypertextuality - Hannibal Alkhas- Poetry- painting

www.SID.ir