

خوانش ترامتنی صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش*

نسیم فخاری‌زاده**
بهمن نامور مطلق***

چکیده

حماسه گیلگمش از کهن‌ترین حماسه‌های منظوم بشری است که تاریخ ثبت آن را بر الواح گلی مکشوف از کتابخانه آشور بانیپال در حدود ۱۸۰۰ ق. م. رقم‌زده‌اند. این منظومه از شاهکارهای ادبیات حماسی جهان به شمار می‌آید که روایت آن در دوازده لوحه گلی ثبت شده و به شرح حوادثی می‌پردازد که گیلگمش (پادشاه اوروک) طی حل معمای مرگ تا پذیرفتن سرنوشت با آنها روبرو بوده است. این الواح گلی در طول تاریخ و در فرهنگ‌های گوناگون توسط مؤلفان بسیاری برگردانده شده و نظر نویسندگان و هنرمندان بسیاری را به خود جلب کرده است. از این میان بازآفرینی ادبی «احمد شاملو» با تصویرسازی «مرتضی ممیز» (۱۳۴۰ ه.ش) و تألیف «هانیبال الخاص» با تصویرسازی «منوچهر صفرزاده» (۱۳۵۱ ه.ش) در این نوشتار قابل تأمل است. با نظر به اینکه متن روایتی مشابهی دستمایه تصویرگری مصوران قرار گرفته، گوناگونی در تصاویر ایجاد شده دیده می‌شود که البته عوامل مختلفی در این امر دخیل هستند. این مقاله تلاش دارد با استفاده از شیوه توصیفی-تحلیلی و با روش بینامتنی (ترامتنیت) و رویکرد بیش‌متنی به بررسی عوامل مختلف در دریافت تصویرگران از این روایت (گیلگمش) و بازنمود متفاوت آن در آثارشان بپردازد. بنابراین از مهم‌ترین اهداف این پژوهش بررسی عوامل فرامتنی چون بافت و پیش‌متن‌های فرهنگی و عوامل درون‌مؤلفی در نظام‌های تصویری مشابه از روایت است، تا با مطالعه این موارد شناخت بهتری در مورد ساختارهای ژرف این تصاویر و میزان همگرایی و ارتباطشان پیدا کنیم. از سوی دیگر علل تفاوت‌های ظاهری را در نظام‌های تصویری این روایت با مطالعه موردی یک صحنه مشترک (کشته شدن نر گاو آسمانی) با وجود محتوای مشابه بررسی کنیم. نتیجه بررسی‌ها بیانگر این است که اگرچه این تصاویر دارای مضمونی مشابه هستند لیکن، به دلیل تفاوت‌هایی که ناشی از تأثیر عوامل فرامتنی و پیش‌متن‌های فرهنگی-هنری مؤثر بر هنرمندان است، از دیدگاه‌های تخیلی متفاوت در بازآفرینی مصوران دیده می‌شود.

واژگان کلیدی

تصویرسازی، گیلگمش، مرتضی ممیز، منوچهر صفرزاده، ترامتنیت.

.....
*. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد "نسیم فخاری‌زاده" با عنوان «جستجوی جاودانگی در تصویرسازی با تکیه بر گیلگمش و معادل‌های ایرانی-اسلامی با رویکرد تک‌اسطوره» است که به راهنمایی دکتر بهمن نامور مطلق در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده است.
**. کارشناس ارشد پژوهش هنر، مدرس موسسه آموزش عالی امین فولادشهر، نویسنده مسئول ۰۹۱۳۳۳۲۵۹۸۴
nasim.fakhar@yahoo.com
***. دکتری ادبیات تطبیقی و زبان‌شناسی، دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

مرتضی ممیز و دیگری اثر منوچهر صفرزاده که در ادامه براساس نظریات و رهیافت‌های بینامنتی به ویژه ترامنتیت ژنت و رویکرد بیش‌متنی تحلیل شده‌اند. تحلیل نمونه‌های انتخابی و چگونگی بهره‌گیری آنان از متون تصویری پیشین در راستای رسیدن به هدف مذکور مستلزم بررسی عوامل مختلف فرامنتی (در حوزه بیناگفتمانی) در دریافت تصویرگران از روایت گیلگمش و بازنمود متفاوت آن در آثارشان است؛ عواملی همچون فرامنتی‌های درون‌مؤلفی، گروه سنی مخاطبان و پارادایم و سبک تصویرگران.

رویکرد نظری

یکی از رویکردهای مورد توجه مبتنی بر مقایسه در مطالعات مربوط به هنر و ادبیات، مطالعات بینامنتی است. این اصطلاح که در دهه ۱۹۶۰ م. توسط ژولیا کریستوا^۱ برای بیان رابطه میان متن‌ها به کار برده شده به مطالعات در گذشته‌های دور و نزدیک مرتبط می‌شود که بدون شناخت آنها ممکن است به اشتباه موضوع کاملاً بدیع در قرن بیستم متصور شود. به طور کلی روابط بین متن‌ها دارای دو گونه اساسی درون‌نشانه‌ای^۲ و بینا نشانه‌ای^۳ است، بدین صورت که اگر متن‌های مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشند، از نوع درون نشانه‌ای و چنانچه مطالعه روابط متن‌ها از نظام‌های گوناگون باشد در این صورت رابطه بین آنها بینا نشانه‌ای خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸). آنچه در این پژوهش در تحلیل تصاویر مدنظر است در ابتدا بینامنتیت بینا نشانه‌ای از روایتی واحد به تصویر است و در ادامه بینامنتیت درون نشانه‌ای برای تبیین رابطه تصاویر با متن‌های تصویری پیشین در شکل و سبک تصاویر است.

از آنجا که بینامنتیت در یک چهارچوب و تعریف معین قرار نمی‌گیرد و نظریه‌های متفاوتی در مورد آن ارایه شده در این پژوهش از بین نظریات گوناگون بیشتر بر آراء ژنت نظر داشته‌ایم. ژرار ژنت^۴ از دیدی ساختارگرایانه^۵ به روابط بینامنتی نگریسته و آن را یکی از اقسام پنج‌گانه ترامنتیت^۶ می‌داند که این پنج دسته عبارتند از:

بینامنتیت، پیرامنتیت، فرامنتیت، سرمنتیت و بیش‌متنیت (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۹۸).

بیش‌متنیت^۷ یا برگرفتنی به مطالعه رابطه متن‌های پیشین و پسین می‌پردازد و با این روش تأثیر متن‌های پیشین در خلق آثار جدید را مورد مطالعه قرار می‌دهد (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۶۱). این گونه مطالعات براساس رابطه تقلیدی (همان‌گونی) و یا برگرفتنی (دگرگونی، ترا گونی) استوار است و بیش‌متنیت همان‌گونی هنگامی ایجاد می‌شود که بیش‌متن به طور کامل از پیش‌متن برگرفته شده و در آن هیچ دخل و تصرفی صورت نگرفته باشد و در مقابل بیش‌متنیت ترا گونی بر خلاف همان‌گونی بر پایه تغییرات از کم تا خیلی زیاد استوار شده است که این تغییرات با تغییر در نظام نشانه‌ای اجتناب‌ناپذیر است.

روایت گیلگمش از قدیمی‌ترین و معروف‌ترین روایات حماسی جهان محسوب می‌شود که بر دوازده لوحه گلی ثبت شده است. این الواح ماجرای زندگی قهرمان اسطوره‌ای، گیلگمش یکی از قدیمی‌ترین پادشاهان اوروک را شرح می‌دهد که در راه رسیدن به جاودانگی و حل معمای مرگ، حوادث زیادی را پشت سر می‌گذارد و سرانجام به خودشناسی رسیده و تسلیم سرنوشت می‌شود. این حماسه برگرفته از اسطوره‌ای سومری است که شامل شش داستان جداگانه است و بابلیان با الهام از آن، روایتی دیگر سرودند. کامل‌ترین متن بابلی موجود این روایت بر الواح دوازده‌گانه مکشوف از کتابخانه آشوربانیپال (پادشاه آشور) در نینوا به دست آمده است. تاریخ نگارش متن بابلی این منظومه به سال‌های آغازین هزاره دوم ق.م. نسبت داده شده است (مجیدزاده، ۱۳۷۱، ج ۲: ۳۱۹). پیرامون این روایت حماسی، پژوهش‌های بسیاری صورت پذیرفته و نظر مؤلفان و هنرمندان بسیاری را در فرهنگ‌های مختلف به خود جلب کرده و مضمون آثار هنری بسیاری بوده است. این نوشتار به مطالعه تصاویر صحنه‌ای می‌پردازد که مربوط به لوحه ششم این روایت بوده و کشته شدن نر گاو آسمانی توسط گیلگمش و یارش «انکیدو» را نشان می‌دهد. از آنجا که گاوکشی به عنوان عملی مقدس در آیین مهرپرستی وجود داشته و کشتن گاو، نماد آفرینش بوده است (آموزگار، ۱۳۷۶: ۲۰)، همچنین در تخت جمشید نمونه‌های بسیاری از نقش گاو بالدار کشف شده است، انتخاب این صحنه موضوع این نوشتار قرار گرفت تا با مطالعه تصاویر مربوط به این صحنه که توسط مرتضی ممیز در سال (۱۳۴۰) و منوچهر صفرزاده در سال (۱۳۵۱) تصویرسازی شده، به کشف روابط پنهان متون با یکدیگر در حوزه هنرهای تجسمی و رهیافت‌های بینامنتی بپردازد و میزان همگرایی متون را بررسی کند. از این طریق می‌توان گامی راه گشا در جهت بررسی این تصویرسازی‌ها با استفاده از نظریات جدید برداشت. از مهم‌ترین منابع مورد استفاده در نوشتار حاضر موضوعات مربوط به مباحث «بینامنتیت» به ویژه مقاله «ترامنتیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» اثر دکتر بهمن نامور مطلق منتشر شده در سال (۱۳۸۶) و کتاب «بینامنتیت» آلن گراهام، (۱۳۸۵) و مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی به کوشش منیژه کنگرانی در سال (۱۳۸۸) است.

روش تحقیق

این پژوهش در ابتدا تلاشی است در جهت مقایسه محتوایی- بینامنتی تصاویر خلق شده از روایت گیلگمش به ویژه لوح ششم این روایت با عنوان «کشته شدن نر گاو آسمانی» به عنوان پیکره مطالعاتی درون فرهنگی، که به خاطر گستردگی موضوع صرفاً به مطالعه دو اثر از تصویرسازان مختلف بسنده شد. یکی اثر استاد

اندازه گنجایش شاخ‌ها نثاراندود خدای خویش لوگال باندا ۱۳ کرد. شاخ‌ها را به معبد خدای پشتیبان خود برد و آنها را بر تخت شاهخدا استوار کرد. سپس در شهر اوروک سواره تاختند. مردم با تعجب گرد آمدند و به آنها می‌نگریستند. گیلگمش با پرسش از رامشگران قصر خود بار دیگر سروری و زیبایی خود را تأیید کرد و سپس به جشن و پایکوبی مشغول شدند. دو پهلوان به خواب فرو رفته و آسوده‌اند. انکیدو در نقش‌های خواب می‌نگرد. انکیدو برخاست و خواب‌های خود را بر گیلگمش حکایت کرد."

مقایسه بینامتنی و خوانش بیش‌متنی تصاویر انتخابی

همان‌گونه که در مقدمه به آن اشاره شد روایت حماسی گیلگمش نظر هنرمندان بسیاری را در فرهنگ‌های مختلف به خود جلب کرده است که صحنه کشته شدن نرگاو آسمانی از بازنمودهای

معرفی پیکره مطالعاتی (صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی از لوح ششم روایت گیلگمش)

چنانچه در سطور بالا اشاره شد الواح دوازده‌گانه گیلگمش در قالب داستان‌های مختلف تلاش گیلگمش را در راه کشف معمای بی‌مرگی بیان می‌کند.^۸ در این میان روایت لوحه ششم به بیان داستان مطالبه عشق ایشتار^۹ از گیلگمش می‌پردازد. گیلگمش با رد تقاضا و تحقیر او آتش نفرت ایشتار را بر می‌انگیزد و زمینه‌ساز فرود نر گاو آسمان می‌شود. به علت شهرت جهانی این روایت، از شرح کامل آن اجتناب کرده و به تشریح ماجرای لوح ششم که در بردارنده موضوع این نوشتار است می‌پردازیم. "گیلگمش غبار جنگ با خومبهبه را از تن بزود و خود را آن‌گونه که در شأن خدایان است آراست. ایشتار الهه عشق، مجذوب وی شد و از او خواست تا محبوبش باشد. و به او پیشنهاد رفاه و جاه و مقام نزد خدایان و مخلوقات را داد. گیلگمش در پاسخ، بدکاری‌های ایشتار نسبت به عشاق قبلی‌اش چون تموز خدای بهار، شیر، اسب، گله بان زورمند و ... را برشمرد. عاقبت آنها را بازگو کرد و از این پیشنهاد سرباز زد. ایشتار از شنیدن این سخنان خشمگین شد و نزد پدرش آنو^{۱۰} خدای آسمان رفت و به او گفت: من عشق گیلگمش را طلب کردم اما او خباثت همه بدی‌های مرا بر من برشمرد. آنو دهان باز کرد و به ایشتار گفت: پس تو عشق گیلگمش را طلب کردی و گیلگمش خباثت‌های تو را بر شمرد رفتار گیلگمش چه ننگ‌آور بوده است. ایشتار از پدرش تقاضا کرد ورزای آسمان را به او بسپارد تا گیلگمش را فروکوبد و متذکر شد که اگر گاو آسمان را به زمین یله نکند، دروازه‌های دوزخ را می‌گشاید تا همه شیاطین زیرزمین و مردگان بیرون آیند. آنو در پاسخ به ایشتار هفت سال قحطی و خشکسالی ناشی از فرود گاو آسمانی را یادآور شد و پرسید: آیا به اندازه کافی گندم و علوفه روینده‌ای! ایشتار مسئولیت قحطی را به عهده گرفت و آنو خدای آسمان از کوه خدایان، نرگاو آسمان را به سمت اوروک فرو فرستاد. ورزای آسمان بسیار ویرانگر و نفس آتشین او صد مرد را نابود می‌کند. همان‌طور که حمله می‌آورد، انکیدو^{۱۱} کنار می‌جهد و شاخ او را می‌گیرد. گاو غرش کنان می‌رسد و انکیدو باز به مقابله او می‌رود، کنار می‌جهد و کلفته دم او را می‌گیرد. گیلگمش دشنه خود را به سینه او فرو می‌کند و گاو خرخرکنان بر زمین می‌افتد. آن دو از این پیروزی خرسند شدند و گیلگمش مانند صیادی آزموده در شکار گاو وحشی سر گاو را جدا می‌کند. سپس در برابر شمش خدای آفتاب سجده می‌کنند. ایشتار بر دیوار شهر اوروک به نظاره نشسته بود، مویه کنان به نفرین گیلگمش برآمد. انکیدو سخنان ایشتار را شنید. وی رانی از گاو آسمان کند و به جانب او پرتاب کرد و گفت: اگر دستم به تو می‌رسید با تو نیز چنین می‌کردم و با روده‌های گاو تو را می‌آویختم. پس ایشتار همه کنیزکان معبد را گرد آورد و آنها را به مویه و زاری بر ران گاو فرا خواند. گیلگمش صنعتگران و استادان را به نظاره شاخ‌های نر گاو دعوت کرد. شاخ‌هایی که جرم هر کدام برابر با سی سنگ لاجورد بود. گیلگمش ششصد رطل روغن به



نمودار ۱. رابطه بینامتنی روایتی-تصویری در تصویرسازی هنرمندان انتخابی. مأخذ: نگارندگان.

Diagram 1. Narrative-figurative Interrelations in images painted by the mentioned artists. Source: authors.

نقش‌مایه‌هاست که با زاویه دید گرافیکی او در تصویرسازی‌هایش درآمیخته است. زیرا او میان هنر گرافیک و تصویرسازی تفاوتی قابل نبود. در واقع او براساس ریتم تصویرسازی کرده و ریتم‌ها را به حال و هوای ایرانی نزدیک کرده است. با یادآوری این مطلب که متن‌ها از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند به نظر می‌رسد که در این اثر استاد ممیز تداوم و دگرگونی میراث گذشته همراه با ابداعات و نوآوری‌های روز در ساختار و سبک اثر قابل تمایز باشد. ایشان از هنر هخامنشی به ویژه نقوش شیر بالدار و سربازان جاودان موجود در کاخ آپادانا در شوش در صورت و شکل اثر خود بهره گرفته که نوعی دگرگونی سبکی- ترکیبی از پیش‌متن را شاهد هستیم. بدین صورت که یک موتیف (که همان شیر بالدار و سربازان جاویدان است) (تصویر ۲ و ۳) در پیش‌متن وجود داشته و در بیش متن به آن جزییات و شاخ و برگ بیشتری افزوده است، در مواردی نیز کاهش و حذف صورت گرفته است (تصویر ۱).

تصویری مشترک بین هنرمندان مختلف است (نمودار ۱). با توجه به مباحث مطرح شده در پیشینه نظری بینامتنیت، گفته شد که متن‌ها در طول زمان از یکدیگر بهره گرفته و بر هم تأثیر می‌گذارند به ویژه در دو حوزه طولی (در زمانی) و افقی (هم‌زمانی) که علاوه بر این گاه ارجاع به متون گذشته واضح، صریح و قابل دریافت است و گاه به صورت غیر صریح و برای شناخت عناصر وام گرفته شده باید دقت و تأمل بیشتری کرد. در این قسمت با تحلیل و مقایسه نمونه‌های انتخابی به تبیین مباحث طرح شده پرداخته می‌شود.

مرتضی ممیز: متولد ۱۳۱۵-۱۳۸۵. در سال ۱۳۴۰ و در سن ۲۵ سالگی به تصویرگری حماسه گیلگمش براساس متن ادبی شاملو در نشریه کتاب هفته پرداخت. وی که به عنوان پدر گرافیک ایران شناخته می‌شود بسیار علاقه‌مند به سنت ایرانی و موتیف‌های باستانی بود و کهن‌گرایی در آثارش بازتاب علاقه او به این



بیکره مطالعاتی ۱: اثر استاد مرتضی ممیز.




مأخذ: شاملو، ۱۳۸۹: ۶۵

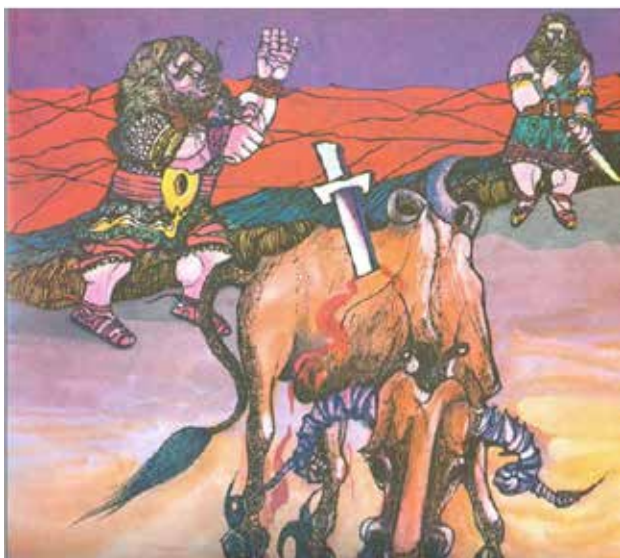
"استفاده از نقوش برجسته و سنتی، در مقطع خاصی که از تجارب اروپاییان استفاده می‌کردیم، به وجود آمد. یعنی ما متوجه شدیم که طراحان اروپایی، در واقع، یک توجه و نگاه غیرمستقیمی نیز به تاریخ و فرهنگ خودشان دارند و از آن جهت است که صاحب هویت شده‌اند. این بود که مسئله هویت برای ما جوان‌های آن زمان، مطرح شد و لزوماً به میراث فرهنگ خودمان رجوع کردیم که این خود قصه درازی دارد" (قنبری، ۱۳۸۵: ۷۴). ممیز در گفتگویی دیگر هویت خویش را چنین بیان می‌کند: "ما همیشه ایرانی هستیم و خواهیم بود چون از میراث خاصی سیراب می‌شویم. اما میراث ما البته از زمانه و جهان هم تأثیر می‌گیرد و می‌شود هویت کنونی ما. بنابراین باید بدانیم چگونه از میراثمان با شرایط کنونی زمانه، استفاده درست و به جا کنیم؛ استفاده دوراندیشانه" (دهباشی، ۱۳۷۹: ۹۷). چنانچه ملاحظه می‌شود در خلق این صحنه نیز، خود را با تفکر و بینش ایران باستان و هخامنشی نزدیک کرده و با آشنایی از نحوه

پیش‌متن در نظر گرفته شده با تغییر از نظام نقش برجسته به نظام نقاشی، پیش‌متنی بینارشته‌ای محسوب می‌شود. ممیز در این اثر به گونه‌ای زمان را درهم‌شکسته و مخاطبان خود را با هنر آن دوران آشنا می‌کند. در واقع برای ترسیم پیکره نر گاو آسمان دقیقاً از نقش برجسته شیر بالدار استفاده کرده است. با این تفاوت که برای نمایاندن مغلوب شدن نر گاو توسط گیلگمش، پاهای جلوی او را به حالت نشسته ترسیم کرده است و جزئیات اضافی پیش‌متن را نیز حذف کرده است. به عبارتی برای پیش‌متن خود اسطوره‌پردازی کرده و باعث تغییر محتوای پیش‌متن شده است. از سوی دیگر، نحوه شخصیت‌پردازی، یعنی نمایش شخصیت‌ها به صورت پاها و سر از نیم‌رخ و بدن و چشم‌ها از روبرو و همچنین نحوه آرایش چهره و ریش مردان نیز یادآور هنر دوران هخامنشی و نقش سربازان جاویدان منقوش در کاخ آپادانای شوش است (جدول ۱). علاوه بر روابط بینامتنی در ساختار صوری و سبکی اثر ایشان نقل می‌کنند:

جدول ۱. مقایسه تصاویر از پیش‌متن به پیش‌متن در اثر مرتضی ممیز. مأخذ: نگارندگان.

Table 1. Comparison of pre-text to over-text in works of Morteza Momaieez. Source: authors.

	پیش متن	بیش متن
<p>تصویر ۲. شیر افسانه‌ای - ۵ ق م - نقش برجسته روی آجر لعابدار - شوش، موزه لوور مأخذ: دادور، ۱۳۸۵: ۱۴۸.</p> <p>Fig. 2. Mythic lion. 500 BC. Relief image on clinker. Shush. Louvre museum. Source: Dadvar: 2006: 148.</p>		<p>تصویر ۱. صحنه کشته شدن نر گاو آسمانی - مرتضی ممیز، مأخذ شاملو، ۱۳۸۹: ۶۵.</p> <p>Fig. 1. The scene of divine bull being killed. Morteza Momaieez. Source: Shantou, 2010: 65.</p> 
<p>تصویر ۳. سربازان جاویدان - ۵ ق م - نقش برجسته روی آجر لعابدار رنگی - شوش - موزه برگامون برلین. مأخذ: رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲: ۳۴.</p> <p>Fig. 3. Immortal Soldiers, 5th Hijri Gamari, relief image on colored clinker. Shush, Berlin Bergamo museum. Source: Rafei Mehrabadi, 1973: 34.</p>		



**پیکره مطالعاتی ۲: اثر منوچهر صفرزاده -
نقش برجسته روی آجر لعابدار - شوش - موزه لوور.
مأخذ: دادور، ۱۳۸۵: ۱۴۸.**

می‌شوند. در این نگاره بیش متن از نوع ترا گونگی بوده و در جریان خلق بیش متن براساس پیش‌متن تغییرات درونی براساس سبک و در حوزه محتوا دگرگونی‌هایی رخ داده است. چنین می‌توان بیان کرد که تکنیک و سبک نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای فارغ از محتوا و موضوع آن، پیش‌متن هنرمند قرار گرفته و با الهام از آن به خلق مضمون و روایتی دیگر (بیش‌متن از نوع جانشینی) پرداخته است (تصویر ۵ و ۶) که به دلیل تعلق به یک نظام یعنی نقاشی و تصویرسازی، پیش‌متن درون رشته‌ای محسوب می‌شود (جدول ۲). به عبارتی او به دنبال آرایه اکسپرسیونیسم روانی با موضوعات اسطوره‌ای و مذهبی بود که در آثارش نیز دیده می‌شود. ولی او آثار اکسپرسیون را بسیار خشن دانسته و نگاه خود را پوئیک و تغزلی خوانده و آثار اکسپرسیونیست‌ها را دربرگیرنده مسایل سیاسی روز می‌داند. در آثار او اندام لخت و چهره‌ها از مرز تخیل می‌گذرند و حضوری واقعی در صحنه پیدا می‌کنند. بی‌آنکه در سطح نقاشانه اثر اختلالی ایجاد شود. او با هر چه ملموس‌تر کردن اندام‌هایش خودآگاهی بیننده را بر می‌انگیزد و او را تحریک می‌کند که صرفاً از زاویه استتیک به اثر نگاه نکند و از نگاه بگذرد و خود تجربه کند. در مقابل کارهای او احساس لذت و زیبایی امری ثانوی است. اندام‌های برهنه او اشاره‌ای به شرایط هنری محیط، به محدودیت آزاد در هنر، به بی‌واسطگی هنر است. در نظر او نقاشی مفهومی مجرد شده در فرم است. لذا او نیازی به تجرید نمی‌بیند و در نظر او نقاشی در جوهرش از مفهوم مجرد است، مفهومی است که در فشرده‌گی فرم نهفته است (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶-۴). منوچهر صفرزاده در فراهم‌سازی تصویرهای این کتاب، با گرایش

تصویرگری آنها، نقش شیر بالدار در کاخ آپادانای داریوش در شوش (تصویر ۲) را پیش‌متن اثر خود قرار داده و دست به خلق نگاره زده است.

شیوه شخصی او استفاده از خط‌های روایتگر و سیاه و سفید بوده است و بیانش را کمتر به رنگ در تصویرسازی می‌سپرد. و بیشتر به فضای کار و طراحی تأکید می‌کند. تکنیک او در تصویرسازی ایجاد تراش‌های نازک خطی بر سطوح آغشته به مرکب سیاه بوده که از سادگی و توانایی چشمگیری برخوردار است. او در این اثر فضای مناسبی در کنتراست با خطوط مشکی تکنیک اسکرچ برد ایجاد کرده است. و با استفاده از امکانات این تکنیک، مانند تداخل خطوط و بافت حاصل از خراش مرکب و تضاد تیرگی و روشنی، سعی در نشان دادن آشفتگی حاضر در صحنه جنگ داشته است. ممیز با توجه به گروه سنی مخاطبان که بزرگسالان هستند و شیوه خود از به کار بردن رنگ اجتناب کرده و از تضاد تیرگی روشنی حاصل بهره برده است. در واقع با نگاهی به هنر هخامنشی، به شیوه خود فضایی معاصر خلق کرده است.

منوچهر صفرزاده متولد ۱۳۲۲. وی در سن ۲۹ سالگی به مصورسازی کتاب گیلگمش هانیبال الخاص پرداخت. با نگاهی به زندگی و افکار این هنرمند دریافتیم که از کودکی با فضای قهوه‌خانه آشنا بوده که این امر باعث علاقه شدید وی به این نوع نقاشی و پرده‌خوانی شد. او با نقاشان این مکتب چون عباس بلوکی فر و حسن اسماعیل‌زاده نیز ملاقات داشت. چنانچه خود می‌گوید: "در خیابان و محله هر وقت پرده‌خوانی یا معرکه‌گیری بود نمی‌شد از من گذشت. پرده‌های نقاشی و قصه‌ها و روایات نقاشان دشت سبزی از خیال برایم بود" (موریزی نژاد، ۱۳۸۷: ۴).

از سویی دیگر صفرزاده از کودکی به آثار حسین بهزاد و نگاره‌های دیوان حافظ و آثار چاپ سنگی نیز علاقه‌مند بود. در کودکی نقاشی و تقلید از طبیعت را نزد استاد انوش فراگرفت. و در هنرستان طراحی را از هانیبال الخاص آموخت و به تقلید از استادش با اغراق در چهره‌ها و حرکت فیگورها، تصاویری بیانگر و اکسپرسیو می‌آفرید. طراحی اساس کارش بود و آن را چون شعر می‌دانست و به دریافت سریع در طراحی معتقد بوده و در نهایت روی طرحش رنگ می‌آورد. در آثار او انسان‌ها اندوهگین و فضا رمانتیک است. شیوه او تا قبل از دهه ۶۰ تحت تأثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی ذهنی بود. او خود می‌گوید: "من یک نقاش خودساخته خیابانی هستم و معلم‌های من کوچه و بازار هستند" (همان: ۴). در نگاره و بیش‌متن خلق شده توسط صفرزاده (تصویر ۴) نیز براساس روش بینامنتی و دیدگاه تأثیرپذیری متون، به نظر می‌رسد که او به نحوی منعکس‌کننده و تسری‌دهنده هنر دوره‌ای خاص در خلق آثارش است. در واقع به نقاشی‌های مکتب قهوه‌خانه‌ای و نگارگری ایرانی با فضای اکسپرسیون نظر داشته است و پیش‌متن نگاره وی است که بازتاب آن در فرم و ساختار اثر او نیز دیده می‌شود. چنانچه شرح داده شد بیش‌متن‌ها به دو گونه همان‌گونگی و ترا گونگی تقسیم

جدول ۲. مقایسه تصاویر از پیش‌متن به بیش‌متن در اثر منوچهر صفرزاده. مأخذ: نگارندگان.

Table 2. Comparison of pre-text to over-text in works of Manoucher Safarzadeh. Source: authors.

پیش متن	بیش متن
 <p>تصویر ۵ و ۶ نقاشی قهوه‌خانه‌ای - حسین قولر آقاسی - مأخذ: سیف، ۱۳۳۹: ۳۴ و ۳۵. Fig. 5, 6 Coffee house figures. Hossein gooller Aqasi. Source: Seif, 1990: 34 & 46.</p>	 <p>تصویر ۴ صحنه کشته شدن ز گاؤ آسمانی - منوچهر صفرزاده. مأخذ: الطاسی، ۱۳۵۱: ۳۲. Fig. 4. The scene of divine bull being killed. Manouchehr Safarzadeh. Source: Alkhas, 1972: 26.</p>

نگارگری ایرانی مرسوم بوده در خلق اثرش بهره گرفته است. در واقع سبک او به تقلید از استادش الخاص، استفاده از رنگ‌های تند و پخته است. تکنیک تصویرسازی با استفاده از گواش و قلم و رنگ‌های تند و شاد صورت گرفته است که ناشی از توجه تصویرگر به گروه سنی مخاطبان یعنی گروه ج و د بوده است. لذا چنین می‌توان نتیجه گرفت که طبق نظر میخائیل باختین^{۱۳} تأثیر شرایط اجتماعی و محیط و عوامل فرامتنی، همچنین تفاوت پارادایم مؤلفان آثار بر پیش‌متن‌های گفته پرداز نظام تصویری را نمی‌توان نادیده گرفت (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۱). چنانچه تأثیر فرامتن‌های درون مؤلفی نیز در این آثار بارز است (جدول ۳).

کمرنگ به انتزاع و بی‌توجه به سفید خوانی متن در تصویر اثری زیبا و توانمند پدید می‌آورد که شباهت چندانی به دیگر کتاب‌های موجود در آن زمان ندارد (اکرمی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). تزیینات و ریزه‌کاری‌ها و جزئیات لباس و بدن شخصیت‌ها، همچنین صخره‌های کشیده شده در پس‌زمینه نقاشی حاصل توجه او به نگارگری ایرانی است. با دقت در جزئیات تصاویر مشابهت‌ها و همگرایی در دو نظام تصویری دریافت می‌شود. از جمله: دشنه و شمشیر، زاویه دید و نحوه قرارگیری و پرسوناژ فیگورها، روایت جنگ انسان و حیوان، بعدنمایی و طبیعت‌گرایی و ... نکته مهم دیگر در این نگاره، عنصر رنگ است. او از امکانات رنگی، که در

نتیجه‌گیری

چنانچه ملاحظه شد با مطالعه روابط بینامتنی و گذر از بیش‌متن به پیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای (چون نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای) و بینا رشته‌ای (چون نقوش برجسته هخامنشی) لایه‌های زیرین تصویرگری‌ها کشف شد و نهایتاً و به طور مختصر در یک تحلیل بیناگفتگمانی از عوامل فرامتنی مختلفی در دریافت‌های متفاوت تصویرگران و بروز تمایزات در آثار آنان نام بردیم (عواملی همچون گروه سنی مخاطبان، پیش‌متن کلامی متفاوت، بستر و شرایط اجتماعی زمان خود و سبک شخصی هنرمند). همان‌گونه که بررسی شد مرتضی ممیز با نگاهی

موشکافانه و دقیق، خود را به تفکر ایران باستان نزدیک کرده و از سبک اسطوره پردازی و تصویرگری آن دوره الهام گرفته، خصوصاً در نحوه نمایش شخصیت نرگاو آسمانی که از نقش برجسته شیر بالدار در شوش استفاده کرده و سعی در زنده نگهداشتن هنر ایران باستان و کاربردی کردن آن در جامعه امروزی داشته است. به عبارتی وی با گذر از زمان حال به گذشته، به احیای هنر و سبک اسطوره پردازی آن دوران پرداخته است. در واقع ممیز مضمون پیش‌متن را با اندیشه خود دگرگون کرده و اثری مستقل و معاصر محصول ذهن خویش ساخته و بخشی از پیشینه فرهنگی و هنری آن دوران را نشان می‌دهد که در این جستار به آن اشاره شد. از سوی دیگر، منوچهر صفرزاده نیز با توجه به مخاطبان و پیش‌متن‌های خود در اثرش، نگارگری و قهرمانان اسطوره‌ای ایرانی را با الهام از نقاشی قهوه‌خانه‌ای یادآور می‌شود و با استفاده از این فرصت نقاشی مکتب قهوه‌خانه‌ای و تصاویر جنگ انسان با حیوان را به نمایش می‌گذارد. در واقع هر دو تصویرگر با الهام‌پذیری از پیش‌متن‌های خود و تأثیرپذیری از عوامل فرامنتی درون مؤلفی، هر کدام به گونه‌ای در فرهنگ‌سازی و معرفی هنر دوره‌ای خاص نقش داشته‌اند و به نوعی با ایجاد تغییرات به شیوه شخصی خود، بخشی از حافظه و سنت تصویری گذشتگان را در اثر جدیدشان نمود و تسری دادند. بنابراین بر مبنای بررسی‌های صورت گرفته به نظر می‌رسد که هر متنی حافظ سنت و میراث فرهنگی پیشینیان است و متن‌ها بخشی از زنجیره‌ای به هم پیوسته هستند که مؤلفان آنها با حفظ فضای معاصر، تأثیر متن‌های پیشین را در اثر خود حفظ کرده و نمایش می‌دهند.

جدول ۳. مقایسه عوامل فرامنتی درون مؤلفی در دو پیکره مطالعاتی. مأخذ: نگارندگان.

Table 3. Comparison of the over-textual personal effective elements on two study status. Source: authors.

عوامل فرامنتی درون مؤلفی	استاد مرتضی ممیز	استاد منوچهر صفرزاده
سن مؤلف	۲۵ سالگی (متولد ۱۳۱۵)	۲۹ سالگی (متولد ۱۳۳۲)
گروه سنی مخاطب	بزرگسالان	کودک و نوجوان
پیش‌متن‌های کلامی متفاوت	نثر ادبی احمد شاملو برای بزرگسالان	نثر هانیبال الخاص با مفهوم و زبان کودکانه
پارادایم و سبک مؤلف	سال مصور سازی ۱۳۴۰ - رویکرد به سنت و موتیف‌های باستانی. - زاویه دید قدرتمند و گرافیکی. - کهن‌گرایی و آرکایسم پنهان را به خوبی نشان می‌داد. - براساس ریتم تصویرسازی می‌کرد و ریتم‌ها به حال و هوای ایران باستان نزدیک می‌کرد. - میان تصویرسازی و گرافیک تفاوتی قایل نبود. - از خط‌های روایتگر استفاده می‌کرد. - سلیقه شخصی او سیاه سفید بوده و بیانش را کمتر به رنگ در تصویرسازی می‌سپرد و بیشتر به فضای کار و طراحی تأکید می‌کرد.	سال مصورسازی ۱۳۵۱ - اوایل انقلاب نقاش خیابانی بود. - در دهه ۵۰ نوعی آشفتگی در هنر ایران وجود داشت. - علاقه‌مند به هنر نگارگری به صورت بازاری و عامه‌پسند. - مخالف هنرهای رسمی و آکادمیک - شاگرد هانیبال الخاص - تقلید از سبک استادش و علاقه به اندام انسان و رنگ‌های تند و پخته - اغراق در چهره و با حرکت فیگورها تصاویری بیانگر و اکسپرسیو می‌آفرید. - به قهوه‌خانه و پرده‌خوانی و کتب سنگی علاقه داشت و با بلوکی فر مدبر و اسماعیل‌زاده دیدار داشت. - در آثارش انسان‌ها اندوهگین و فضا رمانتیک بود. - از نقاشی قهوه‌خانه و فضای نوستالژیک استفاده می‌کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Intersemiosis.۳ / Intrasemiotics.۲ / Julia Kristeva.

۲. Hypertextuali.۷ / Transtextualite.۶ / Structur.۵ / Gerard Genette.

۳. این متن به تلخیص از متون مختلف این روایت توسط نگارنده آورده شده است. برای اطلاع بیشتر ر.ک: شاملو، احمد. ۱۳۸۵. گیلگمش. تهران: نشر چشمه.

۴. Mikhail Bakhtine.۱۳ / Lugalbanda. ۱۲/ Enkidu. ۱۱ / Anu. ۱۰ / Ištar. ۹

فهرست منابع

- اکرمی، جمال‌الدین. ۱۳۸۴. تصویرگری در ادبیات دینی کودکان و نوجوانان، مجله کتاب ماه کودک و نوجوان. (۹۱): ۱۲۳-۱۱۱.
- آموزگار، ژاله. ۱۳۷۶. تاریخ اساطیری ایران. تهران: انتشارات سمت.
- الخاص، هانیبال. ۱۳۵۱. گیلگمش افسانه‌ای از آشور کهن. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- دادور، ابوالقاسم. ۱۳۸۵. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.
- دهباشی، علی. ۱۳۷۹. گفتگوها. تهران: نشر صدای معاصر.
- رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم. ۱۳۵۲. آثار ملی ایران. تهران: نشر انجمن آثار ملی.
- سیف، هادی. ۱۳۶۹. نقاشی قهوه‌خانه. ت: سیروس کرباسی. تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی کشور-اداره کل موزه‌های تهران: موزه رضا عباسی.
- شاملو، احمد. ۱۳۸۹. گیلگمش. تهران: نشر چشمه.
- قنبری، امید. ۱۳۸۵. غریزه گرافیکی؛ آخرین گفتگو با مرتضی ممیز. تهران: نشر آنا.
- کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۸. مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- مجیدزاده، یوسف. ۱۳۷۱. تاریخ و تمدن بین‌النهرین. ج ۲ (تاریخ فرهنگی-اجتماعی). تهران: دانشگاهی.
- منشی زاده، داوود. ۱۳۳۳. گیلگمش کهن‌ترین حماسه بشری. تهران: نشر اختران.
- موریزی نژاد، حسن. ۱۳۸۷. هنرمندان معاصر ایران در نقاشی: منوچهر صفرزاده. تندیس، (۱۲۵): ۴-۶.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۶. ترامنتیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی (دوفصلنامه شناخت)، (۵۶): ۹۸-۸۳.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۸. ارتباط متن‌ها بر اساس هم‌حضور، بینامتنیت نزد ژرار ژنت. مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی، (۱۵): ۹۷-۱۱۵.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۰. درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: نشر سخن.

Reference list

- Akrami, J. (2005). Tasvirgari dar adabiat- e dini- ye koodakan va nojavanan [Illustration in Religious Literature of Teens]. *Teens' Moon Magazine*, (91): 111-123.
- Amuzegar, J. (1997). *Tarikh- e asatiri- ye Iran* [Mythological History of Iran]. Tehran: Smat publication.
- Alkhas, H. (1972). *Gilgamesh afsaneii az ashure kohan* [Gilgamesh a Myth from Old Assyria]. Tehran: Institute of Intellectual Development of Teens and Kids.
- Dadvar, A. (2008). *An introduction to Iranian and Indian Myths and Symbols in Ancient Age*. Tehran: Alzahra University.
- Dehbashi, A. (2000). *Dialogues*. Tehran: Sedaye Moaser Publication.
- Rafiei Mehrabadi, A. (1973). *Asar- e melli- ye Iran* [Irans's National Manuments]. Tehran: National Manuments Association's Press.
- Seif, H. (1990). *Naqashi- ye ghahvekhane* [Coffee House painting]. Translated to Persian by Karbasi, S. Tehran: Cultural Heritage Organization's Press – Tehran's museums administration: Reza Abbasi museums.
- Shamlou, A. (2010). *Gilgamesh*. Tehran: Cheshme Publication.
- Qanbari, O. (2006). *Akharin goftogoo ba Morteza Momayez* [Graphic Instinct; The Last Interview with Morteza Momayez]. Tehran: Ana Publication.
- Kangarani, M. (2009). *The Proceedings of Second and Third Seminars of Adaptive Arts*. Tehran: Compilation and Translation of Art Works Institute.
- Majidzadeh, Y. (2001). *History and Civilization of Mesopotamia*. Vol. 2 (Sociocultural History). Tehran: Daneshgahi Publication.
- Monshizadeh, D. (1953). *Gilgamesh kohantarin hamese bashari* [Gilgamesh the Oldest Human Epic]. Tehran: Akhtaran Publication.
- Mourizinezhad, H. (2008). *Honarmandan- e moaser- e Iran dar naqashi: Manouchehr Safarzadeh* [Iranian Contemporary Painting Artists: Manouchehr Safarzadeh]. Tandis, (125): 4- 6.
- Namvar motlagh, B. (2007). Tera-textualism, a Study on the Relations Among Texts. *Literature and Human Sciences Research Paper*,(56): 83-98.
- Namvar motlagh, B. (2009). Relations of texts based on copresence; Intertextuality in point of view of Gerard Ganet, *Proceedings of Adabtive Arts Seminar*,(15):97-115.
- Namvar motlagh, B. (2012). *An Introduction on Intertextuality: Theories and Applications*. Tehran: Sokhan Publication.

Intertextual Study of the Scene of Divine Bull Being Killed in Imaging of Gilgamesh Narrative*

Nasim Fakharzadeh**

Bahman Namvar Motlagh***

Abstract

Gilgamesh epic is one of the oldest human prose epics. This epic story is one of the bests among world's epic literature masterpieces in its form. This epic story was carved on twelve clay tablets and is narrating the mythic hero, one of the oldest Orouk Kings, who eventually experiences a serious of events and comes to a self-scrutiny and surrenders to destiny while seeking for immortality and solving the mystery of death. This story is derived from a Sumerian myth which includes six disparate stories, the one that the Babylonians used to narrate another quotation about the very same epic. The perfect Babylonian text was discovered from the twelve clay tablets from Assyrian Banipal's(Assyrian King) library in Neinava city. The history of the written Babylonian text dates back to the second Millennium BC. These clay tablets have been translated to different languages by different authors and translators in history and have always attracted the attentions of many authors and artists. This subject deals with the study of scenery images of sixth tablets which depicts the scene of divine bull killed by Gilgamesh and his friend "Ankido", as the act of killing a bull was one the honorable acts done by the believers of Mithraism and since killing a cow was a sign of creation. As in Persepolis there are several images of divine bull/cow with wings carved on stones, this scene was chosen as the subject of this paper. Approaching this goal, the literary recreation of Ahmad Shamlou with painting of Morteza Momayyez(1960) and compilations of Hanibal Alkhas and painting of Manouchehr Safarzadeh (1970) were taken into consideration. Although the plot of the two narrations are the same but there are obvious differences in scenes of this epic piece which are indicative different factors. This essay aims to discover the reasons of the differences in these images of the epic (Gilgamesh) by descriptive-analytical and tera-textual and inter-textual methods. So that it could disclose the hidden relations among the texts visual arts and inter-textual fields and measure the convergence of these different texts in order to find a comprehensive way toward studying these imageries with new ideas. As though of the chief reasons of this study is to find out the effects of cultural backgrounds or personal ideas in imaging systems of the same epic or narration, so that it can provide a more reliable knowledge about profound structures of these images and reveal their hidden relations as well as discussing the reasons of visual differences of these imaging systems by analyzing the images of the same scenes(the scene of killing the divine bull).Having analyzed these images, it was obvious that although these images where about the same scenes but they were depicted on the basis of different cultural - artistic backgrounds of the artists with different fictional points of views. This essay proceeds by comparing the content and inter-textuality of the two images of Gilgamesh epic drawn on the scene of (killing the divine bull) chosen from the sixth clay tablet. Since the field of study is too broad, we just suffice to study only two images of two different artists. These artists are Master Morteza Momaieez and Manouchehr Safarzadeh. Ultimately, this essay deals with analyzing the mentioned images to find out how they their essence was derived from the previous texts and how where they were painted based on the different understandings of their artists from Gilgamesh epic which led to different paintings on the same scene, based on the theories and specially inter-textual findings of tera-textualism and multi-textualism. (These elements are Meta-texts of the authors, the age of the readers, Paradigms and styles of artists). The most important sources used in this paper are issues related to the topics of "intertextuality", in particular the article of "transtexual study" by Dr. Bahman Namvar Motlagh published in 2008 and Allen Graham's book, "intertextuality" 2007, and the articles of the Second and Third Seminar on comparative art compiled by Manizheh Kangarani in 2010.

Key words

Imaging , Gilgamesh, Morteza Momaieez, Manouchehr Safarzadeh, Tera-textualism.

*.This Paper is derived from M. A. Thesis entitle "Search for Immortality in imaging based on Gigamesh and Iranian- Islamic equals with mono mythology approach", carried out under supervision of Dr. Bahman Namvar Motlagh in Tabriz Islamic Art University.

** M. A in Art research, Lecturer in Tabriz Islamic Arts University. nasim.fakhar@yahoo.com

***. Ph. D. in Comparative Literature. Assistant Professor, Faculty of Literature and Human Siences, Shahid Beheshti University, Tehran. bnmotlagh@yahoo.fr