تحلیل نگارهٔ *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت

زینب رجبی*
حسنعلی پورمند**

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۸/۸/۴

چکیده

نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، تقسیم‌بندی نظام‌مندی را در دامنهٔ مطالعات بینامتنی عرضه نمود. این نظریه شامل پنج دسته از جمله بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت می‌شود. در این مقاله نگارهٔ «*حکایت یوسف و زلیخا*» اثر کمال‌الدین بهزاد با هدف تبیین پنج رابطهٔ ترامتنی به منظور شناسایی بهتر ابعاد گوناگون این نگاره تحلیل شده است. سؤالات مقاله عبارتند از: نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر بهزاد دارای کدامیک از روابط ترامتنی از منظر ژنت است؟ این نگاره بعنوان متنی بصری چگونه در ارتباطات ترامتنی تعریف می‌گردد؟

مقاله به شیوه توصیفی- تحلیلی انجام‌شده و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد نگاره شامل بینامتن‌های صریح قرآن‌کریم، بوستان سعدی و یوسف و زلیخای جامی و بینامتن‌های ضمنی و تصویری بصورت اشکال و رنگها است. نگاره دربردارندهٔ سرمتن اخلاقی-تعلیمی است. تفاسیر و نقدهای مربوط به این نگاره فرامتن آن است و همچنین پیرامتن‌هایی درونی در آن وجود دارد. از منظر بیش‌متنیت نیز در دسته جایگشت قرارمی‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: ترامتنیت، ژرار ژنت، نگارگری، یوسف و زلیخا، کمال‌الدین بهزاد

*. دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). Email: z.rajabi2012@yahoo.com
**. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email: hapourmand@modares.ac.ir

مقدمه

ارتباط یک متن با متن‌های دیگر از موضوعات مهمی است که با ساختارگرایی و پساساختارگرایی مورد توجه پژوهشگرانی چون کریستوا، بارت، ریفاتر، ژنی و دیگران قرار گرفته است. جریان‌های زیادی در شکل‌گیری و تداوم بینامتنیت نقش داشتند از جمله جریان‌های نقد سنتی، نقد منابع، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، فرمالیسم روسی، مضمون‌شناسی، دانش‌های تطبیقی، ادبیات تطبیقی و اسطوره شناسی. در این میان ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعات بینامتنی و تقسیم‌بندی و نظام‌مندکردن آن، هر گونه ارتباط میان متن‌ها را با عنوان «ترامتنیت» مطرح نمود. وی بر اساس نوع ارتباط متن‌ها با یکدیگر، پنج دسته از تناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند را از هم جدا کرد و آنها را بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت نامید.

در بررسی آثار تجسمی همچون نگارگری ایران، می‌توان طبق این نظریه، رویکرد جدیدی به آثار از منظر روابط بین متنی و تاثیر و تاثراتی که متون در خلق یک اثر دارند، داشت و از اینرو آثار تجسمی را از منظری جدید مورد مطالعه و بررسی قرار داد. در میان نگارگران ایران، کمال‌الدین‌بهزاد بعنوان هنرمندی خلاق و مبدع، در ابداع آثارش بگونه ای عمل کرده است که نمی توان آنها را تصویرسازی صرف نامید بلکه بیانی نو و اثری فراتر از متون وابسته خلق نموده است. از آنجایی که رویکرد ترامتنیت سبب خوانش بهتر متون و بررسی روابط بینامتنی و تعالی آنها می‌شود، در این مقاله کوشش شده است تا بر این اساس، نگاره یوسف و زلیخا اثر بهزاد بر اساس رویکرد ترامتنیت بررسی و تجزیه و تحلیل شود. این مقاله در پی پاسخ به این سوالات است که نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین‌بهزاد دارای کدامیک از روابط ترامتنی از منظر ژنت است؟ و اینکه این نگاره بعنوان یک متن بصری چگونه در ارتباطات ترامتنی تعریف می‌گردد؟ هدف از مقالهٔ حاضر، تبیین پنج رابطهٔ ترامتنی در تحلیل نگاره یوسف و زلیخای بهزاد بمنظور شناسایی بهتر ابعاد گوناگون این نگاره است.

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ نظریهٔ بینامتنیت، کتاب‌ها و مقالات متعددی انتشار یافته که به تاریخچه، تحلیل و تفسیر این رویکرد و نیز بطور خاص به نظریه ترامتنیت ژرار ژنت پرداخته‌اند. اما مقالات محدودی در خصوص تحلیل آثار تجسمی بر اساس این نظریه انجام شده و بیشتر، متون نوشتاری مورد بررسی قرار گرفته‌اند. لذا مقاله حاضر که یکی از آثار نگارگری یعنی نگاره یوسف و زلیخای بهزاد را از این منظر بررسی نموده، مخاطب را از طریق رویکرد ترامتنیت با مضمون نگاره آشنا می‌کند و حیطه ترامتنیت را به تحلیل تصویر برده است. در ادامه به برخی از منابعی که پیشینه این تحقیق محسوب می‌شوند، اشاره می‌گردد.

کتاب بینامتنیت نوشته گراهام، آلن، (۱۳۸۰). در این کتاب تاریخچه و رویکردهای گوناگون در خصوص نظریهٔ بینامتنیت مطرح شده است. در بخشی از این کتاب نظرات ژرار ژنت در خصوص ترامتنیت بطور مفصل شرح و بسط داده شده است.

کتاب بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)»، نوشته نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۵). نویسنده این کتاب را بعد از کتاب درآمدی بر بینامتنیت، به چاپ رسانده که در آن به زمینه‌ها و ریشه‌های شکل‌گیری و نظریه‌پردازان این حوزه پرداخته است. در این کتاب کوشش شده تا به موضوع بینامتنیت در دوره پسین آن پرداخته شود و نظریه‌های گوناگونی که در این دوران مطرح است و از جمله نظریه ترامتنیت ژنت و ابعاد گوناگون آن مورد بررسی قرار گیرد.

کتاب ساختار و تاویل متن، نوشته احمدی، بابک، (۱۳۹۳). در این کتاب ضمن توضیح مفصل درباره شخصیت ژنت و دیدگاه‌های گوناگون وی در حوزه زبان شناسی، بحث ترامتنیت وی نیز توضیح داده شده است.

مقاله با عنوان «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، نوشته نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، مجله پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶. در این مقاله نظریات گوناگون در خصوص بینامتنیت تا ترامتنیت بطور اجمالی توضیح و سپس نظریه ترامتنیت ژنت و پنج حوزه آن بتفکیک بررسی و شرح شده است.

همچنین تعداد محدودی مقاله به تحلیل آثار تجسمی از منظر نظریه ترامتنیت ژنت پرداخته که می‌توان به مقالاتی با عناوین «بررسی آثار نقاشی هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت»، نوشتهٔ یزدان‌پناه، مریم،(۱۳۹۶)، فصلنامه مطالعات شبه قاره، شماره۳۱. «خوانش ترامتنی صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی های روایت گیلگمش» نوشته فخاری‌زاده، نسیم و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، مجله باغ نظر، شماره۳۲ و «خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، نوشته نوروزی، نسترن و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۷)، مجله هنرهای زیبا، شماره ۷۳ اشاره نمود.

چارچوب نظری

بینامتنیت بر این اصل استوار شده که هیچ متنی بدون پیش متن نیست. در واقع در طول تاریخ، متن‌ها در یک ارتباط زنجیره ای با هم خلق می‌شوند و همیشه متن‌های نو بر اساس متن‌های قدیمی شکل می‌گرفتند. بر اساس این نظریه متن‌ها هیچگاه بطور دفعی و مستقل خلق نمی شوند، بلکه همواره در شبکه‌ای از متن‌های جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرند.

ژولیا کریستوا و رولان بارت از بنیان‌گذاران نسل اول بینامتنیت محسوب می‌شوند. کریستوا نخستین بار در دهه ۱۹۶۰ اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد. رویکرد او در تقابل با نقد منابع مطرح شد. بینامتنیت نزد کریستوا بعنوان روشی برای رصدکردن عناصر برگرفته از دیگر متن‌ها نمی باشد بلکه برای تبیینی نو از وضعیت جدید متن، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

رولان بارت نیز همچون کریستوا به مسئله تأثیر و تاثر متون قائل نبود و بطور مشترک نقد منابع و جستجوی عناصر یک متن پیشین در متن پسین را رد می‌کرد. اما بارت مسئله «بینامتنیت خوانشی» را مطرح کرد بدین معنا که هر متنی بر اساس متن‌های پیشین خوانش و فهمیده می‌شود.

نسل دوم بینامتنیت با ژنی و ریفاتر آغاز شد. ایشان بر خلاف نسل اول بر تاثیرپذیری متن‌ها از متن‌های گذشته تاکید کردند. ژنی بر امکان بازجویی و بازیابی بینامتنی تاکید دارد و این مسئله را عنصر تمایزکننده بینامتنیت خود مطرح می‌کند. او با نوآوری خود، بینامتنیت را از یک نظریه صرف به مطالعه کاربردی تبدیل کرد. در نظریه ریفاتر بین بینامتن و بینامتنیت تفاوت ایجاد شد. طبق نظر او، مجموعه متن‌هایی که هنگام خوانش در ذهن تداعی می‌شود و در چگونگی دلالت‌پردازی تأثیر می‌گذارند، «بینامتن» محسوب می‌شود که در افراد گوناگون متفاوت است. اما «بینامتنیت» به فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها در خوانش مخاطب گفته می‌شود. پس از ایشان ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا و دیگر نظریه‌پردازان هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید «ترامتنیت» نامگذاری نمود.

نظریه ترامتنیت[1] ژرار ژنت

ترامتنیت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته و این نظریه تازه می‌کوشد تا همه ارتباطات میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد. ژنت در این باره می‌نویسد: «[ترامتنیت] هر چیزی که پنهانی یا آشکار یک متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار دهد است» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۱). نظریهٔ ترامتنیت ژنت، کاملتر از نظرات بینامتنی دیگران است. چرا که «ژنت با طرح ترامتنیت قصد داشت تا هرگونه رابطه ای که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه نماید. بنابراین ترامتنیت خود چیزی نیست مگر مجموعه انواع روابط میان متن‌ها که یکی از آنها بینامتنیت است» (همان، ۱۳۹۵: ۲۴). ژنت این اصطلاح را در کتاب الواح بازنوشتی خود مطرح می‌کند. در لغت‌نامه انگلیسی آکسفورد، واژه لوح بازنوشتی را به عنوان «یک کاغذ پوستی یا نظایرش که دو بار بر آن نوشته شده و نوشته اصلی آن پاک شده است، تعریف می‌کند. 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 بعنوان بازنویسی غیر اصیل آنچه پیش از این نوشته شده است» (گراهام، ۱۳۸۰: ۱۵۵).

ژنت در آغاز کتاب الواح بازنوشتی، پنج دسته از تناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند را از هم جدا کرد و هر یک را شکلی از مناسبات تعالی‌دهنده متن خواند. «این مناسبات دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند و بیش از این، موجب تعالی معنایی آن هم می‌شوند» (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۲۰). در ادامه بطور مختصر درباره هر یک توضیحاتی ارائه می‌گردد.

انواع ترامتنیت:

۱. بینامتنیت:[۲]

این رابطه بر اساس رابطهٔ هم‌حضوری به معنای حضور عنصر یا عناصری از یک متن در متنی دیگر شکل می‌گیرد. «بینامتنیت هنگامی شکل می‌گیرد که دو متن دارای عنصر یا عناصری واحد باشند. حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر و یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص، سه گونه اصلی بینامتنیت از این نقطه نظر محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۱ :۵۸ و۵۹).

ژنت سه گونه رابطه بینامتنی را مطرح می‌کند:

- بینامتنیت صریح و اعلام‌شده: به معنای حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. مولف متن۲، مرجع متن خود که متن ۱ باشد را پنهان نمی‌کند و به آن ارجاع می‌دهد. نقل قول‌های مستقیم و غیر مستقیم، کلاژ و غیره از اقسام آن هستند.

- بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده: به معنای حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است. مولف متن ۲ می‌کوشد مرجع بینامتن خود را پنهان کند. سرقت‌های ادبی و هنری در این دسته قرار می‌گیرند.

- بینامتنیت ضمنی: مولف متن ۲ نمی‌خواهد در بینامتن خود پنهان‌کاری کند، به همین منظور با نشانه‌هایی که در متن قرار می‌دهد، می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را شناخت. این نوع بینامتن ضمنی‌ترین و پنهان‌ترین شکل ممکن روابط میان دو متن را برقرار می‌کند. بطور کلی تلمیحات اجازه پیوند میان‌متنی را به صورتی ممکن می‌سازد که به گونه‌های روایی به ویژه روایت‌های ادبی و هنری تغییری وارد نشود. انواع تلمیحات، کنایات و اشارات از این نوع هستند.

۲. پیرامتنیت:[۳]

متن‌ها همواره در پوششی از متن واژه‌هایی است که آن را بطور مستقیم و غیرمستقیم دربرگرفته‌اند. بنابراین هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد. پیرامتن‌ها مانند آستانه‌های متن هستند. ژنت در کتابی با عنوان «زمینه‌ها» درباره این دسته از مناسبات تعالی‌دهنده دلالت معنایی متون یعنی پیرامتن‌ها سخن می‌گوید. وی پیرامتن‌ها را به دو دسته پیرامتن‌های درونی و پیرامتن‌های برونی تقسیم می‌کند:

- پیرامتن درون‌متنی:[۴] این نوع پیرامتن، بطور مستقیم و بی‌واسطه با متن اصلی و کانون مرتبط است و به نزدیک‌ترین شکل، متن را احاطه می‌کنند. شامل طرح روی جلد، حروف، صفحه عنوان، نام نویسنده یا نویسندگان، عنوان متن، جملاتی بر پشت جلد در معرفی یا تبلیغ کتاب، صفحه تقدیم‌نامه، پیشگفتار و مقدمه‌ها، پسگفتار، عناوین فصول، عناوین فرعی، فهرست‌ها، نمایه‌ها، یادداشت‌ها و غیره.

- پیرامتن برون‌متنی:[۵] عناصر بیرون از متن مورد نظر هستند که شامل یادداشت‌های نشریات، مصاحبه‌ها و آگهی‌های تبلیغاتی در خصوص متن اصلی، نقد و نظرات منتقدان، جوابیه‌ها، نامه‌های خصوصی و دیگر مباحث مولفانه یا ویراستارانه، صفحات ادبی نشریه‌ها، مباحث انجمن‌های ادبی و علمی و دانشگاهی، گفتگوها و جدل‌ها در رسانه‌های همگانی می‌باشند.

۳. فرامتنیت:[۶]

- فرامتنیت بر اساس روابط تفسیری و تاویلی بنا شده است. «هرگاه متن ۱ به نقد، تفسیر یا تحلیل متن۲ اقدام کند، رابطه آنها فرامتنی خواهد بود، زیرا متن ۲ که به تفسیر و تشریح یا نقد می‌پردازد، نسبت به متن ۱ یک فرامتن محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶:

۱۳۲). این نوع رابطه به سه گونه تشریح، انکار و تائید متن تقسیم شده است.

۴. سرمتنیت:[۷]

سرمتنیت به روابط طولی میان یک اثر و گونه ای را که اثر به آن تعلق دارد گویند. «موضوع گونه و سرمتنیت از موضوعات مهم و کهن در ادبیات محسوب می‌شود که به عنوان یک قالب و چارچوب برای خلق آثار مورد استفاده قرار گرفته است» (آذر، ۱۳۹۵: ۲۳). گونه‌شناسی‌های تغزلی، حماسی و نمایشی از جمله سرمتنیت‌های متون است.

۵. بیش‌متنیت:[۸]

بیش‌متن، متنی است که از یک متن پیشین در جریان یک روند دگرگون‌کننده اخذ شده باشد. به عبارت دیگر وجود متن ۲ (بیش‌متن)[۹] به متن ۱ (پیش‌متن)[۱۰] وابسته است و تا متن اول وجود نداشته باشد، متن دوم هم شکل نمی‌گیرد. در بیش‌متنیت، «تأثیر» یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه «حضور» آن.

دو نوع رابطه در بیش‌متنیت وجود دارد: ۱. همانگونگی یا تقلید:[۱۱] هنرمند بدون تغییر در نسخه اصلی(متن ۱)، متن دوم یا بیش‌متن را در وضعیت جدید قرار می‌دهد. ۲. تراگونگی یا دگرگونگی:[۱۲] متن ۲ یا اثر هنری جدید با ایجاد تغییرات در متن ۱ ایجاد شده است. بر اساس رابطه تراگونگی و همانگونگی، ژنت شش گونه ارتباط بیش‌متنی را مطرح می‌کند که به تفکیک عبارتند از:

- روابط تراگونگی:

۱. پارودی:[۱۳] پارودی، تراگونگی و تغییر سبکی بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن با کارکرد تفننی بیان می‌کند. این گونه بیش‌متنیت صرفاً برای شوخی است و هدفی برای تخریب و تحقیر ندارد. به عبارت دیگر متن ۲ قصد شوخی با متن ۱ را دارد و لذا در این فرآیند متن تازه ای خلق می‌شود.

۲. تراوستیسمان:[۱۴] در این نوع رابطه تراگونگی سعی می‌شود بر اساس رابطه طنزی به تخریب و تحقیر پیش‌متن بپردازد. مثال بارز آن تابلوی مونالیزای اثر سالوادور دالی است که به قصد تحقیر و تخریب اثر داوینچی ایجاد شده است.

۳. جایگشت:[۱۵] این گونه به شکلی جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. جایگشت، رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. اغلب اقتباس‌های هنری از این دست هستند. تغییر سنی متون، تبدیل یک رمان به فیلم یا نقاشی، ترجمه، منثورکردن منظوم و بالعکس و غیره، نمودهایی از این رابطه هستند.

- روابط همانگونگی:

۱. پاستیش:[۱۶] به معنای تقلید سبک از شیوه نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. «در پاستیش شیوه تقلید می‌شود اما در اغلب موارد، موضوع دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد... بنابراین بر اساس شاخص همانگونگی، پاستیش تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن است» (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۸).

۲. شارژ:[۱۷] در لغت به معنوی غلوکردن همراه با نوعی طنز است. در شارژ، سبک مورد تقلید می‌گیرد اما با تغییراتی، کوشش می‌شود نسبت به پیش‌متن، طنز و نقد داشته باشد مانند آنچه در کاریکاتور صورت می‌گیرد.

۳. فورژی:[۱۸] به معنای تقلید جدی از پیش‌متن است. در فورژی کوشش می‌شود ضمن تقلید از سبک پیش‌متن، کارکرد بیش‌متن جدی باشد. برای مثال منظومه «فرهاد و شیرین» بافقی در زمان مرگش ناقص ماند بعدها توسط وصال شیرازی تکمیل‌تر و در دوره قاجار به پایان رسید.

تحلیل نگاره یوسف و زلیخا بر مبنای نظریه ترامتنیت:

این نگاره با عنوان «*حکایت یوسف و زلیخا*»، به صحنه گریز یوسف(ع) از زلیخا می‌پردازد که توسط کمال‌الدین‌بهزاد به تصویر درآمده است (تصویر۱). این نگاره از یک سو بدلیل حضور چندین متن، اثری بینامتن است و از سوی دیگر بدلیل آنکه بهزاد فراتر از پیش‌متن‌ها

برای بیان تفکر خود به خلق متن جدیدی پرداخته، اثری بیش‌متن نیز محسوب می‌شود. همچنین این اثر دربردارنده سرمتن، فرامتن و پیرامتن نیز هست که در ادامه به تفصیل توضیح داده خواهد شد.

۱. بینامتنیت:

در این اثر چندین متن گوناگون بطور صریح و ضمنی حضور دارند و از این نظر، نگاره را به اثری بینامتن تبدیل نموده‌اند. بهزاد در این نگاره از متن‌های مختلفی همچون قرآن‌کریم، بوستان سعدی، یوسف و زلیخای جامی، اذکار، اشارات و تلمیحات برای بیان بهتر مضمون مورد نظر خود بهره جسته و در نتیجه بینامتن چندمتنی ایجاد نموده است.

۱. ۱. بینامتن‌های صریح

- بینامتن قرآن‌کریم

اصلی‌ترین و مهم‌ترین متن حاضر در این نگاره،

تصویر۱: حکایت یوسف و زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۳ه.ق، محل نگهداری موزه قاهره مصر(Bahari, 1996: 109)

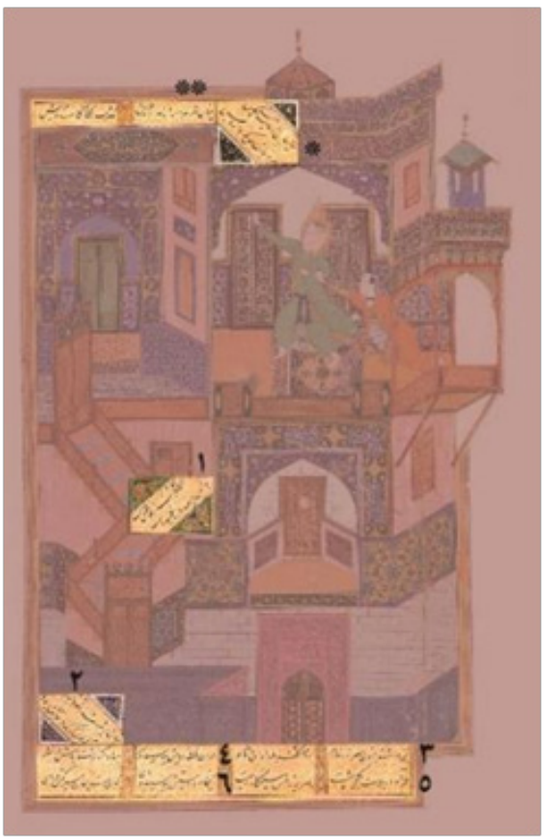
داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن‌کریم است. زندگانی این پیامبر الهی مملو از حوادث و رویدادهای تلخ و شیرین است که خداوند در آخر این سوره آن را مایه عبرت اهل تفکر بیان می‌کند. مهمترین این حوادث عبارتند از: حسادت برادران نسبت به یوسف و به چاه انداختن وی، فروخته شدن یوسف و برده شدن وی به مصر، خریدن یوسف بعنوان برده توسط عزیز مصر، عشق زلیخا به یوسف بدلیل زیبایی خیره‌کننده او و عدم تمکین یوسف و فرار از دست او، به زندان افتادن یوسف، تعبیر خواب پادشاه و آزاد شدن او از زندان، واگذاری مسئولیت خزانه‌داری به او و چندی بعد عزیزی او بر مصر، رویاروی یوسف با برادران در مصر و غیره و در انتها رسیدن او به یعقوب و سجده برادران بر وی. اما آنچه به موضوع نگاره کمال‌الدین بهزاد مربوط است، داستان علاقه همسر عزیز مصر (زلیخا) به یوسف(ع) و امتناع یوسف از درخواست اوست که در چند آیه این سوره مبارکه بدان اشاره شده است. این آیات که پس از ماجرای به چاه انداختن یوسف و سپس خریده شدن او توسط عزیز مصر مطرح می‌شوند، بدون مقدمه به درخواست کامجویی همسر عزیز مصر از یوسف و غفل‌کردن درهای قصر و سپس فرار یوسف و پاره شدن پیراهن او از پشت اشاره می‌کند و در ادامه با مشخص‌شدن پاکدامنی یوسف و اعراض او از تن‌دادن به درخواست زلیخا، بیان می‌شود که وی به زندانی می‌افتد.

لازم است اشاره شود این داستان پیش از قرآن‌کریم، در تورات و با روایتی دیگر نقل شده است. بدین صورت که پس از درخواست هم‌بستر شدن زلیخا با یوسف و امتناع یوسف، وی لباس خود را که به دست زلیخا گرفته شده بود، رها کرده و از وی فرار می‌کند. در این روایت اشاره‌ای به پاره شدن لباس وی از پشت نمی شود. همچنین در این روایت زمانی که یوسف به بیرون خانه می‌گریزد، زلیخا در غیاب عزیز با اهالی خانه در این باره سخن گفته که هم اعتراض به عزیز بوده و هم تهمت به یوسف. ولی در روایت قرآن، اولین کسی که یوسف بعد از فرار با او برخورد می‌کند عزیز مصر است و زلیخا اول نزد عزیز مصر،

یوسف را متهم می‌کند. «بزرگترین اختلاف میان این دو روایت، مربوط به همین داستان عشق و دلدادگی زن عزیز مصر به یوسف است و اینکه در تورات عزیز با باورکردن دروغ همسرش که می‌خواست تهمت خود بر یوسف افکند، یوسف را بدون بازخواست به زندان می‌اندازد، اما در قرآن چنین نیست؛ چون عزیز به حقیقت، یعنی بهتان‌زدن در حق بی‌گناهی او پی می‌برد و باور دارد که یوسف بی گناه و زلیخا دروغگوست» (سید صادقی، ۱۳۸۶: ۱۰۲). پس روایت تورات، خود پیش‌متن داستان یوسف(ع) در قرآن محسوب می‌شود. در نگاره‌ای که بهزاد طرح کرده طبق متن قرآن‌کریم، در نگاه اول صحنه گریز یوسف از زلیخا در بالای اثر که وی را در حالیکه به قفلِ در برای رهایی دست برده، نظر مخاطب را بخود جلب می‌کند. تاکید بر پاکدامنی یوسف و پناه‌بردن او به خداوند که در عبارت «معاذ الله»-به معنای پناه بر خدا- در آیه ۳۹ سوره یوسف و در جواب درخواست زلیخا آمده، پیش‌متن اصلی بهزاد در تصویرگری این حکایت است. همچنین وجود درهای بسته و قفل‌شده نیز برآمده از همین آیه است که اشاره می‌کند که زلیخا درها را قفل می‌کند «و غلقت الابواب». در این اثر هرچند که بهزاد از آیات این سوره در نگاره بصورت نوشتاری استفاده نکرده اما صحنۀ اصلی داستان که شامل صحنه گریز یوسف از زلیخا و درهای بسته برای مقصود زلیخا است، حکایت از حضور قطعی قرآن‌کریم دارد که می‌توان گفت بطور صریح و با زبان تصویر ارائه شده است.

- بینامتن بوستان سعدی

داستان یوسف و زلیخا از مضامینی است که در ادبیات فارسی و بخصوص ادبیات عرفانی بسیار مورد توجه بوده است. جدا از استفاده تلمیحی شعرا از این داستان و دیگر وقایع مربوط به زندگانی یوسف(ع) در اشعار بصورت استعاره‌ها، ایهام‌ها، کنایات، تضمین‌ها و غیره، برخی شعرا و ادبا بطور مفصل رساله یا منظومه‌هایی با عنوان یوسف و زلیخا سروده‌اند و در آنها به ابعاد گوناگون این داستان با زبان هنری



تصویر۲: نحوه چینش بینامتن بوستان سعدی

پرداخته‌اند. منظومه یوسف و زلیخا منسوب به فردوسی، رساله فی حقیقةالعشق سهروردی -در بیان عرفانی داستان یوسف(ع)- یوسف و زلیخای جامی، یوسف‌نامه پیر جمالی اردستانی (قرن نهم ه.ق) از جمله متونی است که در این موضوع نگاشته شده است. همچنین برخی از شعرا نظیر سعدی، مولوی، عطار و دیگران نیز، برخی مضامین برگرفته از داستان یوسف(ع) را در قالب حکایت‌های کوتاه بیان کرده‌اند.

اما آنچه در اینجا بعنوان بینامتن صریح دیگر این نگاره مطرح است، حضور بخشی از بوستان سعدی در این نگاره است که با عنوان «حکایت زلیخا و یوسف(ع)» در باب نهم بوستان (در توبه و راه صواب) آمده است. بهزاد بخشی از اشعار این داستان و همچنین دو بیت از حکایت قبلی آن را انتخاب کرده و به شیوه‌ای بدیع در کتیبه‌ها قرار داده است. این کتیبه‌ها به شیوه‌ای در ترکیب‌بندی قرار گرفته‌اند که خود از نظر بصری به بیان ایده و مضمون اثر کمک

می‌کنند(تصویر۲). در اینجا برای فهم بهتر ترتیب انتخاب ابیات در این اثر، دو حکایت با ذکر شماره و علامت بیت آورده می‌شود:

یکی متفق بود بر منکری
گذر کرد بر وی نکو محضری
نشست از خجالت عرق کرده روی
که آیا خجل گشتم از شیخ کوی
شنید این سخن پیر روشن روان
بر او بر بشورید و گفت ای جوان
نیاید همی شرمت از خویشتن
که حق حاضر و شرم داری ز من؟
*نیاسایی از جانب هیچ کس
برو جانب حق نگه دار و بس
**چنان شرم دار از خداوند خویش
که شرمت ز بیگانگان است و خویش

حکایت زلیخا با یوسف(ع)

۱. زلیخا چو گشت از می‌عشق مست
به دامان یوسف درآویخت دست
۲. چنان دیو شهوت رضا داده بود
که چون گرگ در یوسف افتاده بود
۳. بتی داشت بانوی مصر از رخام
بر او معتکف بامدادان و شام
۴. در آن لحظه رویش بپوشید و سر
مبادا که زشت آیدش در نظر
۵. غم آلوده یوسف به کنجی نشست
به سر بر ز نفس ستمگاره دست
۶. زلیخا دو دستش ببوسید و پای
که ای سست پیمان سرکش درآی
به سندان دلی روی در هم مکش
به تندی پریشان مکن وقت خوش
روان گشتش از دیده بر چهره جوی
که برگرد و ناپاکی از من مجوی
تو در روی سنگی شدی شرمناک
مرا شرم باد از خداوند پاک
چه سود از پشیمانی آید به کف
چو سرمایه عمر کردی تلف؟
شراب از پی سرخ رویی خورند
وز او عاقبت زرد رویی برند
به عذرآوری خواهش امروز کن
که فردا نماند مجال سخن

از آنجایی که معمولاً مدخل ورود به یک نگاره از پایین صفحه تصویر به سمت بالا می‌باشد، بهزاد در چینش این ابیات از بوستان، خوانشی متفاوتی را به خواننده القا می‌کند. بدین صورت که ابتدا ابیات سه تا شش حکایت زلیخا با یوسف(ع) را که در توصیف مهیاکردن فضا برای متقاعدکردن یوسف و پوشاندن بت توسط وی و نیز صحنهٔ مربوط به ابراز امتناع و ناراحتی یوسف است، در کتیبه‌های شعری پایین اثر و در بخش مازاد ترکیب اثر بصورت افقی قرار داده است. سپس بیت اول و دوم این حکایت را در مسیر راه پله قرار داده تا چشم مخاطب را با خود به سمت بالا و راست بنا که صحنه اصلی داستان یعنی گریز یوسف از زلیخا، هدایت کند. در انتها با حرکت دست کشیده شده یوسف بسوی قفل در، چشم به سمت دو بیت انتهایی که مربوط به ابیات حکایت قبلی است و نتیجه و مضمون اصلی این اثر محسوب می‌شود هدایت می‌گردد. بدلیل آنکه این نگاره متعلق به نسخه بوستان سعدی است که توسط بهزاد مصور شده و اشعاری از بوستان در متن تصویر آورده شده، بر اساس نظریه بینامتنیت ژنت می‌توان گفت که حضور این اشعار در متن دوم یعنی نگاره یوسف و زلیخای بهزاد بصورت بینامتن صریح آمده است.

- بینامتن منظومه یوسف و زلیخای جامی

بینامتن دیگر این نگاره مربوط به منظومه یوسف و زلیخای جامی است. در این نگاره هنرمند از سه بیت منظومه یوسف و زلیخای جامی، شاعر هم عصرش، بصورت کتیبه روی بنا در دو قسمت استفاده نموده است. حضور این ابیات که در توصیف بنای مجلل و آراسته شده توسط زلیخا است و بهزاد نیز از آنها بصورت کتیبه بر روی بنا استفاده کرده، جنبه فرعی و شاید بتوان گفت تکمیلی بدان داده است (تصویر۳). یک بیت در قسمت بالای ایوان زلیخاست و به رنگ نارنجی در توصیف ایوان او آمده:

صفای صفه‌هایش صبح اقبال
فضای خانه‌هایش گنج آمال

دو بیت دیگر را نیز در کتیبه ایوان پایینی و با رنگ سفید نوشته که مجدداً توصیف کاخ مجلل زلیخا و اشاره به خلوتی فضایی که ایشان در آن قرار دارند است:

اگـــر نظارگـــی آنجـــا گذشـــتی
ز حســـرت در دهانـــش آب گشـــتی
درو جـــز عاشـــق و معشـــوق کـــس نـــی
گزنـــد شـــحنه و آســـیب عســـس نـــی

حضور این ابیات در متن جدید که از دو جای مختلف داستان جامی انتخاب شده، چنانچه بیان شد همگی مربوط به توصیف کاخ و فضایی است که زلیخا مهیا کرده بود. اما نکته قابل توجه آن است که با وجود توصیف مفصل جامی از زرق و برق این بنا و تصاویر گوناگونی از دلدادگی ایشان که به دستور زلیخا بر در و دیوار و سقف و زمین نقش بسته شده بود، اما بهزاد صرفاً بنایی ساده با ساختاری آجری را تصویر کرده که به جای آن همه زرق و برق و تصاویر، از کتیبه‌هایی مذهب و تزئینات گره‌چینی بهره برده و به همین اشاره مختصر به متن جامی در خصوص این بنا در حد سه بیت اکتفا نموده است. حضور این اشعار در متن نگاره، بصورت بینامتن صریح آمده، منتها بدلیل آنکه این نگاره در نسخه بوستان سعدی قرار دارد، لذا تشخیص شاعر این ابیات یعنی جامی، کار اهل فن است.

نکته دیگری که با بررسی بینامتن جامی باید به آن اشاره کرد آن است که جامی در این منظومه در لابه لای توصیف کاخ، از هفت اتاق با درهای رنگین متفاوت یاد می‌کند که زلیخا یوسف را به ترتیب از آنها گذر می‌دهد و درها را یکی یکی قفل می‌کند تا اینکه وی را به اتاق هفتم می‌رساند که اصل ماجرا در آنجا اتفاق می‌افتد. نمایش این هفت در - و نه هفت اتاق! - در نگاره بهزاد به‌طور ضمنی از این متن گرفته شده چرا که در متن قرآن فقط به قفل شدن درها توسط همسر عزیز مصر اشاره شده، چنان که می‌فرماید: «و غلقت الابواب» و به تعداد درها و اتاق‌ها اشاره‌ای نشده است.

لازم است مجدداً بر این نکته تأکید شود که بهزاد ابیاتی را که در متن‌های جامی و بوستان و مربوط به توصیف مکان این اتفاق است در نقاط کم اهمیت قرار

تصویر۳: حضور بینامتن یوسف و زلیخای جامی

داده است - اشعار جامی را در کتیبه ایوان‌ها و اشعار سعدی را در بخش مازاد پایین کادر نگاره-، اما ابیاتی که می‌خواهد بر پاکدامنی یوسف و توجه او به خداوند اشاره کند، در ترکیبی خاص و با تأکید در نقاط حساس و درون اثر قرار داده است.

۱. ۲. بینامتن‌های ضمنی

بهزاد در ابداع این اثر، از بینامتن‌های ضمنی دیگری همچون تلمیحات، اشارات و کنایات نیز در قالب نوشتار، اشکال و رنگ‌ها استفاده کرده است که بصورت جداگانه به آن پرداخته می‌شود.

بینامتن ضمنی بصورت اشکال:

مسلماً در تغییر حوزهٔ نشانه‌ای از نوشتار به تصویر، نوع نشانه نیز تغییر کرده و به جای کلمه و جمله در متن نوشتاری، به شکل و رنگ در تصویر تغییر می‌کند. لذا هر یک از اشکال و رنگ‌ها می‌توانند بیانگر مفهوم و پیامی خاص باشند. اینگونه بینامتن که بطور کلی در نظریه ژنت تحت عنوان تلمیح آمده است، می‌کوشد رابطه بین دو متن را یکی بصورت آشکار و دیگری را بصورت پنهان مطرح کند. درک این نوع از بینامتن چه در متن نوشتاری و چه در متن تصویری، نیازمند

تصویر۴: نمایش نمادین هفت در و پله‌هایی پیچ‌درپیچ

آگاهی و علم به پیش‌متن‌های موجود است. ژنت می‌نویسد: «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 بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۰). در نگاره مورد بحث حاضر، نیز اشکال گوناگونی وجود دارد که برخی از آنها بطور ضمنی و کنایی حاوی پیام خاصی هستند که عبارت‌اند از:

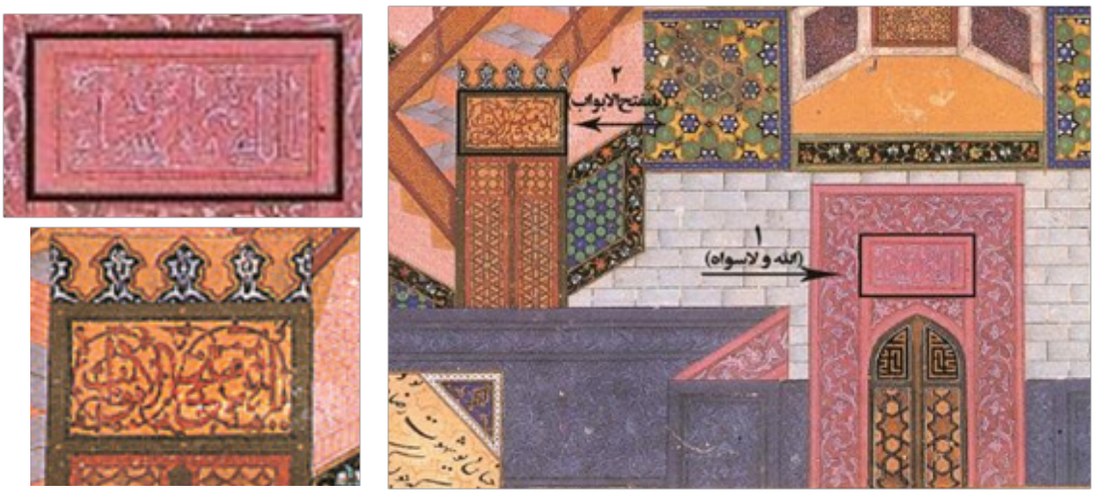
- وجود هفت در، به همراه پله‌هایی پیچ‌درپیچ کنایه به سختی راه سالک در طی هفت مرحله سلوک الی الله دارد که از بینامتن‌های ضمنی این اثر که ریشه در فرهنگ و ادبیات عرفانی ایران دارد، گرفته شده است (تصویر۴). هفت مرحله سیر و سلوک سالک که در ادبیات عرفانی شامل طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا است در کتب و منابع متعددی بیان شده است که در میان آنها منطق‌الطیر عطار بوضوح این مراحل را بطور تمثیلی و نمادین و از زبان پرندگان برای رسیدن به کوه قاف یا همان مقام وحدت و فنا فی الله بیان می‌کند. این مسیر که راهی پر خطر است نیاز به هدایت پیر طریقت دارد تا سالک بتواند به سلامت به سر منزل مقصود برسد. در این داستان که خداوند هدایتگر یوسف است و طبق آیه قرآن اگر عنایت او نبود، یوسف به لغزش می‌افتاد، بر مقام والای یوسف تأکید شده است.

- جایگاه متزلزل ایوانی که زلیخا در آن قرار دارد با نوع طراحی بهزاد که بالکنی که وی در آن قرار دارد و همچنین نوع طراحی پیکره زلیخا که دو زانو بر زمین قرار گرفته و به سمت یوسف و بصورت اریب متمایل شده، در مجموع بصورت ضمنی اشاره به تزلزل و شکست او در برابر یوسف دارد.

- خلوتی حیات و کل بنا که هیچ فردی در آن قرار ندارد- بر خلاف آثار نگارگری دیگر که معمولاً پیکره‌های انسانی در آن زیاد هستند- در کنار کتیبه «الله و لاسواه»- به معنی خدا و دیگر هیچ- که تاکید بر حضور خداوند است، نشانی از امتحان حفظ پاکدامنی یوسف دارد. در این نگاره حتی پیکره همسر زلیخا که طبق پیش‌متن‌ها در پشت در حاضر بوده نیز ترسیم نشده است.

- بهزاد در این نگاره بر کفایت‌کردن خداوند برای یوسف از طریق بینامتن‌های ضمنی نوشتاری که برآمده از فرهنگ قرآن است، تأکید می‌کند. ذکر «الله و لاسواه» که بر روی کتیبه در ورودی ساختمان نقش بسته، کنایه از اتکال صرف به خداوند است. همچنین ذکر «یا مفتح الابواب» که بر کتیبه سردَر دوم است، بطور ضمنی تمنّای یوسف از خداوند برای گشودن درها بمنظور رهایی از فتنه زلیخاست را هویدا می‌سازد(تصویر۵). «نگاره «گریختن یوسف از دست زلیخا» در میان نگاره‌هایی که به طور غیر مستقیم ملهم از قرآن هستند نیز قرار می‌گیرد. از طریق کتیبه‌های مصور نصب شده به بناهای درون نگاره اشاره می کند که اشاره‌ای به قصص قرآنی مشابه متن اصلی دارد و در اصل برای متن داستان اصلی به طور غیر مستقیم شاهد و سند و مثال قرآنی می آورد» (لطفی‌حقیقت و موسوری‌لر، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

- حالت تحت‌الهنک یوسف، کنایه از عبودیت و خود را در محضر خدا حاضر دیدن وی است که بینامتن ضمنی و تصویری دیگر این نگاره محسوب می‌شود (تصویر۶).

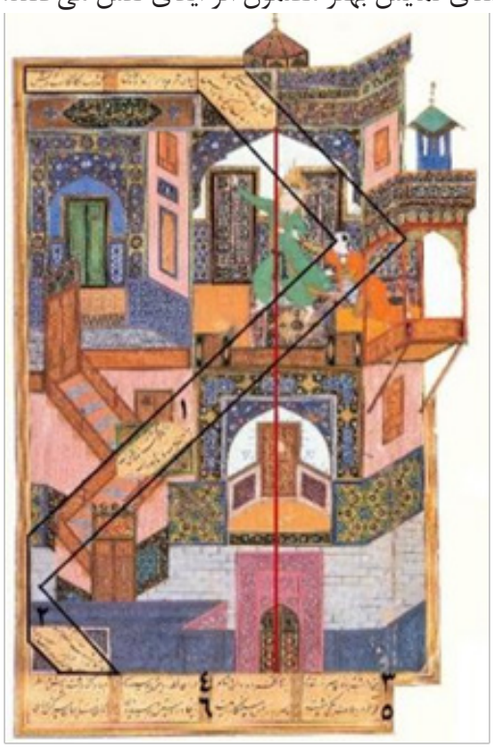


تصویر۵: کتیبه های «الله و لاسواه» و «یا مفتح الابواب»

- هالهٔ نورانی بر دور سر یوسف(ع) نیز اشاره به مقام معصومیت و تقدس جایگاه این پیامبر الهی دارد.هاله نورانی که همان فره ایزدی در فرهنگ ایران از پیش از اسلامی مطرح بود است، نور اشراقی و حکمت الهی است که نصیب پرهیزگاران می‌گردد. سهروردی می‌نویسد: «و هر که حکمت بداند و بر سپاس و تقدیس نورالانوار مداومت نماید، چنانکه گفتیم او را «خره‌ی کیانی» بدهند و «فرّ نورانی» ببخشند و بارق الهی او را کسوت هیبت و بها بپوشاند و رئیس طبیعی شود عالم را و او را از عالم اعلی نصرت رسد و سخن او در عالم علوی مسموع باشد و خواب و الهام او به کمال رسد» (سهروردی، ۱۳۷۳: ۸۱).

تصویر۶: حالت تحت الهنک به همراه هاله نورانی پیکر یوسف(ع)

- ترکیب‌بندی‌ها در آثار نگارگری معمولاً در راستای نمایش بهتر مضمون اثر ایفای نقش می‌کنند.



تصویر۷: نمایش ترکیب‌بندی ضمنی نگاره

در این نگاره نیز که از نظر ترکیب‌بندی در نوع خود از شاهکارهای نگارگری ایران به حساب می‌آید، بهزاد با ایجاد روابط پنهانی عناصر، بطور ضمنی و کنایی بر موضوع اصلی داستان تأکید کرده است (تصویر۷). چنانچه اگر خطوط حرکت کتیبه‌ها به همراه راه پله دنبال شود، نوع چینش کتیبه‌ها در این نگاره، چشم را به سوی زلیخا و سپس به کتیبه مایل بالا می‌کشاند یعنی بیت:

نیاسایی از جانب هیچکس
برو جانب حق نگه دار و بس

و در نهایت توجه مخاطب به بیت آخر یعنی:

چنان شرم دار از خداوند خویش
که شرمت ز بیگانگان است و خویش

که اصل مضمون داستان است جلب می‌شود. لازم است توجه شود که بهزاد با هوشمندی دو بیت:

زلیخا چو گشت از می‌عشق مست
به دامان یوسف درآویخت دست
چنان دیو شهوت رضا داده بود
که چون گرگ در یوسف افتاده بود

را که در خصوص اوج شهوت زلیخا است را در مسیر پلکان قرار داده که هم در هدایت چشم به سمت زلیخا موثر است و هم بر این نکته برای یوسف بطور ضمنی تاکید می‌کند که در راه سیر و تعالیش بسوی معبود خطر ناپاکی و آلودگی به شهوت هم از سختی‌های راه او است و هم امتحان الهی. از طرف دیگر مسیر این ابیات را هم از زلیخا به سمت پایین می‌توان درنظر گرفت که به افول راحت زلیخا اشاره می‌نماید و هم چنانچه بیان شد از پایین به سمت بالا، از طریق پله‌هایی پیچ در پیچ راه تعالی سخت یوسف را نمایان می‌کند.

نکتهٔ دیگری که در ترکیب‌بندی این اثر باید اشاره شود، استفاده از دو رنگ سفید در دو ایوان زیر هم به همراه شکل جناقی طاق‌ها که همچون فلشی به سمت بالا اشاره می‌کند و از طرفی تلاقی تیزی کتیبه مایل «نیاسایی از جانب هیچکس» با تیزی نوک طاق، توجه خواننده را از در ورودی پایین به سمت بالا و پیام اصلی جلب می‌کند که مجموعاً از دیگر جلوه‌های بینامتن ضمنی این نگاره محسوب می‌شود.

- بینامتن ضمنی بصورت رنگ‌ها:

اصولاً کاربرد نمادین رنگ‌ها در آثار نگارگری ایران بخصوص از مکتب هرات و آثار بهزاد به بعد، امری متداول برای بیان استعاری و نمادین است که نوعی بینامتن ضمنی در آثار بصری محسوب می‌شود. در این اثر نیز از زبان نمادین رنگ‌ها برای تعالی متن

تصویر۸: نمایش نمادین رنگ‌های سبز و قرمز بصورت بینامتن ضمنی

استفاده شده است (تصویر۸). برای مثال رنگ سبز در بخش‌های مختلف لباس یوسف استفاده شده که نشان از عصمت و پاکدامنی و مقام والای اوست. سبزواری می‌نویسد: «اگر پرسند که لون سبز از آنِ کیست؟ بگوی رنگ سبز رنگ سبزه و آب است و از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است و این رنگ را حضرت رسالت(ص) بسیار پوشیدی و بغایت پسندیدی... و هر که این رنگ جامه پوشد باید که چون سبزه خندان و خرم باشد و مانند آب حیات‌بخش و دلپذیر باشد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۸).

استفاده از رنگ سبز برای دری که در سمت چپ می‌باشد، در میان تمام درهای قصر، نظر بیننده را بخود جلب می‌کند. این در همان دری است که مطابق نظر قرآن‌کریم، همسر زلیخا پشت آن قرار دارد و با گشوده شدن آن بر عصمت و پاکی یوسف گواهی خواهد داد، همان تداعی ضمنی را یادآور می‌شود. برای اثبات این مدعا که رنگ سبز در این اثر در لباس و در، کنایه از پاکدامنی و عصمت است می‌توان به سایر آثار بهزاد اشاره کرد.

برای مثال در تصویر۹ با عنوان «پدر مرده»، از آنجایی که طبق داستان فردی که تشییع می‌شود شخصی والامقام بوده، رنگ تابوت وی سبز در نظر گرفته شده است. همچنین در همین نگاره و در بالای اثر قبر خاصی قرار دارد که با نشانه‌هایی که در اطراف آن است همچون درخت کهنسالی که چشمه ای از آن جاری است و یا لانه ای که به آن وصل شده تا پرندگان در آرامش در آن زندگی کنند، نشان می‌دهد که متعلق به فردی کریم و بزرگوار است و لذا بهزاد رنگ آن را نیز سبز نموده است. همچنین در تصویر۱۰ نیز بهزاد برای لباس پیامبراکرم(ص) که مظهر انسان کامل و طهارت و عصمت است نیز همین رنگ را بکار برده است.

رنگ نمادین دیگر در این اثر، رنگ قرمز است. کاربرد رنگ قرمز در لباس زلیخا کنایه از عشق هوس‌آلود اوست و در تضادی آشکار با رنگ سبز بکار رفته است. باید این نکته درنظر گرفته شود که طبق سنت‌های رایج در نگارگری که البته بسیاری از آن

تصویر۹: حکایت پدر مرده، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر، قرن نهم ه.ق، محل نگهداری: موزه متروپولیتن (Bahari, 1996: 87)

توسط خود بهزاد صورت گرفته و آثار او خود، پیش‌متن سایر نگارگران شده است و حتی با در نظر گرفتن این سنت‌ها در نگاره‌های بعد از وی، هر جا بحث از عشق پاک است، در کنار رنگ قرمز، از رنگ سبز نیز در لباس استفاده شده است. برای مثال در تصویر۱۱ که ملاقات لیلی و مجنون در بیابان را نشان می‌دهد، برای لباس لیلی که مظهر عشق پاک و مقدس است از دو رنگ سبز و قرمز با هم استفاده شده است. در نهایت می‌توان چنین استنباط کرد که کاربرد رنگ‌های نمادین که دارای معانی و اشارات پنهان هستند، نمایشگر وجود پیش‌متن‌هایی در فرهنگ عرفانی ایران است و می‌تواند از بینامتن‌های ضمنی بصری محسوب شوند.

این تداعی تصویری رنگ‌ها بخصوص رنگ قرمز و سبز و همچنین در موارد دیگر رنگ آبی لباس-چنانچه در لباس مجنون بوفور از آن استفاده شده- در آثار نگارگری بوفور بکار رفته است و بصورت سنت مقبول تصویری در آمده که اصطلاحاً «از آنِ خودسازی» شده است؛ بدین معنا که میان این متن جدید(تلمیحات

تصویر ۱۰: بخشی از اثر، پیامبر(ص) به همراه صحابه، منسوب به بهزاد، قرن نهم ه.ق، محل نگهداری: کتابخانه بودلیان آکسفورد(Bahari, 1996: 158)

تصویر ۱۱: ملاقات لیلی و مجنون، منسوب به بهزاد، دیوان امیرخسرو دهلوی، قرن نهم ه.ق، محل نگهداری: کتابخانه چستر بیتی دوبلین(Bahari, 1996:67)

و کنایات) با آنچه به آن اشاره می‌شود و حکم پیش‌متن را برای آن دارد، دیگر مرز خاصی قائل نمی توان بود. «گرچه همه انواع بینامتنی به نوعی فرآیند از آنِ خودسازی را سپری می‌کنند، اما تعدادی نسبت به تعداد دیگر برای چنین فرآیندی قابلیت بیشتری از خود نشان می‌دهند....در این فرآیند، تلمیح بیش از سایرین آمادگی بیگانه‌زدایی را دارد. گاهی پیوند میان دو متن چنان عمیق می‌شود که دیگر متنی به عنوان متن میهمان یا بیگانه معنای خود را از دست می‌دهد» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۲).

۲. سرمتنیت

این اثر که با مضمون «حرمت پاکدامنی» ایجاد شده و در حکایت بوستان سعدی در باب توبه و راه صواب آمده است، دارای ژانر و سرمتن اخلاقی- تعلیمی می‌باشد که هنرمند از مجموعه پیش‌متن‌های کلامی و تصویری برای بیان این مضمون استفاده نموده است.

۳. فرامتنیت

این نگاره دارای فرامتن‌هایی است که به نقد، تفسیر و تحلیل آن پرداخته‌اند. مقالات، پایان‌نامه‌ها، اظهار نظرها، انواع نقد و سخنرانی و غیره که در دوره‌های گوناگون انجام شده و همینطور مقاله حاضر، متونی هستند که فرامتن این اثر محسوب می‌شوند. در اینجا مختصراً و بصورت فهرست‌وار به برخی از آنها اشاره می‌شود:

- کتاب‌ها

اغلب کتبی که در خصوص تاریخ نگارگری ایران نوشته شده، در بخش مربوط به مکتب هرات و آثار کمال‌الدین بهزاد، به این نگاره نیز اشاره شده و ابعادی از آن برای مخاطب شرح داده شده است.

- مقالات

«بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان غنایی«یوسف و زلیخا»، نوشته محمدحسین کرمی و

تصویر۱۲: عنوان اثر: حکایت یوسف و زلیخا

شهین حقیقی، مجله پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۳، سال ۱۳۸۸.

«پژوهش میان رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش (مورد پژوهشی تحلیل هنر نگارگری، نگاره یوسف و زلیخا)»، نوشته جبار رحمانی و سپیده ظفری نائینی، مجله کیمیای هنر، شماره۱۵، سال ۱۳۹۴

«اغوای یوسف: تجزیه و تحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا، اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی»، نوشته عبدالناصر صوابی، فصلنامه ایران نامک، شماره۴، ۱۳۹۴

«تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی»، زینب مظفری خواه، مجله مطالعات هنر اسلامی، شماره۱۳، ۱۳۸۹

- پایان‌نامه‌ها

«خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تأکید بر نگاره‌های موجود»، دانشجو: مهسا اکبری، به راهنمایی علیرضا خواجه‌گیر و جلیل جوکار، کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۹۲

«بررسی تطبیقی دو اثر از کمال‌الدین بهزاد ومحمود فرشچیان با عنوان «گریز یوسف از زلیخا»، از دیدگاه مخاطبان»، دانشجو: گلشن علمدارپور، به راهنمایی محمد علی رجبی، دانشگاه شاهد، ۱۳۹۷

- همایش

در همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد که در سال ۱۳۸۳ در فرهنگستان هنر انجام شد، محققان و صاحبنظران ابعاد مختلف شخصیت و آثار بهزاد را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دادند. در میان تحلیل آثار، به نگاره یوسف و زلیخا نیز از زوایای گوناگون پرداخته شده است. برای مثال یکی از مقالات این همایش که بطور خاص تمرکز خود را بر این نگاره معطوف داشته، مقاله ای با عنوان «در جستجوی متن پنهان، مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا»، نوشته بهمن نامورمطلق با سه رویکرد توصیفی، تطبیقی و ترکیبی تحلیل شده است.

۴. پیرامتنیت

همانگونه که اشاره شد، ژنت پیرامتن‌ها را به دو دسته درون‌متنی و برون‌متنی تقسیم نموده است. در تحلیل نگاره یوسف و زلیخا نیز می‌توان هر دوی این پیرامتن‌ها را لحاظ نمود که به تفکیک بیان می‌شود.

۱. ۴. پیرامتن درون‌متنی

- عنوان

عنوان این نگاره یعنی «حکایت یوسف و زلیخا» در داخل کتیبه‌ای مذهّب در سمت چپ و بالای نگاره و بر روی دیوار مشخص شده است (تصویر۱۲). این کتیبه عنوان نه تنها پیرامتن درونی این نگاره بعنوان یک متن تصویری است که از طریق آن مخاطب وارد داستان می‌شود، بلکه جای قرارگیری آن که بر بالای در سبز رنگ قرار گرفته، خود پیرامتن درونی متصل به بنا است و آستانه‌ای برای ورود به ساختمان یا اتاق پشتی محسوب می‌شود.

اینکه کمال‌الدین بهزاد عنوان داستان را «حکایت یوسف و زلیخا» نامیده است و نه چیز دیگر که البته با نامگذاری داستان بوستان نیز مطابقت دارد، -برای مثال اگر بیان می‌شد «داستان» یوسف و زلیخا، شاید باید انتظار تصویرسازی صرف از ماجرای یوسف می‌رفت چرا که داستان به معنای تنها نقل یک واقعه یا رویدادی واقعی و ذهنی است اما حکایت نقل

واقعه‌ای است برای آنکه معنا یا حکمتی خاص بیان شود. استفاده از عنوان حکایت در این نگاره نیز نشاندهنده آن است که هنرمند تعمداً از این لفظ استفاده نموده تا معنایی خاص را متبادر نماید. در فرهنگ دهخدا ذیل عنوان حکایت آمده است:

«حکایت عبارت از نقل کلمه‌ای است از موضعی به موضع دیگر بدون آنکه حرکت یا صیغه آن کلمه تغییر کند و گفته‌اند حکایتاتیان لفظ است بدانگونه که از قبل بوده است. معنی حکایت حال گذشته در عرف علماء اینست که آنچه در زمان گذشته واقع شده فرض شود که در زمان حال اتفاق افتاده است و از آن به لفظ اسم فاعل تعبیر کنند و معنای آن این نیست که لفظی که در زمان گذشته بوده عیناً در این زمان تکرار شود... بلکه مقصود، «حکایت معنی» است» (لغت‌نامه دهخدا). پس خود این عنوان حکایت، بر بینامتن بودن این نگاره تاکید ویژه می‌نماید و در اینجا معلوم می‌شود بهزاد و قدما در بکارگیری الفاظ برای بیان معانی خاص، دقت نظر داشته‌اند و متاسفانه در اغلب کتب و تحقیقات صاحب‌نظران و محققان عنوان این نگاره را گریز یوسف از زلیخا و یا اغوای یوسف توسط زلیخا نامیده‌اند! این نام‌گذاری‌ها خود از حقیقت و ارزش اثر بهزاد می‌کاهد.

ـ نام هنرمند:

این اثر از معدود آثاری است که در درون نگاره اسم هنرمند نقش شده است و لذا انتساب آن به بهزاد قطعی است. نام هنرمنددرکتیبه ای کوچک بر دیوار بنا و بصورت مایل بصورت «عمل العبد بهزاد» قرار گرفته است. این سجع امضای مشهور کمال‌الدین بهزاداست (تصویر۱۳).

تصویر۱۳: امضای هنرمند: عمل العبد بهزاد

ـ تاریخ ایجاد اثر:

در کتیبه‌ای که بدور ایوان پایین و در ادامه اشعار جامی قرار گرفته، سال ایجاد اثر به عربی «فی سنه ثلث و تسعین و ثمانیه مائه» یعنی ۸۹۳ ه.ق عنوان شده است که از دیگر پیرامتن‌های درونی این نگاره محسوب می‌شود (تصویر۱۴).

۴. ۲. پیرامتن برون‌متنی:

از آنجایی که این اثر مربوط به نسخه بوستان سعدی است و هم اکنون در موزه قاهره مصر نگهداری می‌شود و در دسترس نگارنده نیست، لذا در خصوص پیرامتن‌های برون‌متنی این نگاره از جمله لیبل معرفی، وضعیت قرارگیری آن در موزه و یا هرگونه تیزر تبلیغاتی و غیره آن نمی توان سخن گفت.

۵. بیش‌متنیت:

از میان شش عنوانی که ژنت ذیل بیش‌متنیت ذکر کرده، از آنجایی که این اثر نوعی اقتباس است و اثری بینانشانه‌ای محسوب می‌شود که موجب تبدیل و تکثیرپیش‌متن‌ها که همگی نوشتاری بوده‌اند، به حوزه نشانه‌ای دیگر یعنی تصویر دوبعدی شده، لذا می‌توان آن را در حیطه «جایگشت» قرارداد.

همچنین باید اشاره شود که هنرمند خلاقی چون بهزاد، خود در بسیاری از موارد مبدع و مبتکر مضامین و صور بصری بوده؛ چنانچه آثار وی پیش‌متن سایر نگارگران قرار گرفته است. در این نگاره با اینکه بهزاد از پیش‌متن‌هایی همچون قرآن‌کریم، بوستان سعدی و

تصویر۱۴: تاریخ اثر: فی سنه ثلث و تسعین و ثمانیه مائه»، ۸۹۳ ه.ق

منظومه یوسف و زلیخای جامی استفاده کرده اما در نگاره خویش از همه این پیش‌متن‌ها فراتر رفته و مکنونات قلبی خویش را نوآورانه بیان کرده و اثری بیش‌متن ایجاد نموده است. «هنرمند به جای تکرار متن ادبی از خلاقیت‌های خویش نیز بهره می‌برد. به عبارت دیگر هنرمند خلاق، خود را از نگاهی تقلیدی و تکراری رها می‌کند و از منابع درونی خویش نیز برای خلق اثرش استفاده می‌کند؛ آن را با ویژگی‌های جدید و عینی و ذهنی، تازه و تا حدودی شخصی می‌کند. این رویکرد که خاص هنرمندان خلاق و بزرگ است نه تنها موجب نشاط و طراوت اثر بلکه سبب تازگی همان موضوع قدیمی می‌شود و با بیانی نو از کهنگی و ملالت آن موضوع نیز جلوگیری می‌شود». (نامورمطلق، ۱۳۸۳: ۲۶۱).

اینکه بهزاد پیش‌متن‌ها را بهانه‌ای برای بیان تفکر عرفانی خویش قرار می‌دهد و اثر را از تصویرسازی صرف خارج و متنی جدید برای نمایش تقابل عشق مادی و عشق الهی ارائه می‌کند نوعی بیش‌متنیت است. انتخاب نمادین رنگ سبز و قرمز برای نمایش عصمت و شهوت، استفاده از رنگ سبز برای در، که اقرارکننده به پاکدامنی یوسف می‌باشد، پله‌های پیچ در پیچ که نمادی از راه سخت سلوک است و بازی با نوع چینش کتیبه‌های شعری برای بیان پرشور مضمون داستان و مواردی که قبلا به آن اشاره شد، مجموعاً این اثر را به متنی جدید تبدیل نموده که شاید بتوان گفت که جنبه بیش‌متنی آن بیشتر از بینامتنی است.

همچنین ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که از نظر انتخاب این صحنه داستان یوسف و زلیخا یعنی ماجرای درخواست زلیخا و گریز یوسف و برداشت خاص هنرمند از آن، به نظر می‌رسد بهزاد اولین هنرمندی است که به آن پرداخته و پس از وی نیز احتمالاً تا محمود فرشچیان که این صحنه را در دوران معاصر به شیوه خویش تصویر نموده، سایر هنرمندان این صحنه را تصویر ننموده‌اند و بنظر می‌رسد تنها دو اثر کوچک و از نظر ترکیب‌بندی، محدود، آن هم به اقتباس از اثر بهزاد در مکتب بخارا نقش شده است و بیشتر به تصویرگری صحنه‌های دیگر زندگانی یوسف مبادرت ورزیده‌اند و لذا اثر وی از نظر موضوع پیش‌متن سایر نمونه‌ها محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

نگاره یوسف و زلیخای بهزاد که یکی از شاهکارهای نگارگری ایران محسوب می‌شود، نظر بسیاری از محققین و صاحبنظران را بخود جلب نموده و سبب شده هر یک از ایشان از جنبه‌ای خاص این نگاره را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. در مقاله حاضر نیز سعی شد تا این نگاره بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت معرفی و ابعاد گوناگون آن بررسی شود.

در پاسخ به پرسش اول که نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین‌بهزاد دارای کدامیک از روابط ترامتنی از منظر ژنت است؟ باید گفت که این نگاره بدلیل ظرفیت بالای بیانی آن، می‌تواند از هر پنج رویکرد ترامتنیت ژنت شامل بینامتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و بیش‌متنیت مورد بررسی قرار گیرد.

همچنین در پاسخ به پرسش دوم که این نگاره بعنوان یک متن بصری چگونه در ارتباطات ترامتنی تعریف می‌گردد؟ می‌توان به تفکیک ابعاد این نگاره را در هر پنج رویکرد آن تحلیل نمود. ۱. بینامتنیت: این متن جدید، اثری است که عناصری از چندین متن در آن حضور دارند که شامل قرآن‌کریم، بوستان سعدی و منظومه یوسف و زلیخای جامی است که بینامتن‌های صریح این نگاره محسوب می‌شوند. همچنین این نگاره از بینامتن‌های ضمنی تصویری همچون اشکال و رنگ‌ها که بصورت کنایات و تلمیحات استفاده شده نیز بهره‌مند است. ۲. سرمتنیت: نگاره دارای ژانر یا سرمتن اخلاقی-تعلیمی است. ۳. فرامتنیت: بغیر از خود نگاره که به نظر نگارنده فراتر از متن‌های وابسته، تفسیر بصری نگاره بهزاد از مضمون پاکدامنی است که آن را متنی فرامتن می‌نماید، مجموعه کتاب‌ها، مقالات، پایان نامه‌ها و اظهار نظرها و من‌جمله مقاله حاضر که به شرح و تفسیر و نقد این نگاره پرداخته‌اند فرامتن‌هایی هستند که در خصوص این نگاره نوشته شده‌اند.۴. پیرامتنیت: این نگاره دارای پیرامتن‌های درونی همچون عنوان، نام هنرمند و تاریخ اثر است که در درون متن نگاره قابل مشاهده است.

همچنین اشاره شد که پیرامتن‌های بیرونی اثر برای نگارنده در دسترس نبود. ۵. بیش‌متنیت: از نظر آنکه این نگاره تبدیل یک حوزه نشانه‌ای (بصورت نوشتار) به حوزه نشانه‌ای دیگر (بصورت تصویر) است در قالب جایگشت قرار می‌گیرد. همچنین بدلیل آنکه بهزاد فراتر از پیش‌متن‌ها، با زبان تصویر متنی بدیع خلق نموده، نگاره وی بیش‌متن محسوب می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Transtextuality
2. Intertextuality
3. Paratextuality
4. Peritext
5. Epitext
6. Metatextuality
7. Architextuality
8. Hypertextuality
9. Hypertext
10. Hypotext
11. Imitation
12. Transformation
13. Parodie
14. Travestissment
15. Transposition
16. Pastiche
17. Charge
18. Forgerie

۱۹. «وَرَاوَدَتْهُ الَّتِی هُوَ فِی بَیْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَیْتَ لَکَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّی أَحْسَنَ مَثْوَایَ إِنَّهُ لَا یُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (۲۳) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَی بُرْهَانَ رَبِّهِ کَذَلِکَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِینَ (۲۴) وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِیصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَیَا سَیِّدَهَا لَدَی الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِکَ سُوءًا إِلَّا أَنْ یُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِیمٌ (۲۵) قَالَ هِیَ رَاوَدَتْنِی عَنْ نَفْسِی وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ کَانَ قَمِیصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْکَاذِبِینَ (۲۶) وَإِنْ کَانَ قَمِیصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَکَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِینَ (۲۷) فَلَمَّا رَأَی قَمِیصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ کَیْدِکُنَّ إِنَّ کَیْدَکُنَّ عَظِیمٌ (۲۸) یُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِی لِذَنْبِکِ إِنَّکِ کُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِینَ (۲۹)" (یوسف:۲۳-۲۹).

۲۰. «یوسف خوش‌اندام و نیک‌منظر بود(۶). و بعد از این امور واقع شد که زن آقایش بر یوسف نظر انداخته، گفت: «با من همخواب شو»(۷). اما او ابا نموده، به زن آقای خود گفت: «اینک آقایم از آنچه نزد من در خانه است، خبر ندارد، و آنچه دارد، به دست من سپرده است(۸). بزرگتری از من در این خانه نیست و چیزی از من دریغ نداشته، جز تو، چون زوجه او می‌باشی؛ پس چگونه مرتکب این شرارت بزرگ بشوم و به خدا خطا ورزم؟»(۹). و اگر چه هر روزه به یوسف سخن می‌گفت، به وی گوش نمی‌گرفت که با او بخوابد یا نزد وی بماند(۱۰). و روزی واقع شد که به خانه درآمد، تا به شغل خود پردازد و از اهل خانه کسی آنجا در خانه نبود(۱۱). پس جامه او را گرفته، گفت: «با من بخواب.» اما او جامه خود را به دستش رها کرده، گریخت و بیرون رفت(۱۲). و چون او دید که رخت خود را به دست وی ترک کرد و از خانه گریخت(۱۳). مردان خانه را صدا زد، و بدیشان بیان کرده، گفت: «بنگرید، مرد عبرانی را نزد ما آورد تا ما را مسخره کند، و نزد من آمد تا با من بخوابد، و به آواز بلند فریاد کردم(۱۴). و چون شنید که به آواز بلند فریاد برآوردم، جامه خود را نزد من واگذارده، فرار کرد و بیرون رفت»(۱۵). پس جامه او را نزد خود نگاه داشت، تا آقایش به خانه آمد(۱۶). و به وی بدین مضمون ذکر کرده، گفت: «آن غلام عبرانی که برای ما آورده‌ای، نزد من آمد تا مرا مسخره کند(۱۷). و چون به آواز بلند فریاد برآوردم، جامه خود را پیش من رها کرده، بیرون گریخت»(۱۸). پس چون آقایش سخن زن خود را شنید که به وی بیان کرده، گفت: «غلامت به من چنین کرده است،» خشم او افروخته شد(۱۹). و آقای یوسف، او را گرفته، در زندانخانه‌ای که اسیران پادشاه بسته بودند، انداخت و آنجا در زندان ماند(۲۰)" (تورات، سفر پیدایش، باب۳۹: ۶۱).

21. Illusion

کتابنامه

احمدی، بابک، (۱۳۹۳). ساختار و تأویل متن، چ هفدهم، تهران: مرکز.

اکبری، مهسا، (۱۳۹۲). «خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تأکید بر نگاره‌های موجود»، به راهنمایی علیرضا خواجه‌گیر و جلیل جوکار، کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان.

آذر، اسماعیل، (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، مجله پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش۳، صص۱۱-۳۱.

تورات، عهد عتیق و عهد جدید، (۱۹۰۴).

جامی، عبدالرحمن، (۱۳۷۵). مثنوی هفت اورنگ، تصحیح و مقدمه مرتضی مدرس گیلانی، چ هفتم، تهران: مهتاب.
دهخدا، علی اکبر، (۱۳۴۲). لغت‌نامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.
رحمانی، جبار و ظفری نائینی، سپیده، (۱۳۹۴). «پژوهش میان رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش (مورد پژوهشی تحلیل هنر نگارگری، نگاره یوسف و زلیخا)»، مجله کیمیای هنر، ش۱۵، صص۴۷- ۶۳.
سعدی، (۱۳۸۱). بوستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ هفتم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
سهروردی، شهاب‌الدین، (۱۳۷۳). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح و مقدمه هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
سید صادقی، سید محمود، (۱۳۸۶). «نگاهی تطبیقی به داستان یوسف و زلیخا (در قرآن و تورات)»، مجله ادبیات تطبیقی، ش۴، صص ۹۳-۱۰۸.
صوابی، عبدالناصر، (۱۳۹۴). «اغوای یوسف: تجزیه و تحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی»، فصلنامه ایران نامک، ش۴، صص ۲۷۶- ۲۹۴.
علمدارپور، گلشن، (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی دو اثر از کمال‌الدین بهزاد و محمود فرشچیان با عنوان «گریز یوسف از زلیخا» از دیدگاه مخاطبان»، به راهنمایی محمدعلی رجبی، کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه شاهد.
فخاری‌زاده، نسیم و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۴). «خوانش ترامتنی صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش»، مجله باغ نظر، ش ۳۲، صص ۲۳-۳۲.
قرآن‌کریم، (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، قم: دانش.
کرمی، محمدحسین و حقیقی، شهین، (۱۳۸۸). «بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان غنایی«یوسف و زلیخا»، مجله پژوهشنامه ادب غنایی، ش ۱۳، صص ۸۹-۱۲۴.
گراهام، آلن، (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
لطفی‌حقیقت، زهره و موسوی‌لر، اشرف‌السادات، (۱۳۸۴). «تجلی توصیف‌های قرآن از طبیعت در نگاره‌های طبیعت‌گرایانه کمال‌الدین بهزاد»، مجله جلوه هنر، ش۲۵، صص ۱۰۰-۱۱۹.
مظفری‌خواه، زینب، (۱۳۸۹). «تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی»، مجله مطالعات هنر اسلامی، ش۱۳، صص ۲۵-۳۶.
نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۳).«در جستجوی متن پنهان، مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا»، کتاب مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، مجله پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶، صص ۸۳-۹۳.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، مجله پژوهش‌های ادبی، ش۳۸، صص ۱۳۹-۱۵۲.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۵). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی، تهران: سخن.
نوروزی، نسترن و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۷). «خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، مجله هنرهای زیبا، ش ۷۳، صص۵-۱۶.
واعظ کاشفی سبزواری، حسین، (۱۳۵۰). فتوت‌نامه سلطانی، بکوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
یزدان‌پناه، مریم، (۱۳۹۶). «بررسی آثار نقاشی هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت»، فصلنامه مطالعات شبه قاره، ش۳۱، صص۱۳۷- ۱۵۷.
Bahari, Ebadollah, (1996). Bihzad, London: I.B.Tauris & CO.Ltd